



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü



Doktora Tezi

AZERBAYCAN TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİ
VE
KURUCU İSMİ; MİRZA FETHALİ AHUNDOV

Melike Bahar TİKE TETİK

Türk Dünyası Edebiyatları Anabilim Dalı
İZMİR

2024

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
S o s y a l B i l i m l e r E n s t i t ü s ü

AZERBAYCAN TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİ
VE
KURUCU İSMİ; MİRZA FETHALİ AHUNDOV

Doktora Tezi

Melike Bahar TİKE TETİK

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Muvaffak DURANLI

Türk Dünyası Edebiyatları Anabilim Dalı
Türk Dünyası Edebiyatları Doktora Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “*Azerbaycan Tiyatrosunun Gelişim Süreci ve Kurucu İsmi; Mirza Fethali Ahundov*” adlı doktora tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları kaynakçada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Adı-Soyadı

Melike Bahar TİKE TETİK

ÖNSÖZ

Tezimizin konusunu Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü Türk Dünyası Edebiyatları Doktora Derslerine başladığım sıralarda “*Azerbaycan Tiyatrosunun Gelişim Süreci ve Kurucu İsmi; Mirza Fethali Ahundov*” olarak belirledik.

Çalışmamıza ilk olarak Mirza Fethali Ahundov’un yazar kimliği ve hayatının araştırılmasıyla başladık. Bundan sonra Ahundov’un eserlerinin okunması ve incelenmesi, Azerbaycan Tiyatrosu’nun ortaya çıkışı ve gelişim süreci ile Rus, Batı ve Türkiye etkisi üzerinde durduk. Bu çalışmalardan sonra Azerbaycan Halk Tiyatrosu, meydan tamaşalarını ve Azerbaycan Tiyatrosu’nun gelişim sürecini araştırdık. Mirza Fethali Ahundov üzerine ülkemizde yapılan çalışmaları ele alarak bu çalışmaların Ahundov’un ülkemizde daha iyi anlaşılmasına katkısını belirttik.

Mirza Fethali Ahundov’un tiyatro oyunlarının analizini yaparken her oyun için “Yapısalcı İnceleme” yöntemlerini kullandık. Mirza Fethali Ahundov’un öncülük yaptığı Modern Azerbaycan Tiyatrosunun gelişimini araştırarak ilerledik. Sonuç bölümünde özellikle Ahundov’un Azerbaycan Tiyatrosundaki önemi ve etkisi ile radikal duruşu ve temaları dile getirişini değerlendirerek çalışmamızı tamamladık.

İzmir

26.09.2024

Melike Bahar TİKE TETİK

ÖZET

Sanat, insanlık tarihinde uzun bir geçmişe sahip olan ve zamanla evrimleşerek bugüne kadar gelen bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Başlangıçta sadece işlevsel amaçlar için kullanılan sanat, sonraları estetik kaygılarla birlikte derinleşmiş ve insan kimliğiyle bütünleşmiştir. İnsanın yaşam mücadelesinde kendi gücünü anlamasına yardımcı olan sanat, ilkel topluluklarda doğanın gizemli güçleriyle etkileşime geçme ve onlara yön verme çabasının bir ürünü olarak görülür.

Bu çalışmanın odak noktası Azerbaycan tiyatrosunun kökenleridir. Araştırmamız sonucunda bunun “meydan tiyatrosu” geleneğine dayandığını saptadık. Araştırmamızda halk kültürü ve estetik ilkelerin belirgin olduğu bu oyunlar, çalışmanın ilk bölümünde detaylı olarak ele alınmıştır. Azerbaycan’da modern tiyatronun gelişimi ve yükselişi, başlangıç noktası olan Mirza Fethali Ahundov birlikte incelenmiştir.

Çalışma, öncelikle Mirza Fethali Ahundov'un yazarlık kimliği ve yaşamı üzerine yapılan araştırmayla başlamış, ardından Ahundov'un eserlerinin okunması ve incelenmesiyle devam etmiştir. Azerbaycan tiyatrosunun ortaya çıkışı ve gelişimi, Rus, Batı ve Türkiye'nin etkisi üzerinde durularak incelenmiştir. Ayrıca, Azerbaycan Halk Tiyatrosu ve Meydan Tamaşaları ele alınmış ve Ahundov üzerine yapılan çalışmalar detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

İkinci bölümde öncü yazar Mirza Fethali Ahundov'un hayatı, özel yaşamı, eğitimi, eserleri araştırılarak sunulmuştur. Ahundov'un öncülük ettiği Modern Azerbaycan Tiyatrosunun gelişimi araştırılarak çalışma ilerletilmiştir.

Çalışmamızın üçüncü bölümünde Mirza Fethali Ahundov'un oyunları tek tek ele alınarak incelenmiş; tiyatro eserlerinin analizi yapılırken, her bir oyun için “Yapısalcı İnceleme Metodları” kullanılmıştır. Ardından yazarımızın Azerbaycan Tiyatrosu’na ve toplumuna -özellikle yarattığı kadın karakterle -yaptığı eleştirel duruş ve modern toplum yaratma çabası ele alınmıştır. Sonuç bölümünde ise özellikle Ahundov'un Azerbaycan Tiyatrosundaki önemi ve etkisi, ayrıca radikal duruşu ve bakış açısı değerlendirilerek,

eserlerinde yer verdiği “Azerbaycan Kadını”, “Akılcılık” ve “Cehalet” temaları detaylıca incelenerek çalışmamız tamamlanmıştır.

Amacımız bu denli öncü bir yazar olan Mirza Fethali Ahundov’u günümüz gençlerine tekrar hatırlatmak, onun yaratıcılığını ve görüşlerini yeni bir bakışla sunabilmektir. Çalışmamızda görüleceği gibi dönemin şartları (tez dönemindeki Covid salgını nedeniyle yaşanan şartlar) nedeniyle Azerbaycan sahasında inceleme yapma fırsatı bulunamadığından imkanlar dahilinde elde edilen kaynaklardan istifade edilmiştir. Elbette bu durum bir eksiklik olarak kabul edilebilir. Yazarın özellikle felsefi görüşleri, reformist idealleri farklı ve başlı başına bir çalışmanın konusu olabilecek kadar derindir. Bugün Azerbaycan tiyatro tarihi ve Azerbaycan’daki aydınlanma hareketlerine yönelik her çalışmada Ahundov’un adı mutlaka yer almak durumundadır. Ülkemizde bugüne değin Ahundov ile ilgili yapılmış çalışmalarda onun komedi eserlerinin diğer eserlerine göre daha az incelenmiş olması bizi bu çalışmaya yönlendirmiştir.

Anahtar sözcükler: Mirza Fethali Ahundov, Azerbaycan Tiyatrosu, Azerbaycan, Sanat.

ABSTRACT

Art is a phenomenon with a long history in human civilization that has evolved over time to the present day. Initially used only for functional purposes, art later deepened with aesthetic concerns and became intertwined with human identity. Art helps humans understand their own strength in the struggle for survival, and in primitive communities, it is seen as a product of the effort to interact with and influence the mysterious forces of nature.

The focus of this study is the origins of Azerbaijani theater. Our research found that it is based on the tradition of "public theater." In the first section of the study, these plays, which are marked by folk culture and aesthetic principles, are discussed in detail. The development and rise of modern theater in Azerbaijan, starting with Mirza Fethali Akhundov, are also examined.

The study begins with research on Mirza Fethali Akhundov's identity as a writer and his life, followed by the reading and examination of Akhundov's works. The emergence and development of Azerbaijani theater are explored with attention to the influences of Russia, the West and Turkey. Additionally, Azerbaijani Folk Theater and Public Performances are discussed, and studies on Akhundov are detailed.

In the second section, the life, private life, education, and works of the pioneering writer Mirza Fethali Akhundov are investigated and presented. The development of Modern Azerbaijani Theater, led by Akhundov, is researched and the study progresses.

In the third section of our study, Akhundov's plays are examined, and the analysis of the theatrical works is conducted using "Structural Analysis Methods" for each play. Subsequently, Akhundov's critical stance and efforts to create a modern society, particularly through the female characters he created, are addressed. The conclusion section evaluates Akhundov's importance and impact on Azerbaijani Theater, his radical stance and perspective, and the themes of "Azerbaijani Women", "Rationalism" and "Ignorance" in his works in detail.

Our aim is to remind today's youth of the pioneering writer Mirza Fethali Akhundov and present his creativity and views from a new perspective. As seen in our study, due to the conditions of the time (such as the Covid pandemic during the thesis

period), it was not possible to conduct a field study in Azerbaijan, and resources obtained within the available means were utilized. This situation may be considered a limitation. Akhundov's philosophical views and reformist ideals are profound enough to warrant their own separate study. Today, Akhundov's name must be included in any work related to Azerbaijani theater history and enlightenment movements in Azerbaijan. The fact that Akhundov's comedic works have been less examined compared to his other works in previous studies in our country directed us towards this study.



Key words: Mirza Fethali Akhundov, Azerbaijan Theatre, Azerbaijan, Art.

Tablolar Listesi

Tablo 1: Azerbaycan tarihinde hüküm sürmüş devletler.....	71
Tablo 2: <i>Hekâyet-i Molla İbrâhimhalî Kimyâger oyunu kişileştirme tablosu</i>	145
Tablo3: <i>Hekayet-i Mösyö Jordan Hekim-i Nebatat</i> oyunu kişileştirme tablosu.	173
Tablo 4: <i>Hekayet-i Hırsi Quldurbasan</i> kişileştirme tablosu.....	208
Tablo 5: <i>Hikâyet-i veziri-hanı-Lenkeran</i> kişileştirme tablosu.....	229
Tablo 6: <i>Sergüzeşti-merdi-hesis</i> kişileştirme tablosu	255
Tablo 7: <i>Muraffa Vekillerinin Hikâyesi</i> kişileştirme tablosu.....	278
Tablo 8: Ahundov'un eserleri listesi.....	346

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ABSTRACT.....	iv
TABLolar LİSTESİ	

GİRİŞ	1
G.1. Çalışmanın Amacı.....	6
G.2. Çalışmanın Yöntemi.....	8
G.3. Mirza Fethali Ahundov Üzerine Türkiye’de Yapılan Çalışmalar.....	10
G.3.1.Kitaplar:.....	10
G.3.2. Tezler:.....	17
G.3.3.Makaleler:.....	21

I.BÖLÜM

1. AZERBAIJAN HALK TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİ.....	24
1.1. HALK TİYATROSU VE MEYDAN TAMAŞALARI.....	25
1.1.1. Halk Oyunları Çeşitleri	31
1.1.1.1. Dodu-godu Oyunu.....	31
1.1.1.2. Kevser Oyunu.....	34
1.1.1.3. Cütcü Şumu/Çiftçi Pulluğu Oyunu	34
1.1.1.4. Yuğ Törenleri	35
1.1.1.5. Şebih Oyunu.....	36
1.1.1.6. Yel Baba-Yel Dede Oyunu	37
1.1.1.7. Güdül Oyunu.....	39
1.1.1.8. Savaş Oyunu	39
1.1.1.9. Karavelli	40
1.1.1.10. Mezheke Oyunu	41
1.1.1.11. Meshere Oyunu	41
1.1.1.12. Dervişlik Gösterileri	42

1.1.1.13. Hokka Oyunu	42
1.1.1.14. Lağlağı/Alay Oyunu	42
1.1.1.15. Tenbeki Oyunu	43
1.1.1.16. Şebede Oyunu	43
1.1.1.17. Lal Oyunu.....	43
1.1.1.18. Kendirbaz Oyunu	44
1.1.1.19. Kilimarası Oyunu	44
1.1.1.20. Kosa Oyunu.....	45
1.2. AZERBAYCAN PROFESYONEL TİYATROSUNUN OLUŞUMU	48
1.2.1. İlk Tiyatro Toplulukları.....	57
1.2.1.1. Nicat Tiyatro Topluluğu.....	59
1.2.1.2. Safa Tiyatro Topluluğu.....	61
1.2.1.3. Müdüriyet Tiyatro Topluluğu.....	63
1.3. AZERBAYCAN’DA TERCÜME ESERLER.....	65
1.3.1. Rus edebiyatından tercüme edilen ve sahnelenen eserler:	65
1.3.2. Batı edebiyatından tercüme edilen eserler:	66
1.3.3. Türk edebiyatından aktarılan eserler:	68

II.BÖLÜM

2. ZAMANININ ÖNÜNDE BİR REFORMİST: MİRZA FETHALİ AHUNDOV 70

2.1. Mirza Fethali Ahundov'un Yaşadığı Dönemin Politik ve Sosyal Durumu...	70
2.1.1. XIX. Yüzyıl Azerbaycan'da Tarihsel Olaylar.....	70
2.1.2. XIX. Yüzyıl Azerbaycan'da Sosyal ve Kültürel Durum.....	78
2.2. Mirza Fethali Ahundov’un Hayatı	81
2.3. Mirza Fethali Ahundov’un Eğitimi	84
2.4. Mirza Fethali Ahundov’un Mesleki Yaşamı.....	86
2.5. Mirza Fethali Ahundov’un Özel Hayatı.....	975

2.6.	Felsefî Düşünceleri, Reformist Yapısı ve Eserleri	97
2.6.1.	Kemalüddeve Mektupları.....	97
2.6.1.1.	Celalüddeve'nin Kemalüddeve'ye Yazdığı Cevap Mektubu:	99
2.6.1.2.	Mektubat Eserinin Eklemeleri:	99
2.6.1.3.	Birinci Ekleme:	99
2.6.1.4.	İkinci Ekleme:	100
2.6.1.5.	Üçüncü Ekleme:	100
2.6.2.	Aldanmış Kevakip.....	101
2.6.2.1.	Hikâye Özeti.....	102
2.6.2.2.	Hikâye Değerlendirmesi.....	110
2.7.	Dil ve Alfabe Üzerine Görüşleri	117
2.7.1.	Alfabe Layihası ve Mektupları.....	117
2.8.	Edebiyat Üzerine Görüşleri ve Eserleri.....	125
2.8.1.	Manzum Eserleri	125
2.8.2.	Çeşitli Yazıları.....	129
2.8.2.1.	Kritika.....	129
2.8.2.2.	Yek Kelme.....	129

III.BÖLÜM

3.	MİRZA FETHALİ AHUNDOV TİYATROSU	131
3.1.	MİRZA FETHALİ AHUNDOV'UN KOMEDİLERİ	134
3.1.1.	Hikâyet-i Molla İbrahim Halil-i Kimyager (1850)	135
3.1.1.1.	Oyuna Ait Bilgiler	135
3.1.1.2.	Oyun Özeti	136
3.1.1.3.	Oyuna Ait Önerme/Mesaj	142
3.1.1.4.	Oyunda Olay Dizisi	143
3.1.1.4.1.	Perde ve Sahne.....	143
3.1.1.4.2.	Olay ve Durum Dizisi.....	143
3.1.1.4.3.	Atmosfer.....	144
3.1.1.5.	Aksiyon Planı	144

3.1.1.5.1.	Kavramlar.....	145
3.1.1.5.2.	Çatışma.....	145
3.1.1.6.	Oyunda Yer Alan Karakterler	145
3.1.1.6.1.	Kişileştirme tablosu.....	145
3.1.1.6.2.	Ana Karakterler.....	147
3.1.1.6.2.1.	Şair Hacı Nuri.....	147
3.1.1.6.2.2.	Kimyager Molla İbrahimhalil.....	150
3.1.1.6.3.	Yardımcı Karakterler.....	151
3.1.1.6.3.1.	Molla Hamit.....	151
3.1.1.6.3.2.	Nuhulular.....	151
3.1.1.6.3.3.	Derviş Abbas.....	152
3.1.1.7.	Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler.....	152
3.1.1.8.	Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler.....	153
3.1.1.9.	Oyunda Zaman Kullanımı.....	154
3.1.1.10.	Oyunda Kostümler	154
3.1.1.11.	Oyun Değerlendirmesi	154
3.1.2.	Hekâyet-i Mösyö Jordân Hekîm-i Nebâtât.....	161
3.1.2.1.	Oyuna Ait Bilgiler	161
3.1.2.2.	Oyun Özeti	162
3.1.2.3.	Oyuna Ait Önerme/Mesaj	170
3.1.2.4.	Oyunda Olay Dizisi	170
3.1.2.4.1.	Perde ve Sahne.....	170
3.1.2.4.2.	Olay ve Durum Dizisi.....	171
3.1.2.4.3.	Atmosfer.....	172
3.1.2.5.	Aksiyon Planı	172
3.1.2.5.1.	Kavramlar.....	172
3.1.2.5.2.	Çatışma.....	173
3.1.2.6.	Oyunda Yer Alan Karakterler	173
3.1.2.6.1.	Kişileştirme tablosu.....	173
3.1.2.6.2.	Ana Karakterler.....	175
3.1.2.6.2.1.	Mösyö Jordan.....	175

3.1.2.6.2.2. Şahbaz Bey.....	176
3.1.2.6.2.3. Şehrebanu Hanım.....	178
3.1.2.6.3. Yardımcı Karakterler.....	179
3.1.2.6.3.1. Hatemhan Ağa.....	179
3.1.2.6.3.2. Şerefnisa Hanım.....	181
3.1.2.6.4. Fon Karakterler.....	181
3.1.2.7. Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler.....	181
3.1.2.8. Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler.....	181
3.1.2.9. Oyunda Zaman Kullanımı.....	182
3.1.2.10. Oyunda Kostümler.....	182
3.1.2.11. Oyun Değerlendirmesi.....	182
3.1.3. Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan (1851).....	189
3.1.3.1. Oyuna Ait Bilgiler.....	189
3.1.3.2. Oyun Özeti.....	190
3.1.3.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj.....	203
3.1.3.4. Oyunda Olay Dizisi.....	204
3.1.3.4.1. Perde ve Sahne.....	204
3.1.3.4.2. Olay ve Durum Dizisi.....	204
3.1.3.4.3. Atmosfer.....	206
3.1.3.5. Aksiyon Planı.....	206
3.1.3.5.1. Kavramlar.....	207
3.1.3.5.2. Çatışma.....	207
3.1.3.6. Oyunda Yer Alan Karakterler.....	208
3.1.3.6.1. Kişileştirme tablosu.....	208
3.1.3.6.2. Ana Karakterler.....	209
3.1.3.6.2.1. Bayram.....	209
3.1.3.6.2.2. Perzad.....	210
3.1.3.6.2.3. Divanbeyi.....	211
3.1.3.6.2.4. Tarverdi.....	212
3.1.3.6.3. Yardımcı Karakterler.....	212
3.1.3.6.3.1. Zeliha ve Namaz.....	212

3.1.3.6.3.2. Veli ve Oruç.....	213
3.1.3.6.3.3. Meşedi Kurban.....	213
3.1.3.6.4. Fon Karakterler.....	213
3.1.3.7. Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler.....	214
3.1.3.8. Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler.....	214
3.1.3.9. Oyunda Zaman Kullanımı	214
3.1.3.10. Oyunda Kostümler	215
3.1.3.11. Oyun Değerlendirmesi	215
3.1.4. Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran (1850).....	219
3.1.4.1. Oyuna Ait Bilgiler	219
3.1.4.2. Oyun Özeti	220
3.1.4.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj	226
3.1.4.4. Oyunda Olay Dizisi	227
3.1.4.4.1. Perde ve Sahne.....	227
3.1.4.4.2. Olay ve Durum Dizisi.....	227
3.1.4.4.3. Atmosfer.....	228
3.1.4.5. Aksiyon Planı	228
3.1.4.5.1. Kavramlar.....	229
3.1.4.5.2. Çatışma.....	229
3.1.4.6. Oyunda Yer Alan Karakterler	229
3.1.4.6.1. Kişileştirme tablosu.....	229
3.1.4.6.2. Ana Karakterler.....	232
3.1.4.6.2.1. Timur Bey.....	232
3.1.4.6.2.2. Şule Hanım.....	233
3.1.4.6.2.3. Nisa Hanım.....	233
3.1.4.6.2.4. Vezir.....	234
3.1.4.6.3. Yardımcı Karakterler.....	234
3.1.4.6.3.1. Ziba Hanım.....	234
3.1.4.6.3.2. Han.....	235
3.1.4.6.3.3. Peri Hanım.....	235
3.1.4.6.4. Fon Karakterler.....	236

3.1.4.7.	Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler.....	236
3.1.4.8.	Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler.....	237
3.1.4.9.	Oyunda Zaman Kullanımı.....	237
3.1.4.10.	Oyunda Kostümler	237
3.1.4.11.	Oyun Değerlendirmesi	238
3.1.5.	Sergüzeşt-i Merd-i Hasis	242
3.1.5.1.	Oyuna Ait Bilgiler	242
3.1.5.2.	Oyun Özeti.....	243
3.1.5.3.	Oyuna Ait Önerme/Mesaj	251
3.1.5.4.	Oyunda Olay Dizisi	252
3.1.5.4.1.	Perde ve Sahne.....	252
3.1.5.4.2.	Olay ve Durum Dizisi.....	252
3.1.5.4.3.	Atmosfer.....	254
3.1.5.5.	Aksiyon Planı	254
3.1.5.5.1.	Kavramlar.....	255
3.1.5.5.2.	Çatışma.....	255
3.1.5.6.	Oyunda Yer Alan Karakterler	255
3.1.5.6.1.	Kişileştirme tablosu.....	255
3.1.5.6.2.	Ana Karakterler.....	257
3.1.5.6.2.1.	Hacı Kara.....	257
3.1.5.6.2.2.	Haydar Bey.....	258
3.1.5.6.2.3.	Suna Hanım.....	259
3.1.5.6.3.	Yardımcı Karakterler.....	260
3.1.5.6.3.1.	Asker Bey ve Sefer Bey.....	260
3.1.5.6.3.2.	Keremali.....	260
3.1.5.6.3.3.	Tükez.....	261
3.1.5.6.3.4.	Emniyet Müdürü	262
3.1.5.6.4.	Fon Karakterler.....	262
3.1.5.7.	Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler.....	262
3.1.5.8.	Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler.....	263
3.1.5.9.	Oyunda Zaman Kullanımı.....	263

3.1.5.10.	Oyunda Kostümler	264
3.1.5.11.	Oyun Değerlendirmesi	264
3.1.6.	Muraffa Vekillerinin Hikâyeti (1855)	267
3.1.6.1.	Oyuna Ait Bilgiler	267
3.1.6.2.	Oyun Özeti	267
3.1.6.3.	Oyuna Ait Önerme/Mesaj	274
3.1.6.4.	Oyunda Olay Dizisi	275
3.1.6.4.1.	Perde ve Sahne	275
3.1.6.4.2.	Olay ve Durum Dizisi	275
3.1.6.4.3.	Atmosfer	277
3.1.6.5.	Aksiyon Planı	277
3.1.6.5.1.	Kavramlar	277
3.1.6.5.2.	Çatışma	278
3.1.6.6.	Oyunda Yer Alan Karakterler	278
3.1.6.6.1.	Kişileştirme tablosu	278
3.1.6.6.2.	Ana Karakterler	280
3.1.6.6.2.1.	Sakine Hanım	280
3.1.6.6.2.2.	Aziz Bey	281
3.1.6.6.2.3.	Merdan Ağa	284
3.1.6.6.3.	Yardımcı Karakterler	285
3.1.6.6.3.1.	Zeynep Hanım	285
3.1.6.6.3.2.	Gülseba Hanım	286
3.1.6.6.3.3.	Kerim Ağa	286
3.1.6.6.3.4.	Selman Ağa	286
3.1.6.6.3.5.	Beşir Ağa ve Cabbar Ağa	287
3.1.6.6.3.6.	Zübeyde Hanım	287
3.1.6.6.3.7.	Hasan Ağa	289
3.1.6.6.3.8.	Hâkim	289
3.1.6.6.4.	Fon Karakterler	290
3.1.6.7.	Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler	290
3.1.6.8.	Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler	291

3.1.6.9.	Oyunda Zaman Kullanımı	291
3.1.6.10.	Oyunda Kostümler	291
3.1.6.11.	Oyun Değerlendirmesi	292
3.2.	Ahundov'un Eserlerinde Vurgulanan Temalar.....	294
3.2.1	Kadın.....	294
3.2.2	Akılcılık.....	300
3.2.3	Cehalet.....	307
SONUÇ		308
KAYNAKÇA.....		312
DİZİN		327
Teşekkür.....		334
EKLER.....		335
Şark Poeaması (Farsça el yazması).....		335
Şark Poeaması (Türkiye Türkçesi Aktarımı).....		336
Mirza Fethali Ahundov'un Hayatının Kronolojik Sıralaması.....		339
M.F. Ahundov'un Eserleri Listesi.....		346

GİRİŞ

*Oynar gibi yaşamalı; oyunlar oynamalı,
şarkı söylemeli, dans etmeli, böylece
Tanrıların gönlü alınmış olur ve insan
kendini düşmanlarına karşı savunur,
yarışma kazanır.*

Platon, Yasalar

Sanat, insanlık tarihinde varoluşunun ilk dönemlerinden itibaren, zorunlu bir gereksinim sonucu doğmuş ve zaman içinde evrimleşerek günümüze kadar gelmiştir. Sevdâ Şener'in ifadesiyle, başlangıçta sanatın temel işlevi yaşamın süsü olmaktan ziyade, kendi varlığını ortaya koymaktır. Sanat, insanların doğayla olan ilişkisini ele alarak, onu anlama çabası içerisinde somut gerçeklerin dökümünü yapar ve aynı zamanda soyut olanı yakalamaya çalışır. Sanat, kolektif bir ürün olarak evrilirken, içinde barındırdığı değerleri geliştirir ve bu değerlere estetik bir boyut kazandırır. (Şener, 1975: s.24).

Bu çalışmamızın temelini teşkil eden 'Dram' sözcüğü Eski Yunancadaki anlamı ile imlediği hareket, öznesi, amacı ve etkisi olan bir eylemdir. Başlangıcı, gelişimi ve sonucu vardır. *Poetika* adlı eserinde Aristoteles hareketi tragedyanın en asal ögesi saymıştır. Aristoteles hareketi, başı ve sonu olan, belirli bir uzunlukta ve tamamlanmış bir eylem olarak tanımlamaktadır. *Poetika*'da Aristoteles iki ana tiyatro türünden bahseder: Tragedya ve Komedyâ. Komedyâ sözcüğü ise eski Yunancadaki *Komos*, yani eğlence anlamındaki sözcükten gelmektedir. Özellikle Dionisus şenliklerinde çeşitli *komoi*'lerin (eğlencelerin) yer aldığı bilinmektedir. Şarkılarla ve danslarla seyircilere takılmalarla gerçekleşen eğlencelerin zamanla düzene sokulduğu ve komedyâ türünün geliştiği ileri sürülmektedir. Ayrıca, Aristoteles köy anlamına gelen *kome* sözcüğünün komedyâ türünün temel anlamını oluşturduğunu, bu eğlencelerin köylerde yapılmasının, üreme, çoğalma, bereketli olmayı yani *Phallus*'u kutsamak için yapılan Dionisus törenlerine dayandığını ileri sürmüştür. Tarihte yazılı metnine ulaşılan en eski komedyâ

yazarı Aristophanes'tir ve eserleri eski komedya türünün ilk örneklerini oluşturur (Şener, 1997:15-124).

Yergi ve alaya, her ulusun uygarlık tarihindeki arkaik dönemlerinde rastlandığı görüşüne Sevinç Sokullu *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi* adlı eserinin giriş bölümünde değinmektedir. Arkaik dönemde büyücünün yerini zamanla ozan aldı ve büyüsel alandan estetik alana kaydıkça, yerginin büyü değeri azaldı ve bağımsız bir yergi sanatı doğduğu görüşünü dile getirmektedir (Sokullu, 1979: 9-10).

Aristoteles *Poetika* adlı eserde komedyanın kaynağının bolluk törenleri ile günlük yaşamdaki kişilerin alaya alındığı geleneğe dayandığı belirtilmektedir. Fakat *Poetika* içerisinde daha çok tragedya üzerinde durulmuş ve komedya için sistemli bir görüş dile getirilmemiştir.

Moelwyn Merchant'ın ifadesine göre, “dünya, duyanlar için trajedi, düşünenler için ise komedidir” ve komedyanın sanat olma sürecinde, Aristoteles tarafından öncelikle “*Poetika*” eserinde, karakterlerin ortalamadan daha aşağısının taklidi olarak tanımlandığı belirtilmiştir (Merchant, 1972: 2). Ancak, komedyanın tanımlanması sürecinde bir kavram kargaşası meydana gelmiş, özellikle gülünç olanın taklit edilmesi ve bu durumun Aristoteles'e göre soylu olmamaya ve kusura dayanmasının ne anlama geldiği sorusu gündeme gelmiştir (Aristoteles, 1995, 1448 b/1449b: 15-20). Sokullu'ya göre, komedya tanımları ve kuramları, çağlar boyunca evrim geçirmiş ve öncelikle komedya ile komik kavramlarının ayrılması gerekliliği üzerinde durmuştur (Sokullu, 1979: 14-15). Komedya, bir tür sanat, hatta dram olarak değerlendirilebilecekken, komik hem sanat içinde hem de dışındaki şeylere uygulanabilen bir özellik ve nitelik olarak kabul edilmektedir. *Comique* (komik) teriminin komediyle ilişkilendirilmesi, kelimenin etimolojik olarak köy şamatasını ifade ettiği ve 'kom' (köy) 'odea' (ses) kelimelerinin birleşmesinden türediği fikrine dayanmaktadır (Aristoteles, 1995, 1448 b/1449b: 15-20).

Homo Ludens /Oyuncu İnsan çıkarımı ile Batı uygarlığında bu konudaki araştırmalara önemli ve yeni bir boyut kazandıran Hollandalı tarihçi Johan Huizinga, ‘oyun’ için kültürden önce gelen ve kültürlerin doğuşuna etki eden bir öge demektedir. Ona göre özgür bir eylem olan oyun, bilinçli olarak günlük yaşamın dışında kalan ve ciddi bir iş olarak görülür. Oyun, kendi zaman ve yer sıralaması ile saptanmış kuralları ve düzeni içerisinde, dış dünyadan kendini çeşitli yollarla ayıran ve oyuncular arasında gizli

bir bağ kurulan ve toplumsal öbekleşmeyi de bir çeşit kolaylaştıran niteliklerdedir (Huizinga, *Homo Ludens*, 1955 ve And, *Oyun ve Būgü*, 2021).

Metin And, *Oyun ve Būgü* adlı eserinde oyun kavramını detaylıca incelemekte, farklı dillerdeki kökenini araştırmakta ve oyun üzerine Türkçede pek çok anlam yüklenmesinin Huizinga'nın *Homo Ludens* kuramını ve oyun kavramının kökeni üzerindeki düşüncelerini desteklediği sonucuna varmaktadır (And, 2021: 36). Tarih ve Arkeoloji alanında çalışan araştırmacıların buluntuları çok eski çağlarda bile oynanan oyunların günümüzde oynanan oyunlarla benzerlik gösterdiği sonucunu çıkarmaktadır. And bize bu eserinde oyunun en eski uygarlıklardan günümüze kadar olan yolculuğunu farklı coğrafya ve kültürlerden örnekler vererek açıklamaktadır.

Oyunun iki önemli işlevi olduğu Huizinga ve And tarafından belirtilmektedir; bunlar yarışma ya da karşılaşma ve bir şeyi yansıtsama yani benzetmedir. Böylece benzetmenin seyredene yönelik bir çeşit gösteri olduğu sonucuna varılır. Türkçede 'seyirlik oyun' diye adlandırılan oyunlar, ritüel, ritüel-oyun, mevsimlik tören, dromenon, mimetik gibi kavramların ortaya çıktığı bu tanımlamalar içerisinde görülmektedir. Araştırmacıların belirttiği üzere tiyatronun temelinde taklit ve kendisinden bir başka kişiyi, varlığı yansılamak olduğu bilinmektedir (And, 2021:379). Sir William Ridgeway'in incelemeleri gösteriyor ki tiyatronun kökeni Batı Asya'da Taziye geleneğine, Eski Mısır'a, Hindistan'a, Cava'ya, Burma'ya, Malezya'ya, Kamboçya'ya, Japonya'ya, Avustralya'ya, Afrika'ya, Pasifik Okyanusu'na, Eskimolara ve Şamanlara kadar uzanmaktadır.

Bu bağlamda, sanatın varoluşundaki temel güdü, insanın kendini ifade etme ihtiyacı ve çevresini anlama çabasıyla iç içe geçmiştir. Sanat, tarih boyunca insanın varoluşsal sorularına cevap arama, duygularını ifade etme ve toplumsal dinamikleri anlama çabasının bir yansıması olarak şekillenmiş ve günümüze kadar evrimleşerek gelmiştir. Çalışmamızın konusu olan Azerbaycan Tiyatrosuna baktığımız zaman da bu bölgede sanatın ve tiyatronun gelişimin diğer coğrafyalarla benzer bir gelişim sürecinde olduğunu görmekteyiz. Azerbaycan tiyatrosunun temeli ise eski dönemlerinde bu coğrafyada sıkça rastlanan "meydan tiyatrosu" geleneğine dayanmaktadır. Yaptığımız bu çalışmada görülmektedir ki Azerbaycan'da tiyatro geleneğinin kökenleri, mevsimsel ritüeller ve törenlerle, günlük yaşam ve kültürel gösterilerle yakından ilişkilidir.

Mevsimsel törenler, yazın gelmesi, ekim zamanı, hasat dönemi ve yayla göçü gibi dönemlere bağlı olarak gerçekleşirken; günlük yaşam törenleri, aşık toyları, derviş düğünleri, ölüm merasimleri gibi günlük olaylar etrafında şekillenir.

Azerbaycan'da tiyatro sanatının kökleri, Azerbaycan halkının yaşamı, şenlik ve düğün gelenekleri ile bakış açısı arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Törenler, ayinler ve oyunlardaki gösteri unsurları, bağımsız halk tiyatrosunun oluşmasında önemli rol oynamıştır. Azerbaycan halk tiyatrosu, gerçekçi bir niteliğe sahiptir ve repertuarını belirli etik içerikli küçük performanslar, özellikle fars türünden eserler oluşturmuştur. Azerbaycan tiyatrosu, geleneksel halk tiyatrosu ve Batı etkisi altında gelişen profesyonel tiyatro olarak ele alınabilir. Ancak, Azerbaycan profesyonel tiyatrosunun oluşumunda halk tiyatrosu önemli bir rol oynamıştır. Halk kültürünün ve estetik prensiplerinin görüldüğü bu oyunlar konusunda detaylı bilgi, çalışmamızın ilk bölümde yer alacaktır.

Modern Azerbaycan edebiyatının ve millî tiyatrosunun kurucusu olarak kabul edilen Mirza Fethali Ahundov, 1850-1855 yılları arasında bir dizi komedi yazmıştır. Bu eserler, Azerbaycan'da ve İslam dünyasında modern dramaturginin temelini atmıştır ve Ahundov'u, anadili Azerbaycan Türkçesi ile tiyatroyu ilk kez Türkçe yazan kişi yapmıştır. Ahundov'un eserleri, Azerbaycan edebiyatının ilk dramatik eserleri olma özelliğini taşımaktadır.

Ülkemizde henüz fazla tanınmayan yazar Mirza Fethali Ahundov üzerine basılan kitap sayısı oldukça azdır. Bunlardan hali hazırda kitabevleri raflarında bulabileceklerinizin sayısı daha düşüktür. Çalışmamızda Ahundov'u kitaplarına ana konu olarak alan veya kitapları içerisinde yer alan bölümlerde Ahundov'a değinen kitaplar, tezler ve makaleler belirtilmektedir.

Ahundov'un komedileri, 10 Mart 1873'te Bakü'de "*Hacı Kara*" ve "*Lenkaran Hanının Veziri*" adlı eserlerin sahnelenmesiyle Azerbaycan profesyonel tiyatrosunun temelini atmıştır. Bu aynı zamanda profesyonel Azerbaycan tiyatrosunun doğum günü olarak kabul edilmektedir. Ayrıca, Azerbaycanlı iş insanı ve hayırsever Zeynelabidin Tağıyev'in 1883'te Bakü'de ilk profesyonel tiyatro binasını yaptırması, profesyonel tiyatro sanatının Azerbaycan'da yayılmasına önemli katkıda bulunmuştur.

Mirza Fethali Ahundov'un başlattığı yolda Tiyatro faaliyetleri, Azerbaycan'da çeşitli şehirlerde ve pek çok yazar tarafından artarak devam etmiştir. Özellikle,

1880'lerden sonra tiyatro faaliyetlerinde bir canlanma yaşanmış, profesyonel tiyatrocular yetişmiş ve tiyatro grupları kurulmuştur. Bu dönemde, Ahundov'un eserleri ve diğer yazarların eserleri Azerbaycan Türkçesiyle sahnelenmiş ve halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Bu gelişmeler, Azerbaycan'da tiyatro sanatının yayılmasına ve gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır.



G.1. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma, Azerbaycan Tiyatrosu'nun gelişim sürecini, Mirza Fethali Ahundov'un Azerbaycan tiyatrosuna yaptığı önemli katkıları ve özellikle eserlerindeki kadın karakterler üzerinden toplumsal mesajlarını ele almaktadır. Ahundov'un eserleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan dönemin gerçekliklerini ve toplumu eleştirel bir şekilde yansıtmaktadır.

Bu çalışma, Ahundov'un tiyatrosunun sadece edebî bir değer taşımadığını, aynı zamanda toplumsal eleştiri ve değişim aracı olarak da işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Ahundov'un eserleri, dönemin Azerbaycan toplumunun gerçeklerini yansıtarak modernleşme ve bilinçlenme çabalarına katkı sağlamış, toplumsal sorunlara cesurca eğilmiştir.

Sonuç olarak, bu çalışma Ahundov'un tiyatrosunu daha derinlemesine anlamak ve özellikle kadın meselesini ele alarak toplumsal değişim çabalarını anlatmak amacıyla yazılmıştır. Onun eserleri hem edebî hem de toplumsal açıdan değerlendirilerek, Azerbaycan tiyatrosunun gelişimine ve modernleşme sürecine katkı sağlamıştır. Bu çalışma, Mirza Fethali Ahundov'un Azerbaycan tiyatrosuna ve geniş çapta toplumsal değişime yaptığı önemli katkıları incelemektedir. Ahundov'un eserleri, 19. yüzyılın ikinci yarısında, özellikle kadın karakterler üzerinden toplumsal eleştiriler yaparak dönemin gerçekliklerini cesurca yansıtmıştır.

Ahundov'un tiyatrosu sadece bir eğlence aracı olmanın ötesine geçmiş, toplumsal eleştiri ve değişim aracı olarak da işlev görmüştür. Eserleri, Azerbaycan toplumunun dönemin gerçekliklerine cesurca ayna tutmuş, halkın günlük yaşamından kesitler sunarak modernleşme ve bilinçlenme çabalarına katkı sağlamıştır. Özellikle kadın karakterler üzerinden yapılan vurgu, Ahundov'un zamanının ileri bir düşünürü olduğunu ve kadınların potansiyellerini ve güçlü yanlarını ortaya çıkarmak için tiyatroyu etkili bir araç olarak kullandığını göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı, Ahundov'un edebî eserlerini sadece sanatsal açıdan değil, aynı zamanda toplumsal bir perspektiften de değerlendirilerek, onun Azerbaycan tiyatrosunda ve genel olarak toplum bilinci oluşumunda oynadığı kilit rolü ortaya koymaktır. Ahundov'un eserleri, günümüzde de geçerliliğini koruyan önemli birer

referans kaynağı olarak görülmekte ve toplumsal değişim çabalarına ilham vermektedir. Mirza Fethali Ahundov'un 1850 ile 1855 yılları arasında yazdığı altı komedisi uzun süredir birçok araştırmacı tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu çalışmada, Ahundov'un komedileri özel bir odak noktası olarak ele alınmış ve üzerinde detaylıca durulmuştur. Özellikle bu eserlerin kadın meselesi açısından analizi, Ahundov'un kadın karakterlerine yaklaşımını ve onların toplumsal bağlamdaki rolünü daha iyi anlamamıza yardımcı olmuştur. Çalışmamızda bu komedilerin güncelliğini koruyacağına inanarak, onları gelecekte tekrar ele alınacak önemli eserler olarak değerlendirdik. Özellikle kadın meselesinin vurgulanması, Ahundov'un kadın karakterlerini nasıl portrelediğini, onların toplumsal rollerini ve cinsiyet algısını nasıl ele aldığını anlamamıza olanak tanımıştır. Bu yaklaşımın, Ahundov'un eserlerinin günümüzdeki tartışmalara ve değerlendirmelere nasıl katkı sağlayabileceğini görmemizi sağlamıştır. Bu çalışmanın, bugüne kadar yapılan araştırmalara önemli bir ek yaparak, Ahundov'un komedilerinin edebî ve toplumsal açıdan incelenmesinde yeni bir perspektif sunmayı amaçladığını belirtmek isteriz.

G.2. Çalışmada Uygulanan Yöntem

“...oyun özgürlüktür”

J. Huizinga

Çalışmamızda Mirza Fethali Ahundov’un oyunları incelenirken “Katman Soyma Yaklaşımı” temelinde ve “Yapısalcı Yaklaşımı” merkezde tutan, metnin temel niyetini anlamayı amaçlayan ve “metinlerarası” bakan bir oyun analiz yöntemi kullanarak ilerleyeceğiz. İlk olarak oyuna ait bilgiler verildikten sonra detaylı oyun özeti yapılacaktır. Oyuna ait önerme/mesaj kısaca verilip ardından oyunda olay dizisi, buradaki perde ve sahne bilgileri, olay ve durum dizisi ile atmosfer yapısı incelenecektir. Oyunun aksiyon planı, bunun içinde kullanılan kavramlar ve çatışma kavramları saptanacaktır. Oyunda yer alan karakterler kişileştirme tablosu ile sunulacak ve ana karakterler, yardımcı karakterler ve fon karakterler olarak detaylıca ele alınacaktır. Oyunda yer alan farklı milletlere ait izler, oyunda yer alan mekân, şehir adları ve nesneler, oyunda zaman kullanımı ve oyunda kostümler ayrı ayrı bölümler halinde düzenlenecektir. Son olarak her oyunun değerlendirmesi yapılarak oyun incelemeleri tamamlanacaktır. Genel olarak yapılacak bu incelemede Münip Melih Korukçu, Ayşegül Yüksel, LajosEgri, Hülya Nutku ve Dilek Zerenler gibi araştırmacıların inceleme ve çözümleme eserlerinden yararlanılacaktır.

Oyun incelememizde yöntem olarak kullandığımız Katman Soyama Yaklaşımını, Münip Melik Korukçu şöyle ifade etmektedir;

“Oyun analizi için metinden öze katman soyma yaklaşımı, iç eleştiri yöntemlerinden yapısalcı yaklaşımı merkezinde tutan, metnin temel niyetini anlamayı amaçlayan bir yaklaşımdır. Sahnelenmek üzere kaleme alınmış tüm metinler yapısal olarak belirleyebileceğimiz katmanlar içermektedir. Bu katmanlar da tiyatro sanatının kendine özgü kavramlarını içinde barındırırlar ve oyun metninin anlaşılmasında önem taşırlar” (Korukçu, 2022: 33).

Biz de çalışmamızda bu yönde hareket ederek Korukçu’nun verdiği *Oyun Analiz Şablonunu* temel aldık. Ona göre en içten en dışa doğru sıralan katmanlar şu şekilde yer almaktadır: “Öz, Önerme, Aksiyon Planı, Olay dizisi, Öykü, Oyun Metni”. Dramatik metin

için anlam katmalarını ve bu anlam katmanlarını incelerken karşılaşılabilecek temel kavramları da şu şekilde sıralamaktadır:

I. Katman: Oyun Metni. Tiyatro Tarihi Boyunca Oyun Metninin Dönüşümü, Metnin Kutsallaşması, Bir Vesile Olarak Metin, Bir Teklif Olarak Metin, Dramaturjik Bir Kavram Olarak Oyun Metni ve Post-Dramatik Metin, Performans Metni, Metinlerarasılık, Peyzaj Metin, Post -Dramatik Dramaturji, Motifler ve Semboller (Simgeler)

II. Katman: Öykü. Zaman ve Mekân

III. Katman: Olay Dizisi. Perde, Sahne, Durum ve Olay, Atmosfer ve Olay Dizisi, Tartım (Ritim)

IV. Katman: Aksiyon Planı. Hedef, Engel, Sonuç. Çatışma (Karşıtlıklar), Kişileştirme

V. Katman: Önerme/Mesaj. Bireysel, Toplumsal ve Evrensel Karşılıklar

VI. Katman: Öz (Korukçu, 2022: 34).

Çalışmamızın oyun analizi bölümünde biz de bu katman soyma yönteminden yararlanarak kendi şablonumuzu oluşturduk;

1. Oyuna ait bilgiler
2. Oyun özeti
3. Oyuna ait önerme/mesaj
4. Oyunda olay dizisi
5. Aksiyon planı
6. Oyunda yer alan karakterler
7. Oyunda yer alan farklı milletlere ait izler
8. Oyunda yer alan mekân, şehir adları ve nesneler
9. Oyunda zaman kullanımı
10. Oyunda kostümler
11. Oyun değerlendirmesi

G.3. Mirza Fethali Ahundov Üzerine Türkiye’de Yapılan Çalışmalar

G.3.1. Kitaplar:

Bu bölümde Ahundov’u eserlerine ana konu olarak alan veya eserleri içerisinde yer alan bölümlerde Ahundov’a değinen kitaplar belirtilmektedir:

- Yurtsever, A. Vahap. *Mirza Fethali Ahunt zadenin Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Yeni Cezaevi, 1950.

Vahap Yurtsever’in 1950 yılında Ankara’da yayımlanan “*Mirza Fethali Ahunt zadenin Hayatı ve Eserleri*” isimli 30 sayfadan oluşan kitabı Azerbaycan Kültür Derneğinin teşebbüsü ile 18 Mart 1950 tarihinde Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinde verilen konferans notlarını içermektedir. Kitap Mirza Fethali Ahundov’un yaşadığı dönemi ve coğrafyayı tanıtarak başlar. Ardından Ahundov’un kendini anlattığı “*Keşkul*” gazetesinin 43-45. sayfalarının tercümesini vererek Ahundov’un kökenini kısaca anlatır. Filozof Mirza Şefi’nin Ahundov üzerindeki etkisini ele aldıktan sonra Ahundov’un eserlerine geçer. Ahundov’un ‘Alfabe Meselesi’ olarak adlandırdığı düşüncelerini de anlattıktan sonra konferansın sonuç bölümünü vererek Ahundov hakkındaki kendi fikirlerini ve ona hayranlığını dile getirir.

- Yurtsever, A. Vahap. *Azerbaycan Dram Edebiyatı*. Ankara: Bayur Matbaası, 1950.

Vahap Yurtsever’in 1950 yılında Ankara’da yayımlanan “*Azerbaycan Dram Edebiyatı*” isimli 37 sayfadan oluşan kitabı Azerbaycan Kültür Derneğinin teşebbüsü ile 26 Kasım 1950 tarihinde Ankara Halkevinde verilen konferans notlarını içermektedir. Kitabın ilk 8 sayfası Mirza Fethali Ahundov devrindeki tiyatro hayatını anlatmaktadır.

- Baykara, Hüseyin. *Azerbaycan’da Yenileşme Hareketleri XIX. Yüzyıl*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, 1966.

Hüseyin Baykara’nın 1966 yılında yazdığı “*Azerbaycan’da Yenileşme Hareketleri XIX. Yüzyıl*” adlı eserinde 148-170 sayfaları arasında “*Mirza Fethali Ahund-Zade*”

başlıklı bir bölüm bulunmaktadır ve Mirza Fethali Ahund-zade'nin hayatı, eserleri, felsefi ve edebî görüşleri, tenkidi ve estetik görüşleri ile edebî dil hakkındaki görüşleri detaylıca ele alınmaktadır. Yazarımızın bir fotoğrafı da kitabın sonunda yer almaktadır.

- Kayabalı, İsmail ve Arslanoğlu, Cemender. *Azerbaycan Türkleri Kültür Tarihinin Ana Hatları*. Ankara: Azerbaycan Kültür Derneği, 1978.

İsmail Kayabalı ve Cemender Arslanoğlu birlikte hazırladıkları “*Azerbaycan Türkleri Kültür Tarihinin Ana Hatları*” başlıklı çalışmanın “*Modern Azerbaycan Edebiyatının Öncüleri*” bölümünde Ahundov’a kısa da olsa yer verilerek “*yenileşmenin kapısını açtığı*” belirtilmektedir.

- Akpınar, Yavuz. *Mirza Fethali Ahunzade Komdiler (Temsilat)*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 1988.

1988 yılında Ege Üniversite'nin bastığı Yavuz Akpınar'ın hazırladığı “*Mirza Fethali Ahunzade Komdiler (Temsilat)*” isimli kitap da bu konuda yazılan ilkler arasındadır. Kitabın ilk 16 sayfasında Ahundov'un hayatı ve faaliyetlerini tanıtan Akpınar, sonrasında “*Komedilerin yazılışı, İlk neşirler, İlk tercümeler*” diye bir başlıkla dönemi ve komedilerin yazılış serüvenini anlatarak “*Sözü edilen bu konularda daha fazla bilgi edinmek isteyenler ‘Mirza Feth Ali Ahundzade -bütün yönleri ile- (Erzurum, 1980) adlı çalışmamıza müracaat edebilirler.*” diye belirtir ve komedilerin Türkiye Türkçesine aktarılmasının, sahneye konulması ve bunlar üzerinde incelemelerin yapılmasının daha kolay hale geleceğini sandığını ekler (Akpınar, 1088: 27). Komdilerden önce metinler ve sözlük hakkında kısa bir açıklamada yapan Akpınar'ın aktardığı Komdiler'in sadece Latin alfabesine aktarılacak ve Azerbaycan Türkçe yapısının, şive ve ağız özelliklerinin korunarak hazırlandığı görülmektedir. Akpınar 33. Sayfada; “*Metinlerde tam bir transkripsiyona da lüzum görülmemiştir. Ancak alfabemizde harf olarak karşılığı olmayan bazı sesler için alışılmış işaretler kullanılmıştır...*” şeklinde bir açıklamayı uygun bulmuştur. Kitabın son bölümünde Komdiler'de geçen kelimelerin Türkçe çevirisinin yer aldığı bir sözlük bölümü de bulunmaktadır.

- Makas, Zeynelabidin. *Azerbaycan Dramaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

Kültür Bakanlığınca 1990 yılında yayımlanan Zeynelabidin Makas'ın hazırladığı “*Azerbaycan Dramaları*” adlı kitabın 7-71. sayfaları Ahundov'a ayrılmıştır. Makas, *Sergüzeşt-i Merd-i Hesis* ve *Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran* isimli Ahundov'un iki ayrı komedisinin metinlerini verdikten sonra belli başlı Azerbaycan tiyatrosu eserlerinin metinlerine yer vermektedir.

- Açıkgöz, Halil. *Türk Dünyası Edebiyatı I*. Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1991.

Halil Açıkgöz' n hazırladığı “*Türk Dünyası Edebiyatı I*” isimli altı yazarın makalelerini içeren kitabın Ahmet Caferoğlu tarafından yazılan “*Azerbeycan Edebiyatı*” başlıklı bölümde 183. sayfada “*Ahundzade*” başlığıyla yazarımızdan bahsedilmektedir.

- Akpınar, Yavuz. *Azeri Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Derg h, 1994.

1994 yılında Yavuz Akpınar'ın yayımladığı ve günümüze kadar Azerbaycan Edebiyatının başucu kitaplarından biri haline gelen “*Azeri Edebiyatı Araştırmaları*” isimli kitabın 44. sayfasından itibaren Mirza Fethali Ahundov ismine sık sık yer verilmiştir. “*Kuzey Azerbaycan'da Modern Edebiyatın Doğuşu*” başlıklı bölümde Ahundov'un yeni alfabe düzenlemesine değinildikten sonra “*XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Azeri Edebiyatı*” başlıklı bölümde Ahundov'un hayatını detaylıca vermektedir.

- Karayev, Yaşar. *Belli Başlı Dönemleri ve Zirve şahsiyetleriyle Azerbaycan Edebiyatı*. İstanbul: Ötüken, 1999.

Yaşar Karayev'in 1996 yılında Bakü'de yayımlanan “*Tarih: Yakından ve Uzaktan*” adlı eserinin Azerbaycan Edebiyatı ile ilgili makalelerinden se melerden oluşturulan “*Belli Başlı Dönemleri ve Zirve şahsiyetleriyle Azerbaycan Edebiyatı*” ismiyle 1999 yılında Yavuz Akpınar'ın hazırladığı kitabın 174. sayfasında “*Ahundzade ile Başlayan Estetik Hafıza: Azerbaycan Türk Uyanışı*” başlıklı bölümde yaklaşık 15 sayfa boyunca Ahundov fenomen olarak gösterilerek bu şahsiyetin zamanının önünde olduğunu vurgulamaktadır.

- Devlet, Nadir. *Rusya Türklerinin Millî Mücadele Tarihi (1905-1917)*.

Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999.

Nadir Devlet'in "*Rusya Türklerinin Millî Mücadele Tarihi (1905-1917)*" isimli Türk Tarih Kurumu yayını olan kitabında 24. ve 25. sayfalarda Mirza Fethali Ahundov kısa da olsa yer almaktadır.

- Bozkurt, Salih. *Mirza Fethali Ahundof Sanatı, Yaşamı, Tüm Oyunları*.

Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.

Salih Bozkurt'un "*Mirza Fethali Ahundof Sanatı, Yaşamı, Tüm Oyunları*" isimli çalışmasında dönemin Kültür Bakanı önsözünde "2000 yılında bakanlığımız, Mirza Fethali Ahundof'un tüm oyunlarını kapsamlı bir inceleme ile toplumumuza sunarken, gecikmiş bir değerbilirlik örneği sergilemenin mutluluğunu yaşıyor" diye belirtmektedir (Bozkurt, 2000: v.). Kitabın ilk 30 sayfasında komedilerin dramatik yapısı, Ahundov'un sanat, tiyatro ve edebî dil üzerine görüşleri ve yaşamına yer verilmiştir. Ardından altı komedi de Türkiye Türkçesine aktarılmış biçimde okuyucuya sunulmuştur.

- Smirnov, Nikolay A. *Sovyet Rusya'da İslam Tarihi İncelemeleri*. Sovyet

Bilimler Akademisi Yayını, Moskova, 1954; Çeviren: Arif Berberoğlu. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.

2005 yılında Rusçadan dilimize yine Arif Berberoğlu tarafından çevrilen Nikolay Smirnov'a ait "*Sovyet Rusya'da İslam Tarihi İncelemeleri*" adlı kitabın "*XVIII. Yüzyılın İkinci Yarısı ile XIX. Yüzyılın İlk Yarısı Arasında İslam Öğretisi*" başlıklı bölümün Azerbaycan hakkındaki incelemesinde Mirza Fethali Ahundov için "ilgi çekici ve özgün çalışmaları, Rus devrimci demokratlarının din konusundaki düşünceleriyle doğrudan bağlantılıdır. XIX. yy'ın dikkate değer insanlarından biri olan Mirza Fethali Ahundov, Azerbaycan halkının yazgısında üstün bir rol oynadı ve gelecek kuşaklara zengin bir kültür kalıtı bıraktı" görüşlerine kısaca değinmektedir.

- Buttanrı, Müzeyyen. *Mirza Fethali Ahundzade'nin tiyatro eserleri ve "Aldanmış Kevakib" isimli Hikâyesi (metinler ve incelemeler)*. Eskişehir: Eser Ofset, 2006.

2006 yılında yayımlanan “*Mirza Fethali Ahundzâde'nin Tiyatro Eserleri ve 'Aldanmış Kevakib' İsimli Hikâyesi (Metinler ve İnceleme)*” adlı kitap, Müzeyyen Buttanrı tarafından kaleme alınmıştır. Kitabın II. bölümünde, Ahundov’un Komedileri ve “*Aldanmış Kevakib*” adlı eserlerini detaylı bir şekilde inceleyerek, onun tarihî ve edebî değerine vurgu yapmıştır. Kitabın III. Bölümünde Komedilerin ve *Aldanmış Kevakib* adlı Hikâyesinin Türkiye Türkçesine aktarımını yapan Buttanrı, bu bölümde Ahundov’un 1859 yılında kaleme aldığı “*Fihrist-i Kitab*”, “*HitabBer-Nakil*” ve “*HitabBer-Katib*” başlıklı *Önsöz* kısmını da eklerken daha yeni ve detaylı bir değerlendirme yapmıştır. Toplam 202 sayfadan oluşan bu eser elimizde bulunan en güncel Türkiye Türkçesi aktarımlı Mirza Fethali Ahundov eserleri olarak kabul edilebilir. Bu nedenle çalışmamızda Ahundov’a ait bu eserler için gereken kısımlar Buttanrı’nın kitabından alıntı yapılarak yer verilecektir. Prof. Dr. Müzeyyen Buttanrı’nın bu değerli kitabının günümüzde kitapçı raflarında olmaması ve sınırlı sayıdaki kütüphanelerden temin edilebilmesi Ahundov’u araştıran ve tanımak isteyen okuyucu için büyük bir kayıp olarak görülebilir.

- Shaffer, Brenda. *Sınırlar ve Kardeşler İran ve Azerbaycan Kimliği*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008.

İstanbul Bilgi Üniversitesi yayını olan Brenda Shaffer’ın kitabı “*Sınırlar ve Kardeşler İran ve Azerbaycan Kimliği*” içerisinde “*Aslında, o zamanlar İran’ı etkileyen en büyük siyasi düşünürlerden...*” diyerek Ahundov’dan bahsetmektedir. Yazarımızın hem İran hem de Azerbaycan için önemli bir millî kişilik olduğunu, İran’da önemli aydınlanma düşünürlerinden biri sayıldığını, Azerbaycan’da çağdaş edebî dilin kurucusu görüldüğü ve ona çok büyük saygı gösterildiği vurgulanmaktadır (Shaffer, 2008: 28-29).

- Ahundov, Mirza Fetali. *Felsefi ve Politik Düşünceler*. Ankara: Epos, 2009. Özgün adı “*Filosofsko-Politiçeskiye Proizvedeniya*” olan ve Arif Berberoğlu’nun Rusçadan çevirdiği kitap ilk olarak 2009 yılında “*Felsefi ve Politik Düşünceler Mirza*

Fethali Ahundov” ismiyle yayımlandıktan sonra 2014 yılında “*Aklın İflası*” adıyla yayımlanmıştır. Kitapta, ilk bölümde kısaca Mirza Fethali Ahundov’un hayatı anlatıldıktan sonra Nazım Hikmet’in Ahundov’un 150. doğum yıldönümü törenlerinde ADAOB Tiyatrosunda yaptığı konuşma yer almaktadır. Editörün notu bölümünde kitap hakkında detaylı bilgi verildikten sonra, Haydar Hüseyinov’un kaleme aldığı “*Mirza Fethali Ahundov’un Felsefi Görüşleri*” ve ardından Ahundov’un “*Kemaliddövlə'nin Mektupları*” hiçbir değişiklik yapılmadan Rusça varyantından çevrilerek yayımlanmıştır. Son bölümde ise Ahundov’un üç makalesine yer verilmektedir.

- Hasanov, Behram. *Azərbaycan'da Din Sovyetlər'den Bağımsızlığa Hafıza Dönüşümləri*. Ankara: İSAM, 2011.

Behram Hasanov’un çalışması olan “*Azərbaycan'da Din Sovyetlər'den Bağımsızlığa Hafıza Dönüşümləri*” başlıklı eserin 44. sayfasında “*Azərbaycan'da bizim kullandığımız anlamda ilk aydın Mirza Fethali Ahundzade idi...*” diyerek kısaca yazarımızın yaşam öyküsüne, ateist ve materyalist görüşlerine değinmektedir.

- Nerimanoğlu, Kâmil Veli. *Çelişki ve Yenilik Dehası Mirza Fathali Ahuntzade*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2013.

Prof. Dr. Kâmil Veli Nerimanoğlu’nun, Ahundov’un doğumunun 200. yılına özel yayımladığı “*Çelişki ve Yenilik Dehası Mirza Fathali Ahuntzade*” isimli deneme kitabına Prof. Dr. Yavuz Akpınar editörlük yapmıştır. İstanbul’da birinci baskısı 2013 yılında basılan kitapta Nerimanoğlu, Ahundov konusunda genel bir değerlendirme yaparak 83 sayfalık denemesinin sonunda “*‘Bütün yollar Roma’ya götürür’ ifadesinin mantığına uygun olarak fikirlerin, düşüncelerin, yorumların, eleştirilerin, tahminlerin, hükümlerin de hepsi bizi, yani beni ve sizi Mirza Fethali’ye götürür.*” demektedir.

- Ahundov, Mirza Fethali. *Aklın İflası*. İstanbul: Düşünce, 2014.
- İsmailov, Mahmud. *İlk Çağlardan XX. Yüzyıl Başlarına Kadar Azerbaycan Tarihi*. İstanbul: IQ Kültür Yayıncılık, 2014.

Mahmud İsmailov tarafından yazılan “*İlk Çağlardan XX. Yüzyıl Başlarına Kadar Azerbaycan Tarihi*” kitabın Edebiyat başlıklı bölümünde Ahundov’a kısa da olsa yer verilmiş ve Azerbaycan realist edebiyatının temelini attığı belirtilmiştir.

- Yaman, Ertuğrul. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı*. Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 2014.

2014 yılında yayımlanan Ertuğrul Yaman’ın “*Türk Dünyası Ortak Edebiyatı*” isimli kitapta Mirza Fethali Ahundov’dan bahsedilerek kısaca hayatı ve eserlerine değinilmiş, “*Sergüzeşt-i Merd-i Hesis*” içinden kısa bir bölümün metni de verilmiştir.

- Gerayzade, Ellada. *Yeni Azerbaycan Edebiyatı (XIX Esr-XX Esrin Evvelleri)*. Kars: Ertem Kafkas Eğitim Yayınları, 2018.

Ellada Gerayzade’ye ait “*Yeni Azerbaycan Edebiyatı (XIX Esr-XX Esrin Evvelleri)*” isimli Kafkas Üniversitesi’nce Kars’ta 2018 yılında yayımlanan kitabın 71 ile 111. sayfaları Ahundov ve eserlerinin detaylıca tablolar halinde incelenmesine ayrılmıştır.

G.3.2. Tezler:

Ülkemizde Mirza Fethali Ahundov üzerine ya da tezin bölümlerinde değinilerek yapılmış doktora ve yüksek lisans tezleri aşağıda kronolojik sırada belirtilmiştir.

- Akpınar, Yavuz. *Mirza Feth-Ali Ahund-zade Bütün Yönleriyle*. Doktora Tezi. Danışman: Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1980. (YÖK Tez Arşivinde bu teze ulaşılamamaktadır)

Türkiye'de gerçekleştirilen önemli bir çalışma, Yavuz Akpınar'ın 1980 yılında hazırladığı doktora tezi olan “*Mirza Fethali Ahundzâde: Bütün Yönleriyle*” başlıklı çalışmadır. Akpınar'ın bu tezi, Ahundov'un hayatını ve sanatsal üretimini ele almakla birlikte, özellikle edebî yönünü daha fazla vurgulamıştır. Araştırmada, Ahundov'un edebiyat alanındaki katkıları öne çıkarılmıştır. Akpınar ayrıca, Ahundov'un alfabe reformunu detaylı bir şekilde ele alarak, onu Müslüman dünyasında ilk aydın olarak tanımlamıştır. Akpınar'a göre, Ahundov Arap harfleriyle okuma ve yazmanın zorluğunu fark etmiş ve bu durumu, Arap alfabesinin diğer milletlerin alfabeleriyle karşılaştırıldığında daha belirgin hale geldiğini düşünmüştür. Akpınar'ın 1980 yılında Atatürk Üniversitesi'nde hazırladığı bu çalışma henüz basılamamış ve YÖK tez arşivinden de ulaşılamayan bir kaynak olarak kalmıştır.

- Kürekçi, Ali İhsan. *Mirza Fethali Ahundov'un Eserlerinde Halk Kültürü Unsurları*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Sedat Adıgüzel. Erzurum: Atatürk Üniversitesi 2015.

Ali İhsan Kürekçi'nin Prof. Dr. Sedat Adıgüzel danışmanlığında hazırladığı *Mirza Fethali Ahundov'un Eserlerinde Halk Kültürü Unsurları* başlıklı doktora tezi Ahundov'u oldukça kapsamlı bir biçimde ele alarak halk kültürü unsurları açısından tüm eserlerini incelemektedir. Atatürk Üniversitesi'nde hazırlanan bu çalışmada, Mirza Fethali Ahundov'un “*Temsilât*” (*Komediler*), “*Kemaliüdevle Mektupları*” ve “*Aldanmış Kevakib*” adlı üç önemli eserinde bulunan halk kültürü unsurlarını Sedat Veyis Örnek'in tasnifini kullanarak sınıflandırmaya çalışılmıştır. Çalışmanın giriş bölümünde,

Ahundov'un hayatıyla birlikte Azerbaycan ve Doğu medeniyeti bağlamında önemini açıklamak amacıyla bilgiler sunulduktan sonra, birinci bölümde, düşünürün eserleri kısaca incelenmiş, ikinci bölümde, Ahundov'un çeşitli konulardaki fikirleri özetlenmiştir. Üçüncü bölümde, Sedat Veyis Örnek'in tasnifi ve halk kültürü konu başlıklarıyla ilgili teorik açıklamalara yer verilerek, dördüncü ve son bölümde, Ahundov'un eserlerindeki halk kültürü unsurları tespit edilerek tasnif edilmiştir.

- Rustamli, Naila. *M. F. Ahundzade'nin Felsefi ve Toplumsal Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Mustafa Çağrı. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2016.

Türkiye'deki başka bir çalışma, Naila Rustamli tarafından 2016 yılında hazırlanan Yüksek Lisans tezi olan '*M.F. Ahundzâde'nin Felsefi ve Toplumsal Görüşleri*' adlı çalışmadır. Bu tez, genel bir bakış açısıyla Ahundov'un bazı felsefi, dinî ve sosyal fikirlerine odaklanmıştır. Araştırmanın sonuçlarına göre, Ahundov öncelikle geleneksel bir sistemli filozof olmak yerine, çeşitli toplumsal, felsefi, dinî ve siyasi konular üzerinde düşünce yürüten, eleştirilerini dile getiren ve sorunlara çözüm arayan bir “ıslahçı/reformist” düşünür ve yazar olarak öne çıkmaktadır.

- Bagir, Muharrem. *Mirza Fethali Ahundzade'nin Düşünceleri ve Modernite Anlayışı*. Doktora Tezi. Danışman: Doç. Dr. Erhan Tecim. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2022.

Konya'da yapılan Muharrem Bagir'in hazırladığı “*Mirza Fethali Ahundzade'nin Düşünceleri ve Modernite Anlayışı*” isimli doktora tezinde Ahundov'un vurguladığı temel kavramları ve modernite anlayışı, Reinhart Koselleck'in “Kavramsal Tarih” kuramı ve yöntemi kullanılarak incelenmiş ve yenileşme fikri bağlamında kullandığı bileşenler ve kavramlar üzerinden analiz edilmiştir. Kavramsal tarih yöntemi, metinlerin söylem analizi gibi unsurlarını incelemekte, ancak bu analiz kavramlar üzerinden gerçekleştirilmektedir. Ahundov'un eserlerindeki merkezi kavramlar, semantik alan içinde senkronik ve diyakronik analizlerle keşfedilerek metnin ötesindeki düşünce ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu tezin bulgularına göre, Ahundov, Müslüman toplumunun geri kalmışlığının temel nedenini eski toplumsal sistemden kaynaklanan batıl inançlar,

despot padişahlar, cehalet, dünyadan habersizlik, eğitimsizlik ve genel olarak eskimiş toplumsal-kültürel ve siyasal düzende görür. O'na göre, bu geri kalmışlığın çözümü çağdaşlaşma ve medenileşme veya uygarlıkla mümkündür. Ahundov, Avrupa'nın uygarlık modelini inceleyerek oradan öğrendiği modern fikirleri açıklar. Toplum, inanç, siyaset, düzen, edebiyat ve eğitim gibi alanlarda reformlar önerir. İslami Protestanlık, modern hukuk sistemi, eleştirel edebiyat, harf değişikliği, cinsiyet eşitliği, seküler sistem, özgürlük, akılcılık, vatanseverlik gibi reformlar arasında yer alır. Ahundov, özellikle İran ve Azerbaycan gibi Müslüman ülkelerde yenileşmeyi amaçlar ve özellikle edebiyat yoluyla bu hedefe ulaşmanın yollarını göstermeye çalışır. Çalışma sonunda Ahundov'un bu düşüncelerinin 19. yüzyılın başından itibaren hala geçerliliğini koruduğu belirtilmektedir.

- Tahirova, Azada. *Mirza Fethali Ahundzade'nin Komediğinde Söz Varlığı*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Doç.Dr. Mehmet Yastı. Konya: Necmeddin Erbakan Üniversitesi, 2022.

Konya'da yapılan, Azada Tahirova'nın "*Mirza Fethali Ahundzade'nin Komediğinde Söz Varlığı*" başlıklı yüksek lisans çalışmasında Mirza Feth Ali Ahundov'un eserleri, söz varlığının zenginliği bakımından ele alınmıştır. Bu çalışmada, yazarın sadece altı komedide kullandığı kelimelerden ziyade; yabancı sözcükler, atasözleri, deyimler, ikilemeler ve kalıp sözler de detaylı bir şekilde incelenmiştir. Komediğinde kullanılan bu ifadelerin tamamı belirlenmiş ve ortaya konmuştur. Azerbaycan edebiyatında halen kullanılan veya günlük dilde varlığını kaybetmiş sözcüklerin bu yöntemle tekrar derlenmesi ve bu zenginliğin korunması için bir adım atılmıştır. Çalışmada, Azerbaycan tarihinde ve edebiyatında önemli bir figür olan Mirza Fethali Ahundov'un komediğinde yer alan söz varlıkları üzerine bir inceleme yapılmıştır. Araştırma, Ahundov'un yaşadığı dönemin anlaşılması, bu döneme kadar varlığını sürdüren kelimelerin ve yalnızca ağızlarda kalan kelimelerin tespiti açısından bakılmıştır. Bu bağlamda, çalışmanın ilk bölümünde Mirza Fethali Ahundov'un hayatı ve eserleri hakkında bilgi verilmiş, ikinci aşamada söz konusu komediğinde bulunan öğeler, kavram alanlarına göre sınıflandırılmış; komediğinde geçen atasözleri, deyimler,

ikilemeler ve kalıp sözler detaylı bir şekilde tespit edilmiştir. Son aşamada ise belirlenen öğelerden bir sözlük oluşturulmuştur.

- Koç, Elif. *Azerbaycan Edebiyatında Tiyatro*. Doktora Tezi. Danışman: Prof. Dr. Erdoğan Uygur. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2022.
- Gasimov, Toghrul. *Azerbaycan Tiyatrosunun Tarihi ve Tiyatro Sanatçıları*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Sema Göktaş. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, 2022.
- Azizov, Vagif. *Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenliğin Evrimi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Danışman: Tufan Karabulut. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2023.

Yukarıda belirtilen son üç tez de ana konu olarak Ahundov'u seçmemiş; ancak içerisindeki bölümlerde yazarımıza yer vermiştir.

G.3.3. Makaleler:

Ateş, Ahmet. "Mirza Fethali Ahund-zade". *Türk Kültürü Aylık Dergisi*, Sayı 4 Şubat (1963), Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara.

And, Metin. "İki Önemli Azeri Sanatçısı: İlk Türk Oyun Yazarı Ahundov ve İlk Türk Opera Bestecisi Hacıbeyli", *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul Sayı: 261, 23 Ocak (1978).

Adıgüzel, Sedat. "Mirza Fethali Ahundov'un Doğunun Aydınlanması ve İlerlemesi Yolundaki Düşünceleri", *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007)*, I, Ankara, 2008: 21-36.

Akın, Ümit. "Azerbaycan Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme: Geçmişten Sovyet Dönemine Kadar" *OPUS*, ISSN:2528-9527 E-ISSN: 2528-9535 Yıl Year: 11 Cilt Volume:17 Sayı Issue :38 Haziran June 2021.

Algar, Hamid. "Ahundzâde, Mirza Feth Ali" *TDV İslâm Ansiklopedisi*, İstanbul, (1989): 2. Cilt, 186-190.

Aliyeva, Zakire. "Türkiye-Azerbaycan Edebi İlişkilerinde Selef ve Halef Yazarlar: Mirza Fethali Ahundzade ve Alizadeh, Mohammad". *Study of Chauvinism in the Attitudes of the Intelligentsia during the Constitutional ERA*. 2015/07/01. *Mediterranean Journal of Social Sciences*.

Çolak, İhsan. "Imagining Iranian Nationalism: Mirza Fathali Akhundzadah and His Ideas On Iranian Nation" *Akademik Araştırmalar Dergisi*, 2014, Sayı 61, Sayfalar 1-14. İstanbul.

Çolak, İhsan. "Dedeler, Torunlar ve Mirze Feteli Bağlamında Paris Olayları" *Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu Yayını*, 14 Eylül 2012, USAK Stratejik Gündem (USG).

Doster, Sevgi. "Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkekan ve Mirza Feth-Ali Ahundzade" *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 17 (2012): 57-62.

Karakuş, Ertuğrul. "Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı'nın Başlangıcında (XIX. Yüzyıl) Bir "Öncü" (Avangard) Olarak Mirza Fethali Ahundzâde" *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi* 4 (7), 4, Giresun. Sonbahar 2012:49-57.

Koç, Elif. "Sovyet Dönemi Azerbaycan Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme." *Selçuk Türkiyat Dergisi*, e-ISSN 2458-9071, Nisan; (54): 333-351.

Mürseloğlu, Rüstem "Azerbaycan Tiyatrosunun Teşekkülünde M.F. Ahundov ve C. Cabbarlı Dramaturgiyasının Sentezi" 3.Uluslararası Sosyal Bilimler Sempozyumu, Kahramanmaraş, Türkiye, 26 Ekim 2017: 162

Osmanoğlu Kurbanov, B. "Türk Dünyasının Mütefekkirî Mirze Fethali Akhundov". *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 28 Şubat 2010, Yıl 1997, Sayı 7,(2010).

Rüstemli, Naile. "M. F. Ahundzade'nin Arap Alfabetinin İslahıyla İlgili Yeni Alfabe Lâyihası" Marmara Üniversitesi, *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* Cilt 16, Sayı 3, (2016): 161-1.

Sultanzade, Vügar. "Aldanmış Kevakib'in Arketipleri". *Erdem*, 68, (2015): 99-107.

Uca, Alaattin. "Mirza Fethali Ahundzade'nin Türk Dünyası'na Hizmetleri." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 17 (2001): 365-382.

Uca, Alaattin. "Azerbaycan Millî Uyanışının Gerçekleşmesinde Zeynil Abidin Tagiyev, Mirza Fethali Ahundzade ve Hasan Bey Zerdabi'nin Hizmetleri." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 7 (2010): 203-210.

Uygur, Erdoğan. "Molière ve Ahundof Tiyatrosunda 'Cimri' Karakterleri Harpagon ve Hacı Kara", *Türkoloji Dergisi*, XVI. cilt, 2. sayı, Ankara, (2003): 145-164.

Uygur, Erdoğan. "Mirze Feteli Ahundof'un Piyeslerinde Batıl İnanç Motifleri", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi-Turkish Journal of Social Research*, yıl 11, sayı 1, Ankara, Nisan 2007: 59-68.

Uygur, Erdoğan. "Sovyetler Döneminde Azerbaycan Toplumunun Yeniden Yapılanmasında Edebiyat Adamlarının Rolü", *Türk Yurdu*, cilt 31, sayı 287, Ankara, (2011): 156-159.

Uygur, Erdoğan. "XIX. Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatının Genel Görüntüsü", *Türk Kültür Dergisi Azerbaycan*, yıl 52, sayı 352, Ankara, (2004): 16-25.

Üstünyer, İlyas. "M. Y. Lermontov'un Türkçe Hocası; Mirza Fetali Ahundov" *Uluslararası Karadeniz Üniversitesi, Beşerî Bilimler Fakültesi*, Tiflis, Gürcistan.

Valiyev, Orhan, Bezci, Bünyamin “Ahundzade’de Millet Fikrinin Oluşumunun
Miroslav Hroch’un yaklaşımı Çerçevesinde Değerlendirilmesi” *Bilig*, (98), 49-74.



I. BÖLÜM

1. AZERBAYCAN HALK TİYATROSUNUN GELİŞİM SÜRECİ

Azerbaycan'da tiyatro sanatının kökenleri, Azerbaycan halkının yaşam tarzı, şenlik ve düğün gelenekleri ile ilişkilidir. Törenler, ayinler ve oyunlardaki gösteri unsurları, bağımsız halk tiyatrosunun gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Azerbaycan halk tiyatrosu, gerçekçi bir niteliğe sahiptir ve repertuarı genellikle etnik içerikli küçük performanslarla, özellikle de fars türünden eserlerle şekillenmiştir.

Azerbaycan tiyatrosu, geleneksel halk tiyatrosu ve Batı etkisinin birleşimiyle ortaya çıkan profesyonel tiyatro oluşumunda Azerbaycan'ın halk tiyatrosunun önemli bir katkısı olduğu unutulmamalıdır.

1.1. HALK TİYATROSU VE MEYDAN TAMAŞALARI

Azerbaycan'da tiyatronun doğuşu, uzun bir tarihsel süreci kapsamaktadır ve modern tiyatro öncesi dönemde halk arasında geleneksel oyunlar büyük önem taşımıştır. Bu geleneksel oyunlar genellikle meydanlarda sahnelendiği için “meydan tiyatrosu” olarak adlandırılmıştır. İlham Rehimli'nin ifadesiyle; meydan tiyatroları, halkın manevi yaşantısını, günlük hayatın çeşitli zorluklarını, dünyevi olayları, mitoloji ve folklorik unsurları farklı bakış açılarıyla ele alan zengin bir kaynağı temsil etmektedir (Rehimli, 2005: 4).

Azerbaycan'da tiyatro, kültürel ve manevi gelişimle yakından ilişkilidir. Azad Nebiyev'in belirttiği gibi, orta asırlarda âşıklık geleneğinin halk arasında yaygın olması, aynı dönemde Azerbaycan'da halk tiyatrosunun yükselmesine katkıda bulunmuştur. Bu süreçte edebî ve günlük yaşamdaki gelişmeler, halk arasındaki eğlence unsurlarının şeklini değiştirmiş, yeni görüşler ortaya çıkmış ve dinî ayinlerle birlikte taklit unsurları gelişmiş, olaylar, hareketler ve sohbetler dramatize edilmiştir (Nebiyev, 2009: 259).

Azad Nebiyev *Azerbaycan Halk Edebiyatı* adlı eserinde Azerbaycan halkının kültür düşüncesinde oyunun önemini vurgulamıştır. Oyunun kültürel unsurlarla şekillendiği, ritüellerin farklı zaman dilimlerinde estetik değişiklikler gösterdiği ve kültürel özelliklerin yaşayan insanların anılarından kaynaklandığını belirtmiştir. Eserde oyunun etnografik araştırmalarla incelenip, kültürel nitelikleri ortaya çıkarılmıştır. Oyunun kültürel yönlerini anlamak için çalgılar ve oyun sistemlerinin önemli olduğu vurgulanmıştır (Nebiyev, 2009: 350).

Halk tiyatrosu ürünleri, Zerdüştlük inancındaki iyilik, saflık, dürüstlük gibi kavramlara dayanmaktadır ve bu oyunlar, toplum tarafından zararlı olarak kabul edilen alışkanlıkları ele almaktadır. Azerbaycan Türklerinin dinî merasimlerinin yanı sıra tüm kutlamalarında, adet ve geleneklerinde tiyatro sanatının izleri gözlemlenmektedir. Arkeolojik kazılarda çıkarılan maskeler ve Gobustan resimleri gibi bulgular, tiyatro sanatının çok eski zamanlardan itibaren oluşmaya başladığını göstermektedir. Özellikle avcılık esnasında kamuflaj amacıyla kullanılan maskeler, zamanla tiyatro sanatında da kullanılmış ve ritüeller dramatize edilerek seyirlik oyunlar halini almıştır (Rehimli, 2005: 2-3).

Nevruz Bayramı, Azerbaycan'da Zerdüştlük ve İslam öncesi dönemlere kadar uzanan bir şenliktir ve bu bayramda da tiyatro unsurları görülmeye başlanmıştır. Nevruz'un gelişiyle birlikte doğada meydana gelen değişiklikler, insanların tazelenmesini sağlamakta ve bu dönemdeki sevinç ve bereket, insanları faaliyetlere yönlendiren bir güç olmaktadır. Türk Dünyası genelinde olduğu gibi Azerbaycan'da da Nevruz zamanında çeşitli halk tiyatroları icra edilmiştir.

Bu süreçte, doğanın canlanması ve insanların coşkusu bir araya gelerek tiyatro sanatını etkilemiş, ritüeller dramatize edilerek seyirlik oyunlar ortaya çıkmıştır. Tüm bu unsurlar, Azerbaycan'da halk tiyatrosunun zengin ve köklü bir geçmişe dayandığını göstermektedir.

Azerbaycan'daki halk oyunları, modern tiyatronun oluşumunda önemli bir rol oynamış ve geleneksel tiyatro anlamında zengin bir oyun çeşitliliği sunarak toplumda her zaman ilgi görmüştür. En sık oynanan halk oyunları arasında Mezheke, Kos Kosa, Kilimarası, Karavelli, Şebah, Sayaçı, Lağlağı, Dervişlik, Kevser, Cütçü Şumu, Yuğ, Tenbeki Kendirbaz, Yel Baba-Dede, Godu-Godu ve Güdül gibi oyunlar bulunmaktadır (Cabbarlı, 1959: 4).

Bu halk oyunları, Azerbaycan'ın kültürel dokusunu şekillendirmiş ve modern tiyatro anlayışının temellerini atmıştır. Geleneksel meydan tiyatroları, halkın yaşamına, kültürüne ve tarihine derinlemesine kök salmış, bu oyunlar aracılığıyla toplumun duygusal ve düşünsel dünyası ifade bulmuştur. Günümüzde de Azerbaycan tiyatrosunda bu geleneksel unsurların izleri ve etkileri gözlemlenmektedir, modern tiyatro sahnelerinde hala bu köklü mirasın etkileri görülmektedir.

Azerbaycan coğrafyasında halk tiyatrosunun kökeni, merasimler, bayramlar, şenlikler, tabiat olayları, günlük yaşama dair olaylar ve dinî ayinlerle şekillendirilmiştir. Dinî düşünce tarzı ve inançlar, bayramlar, şenlikler ve günlük yaşama dair ritüelleri etkilemiş ve bu ritüeller, zaman içinde dramatize edilerek seyirlik oyunlara dönüşmüştür.

Azerbaycan'da tiyatro, kültürel ve manevi gelişimle yakından ilişkilidir. Azad Nebiyev'in ifade ettiği gibi, orta asırlarda âşıklık geleneğinin halk arasında yaygın olması, aynı dönemde Azerbaycan'da halk tiyatrosunun yükselmesine katkı sağlamıştır (Nebiyev, 2009: 259). Bu süreçteki edebî ve günlük yaşamdaki gelişmeler, halk arasındaki eğlence

unsurlarının şeklini değiştirmiş, yeni görüşler ortaya çıkmış ve dinî ayinlerle birlikte taklit unsurları gelişmiş, olaylar, hareketler ve sohbetler dramatize edilmiştir.

İlham Rehimli, *Azerbaycan Tiyatro Tarihi* adlı eserinde kısaca şöyle belirtmiştir: Azerbaycan'da tiyatro, halkın manevi ve kültürel yaşantısının bir yansıması olarak doğmuş ve gelişmiştir. Bu bağlamda *Meydan Teatrı* olarak adlandırdığı *Halk Tamaşaları*, açık alanlarda, şehir meydanlarında, karavansaraylarda, pazar yerlerinde, sokaklarda ve köylerin yanındaki mekânlarda topluca izlenen halk oyunları ve gösteriler şeklinde ifade edilebilir. *Meydan Teatrı*, çeşitli sanat unsurlarını ve tarzlarını kullanarak halkın ruhsal zenginliğini, yaşamın farklı yönlerini, dünyadaki önemli olayları, mitoloji ve folklorik öğeleri farklı içerik ve formlarla canlandıran bir kültürel etkinliktir (Rehimli, 2005: 4).

Tamaşa ise Azerbaycan halk tiyatrosunda geleneksel olarak sahnelenen bir tür gösteridir. Bu performanslar, genellikle halkın günlük yaşamını, geleneklerini ve toplumsal değerlerini yansıtarak eğlenceli ve düşündürücü bir şekilde sunulur. Tamaşalar, köy hayatı, aile ilişkileri ve sosyal normlar gibi temaları mizahi bir dille işler. Performanslar sıklıkla toplumsal etkinliklerde, festivallerde veya köy meydanlarında yapılır ve halkın aktif katılımını teşvik eder. *Tamaşalar*, Azerbaycan'ın kültürel mirasını yaşatır ve toplumsal bağları güçlendirir, geleneksel değerlerin ve toplumsal normların geleceğe aktarılmasına yardımcı olur. Bu tür performanslar hem eğlenceli hem de kültürel olarak zengin bir deneyim sunar.

Eserinde Rehimli *Meydan Tamaşalarını* genel olarak dört ana kategoriye ayırmıştır:

1. Merasim ve esatir şenlik oyun-tamaşaları
2. Kütleli hayat ve meşetno-medeni oyun-tamaşaları
3. Eğlenceli sahne oyunları
4. Mistik karakterli şebih tamaşaları

Azerbaycan'da, 'Merasim Tamaşalarını' mevsimsel ve günlük yaşam merasimleri olarak iki ana grupta inceleyebiliriz. Mevsimsel merasimlerin yazın gelmesi, ekinlerin ekilmeye başlanması, hasat zamanı, yaylaya çıkış gibi doğa olaylarına bağlı olduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan, günlük yaşam merasimlerinin ise "aşık toyları, derviş düğünleri, ölen kişilerin anma törenleri" gibi olayları içerdiği Rehimli tarafından

belirtilmektedir. Bu törenlerde genel olarak ağıtların söylendiği ya da halk danslarının yapıldığı ve belirli ritüellerin gerçekleştirildiği bilinmektedir (Rehimli, 2005: 4).

Bu meydan tamaşaları, halkın yaşamına ve kültürüne köklü bir şekilde entegre olmuş ve Azerbaycan toplumunun tarih boyunca sanatsal ifadesinin önemli bir parçası haline gelmiştir. Her bir tamaşa türü, farklı sosyal ve kültürel bağlamlarda ortaya çıkmış ve halkın duygu, düşünce ve inançlarını yansıtmıştır. Bu zenginlik ve çeşitlilik, Azerbaycan'da tiyatro geleneğinin derinliğini ve köklülüğünü vurgular.

Azerbaycan'da tiyatro geleneği, halkın manevi ve kültürel zenginliğini yansıtan önemli bir sanat dalıdır. Bu geleneğin temelini, *meydan teatral* denilen açık hava oyunları oluşturur. Meydan teatral, halkın içinde bulunduğu manevi durumları, hayatın çeşitli sorunlarını, mitoloji ve folklorik unsurları, farklı biçimlerde işleyen ve çeşitli tarzlarda ele alan zengin bir kaynaktır.

Azerbaycan coğrafyasında *meydan teatral* geleneği, köklü bir tarihsel geçmişe dayanmaktadır. Bu gelenek, halkın manevi dünyasının şekillenmesinde, toplumsal olayların dramatizasyonunda ve kültürel ifadesinde önemli bir rol oynamıştır. Her bir tamaşa türü, farklı sosyal ve kültürel bağlamlarda ortaya çıkmış ve halkın duygu, düşünce ve inançlarını yansıtmıştır. Tiyatro geleneği, sadece eğlence aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin, inançların ve tarihsel derinliğin bir yansıması olarak kabul edilebilir.

Azad Nebiyev ise “*Azerbaycan Halk Edebiyatı*” adlı eserinde Azerbaycan halk oyunlarını; Dans oyunları, Tören oyunları, Aile oyunları, Sosyal içerikli oyunlar ve Çocuk oyunları olarak beş ana grupta sınıflandırmıştır (Nebiyev, 2009: 353):

1. Dans Oyunları: Bu grupta genellikle bireysel performanslar ve yarışmalar bulunur. Oyuncular arasındaki rekabet ön plandadır.
2. Tören/Merasim Oyunları: Geleneksel ritüeller, düğünler, bayramlar ve diğer toplumsal olaylar sırasında oynanan oyunlar bu grupta yer alır.
3. Aile/Meişet Oyunları: Bu gruptaki oyunlar, doğaçlama ve esnekliğin ön planda olduğu, oyuncuların kendilerini ifade etmelerine dayalıdır.
4. Sosyal İçerikli Oyunlar: Toplumsal içerikli oyunlar olarak tanımlanan bu grup, toplumun çeşitli konularına dikkat çeker ve toplumsal değerleri yansıtır.

5. Çocuk Oyunları: Bu gruptaki oyunlar genellikle çocuklar arasında oynanan ve eğlendirici nitelikteki oyunlardır.

Nebiyev, bu gruplandırmaları Azerbaycan halk oyunlarının kültürel, sosyal ve ritüel bağlamda çeşitliliğini ve önemini vurgulamak için yapmıştır. Gruplandırma, oyunların içerikleri, amacı ve oynandığı ortamlar gibi faktörlere dayalı olarak yapılmıştır. Bu gruplandırma, Azerbaycan halk oyunlarını anlamak ve analiz etmek için bir çerçeve sağlamaktadır (Nebiyev, 2009: 353).

Azerbaycan Halk Tiyatro Tarihi eserinde detaylıca bu alanı inceleyen Mahmud Allahverdiyev'in belirttiğine göre de Azerbaycan'da tiyatro sanatının kökleri, farklı türlerdeki gösteriler ve mevsimlere özgü ritüellerle şekillenmiştir. Tiyatro sanatı, insanın manevi gelişimi ve estetik anlayışının biçimlenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Azerbaycan halkı için tiyatro, yaşamın temelini oluşturan ve manevi dünyasını şekillendiren bir unsurdur (Allahverdiyev, 1978: 8).

Genel olarak kabul edildiği üzere toplumun ilişkilerinin ve insanların düşünce tarzlarının, sanatsal ifadeler aracılığıyla dramatize edildiği, etkili bir iletişim aracı olan tiyatro; kültürel ve sosyal değerlerin, inançların ve tarihsel bağlamın bir yansımasıdır. Tiyatro, sadece eğlence değil, aynı zamanda toplumun değerlerinin, inançlarının ve tarihsel derinliğinin bir yansımasıdır. Bu gelenek, toplumun kültürel zenginliğini korumak ve yeni nesillere aktarmak için önemlidir.

Yaptığımız bu çalışmada görülmektedir ki Azerbaycan'da tiyatro geleneğinin kökenleri, mevsimsel ritüeller ve törenlerle, günlük yaşam ve kültürel gösterilerle yakından ilişkilidir. Mevsimsel törenler, yazın gelmesi, ekim zamanı, hasat dönemi ve yayla göçü gibi dönemlere bağlı olarak gerçekleşirken; günlük yaşam törenleri, aşık toyları, derviş düşünleri, ölüm merasimleri gibi günlük olaylar etrafında şekillenir.

“Azerbaycan ve Anadolu Folklorunda Mevsim Oyun ve Temaşaları” adlı makalesinde Meleyke Memmedova insanın doğa olayları karşısında çaresiz kalması sonucu mucize ya da sırlı doğa olayını çözebilmek arzusuyla kullandıkları yöntemlerden ve ritüellerden bahseder, zamanla merasimlere dönüşen bu doğa olaylarından kaynaklı halk oyunlarını şu şekilde sınıflamaktadır;

1.Bağ bozumu oyun ve temaşaları

2.Bayram temizliği zamanı oyunları

3.İlkbahar Yaz mevsimi oyun ve temaşaları

4.Sonbahar Kış mevsimi oyun ve temaşaları (Memmedova, 2017: 139).

Diğer tüm coğrafyalarda olduğu gibi bu coğrafyada da tabiatın değişkenlikleri ve zorlukları karşısında, insanlar ritüellerle bu değişikliklere uyum sağlar ve hayal güçlerindeki kurgusal olaylarla bu durumları onurlandırır. Bu törenler, insanların hayal dünyasını, becerilerini ve ritüellerini oluştururken, aynı zamanda toplumsal bağlamda da önemli mesajlar iletmektedir.

İnsanlar, tarih boyunca hayvan figürlerini ve mitolojik karakterleri tiyatro aracılığıyla canlandırarak, toplumlar arası etkileşimde bulunmuş ve toplumsal mesajlar vermişlerdir. Bu şekilde meydana gelen tiyatro unsurları, toplumun gelişimine ve kültürel zenginliğine katkı sağlamıştır. Ayrıca, bu tiyatro unsurları, insanların toplumsal değerleri ve inançları etrafında birleşmelerine yardımcı olmuştur.

Sonuç olarak, Azerbaycan'da tiyatro geleneği, mevsimsel ritüeller, günlük yaşam ve kültürel gösteriler gibi farklı türlerdeki etkinliklerle şekillenmiş ve toplumun manevi dünyasını etkilemiştir. Tiyatro, insanların yaşadığı coğrafya, kültür, gelenek ve inançlarla bütünleşmiş ve zengin bir sanat geleneği haline gelmiştir.

1.1.1. Halk Oyunları Çeşitleri

1.1.1.1. Dodu-godu Oyunu

“Godu-Godu” veya “Dodu-Dodu” adı verilen bu oyun, Azerbaycan halk kültüründe önemli bir yer tutan geleneksel bir gösteridir. Bu gösteri, yağmurun bolluk ve bereket getirmesi, aşırı yağışların ve doğal afetlerin engellenmesi amacıyla düzenlenirdi. Özellikle tarım toplumlarında, hasatın korunması ve mevsim geçişlerinde yağmurun düzenlenmesi için önemli bir ritüeldir. Oyunun temelinde “Qodu” adı verilen küçük kadına benzeyen kuklalar yer alır. Bu kuklalar, yağmuru temsil eder ve oyunun ana figürleridir. “Qodu” kuklaları, Güneş tanrısını ve sonrasında Güneş'i temsil ederler. Güneş, Azerbaycan kültüründe bereketin, ısının ve güneşli günlerin sembolü olarak kabul edilir. Oyunun katılımcıları, yağmurun durması için “Qodu” kuklalarıyla birlikte dans ederler ve ritmik hareketlerle sahne alırlar. Müzisyenler, bu dansa müzik eşliğinde eşlik eder ve enerjik melodilerle atmosferi coştururlar. “Qodu” kuklaları, kırmızı parçalarla süslenir ve bu Güneş'in sembolizmini yansıtır. Katılımcılar, yağmura karşı çıkarak kapı kapı dolaşır ve “Qodu” kuklalarını dile getiren şarkılar ve şiirler okurlar. Bu, yağmurun durmasını ve güneşin gelmesini temenni etmenin bir yolu olarak görülür. Oyunun sonunda, yağmurun durması ve güneşli günlerin gelmesi simgesel olarak kutlanır (Allahverdiyev, 1978: 20-22, Düzgün, 2014: 82-88, Memmedova, 2017: 142-145).

Azerbaycan Halk Tiyatrosu Tarihi adlı detaylıca bu konuyu incelediği kitabında Mahmud Allahverdiyev, godu-godu oyununun, yağmurlu günlere son vermek amacıyla sergilendiğini belirtip bunun mitolojik temelleri olduğunu dile getirmektedir. Azerbaycan mitolojisinde ‘Mitra’ yani güneşin bolluk bereket ilahesi olduğunu, yağmur ve sel baskını gibi doğal afetlerden korunmak amacıyla onun şerefine çeşitli törenler düzenlendiğini işaret etmektedir: “*Büyük Dağ'da Daradan gelen ünlü bir anıt varmış. Bu, tanrı Mitra'nın kutsal yeriymiş. Onun için burada gezmesi için ağ atılması bile dururmuş. Leysan yağmurları zamanı Güneş'e adanmış, özel bir merasim gösterisi düzenlenirmiş. Burada güneşi temsil eden kırmızı çiçek yerleştirilmiş, üzerine de mücevher ve başka süs eşyaları takılmış*” (Allahverdiyev, 1978: 20).

Azad Nebiyev'e göre de buradaki Godu esas itibarıyla "Hıdır Nebi" deki Godu ile aynı kökten olmasına rağmen merasim oyunlarında yeni işlevi ortaya çıkmaktadır. Buradaki Godu güneşi aktaran, tapan, onu kaçıran, onunla ilgilenen kudretli semboldür. Aslında "Qodu", "Qodu-qodu", Güdü-güdü" ve başka çeşitlerde yayılan bu mesarim oyunu çok eski çağlarda ara vermeyen yağışlarda oynanan oyunlardandır ve eski "güneş" inancı ile ilgisi bulunmaktadır (Nebiyev, 2009: 363-364).

Qodu-qodunu gördünmü?

Qoduya salam verdinmi?

Qodu burdan ötende,

Qırmızı gün gördünmü? (Nebiyev, 2009: 362).

İlham Rehimli Qodu-qodu, ya da başka bir adıyla Dodu-dodu oyununu tarım ürünlerine zarar veren yağmursuz dönemleri sona erdirmek amacıyla gerçekleştirilen bir halk ritüeliydi olarak tanımlamaktadır. Bu etkinlikte kadın figürünü andıran kuklalar kullanılırdı ve bu kuklalara 'qodu' denirdi. Başlangıçta Güneş tanrısını temsil eden bu figür, zamanla Güneş'in kendisini temsil etmeye başladı. Oyun sırasında katılımcılar, yağmur yağdırmak amacıyla kapı kapı dolaşarak qodu için şarkılar söyler ve ona methiyeler düzerdi. Müzisyenler de bu etkinliğe eşlik ederdi. Qodu, kırmızı parçalarla süslenir ve bu da Güneş'in sembolü olarak görülürdü (Rehimli, 2005: 4).

Çatma, çatma, çatmaya

Çatma yere batmaya

Qoduya pay vermesen

Sicimin dönsün katmaya (Nebiyev, 2009: 362).

Oyunun zaman içindeki evrimi ve farklı coğrafi bölgelerdeki farklı yorumları, Azerbaycan'ın çeşitliliği ve zenginliği hakkında ipuçları verir. Sonuç olarak, "Godu-Godu" veya "Dodu-Dodu" gibi oyunlar, Azerbaycan halk kültürünün renkli ve derin bir yansımasıdır ve toplumun doğa ile olan etkileşimini, inançlarını ve dayanışmasını yansıtır. Bu tür oyunlar, geçmişin ve kültürel değerlerin yaşatılmasında önemli bir rol oynar. Bu ritüel, Azerbaycan'da olduğu gibi Anadolu'da da benzer şekilde uygulanır. Özellikle Rize, Trabzon gibi bölgelerde uzun süreli yağışların mahsule zarar verebileceği

düşüncesiyle güneşin çağrılması adına dualar edilir ve güneşin çıkması dileğiyle oyunlar oynanır (Nebiyev, 2009: 363).

Qoduya çatmak gerek,

Qoduya daymak gerek,

Qodu gün çiharmasa,

Gözlerin oymak gerek (Nebiyev, 2009: 363).

Ahmet Caferoğlu, karşılaştırmalı yaptığı çalışmasında Azerbaycan'da yılın bazı zamanlarında durmaksızın şiddetli yağışlar olması sebebiyle ekinleri sel sularından korumak ve yağışların kesilmesi için çeşitli adetler oluştuğunu ve bunlardan birinin Godu-Godu oyunu olduğunu belirtmektedir. Fakat Caferoğlu'na göre Türkiye'de de ses değişikliği ile aynı adla oynanan Gode-Gode oyunu güneşi davet etmek için değil tam tersine yağmur yağması dileğiyle oynanan oyundur. Güneş Duası geleneğinin Türkiye'de sadece Trabzon ve Rize'de bulunduğunu ve kendisini en çok Güneş Duası'nın ilgilendirdiğini belirterek; *“karakter ve şekil itibariyle tamamıyla Azerbaycan'dakinin aynısı olduğundan, bu da vaktiyle tespit ettiğim veçhile Şamanizm dini bakiyesinden başka bir şey olmasa gerektir”* (Caferoğlu, 1994: XVI).

Bu oyun temelde yaz mevsimini ve güneşi davet etme amacıyla mahalle gençleri, bir çömçeyi çeşitli süslemelerle donatarak özel bir ritüel gerçekleştirirler. Bu süreçte çömçeye gelinlik giydirilir, burun takılır ve yanakları kırmızıya boyanır. Gençler, süslenmiş çömçeyi ev ev dolaştırarak tekerlemeler söyler ve çeşitli hareketlerle çömçeye canlılık kazandırır. Bu ritüel, yaz mevsimini karşılamak ve güneşi çağırmak amacıyla gerçekleştirilen geleneksel bir etkinliktir.

Godu-Godu oyunu, doğa olaylarının ve tarımsal döngünün sembolik bir temsilini sunarak, toplumun bereket ve doğayla olan ilişkisini yansıtır. Bu tür ritüeller, toprak ana kültü ve doğa ile uyumun sağlanması gibi kavramları içinde barındırırken, aynı zamanda kültürel bağların ve geleneklerin korunmasına hizmet eder.

1.1.1.2. Kevser Oyunu

Kevser oyunu, Azerbaycan halk kültüründe kış mevsiminin zorlu koşullarına karşı bir tür hazırlık ve ritüel olarak düzenlenen geleneksel bir törendir. Bu oyun, kışın olumsuz etkilerini hafifletmek ve kışı korkutarak daha hafif geçmesini sağlamak amacıyla yapılır. Ayrıca, bu merasim, topluluk üyelerinin kışa karşı hazırlıklarını sosyal ve kültürel bir etkinlik haline getirir.

Oyunun başında, en yetenekli ve çevik kişi seçilir. Bu kişiye, kışın olumsuz etkilerini sembolize eden bir kıyafetle giydirilir. Genellikle bu kişi siyah bir giysi giyer, yüzü kömürle ve unla kirletilir. Bu, kışın karanlık ve zorlu doğasını temsil eder.

Hazırlanan bu kişi, köyü veya obayı dolaşarak ritüeli gerçekleştirir. Gözleri bağlanarak ata bindirilir ve bu şekilde civar bölgeleri gezdirilir. Amaç, kışın zorlu şartlarını korkutarak onun etkilerini hafifletmektir. Bu gezi, kışın kötü günlerini unutmak ve toplumu eğlendirmek için yapılır.

Siyah giysi ve yüzün kömürle kirletilmesi, kışın karanlık ve zorlu doğasını simgeler. Bu, kışın getirdiği olumsuzlukları doğrudan temsil eden bir semboldür. Gözleri bağlı olarak ata bindirilme ve köy gezisi, kışın çeşitli zorluklarına karşı topluluğun hazırlığını ve direncini temsil eder. Aynı zamanda bu uygulama, kış mevsiminin toplumsal bir şekilde ele alınmasını ve onunla başa çıkma yöntemlerini de içerir.

Kevser oyunu, sadece kışın zorlu şartlarından korunmak amacıyla yapılan bir ritüel değil, aynı zamanda toplumsal dayanışma ve kültürel bağlılığı güçlendiren bir etkinliktir. Topluluk üyelerinin bir araya gelerek kışa karşı hazırlıklarını eğlenceli bir şekilde ifade etmeleri, kültürel mirası yaşatmalarını ve toplumsal bağları güçlendirmelerini sağlar (Rehimli, 2005: 4, Akın, 2011: 5591-5592).

1.1.1.3. Cütcü Şumu/Çiftçi Pulluğu Oyunu

Türkçede “şum” kelimesi pulluk, ekine hazırlanmış toprak ve nadas gibi anlamlara gelirken, “çüt” kelimesi çiftçi anlamına gelir. Bu oyun tamamen tarımla ilgilidir ve Nevruz bayramının son çarşamba gününde oynanır. Verimli tarlalara sahip köylerde, bu oyun verimli tarlaların yanındaki alanlarda gerçekleştirilir.

Cütcü Şumu oyunu, toprağa olan derin bağlılığı simgeler ve Nevruz bayramının toprak çarşambasında oynanır. Bu oyun, az emekle büyük verim alınan bölgelerde uygulanır (Akın, 2011: 5592).

Adından da anlaşılacağı üzere, bu merasim tamamen tarımla ilişkilidir. Geçmişte insanlar toprağı kutsal bir varlık olarak görmüşlerdi. Nevruz bayramının son çarşambasında gerçekleştirilen Cütcü Şumu gösterisi, sadece tarım açısından verimli köylerde yapılır. Bu tören, genellikle bereketli ekim alanlarının yanında yer alan meydanlarda düzenlenir, çift ve kavlı gibi etkinliklerle değerlendirilir (Rehimli, 2005: 4).

1.1.1.4. Yuğ Törenleri

Azerbaycan halk tiyatrosu içinde, köken olarak en eski oyunların dinî törenler olduğunu daha önce belirtmiştik. İslam Öncesi Türk topluluklarında Totemizm ve Şamanizm'e dayanan köklü ve sistemli merasimler vardır. Zamanla dinî içerikli oyunlara dönüştüğü görülmektedir. Yuğ törenleri bunlardan biridir. Ölen kişi için arkasından hazırlanan bu törende halk toplanır ve tören sırasında ağlanır. Daha sonraki dönemlerde değişikliğe uğrayan bu merasim çeşidine *Yuğ* ya da *Yuğlama* denir ve bu törenlerde ağlayan kadınlardan oluşan gruba 'yuğcular' adı verilir ve bunlara çalgıcılar ve şarkıcılarda eşlik edebilirdi:

Erler kurt tek ulaşır,

Yaka yırtıp bağırsır.

Yırlayıcı gibi inletir inler,

Ağlamaktan gözü kapanır (Nebiyev, 2011: 296).

Ümit Akın'ın çalışmasında bu konuyla ilgili olarak belirtildiğine göre, "Yuğ" merasimi, İslamiyet öncesi Türk edebiyatında da yer almış bir törendir. Bu törende kahramanlar ağlayarak anılır. Herkes bir araya gelir ve ağlama konusunda yetkin kişiler özel olarak davet edilir. Ölen kahramanın ardından ağıtlar yakılır ve onun cesur tavrı üzerinde durulur (Akın, 2011: 5592).

Rehimli'nin de yaptığı buna yakın açıklamasına göre, "Yuğ" merasimi, İslamiyet'ten çok önce Azerbaycan'da yaygın olan, ünlü ve cesur halk kahramanlarının

ölümünü anma ve hatırlama törenidir. Bu törenlerde, ölen kahramanların yüceltilmesi, öykülerinin anlatılması ve ağlatıcı bir şekilde anılması amaçlanır (Rehimli, 2005: 4).

1.1.1.5. Şebih Oyunu

Halk oyunları arasında sayılan bir başka oyun da Şebih Gösterileridir. Yuğ törenleri, Azerbaycan'da yaygın olarak uygulanan ve İran'dan etkilenecek şekilde gelişen Şii Müslümanlığın bir parçası olan “şebih” adı verilen dini gösterilerle devam etmiştir. Bu törenler genellikle Şiiliği güçlendirmek amacıyla düzenlenmiştir ve özellikle İran'ın etkisi altında Azerbaycan'da icra edilmiştir. Törenlerde artık kahramanlar için değil, Fırat Nehri'nin kıyılarında bir mücadelede hayatını kaybeden peygamber evlatları için ağıt yakılmaktaydı. Yuğuların yerini alan ağıtçılar ise, muharrem ayı boyunca camilerde ve zengin kişilerin evlerinde taziye programları düzenleyerek bu dramatik olayları canlandırmaktaydılar (Nebiyev, 2011: 296).

Yine Rehimli'den alınan bilgilere kısaca Şebih Törenlerini şöyle özetlemek mümkündür: Özellikle Azerbaycan'da yaygın olan ve dini-mistik bir ritüel olarak kabul edilen bir gelenektir. Bu törenler, İslam tarihinin önemli bir olayını, Kerbela Olayı'nı anmak amacıyla düzenlenir ve hem dramatik hem de ritüel unsurlar içerir. Şebih kelimesi Arapça “benzer” veya “uygun” anlamına gelir ve dini bir mistik gösteri olarak kabul edilir. Şebih, İmam Hüseyin'in Yezid ve ordusuyla mücadelesini temsil eden bir meydan tiyatrosu biçimindedir. Bu gösteriler, özellikle Azerbaycan'da yaygın olarak uygulanmakta olup, dini ve tarihsel bağlamda büyük bir anlam taşır. Kerbela Olayı, Şii müslümanları için önemli bir dönüm noktasıdır ve İmam Hüseyin'in şehadeti, adalet ve direnişin sembolü olarak görülür. Şebih törenleri, Muharrem ayının ilk on gününde matem dönemi olarak kabul edilen bir süreçten oluşur. Bu dönemde yas tutulur ve onuncu gün, Aşura Günü olarak anılır. Aşura, Kerbela Olayı'nın yaşandığı gün olarak kabul edilir ve bu özel günde büyük ve görkemli şebih gösterileri düzenlenir. Bu gösteriler hem ritüel hem de dramatik unsurlarla zenginleştirilmiştir. Törenler sırasında, “eza kafilesi” adı verilen gezici bir tiyatro unsuru ortaya çıkar. Eza kafilesi, yas bayrakları taşıyan ve matem törenlerine katılan kişileri içerir. Bu kabile, çeşitli figürleri temsil eden odalar taşır. Örneğin, Ali Ekber'in odası ve Abbas'ın kesik kolları gibi semboller, gösterilerin önemli

parçalarıdır. Ali Ekber'in odası, genellikle bir sedye üzerinde taşınır ve bu odanın önünde siyah giysiler giymiş bir çocuk oturur. Abbas figürü, eza kafilesinde özel bir yere sahiptir ve onun kesik kolları da gösterilerde temsil edilir. Şebih gösterileri, Kerbela olayının belirli bir sahnesine odaklanan öyküler içerir. “Kasım Odası”, “Hüseyin'in Kabri” ve “Abbas'ın Kesik Kolları” gibi unsurlar, gösterilerin önemli öğelerindendir. Bu unsurlar, şehadet ve direniş temalarını dramatize eden bir anlatı sunar. “*Qeti*” adlı oyun, Aşura'nın dokuzuncu gününden onuncu gününe geçişte oynanır ve bu oyun, Kerbela kırımının belirli bir sahnesine odaklanır. Şebih törenlerinde, mersiye ve şiirler önemli bir rol oynar. Mersiyeler, yani ağıtlar, genellikle yüksek sesle okunur ve kalabalık bir koro eşliğinde tekrarlanır. Bu mersiyeler, törenlere duygusal bir derinlik katmakta ve toplumsal hafızayı güçlendirmektedir. Ayrıca, bazı şebihler komedi unsurları da içerebilir. Bu tür şebihlerde, Kerbela faciasına sebep olan kişiler alaya alınır ve bu gösteriler, tarihi figürlerin gülünç bir şekilde tasvir edilmesini sağlar. Azerbaycan'da şebihler, hüznü ve trajik kasideler, mersiyeler ve çeşitli türlerde şiirlerle zenginleştirilmiştir. Bu geleneksel törenler, halk arasında büyük bir öneme sahiptir ve profesyonel şairler ve müzisyenler tarafından özenle gerçekleştirilir. Örneğin, Mollağa Bihudun ve Valeh Gülabli gibi isimler, şebihler için önemli eserler üretmişlerdir (Rehimli, 2005: 21-23).

1.1.1.6. Yel Baba-Yel Dede Oyunu

Yel Baba-Yel Dede oyunu, Azerbaycan halk kültüründe derin köklere sahip olan ve tarım ritüelleri ile ilişkilendirilen önemli bir oyundur. Oyunun kökenleri, Azerbaycan'ın tarımsal hayatında ve inanç sistemlerindeki yansımalarıyla şekillenmiştir. Oyun genellikle tarım sezonunun sona erdiği dönemlerde sahnelenir. Tarlalardan biçilen mahsul harmanlara taşındıktan sonra, insanlar mahsulün bereketlenmesi ve korunması için *Yel Dede*'yi çağırırlar. *Yel Dede*, Azerbaycan halk inancına göre, rüzgârın efendisi olan mitolojik bir figürdür. Onun gelmesiyle birlikte, mahsulün temizlenmesi ve korunması ritüelleri gerçekleştirilir. *Yel Baba-Yel Dede* oyununda görülen ritüel ve Şamanist öğeler, Azerbaycan halkının doğaya ve onun güçlerine olan derin bağlılığını yansıtır. Oyunun sahnelendiği zaman dilimi, Azerbaycan'da tarımın kritik bir dönemi olan

hasat zamanıyla örtüşür. Bu zaman dilimi, toplumun doğayla etkileşimini ve doğal döngülere olan saygısını vurgular. Ritüel, genellikle özel şarkılar ve nağmeler eşliğinde gerçekleşir. Bu şarkılar, *Yel Dede*'yi çağırmak, onun yardımını talep etmek ve doğanın dengesini korumak amacıyla söylenir. Rüzgârın şiddetli estiği zamanlarda *Yel Dede*'nin sinirlendiği düşünülür ve bu nedenle onun sakinleştirilmesi gerektiği inancı yaygındır.

Yelli dedem, Yel dedem,

Telli dedem, Tel dedem...

Tahılımız yerde kaldı,

Yahtamız elde kaldı.

A Yel dede, Yel dede,

Tez gel dede, gel dede.

Savur bizim hırmanı,

Atına ver samanı.

Den yığılıpdağ olsun,

Yel dedemiz sağ olsun (Şeki folkloru, 2009: 55, aktaran Memmedova, 2017: 140).

Yel Dede, Azerbaycan halk kültüründe rüzgârın kişiselleştirilmiş bir figürü olarak kabul edilir. Onun mitolojik öyküleri ve bu öykülerin oyunlara yansımaları, Azerbaycanlıların doğayla olan derin ve saygılı ilişkisini gösterir. Aynı zamanda, *Yel Dede*'nin çağrılması ve onun ritüel iletişimi, Şamanizm'in izlerini taşır. Bu ritüeller, doğanın güçlerine olan inanç ve saygının bir ifadesi olarak da görülebilir. Memmedova “*Yel Dede*” oyununda Azerbaycan halkının inancında bütün dünya rüzgarlarının yetkisi elindeki *mitolojik varlık Yel dedeye* müracaat edildiğini, Şamanizm izleri görüldüğünü, “*Heyder*” adıyla adlandırılan ve *Yel Dede* çağırmak için kullanılan süpürge yandırılması için şaman ritüellerinin temelini oluşturan sihir ve büyüleri hatırlattığını ifade etmektedir (Memmedova, 2017: 140).

Yel Baba-Yel Dede oyunu, sadece tarım faaliyetlerinin sembolik bir temsilini sunmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun dayanışma ve kültürel birlikteliğini de pekiştirir. Oyunun sahnelenmesi ve ritüelleri, toplum üyelerinin bir araya gelip doğal kaynakları koruma ve bereketi kutlama arzularını yansıtır.

1.1.1.7. Gdl Oyunu

Dodu Godu oyunun zıttı olup, kuraklık sonrası yağımurun çağrıldığı bir oyundur. Tarım alanlarında toprakta ekinin büyüyüp su istediğı, ancak havaların kuru geçtiğı dönemlerde gerçekleştirilirdi. Katılımcılar tarafından suyu kutsayan nağmeler ve yağmuru çağırın bayatlar okunmaktadır. Tarladaki kuraklığın son bulması için yağmur çağırılır. Rehimli bu oyunun Su Tanrısına tapınma kökeninden geldiğini belirtir. “*Toplu etno-kültürel oyun-gösteriler halkın doğı olaylarına (Güneş, yağmur, yıldırım, doğum-ölüm vb.) itaate dayalı, bilinçli yaklaşımlarını ve hayatı anlama çabaları ile bağlantılıdır*” (Rehimli, 2005: 4). Ümit Akın *Gdl*’n yağmuru temsil eden bir simge olduğunu belirtmektedir (Akın, 2011: 5593).

1.1.1.8. Sayaçı Oyunu

Sayaçı şarkıları, göçebe yaşamın vazgeçilmez bir parçası olan koyunculuğın şiirsel anlatımlarıdır. Bu şarkılar, koyun sürülerinin bakımı, doğum zamanları, yaylalara gç ederken yapılan ritüeller gibi geleneksel olayları yansıtır. Kökleri eski Azerbaycan kültüründe olan “*Sayaçı*” törenleri bu şarkılarla da ilişkilidir. Göçebe grupların günlük hayatında koyunculuğın merkezi rolü, saya şarkılarının evriminde ve sonrasında “*Sayaçı töreni*” gibi önemli kültürel etkinliklerin oluşumunda belirleyici olmuştur (Nebiyev, 2009: 194).

*Koyunlu evler gördüm,
Kurulu yaya benzer.
Koyunsuz evler gördüm,
Kurumuş çaya benzer.*

*Koyun var, kere gezer,
Koyun var, kure gezer.
Geder dağıları gezer,
Geler evleri bezer (Nebiyev, 2009:194).*

Sayaçı nağmeleri, Azerbaycan'da en yaygın olarak kullanılan ve bilinen oyunlardan biridir. Ayrıca hayvancılıkla ilgili oyunlar arasında *İki Keçi*, *Hayvanların Behsi*, *Ekinçi ile Öküzün Behsi*, *Çoban ve Benek* gibi oyunlar sıralanabilir.

Sayaçı, göçebe Türklerde koyunların yünlerinin kırılması ve koyunların kuzulama dönemlerinde gerçekleştirilen bir gelenektir. Bu etkinlikte oyuncular bayatılar söyleyerek ve maniler okuyarak durumu anlatırlar. Bolluk ve bereketi simgeleyen bu oyun, Yozgat yöresinde de oynanmaktadır. Sayaçılar, kapı kapı dolaşarak sayaçı şarkıları söyler ve karşılığında peynir, un, yağ, buğday, pirinç gibi yiyecekler alırlar (Akın, 2011: 5591).

1.1.1.9. Karavelli

Karavelliler, Azerbaycan halk edebiyatında önemli bir yere sahip olan eski bir türdür. Bu terim, genellikle masal, fıkra ve atasözü gibi türler arasında kendine özgü bir konuma sahiptir. “*Karavelli*” terimi etimolojik olarak net bir kökene sahip olmasa da Azerbaycan folklorunda anlatı geleneği içinde önemli bir role sahiptir. Genellikle bağımsız bir janr olarak değerlendirilmezler; çünkü masallarla, destanlarla ve halk Hikâyeleriyle yakından ilişkilidirler. Ancak karavelli metinleri, kendi içinde belirgin özelliklere sahip bir tür olarak gelişmiştir. Bu metinler, zaman içinde farklı evrelerden geçerek şekillenmiş ve toplumun değişen ihtiyaçlarına cevap vermiştir.

Karavellilerde ritüel motifler önemli bir yer tutar. Örneğin, kurban verme motifleri, mitolojik ve dini inançlarla derin bir bağ içerisindedir. Bu motifler genellikle dans ve ritüel eylemlerle birlikte sunulur ve topluluğun sosyal ve dini hayatının önemli bir parçasını oluşturur. Karavelliler, sadece anlatının içeriğiyle değil, aynı zamanda sunum şekliyle de dikkat çekerler.

Karavellilerde yer alan kahramanlar genellikle topluluğun değerlerini, inançlarını ve yaşam tarzını yansıtan karakterlerdir. Bu karakterler, genellikle doğaüstü güçlere sahiptir veya olağanüstü olaylarla karşı karşıya gelirler. Bu yönüyle karavelliler, mitolojik düşünceyi ve toplumsal değerleri yansıtan bir ayna görevi görürler.

Karavelli ya da *Garavelli* olarak adlandırılan bu janrının doğru anlaşılması, etimolojik, mitolojik, sosyal ve dini bakış açılarından incelenmesini gerektirir. Bu tür,

Azerbaycan halk kültüründe köklü bir geçmişe sahiptir ve günümüzde bile bu kültürel mirasın canlı tutulmasında önemli bir rol oynamaktadır (Aliyev, 2021: 243-254).

İlham Rehimli bu türü komedi tamaşası olarak belirtmektedir. Düğün, nişan merasimlerinde, destan ve nağıl meclislerinde karavelliler söylenirdi. Mezheke ve meşhere tipli bu söylemler karavelli diye adlandırılır (Rehimli, 2005: 5).

1.1.1.10.Mezheke Oyunu

Mezheke Oyunu, Azerbaycan halk kültüründe köklü bir geçmişi olan geleneksel bir halk oyunudur. Karavelli oyunlarından farklı olarak, mezheke tamaşaları daha samimi ve doğal bir şekilde gerçekleşir. Doğaçlama üzerine kurulan bu oyunun temeli estetik ölçütlerle şekillenir. Mezheke oyunlarında, sahnelenirken sert ve zarafetten uzak esprilere, basit diyaloglara ve bireysel sahnelerin vurgulanmasına öncelik verilir. Bu türde genellikle olumsuz karakterler, ahlaki eksiklikler, cehalet ve toplumun küçük kusurları ile açık çatışmalar sergilenir. Mezheke tamaşaları, toplumdaki ahlaki ve manevi sorunları, çatışmaları ve çelişkileri mizahi bir dille ele alır. Bu özellikleriyle mezheke, eğlendirici ve düşündürücü bir sanat formu olarak kabul edilir ve Azerbaycan'ın zengin halk kültürünün önemli bir parçası olduğunu İlhan Rehimli belirtmektedir (Rehimli, 2005: 7).

1.1.1.11.Meshere Oyunu

Komik halk tiyatrosu unsurlarından bir başkası olan *Meshere*, başlangıçta saraylarda oynanan bir oyun olmasına karşın, daha sonraları meydanlarda sergilenen bir oyun halini almıştır. Meshere'lerde, çeşitli meslek sahiplerinin tiplerinin olduğu, komik hareketlerle, satirik hatta tatsız, müstehcen hakaretlerle, günlük olayların renklendirildiği tipik imgeler sergilenir. Köylerde bu tür oyunlara lağ oyunu adı da verilmektedir (Rehimli, 2005: 7).

1.1.1.12.Dervişlik Gösterileri

Dervişlik terimi, kapı önünde yatan, yoksul veya dilenci anlamına gelmektedir. 11. yüzyıldan itibaren Hindistan, Pakistan, Endonezya, İran ve Azerbaycan gibi ülkelerde yaygınlaşmıştır. Zamanla, bilindiği üzere sufi tarikatının bir kolunu oluşturmuştur. Başlangıçta dervişler, çeşitli dini tarikatların temsilcileri ve tebliğcileri olarak ortaya çıkmışlardır. Şehirleri ve köyleri dolaşarak el açarak hikâye anlatma toplantıları düzenleyerek “*oyunbaz*” olarak tanınmışlardır. Ayrıca sokaklarda dolaşarak zehirli yılanları göstermiş, akreplerle oynamış ve dikkat çekici, ritmik hareketli oyunlar sergilemişlerdir. Bu gösterilere '*derviş merekesi*' denilmiştir. Dervişler genellikle deriden yapılmış veya kalın dokulu pelerinler giymişler, başlarına keşkül takmış ve sağ kulaklarına halka şeklinde küpe takmışlardır (Rehimli, 2005: 5).

Bu açıklamadan da anlaşılacağı üzere Dervişlik Gösterilerinin kökeni çok eski dönemlere dayanmaktadır. Şehirleri ve köyleri dolaşarak halka hikâyeler anlatan ve derviş olarak adlandırılan bu kişiler işlerinde çok yetenekli ve oyunbazdır.

1.1.1.13.Hokka Oyunu

Hokka, kelime anlamıyla “büyülü kutu” veya “sandıkçadır”. Daha sonra belirli karmaşık oyunlar da hokka adını almıştır. Rehimli bu oyuna “Gözbağlayıcı” oyun da denildiğini belirtir. Eğlenceli sahne oyunları ve gösterilere ait olan hokka oyunları, meydan tamaşalarında az katılımlı, kısa süreli formatlardan biridir (Rehimli, 2005: 5).

1.1.1.14.Lağlağı/Alay Oyunu

Meshere oyununa benzerlik gösteren Lağlağı oyunu köy içerisinde giyim kuşamı iyi olan biri oyun içerisinde seçilerek onunla uğraşılır ve komik ve halkı güldürmeye yönelik olarak onunla konuşulur.

Bu oyun, bazen *lağ oyunu* olarak da bilinir ve bir şarkıcının performansını içerir. Karakterleri genellikle meshere oyununa benzer. Şarkıcı, köy ortamında belirli özellikleri, davranışları, giyimleri, konuşma tarzı ve görünüşü ile dikkat çeken bir kişiyi

“obje” olarak seçer. Daha sonra, bu kişinin komik yönlerini seyircilere sunarak eğlendirir ve güldürür (Rehimli, 2005: 5).

1.1.1.15.Tenbeki Oyunu

Lağlağı el oyununa benzemektedir. Köy meydanlarında oynanır. Halkın bildiği komik olaylar konu edilir. Didaktik bir yapısı vardır. Tövbeletme de denilmektedir. Ekseriyetle köy meydanlarında icra edilmiştir. Oyunun genel yapısını halk tarafından bilinen komik hadiseler oluşturmaktadır. Aynı zamanda didaktik özellikler taşıyan bu oyun halk arasında tövbeletme olarak da bilinmektedir (Rehimli, 2005: 6).

1.1.1.16.Şebede Oyunu

Azerbaycan Halk bilimcisi İlham Rehimli bu oyunu geniş bir şekilde yayılmış ve lağ oyununa benzer karakteristiklere ve üsluba sahip bir oyun türü olarak tanımlamaktadır. Şebede oyunları genellikle günlük yaşam olaylarını konu alır. Küçük ve basit öyküler ustaca işlenir. Birey, hedef aldığı kişiyi bazen alaycı bir şekilde, bazen de sataşma ve alay etme amacıyla hicveder. Şebede oyunları genellikle kalabalık topluluklar önünde, düğün ve bayram şenliklerinde sahnelenir. Bu türde zarafete öncelik verilir ve parodi önemli bir yer tutar (Rehimli, 2005: 6).

1.1.1.17.Lal Oyunu

Lal oyunu, jest ve mimiklerle veya işaretlerle oynanan bir pandomimdir. Bu oyun türünde söz veya konuşma yerine zarif hareketler kullanılır. Oyunun amacı hareketleri canlandırmaktır. Bu amaçla genellikle kara zurna, aşık müziği, tebil ve cüng gibi enstrümanlardan yararlanır.

Löklemeve Maral oyunları diye adlandırılan hayvanlarla alakalı türleri vardır. Maral oyununda bir ceylan kostümünde oyuncu bu hayvanı taklit ederken, Lökleme oyununda bir devenin hareketlerini taklit eder (Rehimli, 2005: 6).

1.1.1.18.Kendirbaz Oyunu

Oyunu oynamak için iki ağacın üzerinden bir ip veya kendir çekilir. Kendirbaz denilen hokkabaz karmaşık hareketler gösterir, korkutucu numaralar yapar. Onun yardımcısı “keçepapak” ise yerde onun hareketlerini tekrarlar. Oyun pandomim ve komiklik öğeleri taşır. Yardımcısı izleyicilerden para toplamak için komik anekdotlar anlatır ve şakalar yapar. Köy meydanlarında oynanır (Rehimli, 2005: 6).

1.1.1.19.Kilimarası Oyunu

Bir başka tür pandomim oyunu olan Kilimarası Oyunu en eski kukla oyunudur. Kuklalarla oynanır ve mimik hareketleri ön plana çıkar. Eğlendirici oyunlardandır. İlham Rehimli'nin yaptığı incelemeden edinilen bilgiye göre; Kilimarası oyunu, Azerbaycan'ın zengin kültürel mirasının önemli bir parçası olan geleneksel bir kukla gösterisidir. Bu gösteri biçimi, genellikle yünlü bir kilim şakülü üzerine kurulur. Kilimin dört köşesinden ağaç veya direklerle desteklenir ve üzerine sarmaşık veya ip ile asılır.

Kilimarası oyunları, kökenleri derinlere uzanan ve zamanla çeşitli bölgelerde farklı varyasyonlar geliştiren önemli bir halk sanatıdır. Temelinde, kukla figürleri üzerinden anlatılan hikâyeler ve gösteriler yer alır. Bu gösteriler genellikle köy hayatından ve günlük yaşamdan alınan komik olaylar ve karakterler üzerine kuruludur. Kilimarası sahneleri, Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde ve zamanlarda çeşitli temalar etrafında şekillenmiştir. Örneğin, “Tapdık Çoban” gibi karakterlerle yapılan gösteriler, köylü yaşamının günlük zorluklarını ve esprili yanlarını yansıtır.

Maral oyunu ise, özellikle Kelbecer bölgesinde yaygın olan bir diğer kilimarası gösteri türüdür. Bu oyunda genellikle bir maral figürü ve onunla etkileşime giren bir çoban karakteri bulunur. Maral, Azerbaycan'ın doğal zenginliklerinden biri olarak kabul edilir ve bu gösteri, insan ile doğa arasındaki ilişkiyi ve bu ilişkinin dramatik yansımalarını ele alır.

Kilimarası oyunları, geniş bir repertuvara sahiptir. “*Şah Selim*”, “*Şölen*”, “*Karagöz*”, “*Hacı Geldi*”, “*Keçel Pehlivan*” gibi gösteriler, Azerbaycan kültürünün farklı yönlerini ve zenginliğini yansıtan önemli örneklerdir. Bu gösterilerde kullanılan kuklalar,

genellikle ahşap ve kumaş malzemelerden yapılmış, renkli kostümlerle süslenmiş ve karakteristik özelliklere sahip figürlerdir. Kuklalar, kukla oyunlarının gelişiminde ve hikâye anlatımında önemli bir rol oynamıştır.

Kilimarası oyunları, Azerbaycan'ın farklı bölgelerinde farklı adlar ve formatlar altında yaşamış ve gelişmiştir. *Çadırhaya*, *Heymekemere* gibi formlar da bu gösteri geleneğinin farklı varyasyonları arasındadır. Bu gösteriler genellikle özel kurulan çadırlarda, özel günlerde, bayramlarda, aile şenliklerinde ve halkın topluca katıldığı diğer etkinliklerde sergilenir.

Kilimarası oyunlarında kullanılan kuklaların hareketleri, kukla oyunlarının kendine özgü estetik ve teknik özelliklerini yansıtır. Kukla oyunları, halk kültüründe yeni sanatsal düzenlemelerin, ölçülerin ve biçim özelliklerinin ortaya çıkmasına olanak tanımıştır. Bu gösteriler, geleneksel hikâye anlatımıyla eğlenceli ve öğretici bir deneyim sunarken, aynı zamanda toplumsal ve kültürel değerlerin korunmasına da katkıda bulunmuştur (Rehimli, 2005: 17-20).

1.1.1.20.Kosa Oyunu

“Kos-Kosa”, Azerbaycan'ın zengin kültürel mirasında önemli bir yer tutan, özellikle Nevruz kutlamalarının vazgeçilmez unsurlarından biridir. Bu oyun, toplumun bir araya gelip birlik ve dayanışma içinde kutladığı renkli ve coşkulu bir etkinliktir.

Kos-Kosa'nın temelinde bereket ve bolluk teması yatar. Oyun, genellikle mahir ve hazır cevap gençlerden birinin seçilmesiyle başlar. Seçilen gence bir kürk giydirilir ve yüzü kül ve unla kirletilerek büyük bir papak takılır. Boynuna çingirak ve karnına iri bir yastık bağlandıktan sonra eline süslü bir çanak verilir ve *Kos-Kosa* olarak ev ev dolaştırılır.

Kos-Kosa'nın dolaştırılması sırasında, özel nağmeler söylenir. Bu nağmelerle *Kos-Kosa*, ev sahiplerinin kapısına bereket getirdiğine inanılan bir figür olarak tanıtılır. Nağmeler, genellikle bolluk ve bereketi simgeleyen temaları işler:

“Ay Kos-kosa gelsene,
Gelip salam versene,
Çömçeni doldursana

Kosanı yola salsana.
Ay uyruğu uyruğu,
Sakkalı it kuyruğu,
Kosam bir oyun eyler,
Kuzunu koyun eyler,
Yığar bayram honçası
Her yerde düğün eyler” (And, 2022: 328-329).

Bu nağmeler, Nevruz baharına özgü kutlamalarda müziğin ve şarkıların da önemli bir yer tuttuğunu gösterir. *Kos-Kosa*'nın dolaştırılması sırasında, genellikle müzik eşliğinde dans edilir ve şarkılar söylenir. Oyun, tarım, hayvancılık ve günlük yaşamla ilgili nağmelerle zenginleştirilir.

Kos-Kosa'nın yıl boyunca süren bereket getireceğine inanılması, oyunun toplum içindeki yerini güçlendirir. Oyun genellikle beş-altı kişilik bir genç grubu tarafından icra edilir ve bir genç *Kos-Kosa* rolünü üstlenirken, diğerleri şarkı veya mânî söyleyerek eşlik eder. Bu şekilde, *Kos-Kosa* ve benzeri oyunlar, Azerbaycan'ın kültürel mirasının yaşatılmasında ve toplumun bir arada tutulmasında önemli bir rol oynar.

Kos-Kosa, geleneksel Azerbaycan halk kültürünün canlı bir örneğidir. Bereket, bolluk, birlik ve dayanışma gibi temaları işleyen bu oyun, her yıl Nevruz kutlamalarında ve diğer özel günlerde oynanarak geçmişten günümüze taşınmış ve kültürel bir bağ olarak yaşatılmıştır (And, 2022: 328-329).

Kosa, Azerbaycan'ın halk kültüründe önemli bir yere sahip olan ve çeşitli meydan tamaşalarında aktif olarak rol alan bir karakterdir. Özellikle *Kevser*, *Kosa-Kosa* ve *Nevruz* merasim şenlikleri gibi etkinliklerde ve diğer çeşitli meydan tamaşalarında *Kosa* hem olayların merkezinde yer alan hem de hikâyenin ana karakterini oluşturan bir figürdür.

Kosa'nın kökleri, eski şaman sanatına ve büyük çağların inançlarına kadar uzanır. Halk oyun-tamaşalarının en eski karakterlerinden biri olarak, bir dönem *Güneş tanrısının* yeryüzündeki temsilcisi olarak da kabul edilmiştir. Tarihin erken dönemlerinde *Kosa*, eski yılın, kış mevsiminin ve kötü davranışların simgesi olarak görülmüştür. Bu nedenle tören ve hiciv oyunlarında *Kosa* genellikle kara renklerde tasvir edilirdi. Bu etkiyi

yaratmak için kömür, kül veya yakılmış ceviz kabuğu tozu gibi maddeler kullanılırdı. Şeytanın sembolü olan *Apuş* dibi karakteri de bu bağlamda sahneye çıkarılırdı. Zamanla, “*Kosa oyunu*”ndaki mizah ve ev işleri teması, hiciv oyunlarını yönetmiştir. Sonuç olarak, Kosa'nın gülümseyen, zarif ve iyi niyetli maskeleri ortaya çıkmıştır. Meydan tamaşalarında, *Buğa*, *Keçi*, *Koyun*, *Kurt*, *Keçe*, *Kış*, *Yaz* gibi komik karakterlerin maskeleri de kullanılır. Maskeleri takma amacı karakteri net göstermektir, iyilik, kötülük, zulüm zaferi, anlayış ışığını belirgin hale getirmektir (Rehimli, 2005: 7-8).



1.2. AZERBAIJAN PROFESYONEL TİYATROSUNUN OLUŞUMU

*Bunlar – demiş- şehir yıkar, yakarlar,
Dünyanın tortusu, alçaklar, hamılar,
Kurt gibi yırtıcı, vahşi ve hunkar,
Cömertlikten aciz, kancıl ve gaddar,
Adamlık beklemez bir kimse Rustan,
Ki benzer insana yalnız bakıştan.¹*

Genceli Nizami

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Çarlık Rus İmparatorluğunun despotik monarjik rejimi bölgede hâkim oldu. Azerbaycan Rus rejimi tarafından altı bölgeye ayrıldı ve Tiflis şehri “Kafkas Umumi Valiliği” ‘ne bağlandı. 1803 yılı sonrası bu şehirde Rus okulları açılmaya ve Rus gazetesi basılmaya başlandı. Ayrıca Tiflis şehrine Batı’dan pek çok aydın, yazar ve devlet adamı gelmeye başladı. Avrupalılaşma etkisi arttı. Rus Çarlık sistemi fikri ve siyasi görüşlerini beğenmedikleri kişileri Kafkasya’da sürgüne gönderdi. 1840 yılları sonrasında Tiflis şehrinde bu sebeplerle Azerbaycan aydınları yetişmeye başladı. Bu arada Azerbaycan’daki dini teşekküllerin halk üzerinde idari bir baskısı olmamasına rağmen, manevi etkisi fazlaydı.

Azerbaycan reformatörlerinin görevleri bu süreçte zorlu olduğu belirtilmektedir. Öncelikle Batılılaşmanın gerekliliğini Azeri toplumu ve bu topluma manevi olarak egemen olan ruhani kesime anlatmak ve onları buna ikna etmek gerekiyordu. Bu amaçla mücadele eden aydınlar, büyük bir özveriyle çalışmış ve birçok engelle karşılaşmış, sonunda ise bu zorlukları aşmayı başarmışlardır. O dönemde aydınlara karşı gösterilen gerici tepkilere bir örnek vermek faydalı olacaktır. Mirza Fethali Ahundov gibi önemli bir reformcu vefat ettiğinde, Müslümanlardan hiç kimse cenazesine gitmemiş ve namazını kılmamıştır. Bu nedenle yazarın tabutu birkaç hamal tarafından mezarlığa taşınmış ve gömülmüştür. Çünkü o dönemdeki İslâm ruhanileri Mirza Fethali’yi, “Rus egemenliğine hizmet eden, piyesler yazarak eski geleneği eleştiren ve Arap harflerinin

¹ Genceli Nizami (1141-1204), İskendername, aktaran Baykara, 1966: s.63)

değiştirilmesini isteyen biri olarak görmüş ve tam anlamıyla kâfir saymışlardır.” Bu örnek, Azerbaycan reformatörlerinin o dönemde karşılaştıkları zorlukların büyüklüğünü anlamamıza yardımcı olur (Baykara, 1966: 131).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Batılılaşma alanındaki çabaların başlıcalarını açılan tiyatro, basın yayın organları ve okullar oluşturmuştur. Rusya'nın sanayileşmesinin etkili olduğu bu dönemde Azerbaycan'da endüstrileşme etkileri görülmeye başlamış, toplumda iktisadi ve sosyal şartlar değişmiştir.

Tiflis'te başlayan bu Rus ve Avrupa etkisi kendini tüm yaşam alanlarında göstermeye başladı. Tiyatro'da bu dönemde Tiflis şehrinde 1849'da Umumi Vali Prens Voronsav ilk tiyatro binasının temelini atmasıyla başladı. 1851 yılında açılan tiyatrodan ilk olarak gezgin gruplar gösteriler düzenledi. Gogol, Griboyedov, Moliere, Shakespeare gibi ünlü yazarların eserleri sahnelendi.

Prens Voronsov, Azerbaycan aydınlarını tiyatro eserleri yazmaya teşvik etti. Bunlardan ilki de Mirza Fethali Ahundov oldu. Akpınar bu konuda, Tiflis'teki modern tiyatro hareketlerinin hükümet tarafından desteklendiğini söyler. Ruslar, Kafkas halklarının modern yaşam tarzına uyum sağlamalarını kendileri için çok önemli bir hedef olarak görmekteydi. Özellikle Müslümanların, ancak modernleşerek kendilerine daha yakın hale geleceklerini ve Rus yönetimini kabul edeceklerini düşündükleri şeklinde görüşünü belirtmektedir (Akpınar, 1980: 10). Akpınar çalışmasında 1857-1858 yılları arasında Şamahı'da bulunan Mukaddes Nina Mektebi öğrencilerinin kendi aralarında bazı temsiller düzenlediklerini, 6 Temmuz 1858 tarihli *Kavkaz* gazetesinde bunun yer aldığını belirtmektedir.

Ahundov'un yazdığı ilk eserler Rusça olarak sahnelenmiştir. Ancak 23 Mart 1873 tarihinde Bakü'deki “Realni Mektebi” öğrencilerinin “*Lenkeran Hanının Veziri*” oyununu Azerbaycan Türkçesi olarak oynadığını kaydedilmiştir. Fakat Zerdabi makalesinde yer alan bir ifadesinde, 23 Mart 1873 tarihinde oynanan eserin “*Hacı Kara*” olduğunu belirtmektedir. Zerdabi 1905'te kaleme aldığı “*Müselman Tiyatrosunun Binası*” adlı kısa makalesinde açıklamıştır (Akpınar, 1980: 14-15, Cabbarlı, 1959: 35-36, Akın, 2011: 5596).

İlham Rehimli de aynı tarihte “*Hacı Kara*” komedisinin seçilerek Azerbaycan dilinde oynandığını nakleder (Rehimli, 2005: 32). Cafer Cabbarlı da 10 Mart 1873

tarikhinde “*Lenkeran Hanının Veziri*” oyununun sahnelendiğini, sunduğu oyun afişi ile belirtmektedir (Cabbarlı, 1959: 39).

Vahap Yurtsever de Zerdabi’nin Mirza Fethali Ahundov’un komediyalarını onlara okuduğunu ve seçmeleri için ricada bulunduğunu belirtir. Öğrenciler oynamak için “*Hacı Kara*” adlı eseri seçerler. Sonrasında rolleri dağıtıp bayram günlerinde toplanırlar ve ilanlar hazırlayarak tiyatro gösteriminin tarihini ve yerini duyururlar. Oynayanlardan her biri, elbiselerini ve diğer gerekli eşyaları temin eder. Dekorasyonları da kendileri yapar. Büyük bir okul odasında tiyatro gösterimini gerçekleştirir. İlk gösteriye gelen Müslümanlar oldukça azdır ve hepsi *garip-tuhaf* kişilerdir. Oynayanlar oldukça başarılı bir performans sergiler, özellikle Asker Bey Adıgözelov’un “*Hacı Kara*” rolü çok beğenilir. Gösterimden 40-50 manat kadar gelir elde edilir ve elde edilen parayı oyunculara verip, kendi aralarında paylaşmalarını söylenir. Bakü’deki Müslüman tiyatrosunun çıkardığı haber Tiflis gazetelerinde yayımlanır. Mirza Fethali Ahundov, bu haberleri okuyarak uzun bir mektup yazar ve Müslümanların Türk dillerinde kendi komedyasını sahnelemelerinden büyük memnuniyet duyduğunu belirtir. Ayrıca, *Hacı Kara*’nın diğer komediyalarından daha çok hoşlandığını ve Tiflis’e geldiğinde her bir oyuncunun rolünü nasıl oynadığını bizzat görmek istediğini yazar (Yurtsever, 1966: 4-5).

10 Mart 1873 ya da 23 Mart 1873 tarihleri konusunda çeşitli kaynaklarda farklı ifadeler bulunmaktadır. Günümüzde Azerbaycan’da 10 Mart 1873 Azerbaycan Millî Profesyonel Tiyatrosu’nun doğum günü olarak kabul edilmektedir. Daha sonrasında tiyatro faaliyetlerinde Tiflis ve başka şehirlerde canlanma görülmektedir. Ahundov’un diğer eserleri de oynanır, çeviri eserler ve yeni yazılan Azerbaycan Türkçesi eserler de sahnelenir.

Böylece başlayan Modern Azerbaycan Tiyatrosu 1890’larda ilk kez açılan Tiyatro toplulukları vasıtasıyla kendini geliştirir.

Azerbaycan tiyatrosu tarihi ile ilgili kaynak kitaplara bakıldığında, Mirza Fethali Ahundov’un 1850’den başlayarak yazdığı oyunlar ve bu oyunların sahnelenişleri ilk modern tiyatronun başlangıcı olarak gösterilmektedir. Cefer Ceferov ve İlham Rehimli gibi yazarların hazırladıkları eserler de yine Ahundov’un komedilerini ilk modern oyunlar olarak kabul eder ve modern tiyatroyu onunla anlatmaya başlarlar. Bakü, Tiflis ve Şuşa şehirleri modern tiyatro alanında öncülük edilen yerlerdendir. *Hacı Kara*

oyununun ilk sahnelenişi 1873 sonrası bir müddet Bakü'de Azerbaycan Türkçesi olarak sahnelenmemiştir (Rehimli, 2005: 32). Buradaki asıl sebep Necef Bey Vezirov'un Petersburg'a tahsil için gitmesidir. Hasan Bey Zerdabi de tüm yoğunluğunu gazete çıkarmaya vermiştir. Esger Ağa Gorani de Maoskova'nın Kent Ekonomi Akademisi'ne kabul almıştır. Cefer Ceferov da aynı şekilde Azerbaycan'da tiyatronun gelişim sürecini Bakü'de, Tiflis ve Şuşa gibi şehirlere kıyasla daha yavaş ilerlediğini, bunun ana sebebinin, tiyatro alanında çalışan aydınların kısa süre sonra başka şehirlere gitmeleri olduğunu belirtmektedir. Bu durumda ancak Tiflis'te önce 1873, sonra 1877, Şuşa'da 1874, Kuba'da 1875, Şeki'de 1879, Erivan'da 1882, Nahçıvan'da 1883 tarihlerinde hevesli tiyatrocular oyunları Azerbaycan Türkçesi olarak sahnelemeye başlarlar (Ceferov, 2023: 30, Rehimli, 2005: 32).

Alma Hanım ve eşi Stephan Sarfazov'un gezici tiyatrosunun 1882'den itibaren farklı şehirlerde Ahundov'un komedilerini ve Vasag Medetov'un Azerbaycan Türkçesiyle yazdığı *“Girt-girt”*, *“Feteli Şah”* vodvillerini sahneledikleri kaydedilmektedir (Rehimli, 2005: 32).

1887'den başlayarak Bakü'ye nazaran Tiflis ve Şuşa'da Ahundov'un *“Lenkeran Han'ın Veziri”* ve *“Mösyö Jordan ve Derviş Mastali Şah”* komedilerini ve Vasag Medetov'un vodvillerini amatör tiyatro grupları hazırlayıp sahnelemeye devam etmiştir. Öğretmenler Enstitüsünde öğrenim gören Şamahılı Habib Hacı İbrahimhalil oğlu Mahmudbeyov ve Sultan Mecid Hacı Murtuzali oğlu Ganizade Bakü'yü ziyaret ederek tiyatro gösterileri düzenlemişlerdir (Ceferov, 2023: 33).

Tiflis'te Gürcü, Rus ve yabancı tiyatroların performanslarını izleyen Habib Bey Mahmudbeyov ve Sultanmacid Bey Genizade, sonrasında 1887'de Bakü'de öğretmenliğe başlamışlardır ve *“Rus-Müslüman”* / *“Rus-Tatar”* olarak adlandırılan yeni bir *“Rus-Türk”* okulu açmışlardır. Habib Mahmudbeyov, Sultanmacid Ganizadeh ve Necefgulu Valiyev tiyatro severleri bir araya getirerek tiyatro sanatının canlanmasına katkıda bulunmuşlar, ünlü tiyatro oyuncusu ve rejisör Hüseyin Ereblinski ve aktör-oyun yazarı Mirmahmud Kazımovski bu amatör gruplarda sahneye çıkmışlardır (Rehimli, 2005: 37).

Cefer Ceferov'un eserinde yazdığı Azerbaycan tiyatrosunun 50. yıl dönümüne adanmış bir kitapçıkta, sanatçıların zor koşullar altında nasıl çalıştığını anlamak için şu satırlara göz atmak yeterlidir: *“Bu kişilerin tiyatro yolunda çektiği sıkıntılar, her çeşit*

hakaretler ve eziyetler tarif edilmez bir durumdadır. Kapı kapı dolaşıp bilet satmakla, her bilet için bir manat ödeyip, bin manat değerindeki hakaretlere katlanarak oyunlar sergileyip, kendileri için bir kuruş dahi kazanmayıp, topladıkları paraları okul çocuklarına gönderiyorlardı” (Ceferov, 2023: 34). Çar sansürünün, oyunların izinlerini kasıtlı olarak geciktirmesi ve sık sık çeşitli bahanelerle izin vermekten kaçınması, din adamlarının ve cehaletin sahne sanatına karşı düşmanca tutumu gibi zorluklara rağmen, tiyatronun organizatörleri büyük bir azimle mücadele ediyorlardı. Oyunlar genellikle bayram günlerinde sahnelenirdi ve tiyatro repertuarı esas olarak Ahundov'un komedilerinden ve onun realist geleneklerini devam ettiren Necef Vezirov gibi yeni dramaturgların eserlerinden oluşuyordu.

Vezirov ve 1890'lı yıllarda yaratıcı çalışmalarına başlayan E. Hakverdiyev, N. Nerimanov, H. Vezirov, R. Efendiyev, S.M. Genizade gibi dramaturgların katkısı, M.F. Ahundov'un yolunu izleyerek Azerbaycan millî hayatını realist tasvirini sunan özgün eserlerle çağdaş konuları dramatik sanatın bir kuralı olarak kabul ettirmeye çalışmışlardır. Ahundov'dan sonra Necef Vezirov, Azerbaycan sosyal hayatının geniş bir tasvirini sunan ilk yazardır. Zamanın gelişen taleplerine uygun olarak cesur bir şekilde müdahale etmiş ve ilerici fikirler yaymıştır. Eserlerinde halk kitlelerinin hayatı ve mücadelesinin tasviri bulunmamakla birlikte, zenginlerin, tüccar ve entelektüel kesimlerin yaşamını tasvir etmiş, toplumsal çirkinliklerin kaynağını egemen tabakaların sınıfsal doğasında bulmuştur.

Vezirov'un zenginleri ve tüccar çevresini tasvir ettiği eserlerinde, genel olarak karanlık bir yaşam manzarası gözler önüne serilir. Bu eserlerde, toplumsal baskı, gerilik ve manevi çirkinliklerin kökleri doğru bir şekilde analiz edilir. En iyi eserleri arasında “*Adı Var, Özü Yok*”, “*Yağıştan Çıktık, Yağmura Düşüldük*”, “*Müsiabeti-Fehreddin*”, “*Pohlavanani-zemane*” ve “*Hacı Ferec Lenetullah*” bulunur. Vezirov, mülk sahibi, tacir ve burjuva çevresini ve cahillikleri eleştirirken, köylüleri, Azerbaycan'ın esaret altındaki kadınlarını ve ilerici gençleri olumlu renklerle tasvir eder. Bu kişiler, namuslu, vicdanlı, merhametli insanlardır, tüm basit insanlar ve emekle yaşayanlar için tipik olan manevi saflığı temsil ederler. Örneğin, “*Adı var, özü yok*” komedisinde hizmetçi kız Telli, kendini küçümseyen bey Heyderkulu'nun kirli niyetlerine cesaretle karşı koyar (Ceferov, 2023: 35-36).

Vezirov'un eserlerinden çıkan sonuç, zalim ve sefaya düşkün zengin, açgözlülerin ve iki yüzlü tacirlerin yeniliğe, bilime, kültüre ve her türlü ışığa karşı sert bir direnç gösterdikleridir. Bu, toplumda korku ve endişe yaratmaya çalışan bir grup insanın, namuslu ve vicdanlı bireyleri baskı altında tutmasını ifade eder. Vezirov, beyleri, hanları, tacirleri, burjuva entelektüelleri ve din adamlarını eleştirirken gerçekçi bir sanatçı olarak ortaya çıkar. Onun pozitif düşünceleri ve umutları liberal bir tutum sergiler. Zenginlerin sefaya düşkünlüğünü ve tacirlerin para hırsını gösterse de eğitimin ve kültürün egemen tabakaların bilinçlerini değiştirebileceğine inanır. Fehreddin'in trajedisi, zamanın feodal patriarkal topluma karşı mücadelesinde daha radikal güçler ve araçlara ihtiyaç duyduğunu kanıtlamaktadır (Ceferov, 2023: 35-36).

Neriman Nerimanov'un 1894 yılında yazdığı “*Nadanlık*” draması, halkın acısını ve ıstıraplarını açık bir şekilde hisseder ve cehaleti büyük bir felaket olarak tasvir eder. Eser, cehalet nedeniyle halkın ilerlemesini engelleyen, eski gelenekler ve yasaların insanları nasıl kısıtladığını gösterir. Nerimanov'un 1895 yılında yazdığı “*Dilin belası*” (*Şamdan Bey*) komedisi, şehir yaşamındaki karanlıkları tasvir eder ve mülkiyetçilik, para düşkünlüğü gibi sorunları ele alır. Bu eser, Nerimanov'un maarifçiliğinin aktif doğasını ortaya koyar ve sosyal problemlere karşı geniş bir cephe açma taraftarı olduğunu gösterir. Tiyatro, bu bağlamda, sadece eğlence ve güldürme değil, aynı zamanda toplumsal eleştiriyi ve eğitim işlevini üstlenen önemli bir araç olarak görülür (Ceferov, 2023: 39-41).

1920'lere kadar, çeşitli tiyatro topluluklarında idari işlerden sorumlu olan yönetici pozisyonları bulunmaktaydı. Bu dönemde, ünlü komedyen Cahangir Zeynalov ve aktör, yönetmen ve idari görevlerde bulunan Ebülfet Veli tiyatro sanatında profesyonellik kazanmaya başladılar. Amatör sanatçılar, oyunlardan elde ettikleri gelirlerin büyük kısmını yoksul öğrencilere harcıyorlardı. Tiyatro sanatının ilerlemesiyle birlikte, Azerbaycan aydınları dünya dramaturgisi örneklerini çevirmeye başladılar. 1888'de Tiflis'te yayımlanan “*Keşkül*” gazetesi, Friedrich Schiller'in trajedisinin çevirisini “*Hüda ve Aşk*” adıyla yayımlanmaya başladı. Ayrıca, 1890 yılında Tağıyev Tiyatrosu'nda sahnelenen bir komedi ile elde edilen gelir yoksul öğrencilere yardım için kullanıldı. Bakü'deki petrol milyarderi Ağa Musa Nağıyev, kültürel etkinlikler düzenlemek amacıyla bir bina yaptırdı ve bu bina tiyatro oyunlarına ev sahipliği yaptı. Neriman

Nerimanov'un 1891 yılında Bakü'ye gelmesi tiyatro gelişimini olumlu yönde etkiledi ve onun Ebdürrahim Bey Hakverdiyev'in "Dağılan Tifak" trajedisinin sahneye hazırlanmasında yer alması önemli bir gelişme olarak değerlendirildi. Tüm bu çabalar, Azerbaycan tiyatrosunun sağlıklı bir şekilde ilerlemesi ve halkın eğitiminde önemli bir rol oynaması amacıyla gerçekleştirildi. Bu dönemde, ünlü komedyen Cahangir Zeynalov ve aktör, yönetmen ve idari görevlerde bulunan Ebülfet Veli (Veliyev) tiyatro sanatında profesyonelleşmeye başladılar. Onların izinden giden diğer sanatçılar da tiyatroyu ana meslek olarak benimsediler. Amatör sanatçılar, oynadıkları oyunlardan elde ettikleri gelirlerin büyük kısmını yoksul öğrencilere giysi ve ders malzemesi alımına harcıyorlardı (Rehimli, 2005: 38).

1889 yılında sahnelenen "*Lenkeran Hanının Veziri*" ve Vasag Memetov'un "Gırt-gırt" oyunları, Azerbaycan ve Rus okullarına yardım amacıyla düzenlenen gösteriler arasında dikkat çekiciydi. Genizade ve Mahmudbeyov, zamanla amatör sanatçılara rol üzerindeki temel bilgileri öğreterek, düzenli tiyatro toplulukları oluşturmaya çalıştılar. Şehirde çeşitli gösteriler düzenleyerek, sonunda küçük vodvillere ve mizah oyunlarına sahne verdiler. 10 Mart 1890'da Tağıyev Tiyatrosu'nda sahnelenen bir komedi ile önemli bir tiyatro olayı yaşandı. Bu oyundan elde edilen gelirin, yoksul öğrencilere yardım için kullanılacağı daha önce duyuruldu. Bir diğer önemli olay, Azerbaycan millî sahnelerinin ilk profesyonel sanatçılarından Mehmed Bey Melikov'un aktörlük mesleğini seçerek sahne çalışmalarına başlamasıydı. Ayrıca, Bakü'deki petrol milyarderi ve hayırsever Ağa Musa Nağıyev, şehirde "Obşestvennoy soboraniye" ("Topluluk Evi" veya "Necibler Evi") adında bir bina yaptırdı. Bu binada tiyatro oyunları sahnelendi, kültürel etkinlikler düzenlendi ve toplanan bağışlar kültürel amaçlara harcandı. Celal Ünsizade, Aleksandr Puşkin'in ünlü "*Boris Godunov*" trajedisini Azerbaycan diline çevirdi (Rehimli, 2005: 38).

1892 yılı tiyatro dünyasında canlanmanın yaşandığı bir dönem oldu. O yılın başlarında, tiyatro amatörleri Tağıyev Tiyatrosu'nda Vasag Medetov'un "*Bacı ve Gardaş*" adlı vodvilini sahnelediler. Yıl boyunca dikkat çeken oyunlar arasında Sultanmehmed Genizade'nin Rus dramaturg Dyaçenko'dan çevirdiği "*Gurban Üçün Gurban*", Ahundov'un "Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli Şah" (her ikisi 9 Mart'ta sahnelendi) ve Necef Vezirov'un "*Yağıştan Çıktık, Yağmura Düştük*" eserleri yer aldı. Neriman

Nerimanov'un kurduğu dram derneği, kısa ömrüne rağmen birçok tiyatro amatrn bir araya getirdi ve belirli bir repertuar oluşturdu. Bu dernek, sonraki tiyatro topluluklarının oluşmasına zemin hazırladı. Sultanmecid Genizade, okuma yazma bilmeyen halkın küçük mizah ve parodilere olan ilgisini dikkate alarak çevirilere ağırlık verdi. evirdiği “*Hor-hor*” mizahı 1893 yılında birkaç kez yeni düzenlemelerle sahnelendi. Ayrıca, Genizade, Rus yazar Lev Tolstoy'un “*İlk şarapi*” adlı tek perdelik mizahını çevirdi ve mayıs ayında sahneye koydu. Ahundov'un “*Hacı Gara*” komediyası ise yıl boyunca Tağıyev Tiyatrosu'nda ve “Denizciler Kulübü”nde birkaç kez izleyicilere sunuldu. 1894 yılında, tiyatro amatrlerinin repertuarında Ahundov'un komedyaları, Necef Vezirov'un eserleri, Vasag Medetov'un vodvilleri ve Sultanmecid Genizade'nin çevirileri önemli bir yer tuttu (Rehimli, 2005: 38).

Tiflis'teki Kafkas sansürü, 1895 yılında Neriman Nerimanov'un ilk sahne eseri olan “*Nadanlık*” komedisinin sahnelenmesine onay verir. Bu komedya ilk olarak Bak'de sahnelendi ve Tağıyev Tiyatrosu'ndaki gösterimde dramaturg kendisi Imran rolünü üstlendi. Oyundan 800 manat elde edildi, bu o dönemde büyük bir başarı olarak kabul edildi ve oyunu geniş bir izleyici kitlesi izledi. Genel olarak, Ebdrrehim Bey Hakverdiyev ve Neriman Nerimanov'un eserlerinin amatör repertuarında yer alması, sanatçıların konu ve problem arayışlarına yeni bir yön kazandırmıştır. Bir yıl boyunca amatör tiyatrocular “*Lenkeran Hanının Veziri*”, “*Hacı Qara*”, “*Mösyö Jordan ve Dervif Mesteli şah*”, “*Dala Day Topuğa Dayar*”, “*Hacı Gember*”, “*Ev Terbiyesinin Bir şekli*” “*Hor-hor*”, “*Girt-girt*” gibi komedi ve parodileri sıkça sahnelediler (Rehimli, 2005: 39).

Ağa Musa Nağıyev'in maddi desteklediği bir grup geniş Neriman Nerimanov'un “*şamdan Bay*” (veya “*Dilin Bolası*”) komedisinin ilk sahne düzenlemesini yaptılar. Oyun, 23 Kasım 1896'da Tağıyev Tiyatrosu'nda gösterildi. Aynı gün, aynı topluluk tarafından “*Girt-girt*” vodvili de izleyicilere sunuldu. “*şamdan Bey*” komedisinin yönetmenleri Neriman Nerimanov ve Cahangir Zeynalov'du, diğer organizasyon işlerini de kendileri üstlenmişti. Oyunda başrolü Cahangir Zeynalov (Hacı İbrahim), Ebülfet Veli (Niyaz) ve Melikov (*şamdan Bay*) oynadılar.

1896 yılında Hasan Zerdabi'nin Bakü yerel yönetimine yazdığı bir mektupla tiyatro kurulması için izin istemesiyle gelişim süreci daha da hız kazanmıştır. Sonrasında

bu istek Nariman Narimonov tarafından tekrarlanarak “İlk Müslüman Topluluğu” adı altında bir tiyatro topluluğu kurulmuştur. Sonraki yıllarda bu tiyatro topluluklarının sayısı giderek artmıştır. Bu topluluk kadrosunda, Cahangir Zeynalov, Neriman Nerimanov, Hasan Bey Zerdabi, İsgender Bey Malikov, Mehmed Bey Malikov (Elvendi), Ebülfet Veli (Veliyev) ve diğer tiyatro sever aydınlar, sahneye ilgi gösteren gençler yer aldı. Topluluk yılın sonunda kurulduğu için, faaliyetleri bir sonraki yıldan itibaren başladı. Bu, Azerbaycan profesyonel tiyatrosunun gelişiminde yeni bir dönemi işaret etmiştir (Rehimli, 2005: 39).



1.2.1. İlk Tiyatro Toplulukları

İlk Tiyatro Toplulukları (1897-1905) dönemi, Azerbaycan tiyatrosunun gelişiminde önemli bir aşamayı temsil eder. 1897'de kurulan ilk Müslüman tiyatro topluluğu, düzenli olarak performans sergilemek üzere belirli bir çalışma prensibi oluşturarak sahne çalışmalarına başlamıştır. Faaliyetler genellikle yaz ve kış sezonlarına ayrılmıştır. Mart 1897'de topluluk bağımsız olarak oyunlarını sahnelemeye başlamış, yıl boyunca birçok performans gerçekleştirilmiştir. Öne çıkan oyunlar arasında Necef Vezirov'un "*Arkadan Atılan Taş Topuğa Gelir*", Sultanmecid Ganizadeh'in "*Dursunali ve ballıbadı*", Mirza Fethali Ahundov'un "*Lenkeran Han'ın Veziri*", Neriman Nerimanov'un çevirdiği Nikolay Gogol'un "*Müfettiş*"i ve Nariman Narimanov'un "*Cahillik*" adlı eserleri bulunmaktadır. Tüm oyunlar Tagiyev Tiyatrosu'nda sahnelenmiştir (Azizov, 2023: 22).

1897'de Bakü'de kurulan ilk "Sanatçılar Birliği" 300 üyeye sahipti ve üyelik ücreti 6 manat olarak belirlenmişti. Sultanmacid Ganizadeh'in öğrencileri Hüseyin Khalafov ve Mirmahmud Kazımovski, "*Lenkeran Han'ın Veziri*" komedisinde ilk kez sahneye çıkmıştır. Ayrıca, Mehdi Hacinski "*Cehalet*" adlı oyun ile sahneye adım atmıştır. 1898'de topluluk "Müslüman Drama Oyuncuları Grubu" olarak anılmış, Sultanmacid Ganizade, Habib Mahmudbeyov ve Neriman Nerimanov'un yönetiminde performanslar sergilenmiştir. Öne çıkan eserler arasında Abdurrahim Hagverdiyev'in "*Yıkılan Birlik*", İskender Malikov'un "*İyiliğe Kötülük*" ve Ahundov'un "*Hacı Gara*" adlı eserleri yer almıştır. 1899 yılında topluluk, Necef Vezirov'un "*Garingulu*", Haşım Vezirov'un "*Evlilik Su İçmek Değil*" ve Abdurrahim Hagverdiyev'in "*Ye Kaz Etini Bil Lezzetini*" adlı komedi türündeki oyunları sahneye koymuştur. Cahangir Zeynalov, "*Müsyö Jordan ve derviş Mesteli Şah*" rolü ile ilgi çekmiştir. Hüseyingulu Rzayev, Necefgulu Veliyev'in girişimi ve Neriman Nerimanov'un desteğiyle sahneye adım atmış, "*Sarabski*" takma adıyla tanınmıştır (Ceferov, 2023: 40-69). 1900 yılında tiyatro camiasında bir durgunluk yaşanmış, topluluk dağılma noktasına gelmiştir. Nariman Narimanov'un yeniden kurma girişimi başarısız olmuştur, ancak Abdurrahim Hagverdiyev'in "Bakü Müslüman Topluluğu"nu kurmasıyla bu durum düzelmiştir. Abdurrahim Hagverdiyev, yeni eserler ekleyerek ve Gogol'un "*Müfettiş*"ini yeniden sahneleyerek tiyatronun geleceğine katkıda

bulunmuştur. 1902 yılında topluluk, Gogol'un "Bir Evlilik" komedisini ve Anton Çehov'un "Ayı" vodvilini sahnelemiştir. 1903'te topluluk daha çok "Müslüman Drama Sanatçıları Grubu" olarak anılmış, Tagiyev Tiyatrosu'ndaki sorumluluk eksiklikleri nedeniyle Azerbaycanlı oyuncular, performanslarını tek bir odada gerçekleştirmek zorunda kalmıştır (Rehimli, 2005: 52-53).

Abdurrahim Hagverdiyev, 1904 yılına kadar oyuncularla iyi ilişkiler kurarak tiyatroya olan ilgiyi artırmıştır. Aynı yıl, Bakü'de çeşitli amatör gruplar da oyunlar sahnelemiştir. 1905'te Rusya'daki siyasi huzursuzluk Bakü'nün kültürel hayatını da etkilemiş, oyunlar için izinler ertelenmiş ve akşam gösterileri yasaklanmıştır. Abdurrahim Hagverdiyev'in topluluktan ayrılmasıyla diğer oyuncular çalışmaların ağırlığını üstlenmiştir. O yıl repertuarda çevirisi yapılmış vodvil ve küçük eserler daha fazla yer tutmuştur. 1897-1905 yılları arasında gözlemlenen genel eğilimler arasında tekrarlı ve monoton repertuarlar, ezberleme tekniğinin eksikliği nedeniyle suflör kullanımının yaygınlığı, müzik ve özel aranjmanların olmaması ve sanatçıların geçimlerini başka mesleklerle sağlamaları yer almaktadır. Ayrıca, amatör sanatçılar sık sık yer değiştirirken, oyun yazarlarından Neriman Nerimanov, Necef Vezirov, Abdurrahim Hagverdiyev, Süleyman Sani Ahundov ve diğer aydınlar oyunlarda oyunculuk yapmıştır. Bu dönemde, deneyimli oyuncular Mirza Mukhtar Memmedov, Cahangir Zeynalov, Mehmedmed Alvandi, Ebulfat Veli ve genç oyuncular Huseynbala Khalafov, Murad Muradov, Huseyngulu Sarabski, Mirmahmud Kazımovski gibi isimler düzenli olarak sahne almıştır (Rehimli, 2005: 53-54).

İlham Rehimli Azerbaycan Tiyatro Tarihi başlıklı çalışmasında kuruluş aşamasını anlattıktan sonra ilk kurulan tiyatro topluluklarına da örnek olarak; Nicat Tiyatro Topluluğu, Safa Tiyatro Topluluğu ve Müdüriyet Tiyatro Topluluğu'nu anlatır. Aynı şekilde Cefer Ceferov da eserinde bu üç tiyatro topluluğuna öncelikli olarak değinmektedir. Biz de bu çalışmamıza Azerbaycan tiyatrosunun gelişim sürecini anlatırken bu üç tiyatro topluluğuna değineceğiz.

1.2.1.1.Nicat Tiyatro Topluluğu

Bakü'deki tiyatro hareketinin önemli bir parçası olarak 1906 yılında kuruldu. İlk olarak “Müslüman Drama Sanatçıları” topluluğu temelinde “İkinci Tiyatro Grubu” adıyla faaliyet gösterdi. Bu grup zamanla “Tovarişestvo”, “Müslüman Sanatçılar Tovarişestvosu” ve “Yeni Müslüman Tiyatro Grubu” gibi isimlerle de anıldı. Grubun ana oyuncular arasında Murad Muradov, İbrahim Rustambeyov, Mirza Mukhtar Mammadov, Huseyngulu Sarabski, Mehdi Cuvarlinski, Abulfat Veli ve Hacı Ahundov (Şirvanski) bulunmaktaydı. Ünlü oyuncular Cahangir Zeynalov, Mirzaga Aliyev, Hüseyin Arablinski ve Mirmahmud Kazımovski “*Şirkette*” (birinci grupta) kalmışlardır (Rehimli, 2005: 57).

Yılın ikinci yarısında Mirzağa Aliyev tarafından kurulan bağımsız “Toplum” tiyatro grubu, dönemin aydınlarından Memmedsadig Ahundov’un yardımıyla yaklaşık bir yıl faaliyet göstermiştir. 1906 yılında Bakü’de kurulan “Nicat” kültür ve eğitim topluluğu, kütüphaneler, okullar, okuma odaları açmış, gece kursları düzenlemiş ve çeşitli kültürel etkinlikler organize etmiştir. Bu topluluk ayrıca, 6 Kasım 1906’da Tağıyev Tiyatrosu’nda Nikolay Gogol’ün “*Müfettiş*” komedisini sahneleyerek profesyonel tiyatro sanatının gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. “Nicat”, 1917’de faaliyetlerine son vermiştir (Rehimli, 2005: 57).

Naşri-Maarif hayır kurumu, 1908 yılında “Nicat” grubu ile işbirliği yaparak çeşitli tiyatro gruplarına yardım etmiştir. “Nicat” topluluğunun baş yönetmenliğini Hüseyin Arablinski, Abulfat Veli, Huseyngulu Sarabski ve Abbasmirza Şarifzade yürütmüştür. Topluluğun ilk dönemlerinde yönetmenlik görevini Rus tiyatrosundan davet edilen Rus rejisör Saracan Valentinov yapmıştır. 1906 yılında “Nicat”, Haşım Vezirov’un “*Çalma Kapımı, Çalarlar Kapını*” ve Necef Vezirov’un “*Hacı Gambar*” komedilerini sahnelemiştir (Ceferov, 2023: 83).

1907 yılında, “Nicat” birçok başarılı işe imza atmış ve repertuarına Mirza Fatali Ahundov’un “*Hacı Gara*”, Heinrich Heine’in “*Almansor*”, Friedrich Schiller’in “*Haydutlar*”, Abdurrahim Hagverdiyev’in “*Ağa Muhammed Şah Kaçar*” gibi eserleri eklemiştir. Ayrıca, Namık Kemal’in “*Vatan*” ve Nariman Narimanov’un “*Nadir Şah*” adlı

eserleri de sahnelenmiştir. 1908'de Üzeyir Hacıbeyov'un "*Leyla ve Mecnun*" operası, Hüseyin Arablinski yönetiminde sahnelenmiştir.

1908 yılında, "Nicat" repertuarına "*Emir Ebul Ula*", "*İbrahim Bey*", "*Sultan Osman*", "*Demirci Gava*", "*Kazavat*", "*Talihsiz Çocuk*", "*Doktor*" gibi yeni oyunlar eklemiştir. Hüseyin Arablinski bu yıl Tiflis'e turneye çıkmış ve Eylül ayında haftada bir oyun sahneleme kararı almıştır. Bu dönemde, Ahundov'un "*Hacı Gara*", Necef Vazirov'un "*Hacı Gambar*" ve Abdurrahim Hagverdiyev'in "*Talihsiz Genç*" gibi eserleri repertuarda yer almıştır.

1909 yılında, Hüseyin Arablinski ve bazı sanatçılar "Nicat" yönetim kurulu üyeleriyle yaşadıkları anlaşmazlık nedeniyle topluluktan ayrılmış, ancak daha sonra tekrar gruba dönerek repertuarda canlanma sağlamışlardır. Arablinski liderliğindeki grup Tiflis, Erivan, Batum ve Nahcivan'da turnelere çıkmıştır. Repertuarda ayrıca Çirikov'un "*Yahudiler*", Ahundov'un "*Muraffa Vekilleri*", Victor Dukanj'ın "*Kumarbazın Otuz Yılı*", Mahammad Ehsan'ın "*Cevdet Bey*" gibi eserler de sahnelenmiştir.

1910 yılında açılan Azerbaycan Operette Tiyatrosu "Nicat" topluluğu ile bağlantılıdır. Üzeyir Hacıbeyov'un "*Karı-Koca*" opereti, 24 Mayıs'ta sahnelenmiş ve yönetmenliğini Hüseyin Arablinski yapmıştır. Bu yıl repertuara İvan Turgenyev'in "*Özgürlük*", Nikolay Gogol'un "*Evlilik*", Abdurrahim Hagverdiyev'in "*Kim suçludur?*", Gulamrza Şarifzade'nin "*Molla Nasreddin*" gibi eserleri eklenmiştir.

1911 yılında, Mayilov Tiyatrosu'nda Modem Mussorgsky'nin "*Boris Godunov*" operası sahnelenmiştir. Bu tarihten itibaren "Nicat", seans kiralayarak bu binada performanslarını sürdürmüştür. Aynı dönemde, Abdulhaq Hamid'in "*Tarık ibnZiyad veya Andalis*", RzaZaki Latifbeyov'un "*Eski Türkiye*" ve Vahid Lutfi'nin "*Naci Bey*" gibi eserler repertuara dahil edilmiştir. Topluluk, müzikli oyunları da repertuarına eklemiş ancak bu değişiklik basında bazı tepkilere yol açmıştır.

Bakü şehir polisi, o dönemde Azerbaycan'daki tiyatro faaliyetlerini yakından takip etmiş, özellikle "Nicat" topluluğunun performanslarını denetlemiştir. 1912-1917 yılları arasında, "Nicat"ın yaratıcı kadrosu temelinde "Safa" tiyatro topluluğu kurulmuş, geniş bir coğrafyada turlar düzenlenmiştir. 1912 yılında Mirzağa Aliyev'in sahneden hükümet karşıtı sözler söylemesi nedeniyle Hacı Tarkhan'a (Astarhan) sürgün edilmiştir.

“Nicat” topluluğu, faaliyetleri boyunca birçok oyuncunun yetişmesine ve tiyatro sanatının gelişimine katkı sağlamıştır. Huseyngulu Sarabski, Sidgi Ruhulla, Abbasmirza Şarifzade ve diğerleri toplulukta yer alarak sanata önemli katkılarda bulunmuşlardır. “Nicat”, 50'den fazla oyun sahnelemiş ve birçok eseri ilk kez seyirciyle buluşturmuştur. 1916 yılında, topluluğun kuruluşunun onuncu yılı şerefine düzenlenen kutlama etkinliğinde oyunculara maaş verilmiş ve kendi sahne aksesuarlarını yapmaya başlamışlardır. Topluluk, dünya dram sanatının önemli eserlerini repertuarına kazandırmak için çevirmenler görevlendirmiştir. “Nicat”, komedi, mizah, drama, trajedi, opera ve operetlere özel ilgi göstermiş ve Bakü'nün sanata önem veren zenginlerinin yardımlarıyla birçok gösteri düzenlemiştir. Toplanan paralar ve bağışlar, eğitim ve sağlık yardımlarında kullanılmıştır (Rehimli, 2005: 57-60).

1.2.1.2.Safa Tiyatro Topluluğu

Aydınlanma fikirlerinin Azerbaycan'da yayılmasıyla, kültür ve eğitim alanında çalışan aydınlar yeni girişimlerde bulunmaya başlamışlardır. Bu bağlamda, “Nicat” kültür ve eğitim topluluğunun etkisiyle yirminci yüzyılın başlarında çeşitli yeni topluluklar ortaya çıkmıştır. Bunlardan en etkili olanı, “Safa” kültür ve eğitim topluluğudur. “Safa”nın kuruluş şartnamesi ve tüzüğü, “Nicat” ile benzer bir dönemde oluşturulmuş olup, topluluk 1910-1917 yılları arasında faaliyet göstermiştir. İlham Rehimli eserinde bu topluluğun faaliyetlerini yine detaylıca anlatmaktadır.

1912 baharında, “Safa” adıyla bir tiyatro grubu kurulmuştur. Bu grup, “Nicat”ın deneyimli oyuncularından yararlanarak oluşturulmuş ve millî sahne sanatına katkıda bulunmayı hedeflemiştir. “Safa” topluluğunun önde gelen isimleri arasında oyuncu ve yönetmen olan Cahangir Zeynalov ve Samad Mansur yer almıştır. İlk oyuncular arasında Huseyn Arablinski, Abbasmirza Şarifzade, Rüstem Kazımov, Mirmahmud Kazımovski gibi isimler bulunmuştur. Bu oyuncular, bazen hem “Nicat” hem de “Safa” gruplarında çalışmışlardır.

“Safa”nın ilk sahneye koyduğu oyun, Necef Vazirov'un Jean-Baptiste Moliere'in “*Cimri*” komedisinden uyarladığı “*Ağa Kerim Han Ardabili*” olmuştur. Oyun, 31 Ağustos

1912'de Tagiyev Tiyatrosu'nda Cahangir Zeynalov tarafından sahnelenmiştir. Bu ilk oyunu takiben, Cahangir Zeynalov'un yönetiminde, “*Hacı Gambar*”, “*Demirci Gava*”, “*Lenkeran Han'ın Veziri*”, “*Hacı Gara*” ve “*Evliyken Bekar*” gibi eserler sahnelenmiştir. “Safa” ve “Nicat” gruplarının oyuncularını zaman zaman ortak çalışmalara imza atmışlardır. Bu ortak yapımlar arasında Abdurrahim Hagverdiyev'in “*Taliksiz Genç*”, İvan Turgenev'in “*Özgürlük*” gibi eserler bulunmaktadır. Ancak, gruplar arasındaki rekabet, sanatın gelişimine olumsuz etki yapmış ve repertuarların tutarsızlığına yol açmıştır.

13 Kasım 1913'te Necef Vazirov'un 40. sanat yılı dönümüne dair düzenlenen etkinlikte “Hacı Gambar” adlı oyun sahnelenmiştir. Aynı yıl, “Safa” oyuncularını “Ziya” ve “Hilal” tiyatro gruplarında da yer almışlardır.6 Ocak 1914'te, “Safa”nın yeni bir tüzüğü kabul edilerek oyuncular serbest bırakılmış ve yeni kadro oluşturulmuştur. Cahangir Zeynalov başkanlığında, yeni tüzükle opera ve operetlerin sahnelenmesine izin verilmiştir. İlk opera, Celal Yusufzade'nin “*Ferhat ve Şirin*”i olmuştur. Ancak, geniş bir seyirci kitlesinin müzikal eserleri daha çok ilgi göstermesi, “Safa”nın müzikal repertuarına olan ilgiyi azaltmıştır. Bu sebeple, “Safa” topluluğu tekrar drama ve komedilere yönelmiştir. “Safa”nın sahneye koyduğu eserler arasında, Abdurrahim Hagverdiyev'in “*Millet Dostları*”, Jean-Baptiste Moliere'in “*Doktor*” ve diğer eserler bulunur.1914'ün sonlarına doğru, “Safa” topluluğu dağılmış ve oyuncular “Nicat” ve “Safa” arasında bölünmüştür. 9 Ocak 1915'te, Cahangir Zeynalov'un yönetiminde “*Tarık ibn Ziyad*” adlı eser sahnelenmiştir.

“Safa” topluluğu, 1915 ve 1916 yıllarında da çeşitli oyunlar sahnelemeye devam etmiştir. Ancak, 1916'da topluluğun yaratıcı ritminin düştüğü ve Bakü'de geçici toplulukların sayısının arttığı gözlemlenmiştir. “Safa” topluluğunun yönetmeni Hüseyin Arablinski, bağımsız bir tiyatro topluluğu kurma çabalarına girişmiş, Üzeyir Hacıbeyov ise yeni gruplar kurma kararı almıştır. Tüm bu gelişmeler, “Safa” topluluğunun yaratıcılığı üzerinde olumsuz etkiler yaratmıştır. “Safa”, zorlu koşullara rağmen çeşitli eserleri sahnelemeye devam etmiş, ancak 1917 başında resmi olarak faaliyetlerine son vermiştir. Topluluk, Azerbaycan tiyatrosunun gelişimine önemli katkılarda bulunmuş, tiyatro sanatını tanıtmada, müzik eserlerinin kayıt altına alınmasında ve tiyatro aksesuarlarının genişletilmesinde önemli bir rol oynamıştır (Rehimli, 2005: 60-63).

1.2.1.3.Müdüriyet Tiyatro Topluluğu

Topluluğun tam adı resmî belgelerde “Zülfügar Bey ve Üzeyir Hacıbeyov Kardeşlerin İdaresi” olarak geçerken, afişlerde ve gazetelerde “Hacıbeyov Kardeşlerinin İdaresi” olarak anılmıştır; ancak en sık kullanılan ad “Müdüriyet”tir. “Müdüriyet”, Bakü'nün en yetenekli oyuncularını bir araya getirerek Ağustos 1916'da Üzeyir Hacıbeyov'un önderliğinde kurulmuştur. Topluluğun başyönetmeni olarak Abbasmirza Şarifzade atanmıştır. Kuruluşun ardından topluluk, operalar, operetler, trajediler ve komedilerden oluşan zengin bir repertuar oluşturmuştur. Üzeyir Hacıbeyov, ilk oyunun sahneye konması sürecinde titizlikle çalışmış ve disiplinli bir program hazırlamıştır. Bu düzen doğrultusunda topluluk, küçük vodvil ve mizahi eserlerden kaçınmıştır (Rehimli, 2005: 63).

“Müdüriyet” topluluğu, 9 Eylül 1916'da Opera Binası'nda Zülfügar Hacıbeyov'un “Aşig Garib” operası ile ilk sahnelemesini yapmıştır. 10 Kasım'da Tagiyev Tiyatrosu'nda Mehdi Hacımski'nin “Yezidibn Müaviyye” draması sergilenmiştir. Yılsonunda, topluluk dört opera, üç operet ve altı yeni oyunun prömiyerini yaparak kısa sürede öne çıkmıştır. Müslüman takvimine göre sefer ayında opera ve operet oyunları yapılmamıştır. Tüm bu eserlerin yönetmenliğini Abbasmirza Şarifzade, şefliğini ise Üzeyir Hacıbeyov yapmıştır. Topluluğun sahneye koyduğu müzikal eserler tekrar tekrar sahnelenmiş ve bu eserler arasında “Aslı ve Kerem”, “Meşedi İbad”, “Şah Abbas ve Hurşidbanu”, “Arşın Mal Alan”, “Evliyken Bekar”, “Leyla ve Mecnun”, “Ağa Muhammed Şah Kaçar”, “Tarık ibnZiyad”, “Demirci Gava”, “Kara bela”, “Yıkılan birlik”, ve “Bahadır ve Sona” bulunmaktadır. “Müdüriyet” indramalarda sergilediği ciddi ve profesyonel çalışma, yeni yönetmenin etkili tutumuyla ilişkilendirilmektedir. Topluluğun sahneye koyduğu “Yazidibn Muawiya” oyununda başrolleri Abbasmirza Şarifzade, Shura Olenskaya ve Khalil Huseynov paylaşmıştır.1917 sonbaharında Abbasmirza Şarifzade, bağımsız bir topluluk olan “Müslüman Tiyatro Sanatçıları Birliği”ni kurduğundan dolayı “Müdüriyet”ten ayrılmıştır. Bu sebeple topluluğun baş yönetmenliğini bir süre Üzeyir Hacıbeyov üstlenmiştir. 1918'in ikinci yarısında Hüseyin Arablinski, yeni opera ve operetler için davet edilmiştir ve topluluk bu dönemde Bakü'nün en aktif tiyatro grubu olmuştur. 1919 yılında “Müdüriyet”, Tagiyev Tiyatrosu'nun yanması nedeniyle Opera Binası'nda ve

küçük oranda Mikado Tiyatrosu ve Mali Tiyatrosu'nda performans sergileyebilmiştir. Bu yıl, topluluğun en önemli gösterimi Müslüm Magomayev'in “*Şah İsmayil*” operası olmuştur. Opera, Hüseyngulu Sarabski'ye ithaf edilmiş ve 7 Mart'ta sahnelenmiştir (Rehimli, 2005: 63-66).

1919 sonbaharında, Bakü'deki tüm tiyatro toplulukları Hükümet Tiyatrosu çatısı altında birleşmiş ve 24 Ekim'de bu tiyatronun resmi açılışı yapılmıştır. “Müdüriyet” topluluğu eylül ayından itibaren aynı isim altında ve yeni bir amblemle sahne almaya devam etmiş, resmi olarak kapanışı Nisan 1920'de gerçekleşmiştir. Hanifa Teregulov, topluluğun birçok opera ve operet performansında yönetmenlik yapmıştır. Topluluğun baş yönetmenliği ise Üzeyir ve Müslüm Magomayev, bazen de Zülfugar Hacıbeyov tarafından yürütülmüştür. “Müdüriyet”, repertuar düzenlemeleri ve estetik ilkelere hâkimiyet açısından önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Profesyonel tiyatro açısından önemli olan estetik ilkeler ve oyuncuların karakter oluşturma becerilerinin artmasında etkili olmuştur. Azerbaycan tiyatrosunun kurumsal kültür olgusuna geçişinde önemli bir rol oynamıştır (Rehimli, 2005: 63-66).

1.3. AZERBAYCAN’DA TERCÜME ESERLER

1.3.1. RUS EDEBİYATINDAN TERCÜME EDİLEN VE SAHNELENEN ESERLER:

Çalışmamızın bu bölümünde, Rus Edebiyatı’ndan Azerbaycan Türkçesine tercüme edilen eser adları, tercüme eden yazarların adları ve oyunların sahnelendiği yıl şeklinde bilgiler sunulmuş, eserler hakkında ayrıntılı bilgi verilmemiştir. İleride “Azerbaycan Tiyatrosunun Gelişiminde Çeviri Eserler” başlıklı bir makalede konu ayrıntılı bir şekilde ele alınacaktır.

1. Müfettiş / Nikolay Vasilyeviç Gogol

- Tercüme: Neriman Nerimanov, Sabit Rahman
- İlk sahnelendiği yıl: 1897.

2. Bir Evlenme / Nikolay Vasilyeviç Gogol

- Tercüme: Mehdi Çuvarlinski
- İlk sahnelendiği yıl: 1902

3. Parasızlık / İvan Sergeyeviç Turgenyev

- Tercüme: Ceyhun Hacıbeyli
- İlk sahnelendiği yıl: 1913

4. İnsanın Hayatı / Leonid Nikolayeviç Andreyev

- Tercüme: Hacı İbrahim Gasımov
- İlk sahnelendiği yıl: 1922

5. Dubrovski / Aleksandr Sergeyeviç Puşkin

- Tercüme: Enver Memmedhanlı, Mustafa Merdanov, Ulvi Recep
- İlk sahnelendiği yıl: 1937

6. İki Kardeş / Mihail Yuryeviç Lermontov

- Tercüme: Evez Sadık
- İlk sahnelendiği yıl: 1941

7. Vanya Dayı / Anton Çehov

- Tercüme: Nigar Refibeyli
- İlk sahnelendiği yıl: 1959

8. Suç ve Ceza / Fyodor Dostoyevski

- Tercüme: Behram Osmanov
- İlk sahnelendiği yıl: Belirtilmemiş

1.3.2. BATI EDEBİYATINDAN TERCÜME EDİLEN ESERLER:

Çalışmamızın bu bölümünde, Batı Edebiyatı'ndan Azerbaycan Türkçesi'ne tercüme edilen eserler, tercüme eden yazarların adları ve sahnelendiği yıl şeklinde bilgiler sunulacaktır. Bu bilgilere İlhem Rehimli'nin *Azerbaycan Tiyatro Tarihi* başlıklı eseri ve çeşitli Azerbaycan Tiyatrosu Antolojisi eserleri kullanılarak ulaşılmıştır.

1. Hamlet / William Shakespeare

- Tercüme: Cafer Cabbarlı
- İlk sahnelendiği yıl: 1926

2. Othello / William Shakespeare

- Tercüme: Haşım Bey Vezirov
- İlk sahnelendiği yıl: 1910

3. Kral Lear / William Shakespeare

- Tercüme: Sabri Abdullazade
- İlk sahnelendiği yıl: 1920

4. Macbeth / William Shakespeare

- Tercüme: İ. Halil, Hacıbaba Nezerli, Abdulla Şaik
- İlk sahnelendiği yıl: 1936

5. Romeo ve Juliet / William Shakespeare

- Tercüme: Ahmed Cavad
- İlk sahnelendiği yıl: 1937

6. Fırtına / William Shakesperare

- Tercüme: Anar
- İlk sahnelendiği yıl: Belirtilmemiş

7. On İkinci Gece / William Shakespeare

- Tercüme: Mirza İbrahimov
- İlk sahnelendiği yıl: 1936

8. Hile ve Aşk / Friedrich Schiller

- Tercüme: Mustafa Merdanov
- İlk sahnelendiği yıl: 1925

9. Haydutlar / Friedrich Schiller

- Tercüme: Mehdi Hacınski
- İlk sahnelendiği yıl: 1907

10. Cimri / Jean Baptiste Poquelin Molière

- Tercüme: Necef Bey Vezirov
- İlk sahnelendiği yıl: 1902

11. Zoraki Tabip / Jean Baptiste Poquelin Molière

- Tercüme: Ehmed Kemerli
- İlk sahnelendiği yıl: 1914

12. Don Juan / Jean Baptiste Poquelin Molière

- Tercüme: Mircefer Möhsünov
- İlk sahnelendiği yıl: 1926

13. Nesle Kulesi / Alexandre Dumas (Père)

- Tercüme: Kazım Ziya
- İlk sahnelendiği yıl: 1924

14. Gülen Adam / Victor Hugo

- Tercüme: Mikayıl Refili, Memmed Arif
- İlk sahnelendiği yıl: 1930

15. Marie Tudor / Victor Hugo

- Tercüme: Mehdi Memmedov
- İlk sahnelendiği yıl: 1962

16. Notre-Dame'in Kamburu / Victor Hugo

- Tercüme: Samir Gulamov
- İlk sahnelendiği yıl: 2007

17. Figaro'nun Düğünü / Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

- Tercüme: Cafer Cabbarlı
- İlk sahnelendiği yıl: 1940

1.3.3. TÜRK EDEBİYATINDAN AKTARILAN ESERLER:

Çalışmamızın bu kısmında ise Türk Edebiyatı'ndan Azerbaycan Türkçesine aktarılan eser, aktaran yazarların adları ve eserlerin sahnelendiği yıl şeklinde bilgiler sunulacaktır.

1. Vatan Yahut Silistre / Namık Kemal

- Tercüme: Mahmud Nedim Karagöz
- İlk sahnelendiği yıl: 1907.

2. Kara Bela / Namık Kemal

- Tercüme: Celil Bağdadbeyov
- İlk sahnelendiği yıl: 1915

3. Gülnihal / Namık Kemal

- Tercüme: Kazım Ziya
- İlk sahnelendiği yıl: 1922

4. Gave / Şemseddin Sami

- Tercüme: Süleyman Sani Ahundov
- İlk sahnelendiği yıl: 1908

5. Kafatası / Nazım Hikmet Ran

- Tercüme: İslam İbrahimov
- İlk sahnelendiği yıl: 2002

6. Fatma, Ali ve Diğerleri / Nazım Hikmet Ran

- Tercüme: Ekber Babayev
- İlk sahnelendiği yıl: Belirtilmemiş

7. Çığ / Tuncer Cücenoglu

- Tercüme: Dilsuz
- İlk sahnelendiği yıl: 2007

II. BÖLÜM

2. ZAMANININ ÖNÜNDE BİR REFORMİST: MİRZA FETHALİ AHUNDOV

2.1. Mirza Fethali Ahundov'un Yaşadığı Dönemin Politik Ve Sosyal Durumu

2.1.1. XIX. Yüzyıl Azerbaycan'da Tarihsel Olaylar

*El bilir ki, sen benimsin,
Yurdum, yuvam, meskenimsin,
Anam, doğma vatanımsın.
Ayrılır mı gönül candan,
Azerbaycan, Azerbaycan!²*

Azerbaycan bölgesinde hâkimiyet kuran *Atropates*'ten gelen ülke adının “azer” yani “od” anlamındaki kelimedenden türediği, *Aran* ve *Şirvan* olarak Arap tarihçilerce adlandırılan Azerbaycan'ın, “Atropetenye” ya da “Atropet” şeklinde anılmaya başlandığı ve Ahmet Caferoğlu'na göre *Atar* ve *Pater* kelimelerinin birleşmesiyle oluşan bir isimken, Ermenice *Atropatokan*, Farsça *Aterapata*, Arapça *Azerbaycan* diye zamanla şekillenmiş ve eski tarihçilerin “Ateş Ülkesi” adıyla andıkları ülke ismine dönüştüğü bilinmektedir (Aktaran Akman, 2008: 24). İsmi kökenine ilişkin tarihçi Saadettin Gömeç'in verdiği bilgilere göre Kök Türk Kitabelerinde geçen Azlardan geldiği ya da Kasar (Hazar) adından kaynaklandığı ileri sürülmektedir (Gömeç, 1999: 3-4). Tarihçi Mahmud İsmailov da Azerbaycan Türklerinin kökenini Aslar soyuna dayandırmakta ve ismin Asların yurdu, As erlerin, As erkeklerin yurdu, Aser vatani olarak bilindiğini belirtmektedir (İsmailov, 2014: 17). Okan Yeşilot Azerbaycan tarihiyle ilgili olan eserinin giriş bölümünde bu kelimenin Gaugamela yenilgisi sonrasında yani M.Ö. 331 yılı sonrasında Büyük İskender'in hizmetine giren İranlı satrap/vali Atropates isminden geldiğini ve burayı kurduktan sonra “Atropates ülkesi” anlamındaki Grekçedeki Atropatane ismini verdiğine değinmektedir. Ayrıca ismin Pehleviceazer ateş ve baykan muhafız anlamlarına da gelmesi gibi mitolojik ifadelerini de vermektedir (Yeşilot, 2015: 1).

² Mahmud İsmailov, *Azerbaycan Tarihi*. IQ Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, 2014: s. 15.

Azerbaycan coğrafyasının pek çok güçlü ülkenin yakınında ve geçiş yolu üzerinde olması nedeniyle tarih boyunca çeşitli devletler tarafından işgal edilmiş ve pek çok kez el değiştirmiştir. 1991 yılındaki Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kuruluşuna kadar, bu bölge halkı kendi özgürlük mücadelesini aralıksız sürdürmüştür. Aşağıdaki tabloda bölgede hüküm süren devletlerin isimleri ve dönemleri genel hatlarıyla verilmektedir. Detaylıca bu tablo üzerinde konuşmak, açıklamalarda bulunmak başka bir çalışmanın konusunu oluşturabileceği için biz bu çalışmamız içerisinde sadece isimlerini vermekle yetineceğiz. Ardından konumuz olan Mirza Fethali Ahundov'un yaşadığı dönem olan XIX. yüzyıl döneminin genel tarihi olayları, toplumun siyasi ve kültürel yapısı kısaca ele alınacaktır.

Azerbaycan tarihsel incelemesine baktığımızda karşımıza genel olarak aşağıdaki tablo çıkmaktadır:

1.Tablo 1: Azerbaycan tarihinde hüküm sürmüş devletler

Azerbaycan Bölgesinde hüküm süren devlet/boy	Hüküm sürdüğü dönem başlangıcı
Saka Türkleri	M.Ö. VII.
Manna Krallığı	M.Ö. II.
Medya Devleti	M.Ö. VII.
Antropetana Devleti	M.Ö. IV.
Alban Krallığı	M.Ö. I.
Bulgar Türkleri	M.Ö. 120
Sassaniler	M.S. III.yy.
Hun Türkleri (Sabirler)	M.S. 395
Aparlar (Avarlar)	VI.yy.
Hazarlar	VII.yy.
Girdiman Devleti	VII.yy.
Arap orduları	VIII.yy. ortalarından itibaren
Müslüman Oğuzlar/Türkmenler	1029
Selçuklular	1046
Türkmenler	1076
Atabey İl-Deniz	1146

Harzemşah Celaledin/Moğol	XIII.-XIV.yy.
İlhanlılar	XIII.-XIV.yy.
Altun Ordu	XIV.yy.
Çobanlılar/ Türk-Moğol	1335
Celayirliler	1340
Timur	1396
Karakoyunlu	XV.yy.
Akkoyunlu	XV.yy.
Şirvanşahlar	XV.yy.
Safeviler	1502
Osmanlı	1590-1603
Afşar Hanedanlığı	XVI.yy.
Kaçar Hanedanlığı	1779
Azerbaycan Hanlıkları	XVIII.
Rus Çarlığı	XVI.yüzyıldan itibaren işgal başlar 1556 Astarhan'ın ele geçmesi ile ilk komşuluk başlar.
	1813 Gülistan Antlaşması
	1828 Türkmençay Antlaşması
Azerbaycan Cumhuriyeti	1918
Sovyet Rusya/SSCB	1920
Azerbaycan Cumhuriyeti	1991

(Akman, 2008: 24-37, Gömeç, 1999: 3-40, İsmailov, 2014).

Azerbaycan Tarihinin Kısa Etüdü adlı eserinde Sısoyev; “Bu ülkenin tarihi, devamlı bir martirolojiden ibarettir. Tarih boyunca ıstırap çekmiş, uzak-yakın komşuları tarafından arasız hücumlara uğramıştır. Feodal tipte idarelerle, kendi aralarında daimî çarpışma ve kavga olmuştur” demektedir (Aktaran Baykara, 1966: 15).

Kafkasya bölgesinde XIX. yüzyıla doğru gidilirken, XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren İran’da meydana gelen iç çekişmeler ve otorite boşluğu nedeniyle Azerbaycan’da

Hanlıklar dönemi başlamıştır. Bunun en büyük sebeplerinden biri 1747 yılında ölen Nadir Şah ile Safevi hâkimiyetinin Azerbaycan'da son bulmasıdır. Sonuç olarak, Azerbaycan'da Karabağ, Şeki, Gence, Bakü, Kuba, Nahçıvan, Tebriz, Urmiye, Erdebil ve Merâğa adlarıyla bilinen hanlıklar ya da küçük feodal devletler oluşmuştur. Bu hanlıklarda hâkimiyet hakkı handa olup vergi sistemi yöneten hana göre değişmekteydi. Sosyal düzen şeriat ve örf-adet geleneklerine göre sağlanırken, yargılama yetkisi han tarafından atanan kadıların hükmünde olan şeriat mahkemelerine verilmişti. İç çekişmeler ve çatışmaların ardından gelen Rus işgali ile bu süreç son bulmuştur.

Rusların Azerbaycan halkıyla ve Azerbaycan coğrafyasında ticari temasları çok eski dönemlere dayanmaktadır. Fakat 1720 yılında Çar Büyük Petro'nun Hazar Denizine açılarak Derbend şehrine çıkarma yaptığı tarih sayfalarında yer almaktadır. Bu çıkarmadaki amaçları kısaca; İran ve Türkiye üzerinden Hint yolunu açmak, Kafkasya Dağlılarının direnişlerini kırmak ve sıcak iklime inerek açık denizlere ulaşmak şeklinde sıralanabilir. 1796 yılında ise Bakü şehri Ruslar tarafından işgal edilmiş ve Şemahı Hanlığı'na saldırılmıştı. Fakat sonrasında hanlıklar karşı hücumla geçerek "Zubov Hezimetisi" olarak bilinen Rus ordusunun geri çekilmesi sağlandı. 1804'te ise Gence Rus istilasına maruz kaldı ve Ruslar daha büyük bir kuvvetle tam olarak 1844 yılındaki Iısu Sultanlığı ve Zakatalanın ilhakı ile 48 yıl sonra Rus istila hareketi tamamlandı.

Rusya, Hazar Denizine hâkim olma amacı güderken, Osmanlı'nın Kafkasya ve Orta Asya'daki etkisini azaltma ve Baltık-Volga-Hazar Denizi yolunu oluşturma hedefindeydi. Osmanlı Devleti'nin bölgede hâkimiyetinin zayıflamasıyla Rusya bölgedeki hakimiyetini arttırmıştır (Swietochowski, 1988: 21-22). XVIII. yüzyılın sonu ile XIX. yüzyılın başlarında Rusya'nın hâkimiyeti güçlenmiştir. 1801 yılında Gürcü vilayetinin kurulması ve Moskova-Tiflis demiryolunun inşası ile Rusya'nın hâkimiyet alanı genişlemiştir. 1804 yılında İran, İngiltere'nin desteğiyle Rusya ile savaşa başlamış, fakat savaşı kaybetmiştir. Karabağ, 1805 Kürekçay anlaşması ile Rusların eline geçmiş, ardından Şeki ve Şirvan hanlıkları 1806 senesinde Bakü ve Küba hanlıklarıyla birlikte Rusya'nın idaresine geçmiştir. 1813 yılında imzalanan Gülistan antlaşması ile Derbent, Kuba, Bakü, Lenkeran, Şirvan, Şeki, Gence, Karabağ Hanlıkları, Iısu Sultanlığı ve Gürcistan üzerindeki hâkimiyet hakkı Rusya'ya verilmiştir. Bu anlaşma ile Kuzey

Azerbaycan ve bütün Transkafkasya'nın Rus işgali tescillenmiş, İran Aras Nehri'nin güneyine çekilmiş ve Rusya tüm Hazar Denizi'nin hâkimi olmuştur.

Çar I. Aleksandr'ın ölümü ve Petersburg'daki ayaklanmalardan yararlanan İran, İngiltere'nin desteğiyle Rusya'ya karşı yeni bir savaş başlatmış, ancak Rusya İran'ı tekrar durdurmuş ve Tebriz'i ele geçirmiştir. Bunun üzerine İran, 1828 yılında Türkmençay antlaşmasını imzalamak zorunda kalmıştır. Bu antlaşmaya göre Aras Nehri ve Talış Dağları sınır çizilerek Azerbaycan ikiye ayrılmıştır. Aras Nehri'nin kuzeyi Rus idaresine bırakılmış, Hazar Denizi tamamen Rus hâkimiyetine girmiştir. Erivan ve Nahçıvan hanlıkları da Rus hâkimiyetine geçmiştir. Aynı yıl Osmanlı Devleti, Rusya ile yaşadığı savaşı kaybetmiş ve 1829 yılında Edirne antlaşmasıyla Erivan ve Nahçıvan'ın Rus idaresine geçmesini onaylamıştır.

Sonrasında, Rusya planlı ve istikrarlı bir politika izleyerek bölgeyi idari anlamda ele geçirmiş ve Ruslaştırma çalışmalarını uygulamıştır. İlk dönemlerinde yerel geleneklere uygun şekilde direniş göstermeyen hanlıkların idare sistemini devam ettirmelerine izin verilmiş, eski hanlık nesilleri işbaşında tutulmuş ya da yeni hanlar atanmıştır. Kendisine direnen Gence, Bakü, Kuba hanlıkları ise ortadan kaldırılmıştır (Swietochowski, 1988: 35-37). 1819 ile 1826 arasında hanlık sistemini ortadan kaldıran Rusya, Müslüman Eyaletler Reisliğini Şuşa'da kurmuş ve Rus subayları bu idarenin başına atanmıştır. Farsça yerel yönetim ve hukuk dili olarak devam etmiş, şer'i mahkemeler de uygulanmıştır. 1830 ile 1840 arasında pek çok halk ayaklanması yaşanmış ve Azerbaycan halkı Rus idaresine karşı mücadele etmiştir (Swietochowski, 1985: 30-31).

Azerbaycan tarihini detaylıca inceleyen “*The History of Public and Cultural Reformation in the Caucasus and Central Asia (19th -early 20th century)*” kitabının ilk dönemseld değerlendirme bölümünde, Rus işgalinin agresif karakteri, yerel halkın yüzyıllık geleneklerinin bozulması ve direnişle karşılaşılması aktarılmaktadır. Siyasi istikrar, yerel özelliklerin azalması ve ekonomik alana dahil olma, Azerbaycan ulusunun etnik ve siyasi konsolidasyonuna katkıda bulunmuş, Kafkas halklarının sosyal ve siyasi hareketliliğini artırmıştır. Bu süreç, pan-imperyal modernleşme faaliyetleriyle paralel ilerlemiş, ancak yerel sorunları çözmeye yönelik olduğu belirtilmiştir. Rus hükümetinin reformlarının geleneksel toplumu yok etmesi ise önemli bir nokta olarak saptanmıştır.

Rus politikası, özellikle 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki uygulamaları, mevcut sosyal statü sistemini dönüştürmüş, yerel soyluların etkisini daraltmış ve sosyal gruplar arasında farklılaşmalara yol açmıştır. Bakü çevresinde hızla gelişen sanayi, standartlaşmış bir iş gücü talep etmiştir ve bu yeni durum, geniş kitleler ve elitler için yeni görevler ortaya koymuştur.

Siyasi, hukuki, sosyal ve ekonomik değişimlerin yanı sıra, Rus işgali kültürel ve manevi alanda da yenilikler getirmiştir. Müslüman halklar, Avrupa'nın kültürü ve sosyal-political doktrinleri ile tanışma fırsatı bulmuştur. Rusya'nın Avrupa medeniyeti ile geleneksel Müslüman medeniyeti arasındaki temas, *Azerbaycan entelijansiyasının* ortaya çıkmasına neden olmuştur. Müslüman Kafkasya, güçlü bir devlete zorla dahil edilmesinin ardından, giderek yabancı bir yapı içinde yer almak zorunda kalmıştır. Ancak bu heterojen ortam, Azerbaycan ve diğer Kafkas Müslümanlarının yeni bir sosyal ve kültürel kompleks oluşturmaya zemin hazırlamıştır.

Sosyal ve kültürel reformlar, etnik ve siyasi kimlik arayışıyla yakından ilişkilidir. Bu sorun, sadece sınırlı bir uzmanlık problemi değil, sosyal, politik ve kültürel yaşamın geniş bir yelpazesıyla bağlantılıdır. XIX. yüzyılın ikinci yarısında hızla gelişen Azerbaycan aydınlanması, dönemin yabancı medeniyeti tarafından getirilen zorluklara yanıt verme çabası olarak değerlendirilebilir.

Sonraki yıllarda, Rus hükümetinin Transkafkasya'daki ekonomik politikası, iki yaklaşımı birleştirmiştir. Kafkasya, Rusya'nın organik bir parçası haline gelmemiş, Avrupa ülkelerinin kolonisi olmamıştır. Ancak, sanayi dalları, özellikle madencilik endüstrisi hızla gelişmiştir. Bu alanda önemli pozisyonlar, Rus iş adamları ve yerel burjuvazi arasında paylaşılmıştır. Hükümetin politikası, Kafkasya'nın sanayi gelişimini hedef almış, böylece Kafkasya, sadece bir koloni olarak değil, imparatorluğun periferik bir bölgesi olarak görülmüştür. Rusya'nın toprak genişlemesinin coğrafi ve siyasi hedefleri olduğu düşünülmektedir. İşgal edilen kıyı bölgelerin nüfusu bir tampon bölge olarak değerlendirilmiş ve imparatorluğun sınırlarının güvenliği, bu tampon bölgenin sadakatine bağlı olmuştur. Transkafkasya'nın işgali tamamlanırken, Rusya'nın yeni mülklerinin doğal kaynaklarından yararlanma amacıyla bir sömürgeleştirme fikri oluşmuştur. Ekonomik politikayı takip eden Rus hükümeti, doğal kaynaklarla zengin bölgeleri incelemek üzere uzmanlar göndermiştir.

XIX. yüzyılın 30'lu yıllarının başında, Kuzey Azerbaycan'ın işgali tamamlandığında, bölgenin tarımı yeniden canlanma ve hızlı gelişme için uygun bir durumda bulunmaktaydı. 1840'larda, Kafkasya'da tek tip bir para sistemi getirilmiş ve bölgedeki ticaret ilişkileri yeniden canlanmıştır. Rusya, 1840 yılında askeri idare sistemini kaldırarak yeni düzenlemeler yapmış, Azerbaycan'ı 1846'da dört eyalete; Tiflis, Kutayiz, Şamahı ve Derbent olarak ayırmıştır. 1868 yılında Bakü ve Yelizavetpol eyaletlerini kurarak hanlık sistemini tamamen ortadan kaldırmıştır. 1870 yılında Belediyeler Yasası'nı ilan etmiş ve şehirlerde meclis ve belediye başkanından oluşan öz yönetim sistemini kurmuştur. Mahkeme sistemini 1860-1870 yıllarında değiştirip geleneksel kadı sistemini kaldırarak Rus hâkimleri atamıştır. Resmi dil olarak Rusça kullanılmaya başlanmıştır (Swietochowski, 1988: 32).

Polonya kökenli Amerikalı tarihçi Tadeusz Swietochowski, bu dönemki Rus kraliyet bürokrasisinde iki farklı görüş olduğunu öne sürmektedir: biri, yerel gelenek ve çıkarları dikkate alarak yarı özerk bir bölgeselcilik amacı güden pragmatik bir yaklaşımı temsil ederken; diğeri, merkeziyetçiliği ve uniformiteyi vurgulayan, nihayetinde Ruslaştırmayı hedefleyen bir yaklaşımdır. Bu iki görüş arasındaki tartışmalar, Rusya'nın Transkafkasya'daki politika değişikliklerinde yankı bulmuştur (Swietochowski, 1988: 30).

Azerbaycan'ın siyasi düzenine dair çalışmalarıyla bilinen Milman, her bir hanlığın Rus İmparatorluğu'na dâhil edildikten sonra idari sistemin birçok faktörü dikkate alarak belirlendiğini ifade etmektedir. Hanların Rus monarşisine herhangi bir fayda sağladıkları sürece idare başında kalmakta ve kısıtlı yetkilerle Rus askeri birliklerinin komutanlarının denetiminde tutulmakta olduklarını belirtmektedir. Ancak hanlar tereddüt ya da hoşnutsuzluk gösterdiğinde, idareden alınarak genellikle Rus subayları olan komutanlara devredilmiştir (Milman, 1966: 66, Aktaran Mustafayev, 2013: 16).

Resmî belgeler, çeşitli rütbelerdeki yetkililerin yasa dışı vergiler ve harçlar koyarak halkı sömürdüğüne işaret etmektedir. 1829-1834 yıllarında Transkafkasya'yı denetleyen senatörler E.I. Meçnikov ve P.I. Kutaysov, 1830'da Adalet Bakanı D.V. Daşkov'a şu bilgileri iletmiştir: “Müslüman eyaletlerin yönetimini izlerken, yöneticilerin şiddetinden ve halkın çektiği acılardan şoke olduk. Burada insanlık tamamen küçümseniyor, herhangi bir adalet unutulmuş ve yasa sadece baskı aracı olarak

kullanılmakta; kişisel çıkar ve zalim otokrasi, yerel denetçilerin, komutanların, polis memurlarının ve diğer yetkililerin eylemlerini yönlendirmektedir”³

Sonuç olarak, 1820'lerin sonlarına gelindiğinde, komutan yönetiminin imparatorluk hükümetinin amaçlarına hizmet etmediği netleşmiştir. Bu sistem, ekonomik olarak başarısız olmuş ve toplanan vergilerin büyük bir kısmı hazineye ulaşmamış, yetkililer tarafından çalınmıştır. Komutan yönetimi, kanunsuzluğu ve suistimali idari bir uygulama haline getirerek kendini tavizsiz bir şekilde komproze etmiştir. Bu durum, 1820'ler ve 1830'larda Azerbaycan'da kitlesel ayaklanmalara yol açmış ve bölgedeki siyasi durumu istikrarsızlaştırmıştır. Baykara'nın analizine göre Rusya Azerbaycan işgalinin ilk yıllarında bu ülkeyi Türkiye ve İran'a karşı bir askeri üs olarak kullanmak ve İmam Şamil'in Kafkas dağlarındaki özgürlük savaşını kırmak amacındaydı ve bu nedenle “...bu koca ülke uzun yıllar askeri idare altında tutulmuş ve her şey Rus komutanlarının insaf ve adaletine (?) terkedilmiştir” (Baykara, 1966: 48).

Feldmareşal-General I. Paskeviç, Kafkasya'yı imparatorluğun kolonisi olarak görmüş ve 24 Nisan 1830'da yayımlanan projesi, Kafkasya'daki hükümet yapılarını sömürge yönetim yöntemlerine uygun olarak düzenlemeyi değil, yerel halkın yaşam tarzını Rus standartlarına yaklaştırmayı amaçlamıştır: “Öncelikle, halkı Rusların genel ruhuna yaklaştırmaya çalışmak gerekmektedir.” Paskeviç'in projesi, Rus modeline uygun olarak her guberniya (eyalet) ve uyezd (bölge) için idari organlar kurulmasını öngörmüştür. “Rus hükümetinin burada (Transkafkasya'da) sağlam ve sarsılmaz bir desteği yok, bu yüzden burada doğal Rus soyluluğunu getirmek gereklidir... Sadece onlar, iyi bir denetim sağlayabilir ve Rusya ile Transkafkasya bölgesi arasında siyasi ve medeni bir bağlantı kurabilirler.” Bu süreç, Azerbaycan entelejansiyasının yanıtlarını da şekillendirmiştir (örneğin, M.F. Ahundov). Rus olmayan bölgelerde, özellikle Müslüman bölgelerde, “Rus vatandaşı düşüncesi”ne alıştırma arzusu görülmüştür. Ancak, bu politika Müslümanların, İslam dünyasıyla bağlarını sürdürmeye çalıştıkları gerçeğini göz ardı etmiştir (Mustafayev, 2013: 16). Buradan anlaşılabileceği üzere Rus devleti bölgeye

³Kolonialnaya politika rossiyskogo tsarizma v Azerbayjane v 20-60-kh godakh XIX veka. V 2-kh chastyakh. – M.-L.: Izdatelstvo AN SSSR, 1936. Ch. I. P. 232. Aktaran Mustafayev, 2013: s.16.

hâkim olmak, kültürel ve sosyal kimliği şekillendirmek için pek çok farklı yöntem kullanmış, bunlara örnek olarak da Ahundov verilmiştir. XIX. yüzyılın tam da ortasında yazdığı modern eserlerle topluma örnek olma görevini üstlenen Ahundov, halkını Batı medeniyetinin çizgisine yaklaştırabilmek için elinden geleni yapmıştır.

Rus senatör ve generallerinin düzenledikleri çeşitli raporlar üzerine yeni bir idari reform hazırlanmış, 6 Aralık 1846 tarihinde bir kanunla 1841’de ağalardan, beylerden, hanlardan ve Ermeni meliklerden alınan topraklar geri verilmiş, kölelik esaslı üzerine *Dvoryanlık* istemi kurulmuş ve Çarlık rejimine hizmet eden aracı sınıf yani yeni bir yerli *asilzadegan* sınıfı yaratılmıştı. Fakat bu kanunla topraklar üzerinde çalışan çiftçiler köle durumuna düşürülmüş oldular. *“Bu kanundan sonra durum değişti; halk iki düşmanla karşı karşıya kaldı: Birincisi Rus rejimi, ikincisi kendi kendilerine baş belası kesilen toprak ağaları”* Bu dönemde Kuba, Derbent vilayetlerinde ortaya çıkan Kaçak Molla Nur, Yareli Hacı Mehmet ya da Nuha’da Şekili Mehmet, Nahçıvan’da Kaçak Adı Güzel gibi cesur halk kahramanları çarlık rejimine, beylere ve Rus memurlarına göz açtırmıyor ve çete saldırıları yapıyorlardı. *“Esasen tarihinin hiçbir çağında çarlık Rusya idaresi, Azerbaycan’da “Kaçak” diye adlandırılan halk kahramanlarından yakasını kurtaramamıştır”* (Baykara, 1966: 50).

2.1.2. XIX. Yüzyıl Azerbaycan'da Sosyal ve Kültürel Durum

Azerbaycan'daki eğitim temelinin XVIII. yüzyıldan itibaren tümüyle dini bir yapıda olduğu, eğitim kurumları cami ve mescitlerde bulunan mektep ya da medreselerden oluştuğu bilinmektedir. Eğitimciler genellikle Şii kökenli “molla” olarak adlandırılan hocalardı. Bu mektep, medreselerde ilk ve orta eğitimi tamamlayan öğrenciler genelde yüksek din eğitimi için İran ya da Osmanlı medreselerine gitmekteydi.

Bu dönem için normal sayılacağı üzere Çarlık Rusya’sı, yönettiği halkların eğitim görmesini, bilgi edinmesini ve millî ruhlu kişilerin yetişmesini istememekteydi. Bu sebeple çeşitli engeller koyarak bu gelişmeleri engellemeye çalışıyordu. Aynı zamanda kendi işlerinin yürümesi adına Çarlık yönetimi, kendi memurlarını ve bürokrat kadrolarını yetiştirmek zorundaydı. Bu yüzden, Azerbaycan’da Ruslaştırma politikası çerçevesinde Rusça eğitim veren okullar açılmıştır. Bu okulların amacı, hem yerel

idarelerdeki sömürgeci politikalarını destekleyecek kadrolar yetiştirmek hem de din adamlarını eğitim sisteminden uzaklaştırarak İran ve Osmanlı etkisini zayıflatmaktı. Ancak İran kültürünün Azerbaycan'daki etkisinin tamamen ortadan kalkması, asrın sonlarına kadar gerçekleşmemiştir (Nazim Ceferov, 1993: 79). Şuşa (1830), Nuha (1831), Bakü (1832), Gence (1833) ve Nahcivan (1837) gibi bölgelerde açılan Rusça eğitim veren okullarda Azerbaycan Türkçesi de ders programına dahil edilmiştir. Ancak halk bu Rus okullarına başlangıçta ilgi göstermemiştir (Yüksel, 1988: 72, aktaran Rüstamli, 2016: 10). Mirza Fetali Ahundov, 1833 yılında Nuha'daki bu okullardan birinde bir yıl Rusça eğitim almıştır (Elesger, 2012: 116-127).

Bu dönem içerisinde gelişen Azerbaycan Türklerinin millî ve kültürel uyanışında gazeteler ve dergiler ayrı bir yere sahiptir. Baskıcı Çarlık hükümeti, Azerbaycan Türklerinin bilinçlenmelerini istemediğinden kendi dillerinde süreli yayın girişimlerini engeller. XIX. yüzyılın sonlarına kadar Azerbaycan'da Türkçe basın bulunmamaktadır. Azerbaycan Türkçesiyle yayımlanan ilk gazete, 1830 yılında Tiflisskie Vedomosti gazetesinin ek olarak haftada bir kere çıkan *Tatarskie Vedomosti* (Tatar Haberleri)dir (Baykara, 1966, s. 53-54). Bu ek gazetenin redaksiyonunu Çar hükümeti P.S. Sankovski'ye vermişti, o da Türkçeyi ve Farsçayı iyi bilen Mirza Apriyam Yenikolopova'ya bırakmıştı. Çar hükümetinin bu yayındaki amacı *ucgarlar (merkezden uzak vilayetler)* içerisinde yaşayanlarla bir bağlantı kurmak ve *müstemleke (koloni)* siyaseti yürütmektir. Fakat birkaç sayı çıkardıktan sonra kanaatleri doğrultusunda kapanmıştır (Baykara, 1966: 54).

1840 yılında Çar hükümetinin baskıları nedeniyle, Ahundov'un hocası Mirza Şefi' Vâzih ile basın kuruluşu kurma girişimi izin verilmemesi nedeniyle başarısız olmuşlardır. Ayrıca, Tiflis'te yayımlanan *Zakavskazskiy Vestnik* (Transkafkasya Habercisi) gazetesinin bazı sayıları Azerbaycan Türkçesinde yayımlanmıştır, ancak bu gazete 1846'da kapanmıştır (Baykara, 1966: 54; Ahundzade, 2005, neşreden giriş, I, 8).⁴

⁴Mirza Şefi Vâzih 1830'da Gence'de kendigayretleriyle bir okul tesisine muvaffak olmuş ve bu okulda eski okullardan farklı bir eğitim ve ders usûlü uygulamıştı. Ayrıca kendisi Azerbaycan Türkçesinde ilk ders kitabını hazırlamıştır. Bk. Oder, *Azerbaycan*, 125. aktaran Rüstamli, 2016: s.10-11.

1840-50 yıllarında Çarlık hükümeti tarafından *Kavkas* dergisinde tarih çalışmaları, Azerbaycan dili, folkloru ve edebiyatına dair araştırmalar desteklenmişse de bu destek uzun sürmemiştir (Swietochowski, 1988, 45-46). Azerbaycan'da Türkler tarafından yayımlanan ilk basın organı ise, 1870'lerde Hacı Zeynûlabidin Tagiyev tarafından finanse edilen *Kaspiy* gazetesi olmuştur. Başlangıçta gayrimüslim kişiler tarafından yayımlanan bu gazete, Tagiyev tarafından satın alındıktan sonra Türklerin yayın organı haline gelmiştir. *Kaspiy*, 1918'de matbaasının yağmalanmasının ardından kapanmıştır (Baykara, 1966: 54).

Ekinci, Azerbaycan millî basınının ilk örneğidir. Hasan Bey Zerdâbî tarafından 1875-1877 yıllarında Türkçe yayımlanmıştır. Osmanlı yanlısı tutumları nedeniyle 1877-1878 Rus-Osmanlı savaşında kapatılmıştır. *Ekinci*'den sonra, 1879'da Tiflis'te Ziya gazetesi çıkarılmış ve 1880'den itibaren *Ziyay-ı Kafkasya* adıyla yayımlanmıştır. Toplamda 104 sayısı çıkan bu gazete, 1884'te kapanmıştır. 1883-1891 yılları arasında Ünsizade kardeşler tarafından Tiflis'te yayımlanan *Keşkül* dergisi ise, Arapça ve Farsça sayılar da içermekteydi. *Keşkül*, diğer Türk boylarının yazarlarının da katkıda bulunduğu ortak bir yayın organı olarak İslam-Doğu dünyasında ilk örnek olarak kabul edilmiştir.

Görüldüğü gibi XIX. yüzyılın ortalarından itibaren Azerbaycan'da siyasi durumun değişmesi, ardından gelen sanayi ve ticaret hayatının gelişmesiyle kültürel ve fikri alanda da yenilikler meydana gelmiş, bu dönemin tanınmış Azerbaycan fikir adamları halkın düşünce ve yaşam tarzını modernleştirmeye çalışmıştır. Bu dönemin önde gelen yenilikçi fikir adamları Mirza Fethali Ahundov, Hacı Seyit Azim Şirvani ve Hasan Bey Zerdabi gibi isimler gösterilebilir. Azerbaycan'ı Batı kültür ve medeniyetiyle tanıştırmayı hedeflemişlerdir. Bu yönde çalışmalarını edebiyat, basın, eğitim hayatının Azerbaycan'da temellerini atmışlardır.

2.2.Mirza Fethali Ahundov'un Hayatı

“Mirza Fethali ile ilgili ya çok yazmak ya da hiç yazmamak gerekir. Mirza Fethali ile ilgili ya iyi yazmak ya da hiç yazmamak gerekir.”

Celil Memmedguluzade⁵

Mirza Fethali Ahundov Azerbaycan'ın Şeki şehrinde dünyaya gelmiştir ancak pek çok kaynakta doğum tarihiyle ilgili çelişkili ifadeler yer almaktadır. Kaynaklardan ilki; Şeki Ruhani İdaresi'nden 1836 yılında alınan “yaş şahadetnamesi” diye adlandırılan resmi evraktır ve burada Ahundov'un doğum tarihi 12 Recep 1229 (30 Haziran 1814) olarak gösterilmektedir. Diğer bir kaynak Ahundov'un yıllarca çevirmen olarak görev yaptığı resmi daireden alınan hizmet belgesidir ki burada doğum tarihi 1811 olarak geçmektedir ve bu belge Ahundov'un oğlu Reşid Bey'in isteği üzerine düzenlenmiştir. Üçüncü bir kaynak ise Ahundov'un kendi yazdığı Farsça biyografisidir, burada yazarımız kendi doğum tarihini 1812 olarak belirtmiştir (Ahundzade, 2005 Cilt III: 215, Kasımzade, 1962: 30, Akpınar, 1980: 25, Rustamli, 2016: 16).

Tebriz yakınlarında Hamne kasabasının asil ailelerine mensup olan babası Mirza Mehmedtağı'nın ailesi uzun yıllar boyunca bu kasabadaki İran hükümetinin mülki ve idari temsilciliği olan Kendhudalık olarak adlandırılan muhtarlık görevini yürütmüştür. Ahundov'un babası bu hizmeti yürütürken 1810 yılında bölgede bir hırsızlık olayı gerçekleşir ve bunu yapan üç askerin saçlarını kestirerek falakaya yatıran Mirza Mehmedtağı, bu askerlerin komutanı Bakülü İbrahim Han tarafından Tebriz'deki Naibü's-Saltanat olarak adlandırılan Şehzade Abbas Mirza'ya şikâyet edilir. Bu şikâyet üzerine Mirza Mehmedtağı için verilen ceza hem kendhudalık görevinden azledilmesi hem de 12.000 tümen değerindeki emlakı müsadere etmesi yani devlete aktarılmasına

⁵Celil Memmedguluzade, Eserleri: 6 ciltte. 6. Cilt. Bakü, Azemeşr, 1985, s.82; aktaran Kamil Veli Nerimanoğlu, Çelişki ve Yenilik Dehası Mirza Fathali Ahuntzade, İstanbul, 2013, s.10.

karar verilir. Bunun üzerine Ahundov'un babası Mirza Mehemedtağı da Hamne'den ayrılır ve Kuzey Azerbaycan'da bulunan Nuha diğer bir adıyla Şeki şehrine giderek ticaretle uğraşır (Ahundzade, 2005 III.Cilt: 222, Akpınar, 1980: 24).

Ahundov kendi kaleme aldığı biyografisinde detaylıca babasından ve yaşanan bu olaydan bahsetmiştir. Ayrıca *Eserleri'nin 3. Cildinde "Şahadetname"* adı altında Şeyhülislam, Tiflis Ahundu Mehemedali tarafından 23 şahidin imzasıyla ve Müslüman tarihi ile 1261 yılında Ahundov'un çocuklarına verilmek üzere düzenlenen belgede: *"Onun nesli türkmen kabilesindendir. Bu nesil, uzun zamanlar Azerbaycan'da yaşayıp, ülkenin soylu adamlarından sayılıp, her zaman halk arasında aziz tutulmuşlardır. Onun babası şanı yüksek Mirze Mehemedtaqi, Ehmedağa çocuğu olup, tahminen 30 yıl önce Hemne kasabasının keyhudası idi."* şeklinde ailesi hakkında açıklama yer almaktadır(Ahundzade 2005III.Cilt: 222).

1811 yılında dönemin tanınmış din adamlarından Ahund Hacı Elesger'in kardeşinin kızı Nane Hanım ile Mirza Mehemedtağı Seki'de evlenir. Mirza Mehemedtağı'nın ikinci evliliği olan bu evlilik sonucu 1812'de Fethali doğar. Küçük Fethali 1814'te babası ile Hamne'ye dönerek burada yaşamaya başlarlar. Fakat annesinin, babasının ilk eşi ile iyi anlaşamamaya sıkıntılar yaşamaya başlaması üzerine Fethali henüz altı yaşına geldiğinde boşanma gerçekleşir ve Fethali ile annesi Nane Hanım 1818 yılında Erdebil'de bulunan Karacadağ yöresi Horand kasabasındaki amcası Ahund Hacı Elesger'in yanına gelirler. *"FeteliHamne'de feodal-patriarkal hayatın acı manzaralarını, insan hukukunun, insan liyakatının amansızcasına çiğnenmesini daha çocuk yaşlarında kendi gözleri ile görmüş, hissetmiştir"* (Göçerli, 1999: 32). Dönemin en tanınmış ve nüfuslu din âlimi olan Ahund Hacı Elesger, yanına sığınan Fethali'yi evlat edinir ve Fethali bir daha babasını görmez.

Ahundov biyografisinde hayatındaki bu dönüm noktasını şöyle ifade etmiştir; *"Dört yılın ardından babamın Hamneli olan diğer karısı ile anlaşamayan annem babamdan istemiştir ki, onu benimle birlikte, o zaman Erdebil'in Meşkin mahalinde Şeki'nin eski hâkimi Selim Han'ın hizmetinde olan amcası Ahund Hacı Elesger'in yanına göndersin... Ben o tarihte babamdan ayrılıp bir daha onu görmedim ve Karadağ kentlerinden olan Horand kentinde annemin amcasının yanında oldum"* (Ahundzade, 2005III.Cilt: 215).

Altı yaşında amcasının yanında yaşamaya başlayan küçük Fethali için bu değişim bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir (Bozkurt, 2000: 25).“*Ağa Mehmed Şah Kaçar’ın fermanında “âlimu’l-ulemâ” diye adlandırılan Ali el-Asgar, İslami ilimlerde seçkin ve faziletli bir şahsiyet idi. Rus istilasına kadar Azerbaycan Hanlarının hizmetinde ve himayesinde bulunan Ali el-Asgar Mirza Fethali’ni oğulluğa kabul etmiştir*” (Mehrdad Kia, “Mirza Feth Ali Akhundzade and the Call for Modernization of the Islamic World”, *Middle Eastern Studies*, Vol. 31, No. 3, Jul., 1995).

Mirza Fethali Ahundov’un hayatı konusunda en geçerli kaynak kuşkusuz kendi yazdığı biyografisidir. 2005 yılında üç cilt olarak derlenen bu kaynaktan yaşadığı dönem ve yaşamı boyunca etkilendiği olaylar detaylıca görülmektedir. Henüz çocukluk yıllarının ilk dönemlerinde şahit olduğu feodal-patriarkal hayatın acı yönleri de bu kaynaktan anlaşılmaktadır.

Fethali Ahundov ya da Ahundzade olarak anılan yazarımız ikinci adını kendisini evlat edinen amcasından almaktadır. Ahund Ali Asgaroğlu ya da Ahundzade olarak pek çok kaynakta yer alan yazarımız adı Rus hizmetine girmesiyle Ahundof ya da Ahundov olarak geçmektedir. Bu konuya pek çok kaynakta değinilmiştir (Akpınar, 1980: 28, 1988: 1). Biz bu çalışmamızda yazarımızdan Mirza Fethali Ahundov olarak bahsetmeyi uygun gördük.

2.3. Mirza Fethali Ahundov'un Eğitimi

Amcası Ahund Hacı Elesger, küçük Fethali'ye önce Kur'an öğretir, bunu bitirdikten sonra da yavaş yavaş Farsça ve Arapça kitaplardan dersler verir. *"Kolonel Mirze Fethali Ahundzade'nin Özü Tarifinden Yazılmış Biyografyası"* adlı bölümün yeni tercümesi şeklinde Eserleri 3. Cilt'te yer verdiği üzere: *"Bu Ahund Hacı Elesger nadir bir alim idi. İster Farsça ve isterse de Arapça bütün İslami alimlerden mükemmel bilgisi vardı. O, beni oğulluğa kabul etmiş ve ben halk arasında Hacı Elesger oğlu adı ile tanınmıştım."* (Ahundzade, 2005III.Cilt: 216).

İki yılın ardından Horand şehrinden Karadağ'ın Ürküt şehrine Velibey Obasına yerleşirler. Burada Şirvanlı Mustafa Han, Ünküt yakınında Şekerli'de yaşamaktadır ve Ahundov'un ikinci atam dediği Ahund Hacı Elesgere çok yardımı dokunur. 1825 yılında Ahund Hacı Elesger'in Mehemed Hüseyin adlı ağabeyi Şeki'den Ünküt'e gelir ve aileyi kendi şehri olan Şeki'ye götürür. Fakat Ahund Hacı Elesger onlarla Şeki'ye gitmez ve ailesiyle Gence'ye yerleşir. Bu sırada Rus-İran savaşı çıkar ve Ahund Hacı Elesger zor zamanlar geçirir, servetlerini kaybederek Nuha şehrine geçer. Tüm bu yaşananlar arasında Ahund Hacı Elesger Fethali'nin eğitimi ile ilgilenmeye devam ederek Farsça ve Arapçayı mükemmel şekilde öğrenmesini sağlar. Hatta medresedeki Dağıstan'ın Lezgi talebeleriyle Arapça konuşma alışkanlığı kazandırır (Ahundzade, 2005III.Cilt: 216).

1832 yılında Ahund Hacı Elesger Mekke'ye hacca gider ve Fethali'yi Gence'ye götürerek Ahund Molla Hüseyin'in yanına verir. Burada mantık ve fıkıh öğrenmeye başlar. Fakat bu sırada Fethali yaşamındaki bir başka dönüm noktasıyla karşılaşır: *"Bu vakte kadar ben Farsça ve Arabça okumaktan başka bir şey bilmezdim ve dünyadan habersizdim. İkinci babamın amacı buydu ki, ben Arab ilimlerini öğrenip bitirdikten sonra din adamlarına katılarak yaşayayım. Lakin başka bir hadise oldu ki, bu amacımın son bulmasına sebep oldu."* (Ahundzade, 2005III.Cilt: 216). Burada geçen hadise Ahundv'un Mirze Şefi ile karşılaşmasıdır. Ahund Hacı Elesger'in talimatıyla Fethali bu sırada Gence mescidinin hücrelerinin birinde yaşayan Mirze Şefi'den *"nestelik hattını"* (hüsnühat) öğrenmeye başlar. Giderek Mirze Şefi ile samimiyet kurmaya başlayan Fethali'ye bir gün Mirze Şefi şu soruyu sorar:

"-Mirza Fethali, ilimleri öğrenmekteki maksadın nedir?"

Cevap verdim: -Din adamı almak istiyorum.

-Demek, riyakâr ve şarlattan olmak istiyorsun? dedi.

Şaşırp kaldım ki, bakasan bu ne sözdür? Mirze Şefi benim vaziyetime bakıp,

-Mirza Fethali! Kendi ömrünü bu iğrenç cemaatin sıralarında ziyan etme! Başka bir işe git! dedi.

Öyle ki, ona din adamlarından nefret etmesinin sebebini sordum, o öyle konuları açıp söylemeye başladı ki, o güne kadar benim bilgim yoktu”(Ahundzade, 2005 III.Cilt: 217).

Bu konuşma Ahundov’un hayatına çok farklı yön veren ve tamamen değişmesine sebep olan bir an olmuştur. Ahundov, ikinci babası saydığı Ahund Hacı Elesger Mekke’den gelene kadar Mirze Şefi’den eğitim almaya devam eder. “*Mirze Şefi irfanın bütün meselelerini bana telkin etti ve gaflet perdesini benim gözümünden açtı. Bu durumdan sonra din işlerinden nefret ettim ve önceki amacımı değiştirdim.*” diyerek Ahundov yeni tanıştığı bu şahsın kendi üzerindeki etkisini dile getirmektedir (Ahundzade, 2005III.Cilt: 217). “*Mirza Fethali Ahunt – Zade’nin fikri inkişafı üzerinde, Şark’ta pek az, Garp’ta ise fazlasıyla tanınmış bulunan bu filozofun büyük tesiri olmuştur*” (Yurtsever, 1950: 9).

Ahundov’un Mirza Şefi Vazeh’den etkilenmesiyle ilgili olarak pek çok kaynakta yorumlar yer almaktadır: “*Din öğrenimini sürdürdüğü bu günlerde Ahundzade Ozan Mirza Şefi Vazih ile tanışır. Bu ozanla tanışma Ahundzade’nin yaşamında ikinci önemli aşamayı oluşturur. Edebiyat ile ilgilenmeye Mirza Şefi Vazih’in özendirmesiyle başlar. Özellikle Rus dili ve edebiyatını öğrenir. Ayrıca ateist bir ozan olan Mirza Şefi Vazih bu konuda da Ahundzade’yi ciddi ve olumlu bir yönde etkiler. Mirza Şefi Vazih’in manevi yaşamında büyük değişmeler yaratan ateist görüşleri hakkında Ahundzade etraflı söz etmiş ve yaşamı boyunca Kuran’ı, Peygamberi yadsımış, İslam dinini her zaman gelişmeye engel olarak görmüştür*” (Bozkurt, 2000: s.25’te yer alan Zahid Orucov, Mirza Şefi Vazih’dan Nağmeler, Baku, 1961: 11).

2.4. Mirza Fethali Ahundov'un Mesleki Yaşamı

Ahundov bu etkiyle din adamı olmaktan vazgeçer ve amcası döndükten sonra Nuha'ya gider. Nuha'da bir süre Şeyh Behain'in "*Hülasatül-hesap*" adlı Arapça kitabını okumakla meşgul olur. Ardından burada yeni açılan bir Rus mektebinde amcasından izin alarak okumaya başlar. Yaşı büyük olduğundan bu okulda ancak bir yıl okuyabilir. "*Dini muhitte, dindar ailede büyüyen gencin Rus dilini öğrenmeye gösterdiği merak sadece gözü açıklık, eli çabukluk alameti değildi, bu geleceğin büyük yazarı ve mütefekkirinin ananevi tahsil sistemine karşı bir çeşit itirazı idi*" (Göçerli, 1999: 33). Bir yıl burada Rusça öğrendikten sonra amcası onu 1834 yılında Tiflis'e götürür. Ahundov'un Tiflis'te o dönemin Rus Valisi/Serdarı⁶ Baron Rozena'nın hizmetinde Doğu dilleri tercümanı olarak işe alınması için amcası dilekçe verir.

"Bir ilden sonra 1834. Yılda ikinci atam beni alıp Tiflis'e getirdi ve Rus serdari Baron Rozena dilekçe verip, istedi ki, beni kendi defterdarlığında Doğu dilleri tercümanı sıfatıyla memurluğa alsın ve Rus katiplerden birini de beni Rusça okumaya atasın ki, Rus dilini yerinde öğrenmem mükemmelleşsin. Bu serdara ne dil ile teşekkür edeceğimi bilmiyorum. Bu melek hissiyatlı emir ikinci atamın dilekçesini derhal kabul edip, benim neznimde o kadar iltifat gösterdi ki, ben onun vassafından acizem" (Ahundzade, 2005III.Cilt: 217). O günden sonra Ahundov Kafkas valisinin yanında Doğu dilleri tercümanı olarak çalışmaya başlar. Kolonel yani albay rütbesine kadar yükselir ve ömrünün sonuna kadar bu görevini sürdürür.

Akpınar, Ahund Hacı Elesger'in din adamını yetiştiren bir aileden gelmesine rağmen Fetali'yi kendi nüfusunu kullanarak Rus hizmetinde bir işe yerleştirmesini oldukça dikkat çekici bulmaktadır. "*O dönemde Azerbaycan'da din adamları Ruslarla yakınlık kuranları, onların hizmetine girenleri, hatta Rusça öğrenmeye başlayanları, kılık kıyafette onlara özenenleri, onların tesirinde hayat tarzlarını değiştirmeye başlayanları "kâfir" olarak kabul ediyorlardı. En azından halk da Ruslarla yakınlık kuranlardan hoşlanmıyor, onlara güvenmiyordu.*" Böylesi bir devirde kendisi de tanınan bir din adamı olan Ahund Hacı Elesger bu işe destek olmuştur. "*Bu durumda Ruslara yaklaşmayı yalnız*

⁶Serdar: Eskiden bir vilayeti idare eden devlet adamı. (Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü II, MEB Basımevi, İstanbul: 1994: s.1033)

Fethali'nin temayülllerinin değişmesiyle açıklamak yeterli olmaz. Bunda İslam âleminin problemlerini ve kötü durumunu yakından bilen, siyasi ve sosyal değişmeleri yakından kavrayabilecek, tecrübeli, ileri görüşlü Hacı Ali Asgar'ın da rolü olmalıdır” (Akpınar, 1988: 3).

Çağın değiştiğini ve yeni bir dönemin geldiğini gören Ahund Hacı Elesger de evlatlığının geleceğini düşünerek bu hareketi yaptığı yönünde görüş belirten kaynaklar bulunmaktadır. Dönemin zorunluluğu kabul edilen ilmi gelişmeleri ve yeni dünya düzenini öğrenmesini isteyerek evlatlığının geleceğini garanti altına almak isteyen Ahund Hacı Elesger ve Ahundov'un kendisi bu göreve istekli olmuştur. Öncesinde Mirze Şefi'nin etkisiyle din adamı olmaktan vazgeçen ve Şeki'deki okulda Rus eğitimi alan Ahundov'un hayatında yeni bir dönüm noktası da bu çevirmenlik görevi olur (Ahundzade, 2005 III. Cilt, 2005: 217, Akpınar, 1988:5).

O güne kadar Fethali olarak anılan yazar, devlet memuriyetine başlayınca ismini Mirza Feth-Ali Ahundov olarak tüm resmi yazışmalarında göstermiştir. “Mirza” adı 1920'lere kadar Azerbaycan'da okuryazar olan ve yazım, büro işi ile uğraşan kişilerin isminin önünde kullanıldığı bilinmektedir. İkinci atam dediği amcasına derinden hürmet etmesi sebebiyle onun adını aile adı olarak isminin sonuna alır (Ahundzade, 2005 I. Cilt 2005: 6).

Ahundzade, 2005 I. Cilt'te verilen bilgiye göre mütercimlik vazifesinde diplomatik yazışmaların kaleme alınması, mahkeme evrakları ya da bazı kanunların çevrilmesi gibi farklı konularda çevirmenlik yapmıştır. 1848'de Tahran elçiliği ve 1863'te İstanbul ziyareti ile resmi görevleri sırasında Kafkasya'da gezileri dışında Tiflis şehrinde yaşamıştır. O dönemde Tiflis Rusların Kafkasya sahasındaki ticaret ve yerleşme merkezi konumundadır. Bu nedenle de zamanla kültürel bir merkeze dönüşmüştür. Mehrdad'ın ifadesiyle o dönemde Tiflis “*Transkafkasya'nın entelektüel kalbi*” durumundaydı. Aydın bir çevrenin içine dâhil olan Mirza Fethali Ahundov burada ünlü Azerbaycan yazarları Abbaskulu Ağa Bakıhanov, İsmail Bey Kutkaşanlı, Mirza Şefi Vazeh ve Kasım Bey Zakir, Gürcü dramasının kurucusu Georgi Eristavi, Kafkasya'da sürgünde olan dekabrist yazar Aleksandr Bestujev Marlinski, şair Alexander Odoyevski, tanınmış Rus şair Iakov Petroviç Polonsky, ünlü Rus oryantalistler Nikolay Vladimiroviç Hanikof ile Adolf Berje gibi pekçok entelektüel kişilerle tanışıklık sağlar ve dost olur.

“Bu tanışıklık ve alakalar da M.F. Ahundzade’nin dünya görüşünün, merak ve bilgi çerçevesinin, edebî-ilmi faaliyetlerinin gelişmesine kuvvetli etki eder” (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 6-7). Ayrıca Ahundov gazeteci ve etnograf N. T. Berdzenov, Ermeni yazarı Haçatur Abovyan, Kafkasya’ya sürgün edilmiş Polonyalı inkılapçı şair T. L. Tablostki de Ahundzade’nin tanıdığı ve görüştüğü kimselerdir. Yine Ahundzade İran’ın önemli entelektüellerinden yazar ve reformist Mirza Melkûm Han, meşrutiyetçi devlet adamı Mirza Yusuf Han, milliyetçi yazar Şahzade Celaleddin Mirza ve başkalarıyla yakın dostluk ilişkileri kurmuş, uzun zaman mektuplaşmışlardır (Kasımzade, 1962:51-52). Ahundov, klasik Azerbaycan ve Doğu edebiyatı, felsefi düşüncesi, Firdevsi, Nizami, Rumi, Hafiz, Cami, Sadi, Ela-Zikrihisselam, İbn Sina, Şeyh Mahmud Şebüsteri, Vakıf, Vazeh, Zakir ve A. Bakıhanov’un yaratıcılıklarından derinden etkilenmiştir. Aynı zamanda Rus edebiyatı ve fikir dünyasını tanımış, Mihail Lomonosov, Garvila Derjavin, Nikolay Karamzin, Aleksandr Griboyedov, Aleksandr Puşkin, Mihail Lermontov, Nikolay Gogol, Vissarion Belinski, Nikolay Çernişevski, Aleksandroviç Dobrolyubov ve başka Rus yazarlarının, eleştirmenlerinin ve düşünürlerinin eserlerini tanımış ve Rus medeniyetinin fikirlerini öğrenmiştir. Rus dili vasıtasıyla Batı Avrupa edebiyatı, siyasi, felsefi ve bilimsel sahasında geniş fikir edinmiştir. Ayrıca eserlerinde Homer, Heraklit, Sokrat, Platon, Aristoteles ve Ksenofon’un isimlerine yer vermiş, Petrarka, Rotterdamlı Erazm, Spinoza, Volter, Montesquieu, Russo, Holbax, Renan gibi büyük yazar ve düşünürler hakkında düşüncelerini dile getirmiştir. Şahsi kütüphanesinde ünlü Avrupalı tarihçi, sosyolog ve doğa bilimcilerinin eserleri bulunmaktadır (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 7).

Ahundov, mütercimlik görevinin yanında eğitim alanında 1836-1840 yılları arasında Tiflis kaza okulunda Azerbaycan Türkçesi ve Farsça dersler vermiştir. Bu sıralarda Mirza Şefi Vâzih’in Tiflis’te kurduğu “Divan-ı Hikmet” adlı şairler meclisinin müdavimlerinden olur. Ahundov’un 1836 senesinde öğretmenlik yaptığı Tiflis Gimnazyum’un direktörü Ermeni yazar ve gazeteci Haçatur Abovyan’dır. Abovyan’ın, Ermeni edebî dilinin sadeleştirilmesinin gerekliliği ve Kafkas halkının kültürel ve politik yönden Rusya’ya tabi olmasının lüzumu hususundaki görüşlerinin Ahundov üzerinde etkisi büyük olmuştur (Algar, “Mirza Fethali Ahundzade”, 186; a.mlf., “Akundzâda”, 735-736). 1837’nin başlarında Rus yazarı A. Bestujev (Marlinski) ile Tiflis’te tanışır.

Dekabrist⁷ sürgünü olan Rus yazar Bestujev, Ahundov'dan Azerbaycan Türkçesi dersleri alır ve kendisi de ona Rus edebiyatı dersleri verir. Ahundov, bu derslerde ünlü Rus şair Aleksandr Puşkin'i öğrenir ve etkilenir. Ocak 1837'de Puşkin'in bir düello sonucu öldürülmesi üzerine, "Sabuhî" mahlası ile *Poema- yi Şark der Vefat-ı Puşkin (Puşkin'in Ölümüne Şark Poeması)* adlı Farsça mersiyesini yazar ve ardından nesir şeklinde Rusçaya çevirerek Bestujev'e takdim eder. Şiiri *Moskovskiy Nablyudatel* adlı derginin 1937 Mart sayısında yayımlanır ve dönemin Rus edebiyat çevresinde ilgiyle karşılanır (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 11, Bozkurt, 2000: 27, Akpınar, 1980: 32, Akpınar, 1988:8). "*Puşkin'in Ölümüne Şark Poeması da fars dilinde, klasik Doğu şeri uslubunda yazılmıştır. Fikirkurgu yapısı bakımından o, ananevi "Müsibetnameler"e yakın olan bir eserdir. Lakin kurgu materyaline, konusuna göre şiir Azerbaycan Edebiyatı'nda tam yeni ve orijinal bir olay idi. Kesinlikle bu şiir ile Milli edebiyatımıza yeni bir edebiyatın, yeni bir medeniyetin nefesi, ruhu, geleneği dâhil olmaya başlıyor ve millî-edebî ve halka açık fikrimizin gelişmesinde önemli rol oynayan Azerbaycan-Rus edebî ilişkilerinin ilk eseri koyuldu*" (Ahundzade, 2005 I. Cilt: s.11). M.F. Ahundov, Rus şair Puşkin'in ölümünden duyduğu üzüntüyü "*Puşkin'in Ölümüne Şark Poeması*" şiirinin sonunda şu şekilde belirtmektedir:

...

Toprağına saçmağa iki gül etri,

Kopar Bahçesaraydan bir ince rüzgar.

Tutulup bu heberden ağ saçlı Kafkaz,

Sebuhinin şerile yasını sahlar (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 219).

Mirza Fethali Ahundov memurluk hizmeti süresince Kafkasya'da seyahat etme fırsatı bulmuştu. Rus-Türk, Rus-İran sınır görüşmelerine çevirmen olarak görev almıştı. 1937'de Abhazistan üzerine gönderilen Rus ordusunda mütercim olarak görev yapmıştı. 23 Mart 1840 Osmanlı-Rusya arasındaki sınır ihtilaflarını araştıran komisyonda Rus kurmay Yüzbaşı Nemiroviç Dançenko'nun mütercimi olarak katılmış ve Guriya'ya gönderilmiştir. 1842 yılında Yüzbaşı Putyatın'le birlikte Astrabad körfezinde, Türkmenistan sahilinde, Mazandarana, Gilana ve İran hududundaki kaçakçılık işlerini

⁷Dekabrist: Aralık 1825 yılında Çar I. Nikolay'a karşı ayaklanan "aydın ve hürriyet fikirli" kesime verilen ad (Kurat, 2014: 337-339).

takip eden heyette görev almıştır (Ahundzade, 2005 III. Cilt, 2005: 54, Akpınar, 1980:33).

Memuriyet hizmeti sırasında 1842 yılında mülki asteğmen rütbesini aldıktan sonra ikinci atam dediği Hacı Ali Asgar'ın kızı Tubu Hanımla evlenir fakat bir süre sonra Hacı Ali Asgar vefat edince onun da tüm ailesine bakmak zorunda kalır. Kalabalık bir aileye bakmakla yükümlü olan ve ömrü boyunca bunu sürdüren Ahundov, memuriyet işinin yanı sıra farklı geçim kaynakları aramış, öğretmenlik ya da özel çeviri işleri yapmak zorunda kalmıştır. Bilinmeyen bir sebeple Ahundov 1845'te işten çıkarılır ve bir yılın ardından 1846 yılında teğmen rütbesiyle işe tekrar alınır (Akpınar, 1980:33).

1846 yılında Rusya-İran arasında diplomatik görüşmelerde hizmetlerinden dolayı İran hükümeti tarafından “Şir u Hurşid” nişanı Ahundov'a verilir. 1848'de Nasirüddin Şah'ın tahta çıkışı için İran'a gönderilen Rus diplomatik heyetinde çevirmen olarak görev yapar. Bu hizmetleri sırasında Güney Azerbaycan bölgesini gezmek, görmek, halkın yaşayış şeklini ve aydınları tanıma şansını bulur. Bu gezilerde çocukken yaşadığı Hamne şehrinde üvey kız kardeşlerini de ziyaret eder ve onlarla görüşür. 7 Mart 1849 tarihine kadar İran'da kalır. Tahran'da devlet adamları, İranlı aydınlar ve entelektüel çevreyle tanışır. Bu gezilerin ve tanıştığı insanların Ahundov'un fikirlerinin şekillenmesinde rol oynadığına pek çok kaynaktan rastlanmaktadır. Özellikle *Kemaliüddavle Mektupları* ve *Murafie Vekilleri* eserlerinde bu dönemin etkisi hissedilmektedir.

Bu dönemde 1845 yılında Tiflis'te Rus Tiyatrosu kurulur ve Batı Avrupa ile Rus oyun yazarlarının eserleri sahnelenmeye başlanır. William Shakespeare, Moliere, Gogol ve Ostrovski gibi oyun yazarlarının eserlerini izleme şansı bulan Ahundov da tiyatroya karşı ilgi uyanır. 1850 ve 1855 yılları arasında birbiri ardına altı tane komedi yazar ve böylece sadece Azerbaycan'ın değil Orta Doğu'nun ilk Türk oyun yazarı olma ünvanını kazanır.

Yazdığı altı komedi, sırasıyla şunlardır:

1. Hikâyet-i Molla İbrahim Halil-i Kimyager (1850)
2. Hikâyet-i Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli-Şah Câdüger-i Meşhur (1850)
3. Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan (1851)
4. Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran (1850)
5. Sergüzeşt-i Merd-i Hasis veya Hacı Kara (1852)

6. Muraffa Vekillerinin Hikâyeti (1855)

Baron Rozen'den sonra "ikinci velinimetim" şeklinde tanımladığı Kafkasya Umumi Valisi General-Feldmarşal Prens Vorontsov'un bu komedileri yazmasında büyük etkisi olduğunu Ahundov belirtmektedir. Vorontsov'un Tiflis'te inşa ettirdiği tiyatro binasının ardından sahnelenen Batı Avrupa ve Rus oyunlarından etkilenen Ahundov ilk beş komedisini 1850-52 yılları arasında, altıncı komedisini de 1855'te yazmıştır. "*Baron-Rozen'den sonra benim ikinci nimet verenim olan merhum general-feldmarşal Prens Vorontsov'dan hususen razıyım ki, bu işgüzar ve akıllı emirin iltifatı sayesinde, bende yazarlık kabiliyeti kendini gösterdi. Azerbaycan Türkçesinde altı komedi yazıp, O'na bilgi verdim. Büyük takdire, birçok başarıya nail oldum. Bu hayırsever emirin yaptırdığı Tiflis tiyatrosunda benim "Temsilat"ımı sahneye koydular. Tiyatro salonunda onlardan övgüler, takdirler duydum.*" (Ahundzade, 2005 III. Cilt: 217-218) Sonrasında Ahundov Avrupa'da "*Doğunun Moliere'i*", Rusya'da ise "*Azerbaycan'ın Gogol'u*" olarak tanınacaktır (Aleksandr, 1988:1, Ahundzade, 2005 I. Cilt: 8, Bozkurt, 2000: 26, Akpınar, 1988: 17-28).

1857 yılında ise ünlü "*Aldanmış Kevakip*" adlı eserini yazar. "*Kavkaz*" gazetesinde "*Zakire mektup*" şiiri, Bağdat yakınlığında Türkiye ordusunun durumu" adlı tarihi makalesi ve "*Aldanmış Kevakip*" eseri ve başka çevirileri yayımlanır.

1851 yılının mart ayında Ahundov Rusya Ordusu Coğrafya Cemiyetinin Kafkaz şubesi üyeliğine seçilmesinin ardından ünlü oryantalist Adolf Berjer'in rehberliğiyle hazırlanan "*Kafkaz arkeoloji komitesinin eylemleri*" dergilerinin baş düzenleyicisi ve çevirmenlerinden biri olmuştur. 1853 yılında komedilerini Rusça, sonrasında 1859 yılında ise komedileri ile "*Aldanmış Kevakip*" eseri "*Fehristi – kitab*" adlı önsözü ile "*Temsilat*" adı altında Kafkas genel valiliği yayınında bir kitap olarak yayımlatmıştır (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 8).

Vilayet ve kaza yönetimlerinin teftişine katılmak üzere 5 Kasım 1857 – 15 Ekim 1858 tarihleri arasında Erivan'a gönderilir. "*Bu bölgede dolaşır, Türkiye ve İran sınırlarındaki ahalinin hayatı, adet ve ananelerini yakından müşade eder*" (Kasımzade, 1962: 64).

1858'de baş çevirmen olarak Kafkas Genel Valiliği'nde atanır. Rus memurluk

sistemine göre rütbelerini de sırasıyla şu şekilde almıştır: 1842’de Praporşik, 1846’da Asteğmen/Podporuçık, 1850’de Teğmen/Poruçık, 1852’de Kurmay Yüzbaşı/Ştabs-Kapitan, Yüzbaşı (Kapitan), Binbaşı (Mayor), 1854’te Yarbay/Podpolkovnik ve 1873’te Albay/Kolonel/Polkovnik rütbelerine terfi etmiştir (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 6).

“1859’da Türkiye-Rusya diplomatik görüşmeleri sırasındaki başarılı mütercimliği sebebiyle kendisine 3. dereceden “Mukaddes Anna” nişanı verilir. Yine 1856’da “Georgiyevski” madalyasına layık görülmesinden Kırım muharebelerine de katıldığı anlaşılmaktadır. 1866’da kendi vazifesini başarıyla yürüttüğü gerekçesiyle 3. dereceden “Mukaddes Stanislav” nişanları ile taltif edilir” (Akpınar, 1988: 9-10, Akpınar, 1980: 34).

1857 yılı sonrasında Arap alfabesini değiştirmek ve yeni bir alfabe geliştirmek için uzun uğraşlar vermiştir. Bu konuda Farsça “*Elifba lahiyası/projesi*” kitabını yazarak konunun ciddiyetini göstermeye çalışmıştır. Projesini Türkiye, İran ve Rusya’da bazı aydınlarla incelemeleri için gönderir. 1863 yılında Kafkas Valisi Şehzade Grandük Mihail’den izin ve yolculuğu için maddi yardım alarak bu fikirlerini bildirmek üzere İstanbul’a gider. Veziri Kruzenştern de İstanbul’daki Rus elçisine bir mektup yazarak Ahundov’a çalışmasını sunması için Osmanlı devleti yöneticileriyle görüşmeleri konusunda yardımcı olunmasını ister. İstanbul’da Rus elçisine ve ardından da sadrazam Fuad Paşa’ya hazırladığı “*Elifba Layihası/Projesi*” kitabı takdim eder. Türkçe yazdığı “*Temsilat*” ve “*Yusuf Şahın Hikâyesi*” eserlerini de gösterir.

İstanbul’a gittiğinde daha önceden Tiflis’ten tanıdığı dostu İran hariciyecisi Mirza Hüseyin Han’ın evinde kalır ancak eski dostu Ahundov’a iyi davranmaz. Hatta Osmanlı nazırlarına bu Azeri reformistin hem İslam dininin hem de Osmanlı Devleti’nin düşmanı olduğu yönünde telkinler verir. Bu nedenle bir süre sonra kaldığı bu evden Ahundov ayrılır. Ayrıca dönemin İstanbul gazetelerinden olan ve Fransızca basılan *Courrier d’Orient* gazetesinde Ahundov’un Rus ajanı olduğu yönünde haberler çıkar. Ahundov’un bu İstanbul gezisi, yaptığı görüşmeler ve mektuplaşmaları hakkında detaylıca bilgi yolda yazdığı günlükten ve vesikalardan öğrenilmektedir.

Sadrazam Fuad Paşa’ya sunduğu *Alfabe Projesi*, paşanın isteğiyle Cemiyet-i İlmiyye-i Osmaniye’de müzakere edilir. Ahundov bununla alakalı olarak Ali Paşa, Münif Efendi ve pek çok önemli şahısla görüşmeler yapar. Ahundov, Cemiyet’teki müzakereye

10 Temmuz 1863'te bizzat katılır. Cemiyyet alfabenin islahı gerektiğini kabul eder fakat Ahundov'un yazdığı projeyi yeterli görmezler. 31 Ağustos 1863'te Cemiyyet resmi görüşünü Ahundov'a bildirir ve çalışmalarının takdir edildiği belirtilerek kendisine 4.rütbeden bir Mecidiye nişanı verilir (Ahundzade, 2005 III.Cilt, Hüsusi Kayıtlar: 60-66, 218-220, I. Cilt: 8-10, Akpınar, 1988: 10-15, 1980: 35-39).“İstanbul’da kaldığı iki aya yakın bir süre içinde Türkiye’nin içtimai, siyasi ve kültürel hayatı hakkında kıymetli müşahadelerde bulunur, yüksek rütbeli devlet adamlarıyla, Osmanlı aydınlarıyla tanışır, İran seyahatinde olduğu gibi intibalarını kısmen Kemalüddeve Mektupları’nda açıklar” (Akpınar, 1988: 14).

İstanbul’dan döndükten sonra alfabe konusundaki çalışmalarına yılmadan devam eden Ahundov bu konuda görüşlerini dönemin Osmanlı, Rus ve İran devlet adamlarına göndermeye devam eder ve fikirlerini bu konuda geliştirmeyi sürdürür. “Bir süre üzüldükten sonra şu fikire ulaştım, Müslüman halklarının medenileşmesi ve yeni alfabe yolunda duran esas engel İslam dini ve fanatizmidir. Bu dinin esasını sarsmak, fanatizmi ortadan kaldırmak, Asya halklarının gaflet ve cahillik uykusundan uyandırmak ve İslam dininde başkaldırının (protestantizmin) gerekliliğini kanıtlamak için “Kemalüddöve”yi yazmaya başladım” (Ahundzade, 2005III.Cilt: 219-220).

Ahundov’un İstanbul’da Osmanlı idarecileri tarafından ilgisizlikle karşılandığı ya da yeterince takdir edilmediği düşüncesi bazı araştırmacılar da mevcuttur. Ancak, Akpınar’ın da belirttiği gibi bu hissi bir kanaattir. “...o zamanın şartları içerisinde alfabe meselesine süratle bir hal çaresi bulmak imkânsızdı. Cemiyetin raporunda da açıkça belirtildiği gibi Ahundzade’nin layihasında vokallerin daha fazla oranda yazılması ile alfabe bir dereceye kadar fonetik anlayışla ele alınmıştı; fakat asıl ihtiyaç; alfabeyi daha kolay okunur, yazılır hale getirmenin yanında baskıdaki, dizgideki zorlukları ortadan kaldırmaktı. Çünkü kitap basımını kolaylaştırmak da o zaman çok önemliydi” (Akpınar, 1988: 14).

Tiflis’e döndükten sonra yazdığı pek çok mektupta Osmanlı yönetimine eleştirilerde bulunan Ahundov:“Bu durumun ve cehaletin sebebi bilgisizlik ve okur-yazar olmamaktır. Bilgisizlik ve okur-yazar olmamak da İslam alfabesinin zorluğu sonucundadır ki, bunun da ilacı en kolay çaresi –yeni İslam alfabesini değiştirmektir. Bu çareyi Osmanlı Devleti’nin başındakilere işaret ettim, anlamadılar...bu cehalet ve

bilgisizlik İslam alfabesinin zor olmasından dolayıdır. Bunu ortadan k Ne başlarında zekâ ne de yüreklerinde ateş vardır. Sonra onu İran devleti başındakilere takdim ettim. İranlılara zekâsız, ateşsiz demek olmaz. Ancak onlar da tembellik, güvensizlik, inat, bencillik, kibir yüzünden başkalarının akli ve doğru sözünü bile dinlemek istemiyor ve doğru tavsiyelere meyletmiyorlar” (Ahundzade, 2005 III. Cilt: 126).

1864-1865 yılları arasında Kemalüddeve Mektupları eserini yazar ve sosyal ve siyasi görüşlerini genişleterek felsefi yönüyle daha fazla ilgilenir. Doğuya ve Doğu hayatına karşı görüşlerini sistemleştirerek daha sert tenkitler yazar. Eserinde bir tarafta zayıf, diğer tarafta güçlü iki kutup arasında münakaşa yaratmış ve bunu da kendi eseri değilmişçesine sunmuştur. Tesadüfen eline geçtiğini söylediği bu mektuplara başka İslam aydınlarının cevap yazmalarını sağlamaya çalışır. “Niyeti bu “senaryo” sayesinde İslam aydınları arasında bir tartışma zemini başlatmak; İslam medeniyetini ve Şark’ta kendi deyimiyle “protestanizm yaratmak” (reform hareketlerini başlatmaktır)” (Akpınar, 1988: 15).

“Kemalüddeve Mektupları” eserini önce Farsçaya ardından da 1874 senesinde dostu Rus oryantalist Adolf Berje ile Rusçaya çevirir. Ancak bunları yayımlatamaz. 1860-1870 yılları arasında Azerbaycan, İran ve Türkiye’den aydınlarla görüşür: Mirza Melkum Han, Celaleddin Mirza, Mirza Yusif Han, Mirza Memmed Cefer, Hasan Bey Zerdabi, Hind yazar ve alimi Menekçi-Limci gibi isimlerle yakın dostluk kurar. Orta Doğunun ünlü yazar, eğitimci-demokrat ideoloğu gibi değerli sıfatlarla tanınmaya başlar.

2.5. Mirza Fethali Ahundov'un Özel Hayatı

Ahundov'un 1842 senesinde Ahund Hacı Elesger'in kızı Tabu Hanım'la evliliğinden toplam on üç çocuğu olur; ancak bu çocuklardan üçü hayatta kalır. Diğer çocuklarını küçük yaşta kaybeder. Oğlu Reşid, kızları Seyrabeğim ve Nisa Hanım yaşayan üç çocuğudur. Seyrabeğim adlı kızı 1866'da Kaçar şehzadelerinden Behmen Mirza'nın oğlu Hanbaba Han'la evlenir. Fakat iki çocuğu olan bu kızı erken yaşta vefat eder. Ahundov, torunlarının sıkıntı çekip üvey anne ile büyümesini istemediğinden diğer kızı Nisa Hanım'ı ise ölen kızının eşi ile evlendirir (Kasımzade, 1962: 157-200).

Oğlu Reşid Bey, 28 Ocak 1854'te doğar ve Tiflis klasik lisesinde 1863-1872 yılları arasında okur. Ahundov tarafından 1874 yılında Brüksel'e mühendislik eğitimi alması için gönderilir. Fakat babasının ölümünün ardından ağır bir depresyon yaşar ve maddi durumu bozulur. 1882 yılında Tiflis'e döner ve eğitimini Petersburg'da tamamlar. Yaşadığı ruhsal sıkıntılardan dolayı 1911 yılında intihar ettiği bazı kaynaklarda geçmektedir. Reşid Bey'in tek oğlu Fethali bazı kaynaklara göre “*Mola Nasreddin*” dergisinin ekibindeyken Cemil Memmedkuluzade ve İsmayıl Hakkı ile baskı dönemi kurbanlarından olduklarından 1938 senesinde Sovyetler tarafından kurşuna dizilmiştir.⁸

“1870'li yıllarda zihni çalışmalarla fazla meşgul olması, *Alfabe Layıhası* ve *Kemaluddevle Mektupları* adlı eserlerinin neşrini gerçekleştirememesi ve bunun yanında çocuklarının ardarda ölümünden doğan keder ve meylusluk Ahundzade'nin sıhhatinin bozulmasına ve vaktinden daha erken yıpranmasına sebep oldu” (Azerbaycan Edebiyat Tarihi 2.Cilt: 193-194).

Ahundov'un halkının cahillikten kurtulması uğruna verdiği uğraşlar Rus yönetiminin 1876 yılında maaşını kesmesine sebep olur. 1877 yılının sonuna doğru ağır bir kalp rahatsızlığı yaşar.10 Mart 1878 tarihinde kalp rahatsızlığı sonucu vefat eder. Vasiyeti üzerine hocası Mirze Şefi Vazıh'ın yanına defnedilir lakin cenazesinin yalnızca dört hamal tarafından kaldırıldığı çeşitli kaynaklarda geçmektedir. Tiflis'teki din

⁸Celil Cavanşir, “Ahundov'un Oğlunun ve Nevesinin Kederli Taleyi”, *Adalet*, 18 Aralık 2013, s. 5. (www.anl.az/download/meqale/adalet/2013/dekabr/342393.htm, erişim tarihi: 28.03.2015)

adamları Ahundov'un İslamiyet hakkındaki görüşlerini bildikleri için cenaze namazını kıldırmak istemezler. Cenaze üç gün evde kalınca ailesinin ısrarları üzerine “amele-i mevtadan Molla Hüseyin cenazeyi defnettirdi” (Hakverdili, 1928:94, Akpınar, 1980: 42). Hayatının son günlerinde kendini ziyarete gelen İsrafil Bey Yadigarof adlı arkadaşının “*Mirza siz ne şekilde defnedilmenizi istersiniz?*” sorusuna Ahundov; “*Siz bilirsiniz ki ben hiçbir dine inanmıyorum. Ölülerin eziyetinden dirilerin nasıl kurtulacaklarının benim için hiçbir ehemmiyeti yoktur. İstedığınız gibi defnediniz*” şeklinde cevap verdiği Mahmanzar Kaçar'ın hatıralarından Kasımzade tarafından nakledilmiştir (Kasımzade, 1962: 104).

Bazı kaynaklarda Ahundov'un ölüm tarihinde de farklılıklar görülmektedir. Feridun Bey Köçerli 28 Mayıs 1878 olarak göstermektedir. Köçerli'nin bu eserini yeniden neşre hazırlayan Rukiye Kanberkızı bu tarihi 26 Şubat 1878 olarak belirtir. Gregoryen takvimine göre 26 Fevral/Şubat 1878 çevrildiğinde 10 Mart 1878 olduğu anlaşılır. Vahab Yurtsever ve Mirza Bala kaynak göstermeden 28 Şubat 1878 tarihini vermektedir. Feyzulla Kasımzade'nin hazırladığı Ahundov'a ait biyografik kitapta 10 Mart 1878 tarihi geçmektedir. Biz de bu tarihi esas alarak yazarımızın ölüm tarihini 10 Mart 1878 olarak belirtmekteyiz.

2.6. Felsefi Düşünceleri, Reformist Yapısı ve Eserleri

2.6.1. Kemalüddeve Mektupları

“*Kemalüddeve Mektupları*” adlı eser, 1860 yılında yazıya dökülmeye başlanmasına rağmen, Ahundov’un ömrü boyunca sürekli olarak üzerinde çalıştığı ve geliştirdiği bir eserdir. Ahundov, eserinde geleneksel değerlere ve dini fanatizme karşı mücadeleyi hedefler. Eser temel olarak Hint prensi Kemalüddeve ile İranlı prens Celalüddeve arasındaki yazışmalardan ibarettir. Ahundov’un en önemli eleştirel metinlerinden biri olarak kabul edilir. İlk olarak Azerbaycan Türkçesiyle kaleme alınan eser daha sonra Ahundov tarafından Rusça ve Farsçaya çevrilmiştir.

“*Ahundov’un Eserleri II. Cilti*” ‘nde Hamid Mehemmedzade’nin aktardığı üzere; Ahundov “*Kemalüddeve Mektupları*” adlı eserini yayımlamak için çaba gösterse de yaşamı boyunca bu mümkün olmamıştır. Eserin sadece kısmi bir yayımı 1924’te Bakü’de “Yeni Alfabe Komitesi” tarafından gerçekleştirilmiştir. Tam metin ise ancak 1938’de SSCB Bilimler Akademisi’nin Bakü şubesinde yayımlanabilmiştir. Daha sonra 1951’de Aziz Mirahmadov tarafından hazırlanan eser, Bakü’de yayımlanmıştır. Rusça çevirisi ise H. Hüseyinov tarafından 1940 yılında yapılmış ve yayımlanmıştır. Sonrasında ise 1953, 1962 ve 1982’de aynı yayının Moskova’da yeniden basımı gerçekleştirilmiştir (Memmedzade, 2005:277).

Mektupların konusu iki prens olan Kemalüddeve ve Celalüddeve’nin, siyasi zulümden kaçarak vatanları Hindistan’dan ve İran’dan Mısır’a sığınmalarının ardından başlattıkları yazışmalardır. İki prens de ülkelerindeki kötü durumu yakından takip etmekte, halklarının geri kalmışlığına üzülmekte ve ülkelerinin kurtuluşu için çareler aramaktadırlar. Kemalüddeve’nin Hindistan’ı, İngilizlerin egemenliği altındadır ve Celalüddeve’nin İran’ı, despotun keyfi yönetimi ve dini liderlerin baskısı altında cehalet içinde yaşamaktadır. Kemalüddeve seyahate çıkar ve dünyayı gezdikten sonra Celalüddeve’nin önerisiyle İran’a yaptığı seyahatten sonra yazışmalarla başlarlar.

Burada Ahundov eserinde bize Kemalüddeve’nin seyahati sırasında Doğu’nun geri kalmışlığının nedenlerini ve gelişmiş ülkelerin yapısını göstermek, bu ilerlemelerin temelini göstermek istemektedir. Ahundov okuyucuya Kemalüddeve’nin ağzından

Batı'yı ve İran seyahatleri sırasında gözlemlerini ve deneyimlerini aktarmaktadır. Celalüddeve de başka bir mektupla cevap yazmıştır.

Ülkemizde bu eser daha önce de belirttiğimiz üzere Arif Berberoğlu'nun Rusçadan çevirdiği ilk olarak 2009 yılında “*Felsefi ve Politik Düşünceler Mirza Fethali Ahundov*” ismiyle yayımlandıktan sonra 2014 yılında “*Aklın İflası*” adıyla yayınlanmıştır. Ahundov'un “*Kemalüddeve'nin Mektupları*” hiçbir değişiklik yapılmadan Rusça varyantından çevrilerek basılmıştır. Son bölümde ise Ahundov'un üç makalesine yer verilmektedir.

Ahundov, eserinde Kemalüddeve diliyle o dönemdeki toplumsal durumu, despotizmi, cehaleti ve dini sömürgeyi eleştirmek için eski İran'ı över. Ancak aynı zamanda, bu dönemin Avrupa ile kıyaslandığında sönük kaldığını ifade eder. O, eski İran'dan hayali bir durumu ortaya sürerken, günümüzün gerektiği gibi bir sistem tasvir eder. Kemalüddeve'nin ilk mektubunda genel olarak toplumdaki çeşitli sorunları, yoksulluğu, cehaleti, dinden kaynaklanan batıl inançları ve hukuksuzluğu ele alır. Despot liderlerden ve sorgulamayan halktan bahseder.

Kemalüddeve'nin ikinci mektubu, Tebriz'deki bir molla tarafından yapılan bir konuşmayla başlar. Molla, insanları boş sözlerle kandırarak cehaletlerini daha da derinleştirdiğini savunur. Ancak Kemalüddeve, insanların doğru eğitim alarak ve aydınların eseri olan “*Kemalüddeve Mektupları*”nı okuyarak bu durumdan kurtulabileceklerini belirtir. İran halkının çoğunun eğitimsiz olmasının padişahın ihmaline, din adamlarının adaletsizliğine ve eski alfabenin sorunlarına dayandığını vurgular. Ona göre, İran'ın eski gücüne sadece halkın tamamının eğitilmesi ve mevcut alfabenin değiştirilmesiyle ulaşılabilir.

Üçüncü mektup ise Tebriz'deki bir camide bir molla tarafından yapılan bir konuşma ile başlar. Molla, İmam Hüseyin matemlerinin sadece Muharrem ayında değil, bazı yerlerde her gün yapıldığını öne sürer. Ahundov ise bu taziyenin insanlara herhangi bir fayda sağlamadığını, zamanın daha faydalı işlere harcanması gerektiğini dile getirir. Ahundov, din ile bilimi karşı karşıya getirerek insanların bilgisizlikleri nedeniyle mollaların boş vaazlarını dinlediklerini ve bu durumun devam etmesinin sebeplerini tartışır. Mollaların din adına uydurdukları yalan hikâyeleri ve Allah'ı adaletsiz gösterdikleri eleştirilerini yineler. Bab mezhebinden de bahsederek bu tür inançların

temelsiz olduğunu ifade eder. Ahundov, bilimin yaygınlaşmasıyla birlikte insanların dini inançların sadece hikâye olduğunu keşfedeceklerini ve medeniyet dünyasına katılacaklarını vurgular. Üçüncü mektupta Ahundov, taziyenin tarihsel kökenlerini ele alarak bu tür geleneksel uygulamaları eleştirir ve ardından Bab ve Şeyh gibi dini grupları eleştirir. Ayrıca, bilime ve tek eşliliğe vurgu yaparak cehalet ve batıl inançlarla mücadele etmeyi savunur. Muharrem Bagir 2022 yılındaki tez çalışmasında bu eseri detaylıca incelemiştir (Bagir, 2022: 93-98).

2.6.1.1.Celalüddeve'nin Kemalüddeve'ye Yazdığı Cevap Mektubu:

Celalüddeve'nin Kemalüddeve'ye yazdığı cevap mektubu oldukça zengin bir içeriğe sahiptir. Ahundov, bu mektupta önceki mektuplarda dile getirdiği düşüncelerini bazı yerlerde ironi kullanarak tartışmaya açar ve okuyucuları düşünmeye yönlendirir. Hindistan'ı da ele alarak, bölgenin neden geri kaldığı hakkındaki düşüncesini dile getirir. Celalüddeve'nin ironik bir dille Kemalüddeve'nin düşüncelerini eleştirir.

2.6.1.2.Mektubat Eserinin Eklemeleri:

Bu esere daha sonra Ahundov üç kısa mektup da ilave etmiştir. Kendisi bunlara eklemeler anlamına gelen “*Mülhakat*” adını vererek konuyla ilgili izahat ya da o konu hakkında yeni fikirlerden belirtmektedir.

2.6.1.3.Birinci Ekleme:

Ahundov, bu eklemesinde Kemalüddeve'nin düşüncelerini açıklamaya çalışır. Kemalüddeve'nin vatansever ve millet sevdalısı olduğunu belirtir. Vatanı olan İran'dan ve mensubu olduğu İslam milletinden nefret etmediğini savunur. Kemalüddeve'nin Farangistan âlimlerinin görüşlerine yakın olduğunu belirterek onu liberal ve ilerici olarak nitelendirir. Kemalüddeve'nin adalet ve eşitlik için çabaladığını, halkın yoksulluğunu ortadan kaldırmaya çalıştığını ifade eder. Ancak, bu hedefin dinî inançlar devam ettiği

sürece gerçekleştiremeyeceğini düşünür. Ayrıca, alfabe değişikliğinin zorunluluk olduğunu ve İslam'ın bilime karşı olduğunu savunur (Bagir, 2022: 100).

2.6.1.4.İkinci Ekleme:

Bu eklemede Ahundov, daha önceki düşüncelerini radikal bir şekilde sürdürür ve din ile İslam hakkındaki fikirlerini daha da keskinleştirir. Dini terk edip, bilgiyle yaşamının durumlarını gözlemlemeyi önerir. Araplar ve İslam'ı eleştirir ve eski İran ve Zerdüşť dinini över. Ancak, eski İran'a dönüş yerine, yeni bir düzen kurup bilime yönelerek Batı medeniyetlerine ulaşmayı önerir.

2.6.1.5.Üçüncü Ekleme:

Ahundov bu eklemesinde rasyonalitenin önemini vurgular ve akıl ile nakil arasındaki farka değinir. İnsanların refahı ve mutluluğunun, aklın mutlak hâkim olduğu durumlarda gerçekleşebileceğini savunur. İnançla bilimi ayırmayı önerir ve dinin ahlak, inanç ve ibadetten oluştuğunu belirtir. Dinle bilimi tam zıt görerek, gelişmek için dini kenara bırakıp bilime ve akla yönelmeyi savunur. Ayrıca, Müslümanların geri kalmasının sebebini din olarak gördüğünü açıkça ifade eder.

2.6.2.Aldanmış Kevakip (Hikâyeti Yusif Şah)

Mirza Fethali Ahundov'un 1857'de kaleme aldığı bu eser, onun ilk ve tek Hikâyesidir, bazı kaynaklarda roman olarak kabul edilen bu eserle Ahundov, tiyatro eserleri gibi İslam dünyasında öncü bir yazar olarak bilinir. Bu eseriyle aynı zamanda Azerbaycan edebiyatında gerçekçi nesrin temelini atmıştır.

Ahundov bu Hikâyesini 1857 yılında yazmış ve ilk kez “*Temsilat*” içerisinde 1859 senesinde yayımlanmıştır. Ardından aynı yıl kendisi Rusçaya “*Kavkaz*” gazetesinde yayımlanması amacıyla çevirmiştir fakat ancak 1864 yılında şiirin Kavkaz gazetesinde yayımlanması mümkün olmuştur (Kavkaz gazetesi, 1864 yılı, No: 25, 27, 30 ve 31). Müzeyyen Buttanrı çalışmasında bu hikâyenin 1856 yılında yazıldığını ve 1869 yılında *Temsilat* kitabında dramatik eserlerin altıncı komedisi ile Tiflis'te yayımlandığını belirtmektedir (Buttanrı, 2006: 42).

Hikâyenin farklı dillere çevirisi yapılmıştır. Feridun Bey Köçerli Rusçaya çevrilir. P. Falev tarafından 1923'te yine Rusçaya çevrilir. C. Ross Edward tarafından İngilizceye ve Loucian Bouvat Fransızcaya çevirir (Akpınar, 1980: 95).

M.F. Ahundov Eserleri I içerisinde “*İzahlar*” bölümde editör Memmedov bu öykünün aslının Şah Abbas'ın kâtibi ve tarihçisi İskender Bey Münşi'nin “*Tarih-i Alemara-yi Abbasi*” adlı eserinden alındığını belirtmektedir. Ayrıca Ahundov'un kendisi de *Eserleri III. Cilt*'te bu tarihi olaydan bahsetmektedir. Bu açıklamasında Ahundov kendisinin bir tarihçi olmadığı için Münşi'nin eserinden öğrendiği olayı bir araç olarak kullanarak dönemin devlet yönetimine eleştiri getirerek “*gelecek nesiller için ibret dersi olsun*” diye yazdığını belirtmektedir (s.197).

Bu eserin türü konusunda da çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Ahundov “*Bu gibi eserlere roman diyorlar ki dram sanatının ayrıca bir nev'idir*” diye belirtir. Feridun Köçerli “hikâye” derken Abdullah Şaik “tarihi hikâye”, Feyzulla Kasımzade “hikâye” ve sonra “povest”, Ekrem Caferof “hikâye”, M. Arif “hikâye” veya “tarihi efsanevi hikâye”, H.Efendiyev “povest” ve son olarak Akpınar “hikâye” olarak tanımlamaktadır (Akpınar, 1980: 96-97). C.M. Ehmedov bu eseri, Azerbaycan edebî nesrinin ilk ürünü olarak görür

(Aktaran, Buttanrı, 2006: 42). Bizce de bu eser “hikâye” olarak geçmelidir, tarihsel bir olaydan yola çıkılarak yazılmış bir hikâyedir.

“*Aldatılmış Kavakib Hikâyesi*”, 15. yüzyıl İranlı tarihçi İskender Bey Münşi'nin el yazmalarına dayanarak yazılmıştır. Ancak Ahundov, Kaçar hükümdarı Nasiredin Şah'ı eleştirmek için bu eseri modern döneme taşımıştır. Hikâye, Şah Abbas'ın sarayında başlar. Münecimbaşı, Nevruz Bayramı'ndan 15 gün sonra yıldızların çarpışacağını ve bu çarpışmanın Şah'ın tahtını tehlikeye sokacağını ileri sürer. Bunun üzerine olaylar gelişir.

Romanın ana karakteri Yusuf Serrac, akılcı bir aydındır, halkın ve ülkenin çıkarlarını gözetmektedir. İktidara geldiğinde adaletsizliği, keyfiliği, rüşveti ve cehaleti eleştirir. Münecimlik makamını kaldırır, altyapıyı güçlendirir ve vergileri azaltır. Ancak, halkın alışık olduğu despotik düzene karşı çıktığı için tahttan indirilir ve eski düzen yeniden tesis edilir.

Ahundov bu eserinde, dönemin toplumsal ve siyasal sorunlarını ele alır ve reformlarına vurgu yapar. Yazar, despotik yönetimi ve fanatik din adamlarını eleştirirken, liyakatli ve bilimsel bir yönetimi savunur. Hikâyede, feodal toplumun hatalarını ve çelişkilerini akıllı bir hükümdarın reformlarıyla giderilebileceğini öne sürer.

Aşağıda belirtilen hikâye özeti içerisinde yapılan alıntılar Müzeyyen Buttanrı'nın 2006 yılında yaptığı çalışmasındaki aktarımdan yararlanılarak yapılmıştır. Ahundov'un hikâyesinin orijinalinde Yusuf Serrac olan karakteri Buttanrı Yusuf Saraç olarak aktarmıştır. Biz bu çalışmamızda bu karakterin ismini aslına uygun şekilde Yusuf Serrac olarak kullanmayı tercih ettik.

2.6.2.1. Hikâyenin Özeti

Öykü Safevi hükümdarının sarayında, Gezvin şehrinde geçmektedir. Safevi Şahı Mehmet Şah tahtını oğlu Şah Birinci Abbas'a bırakmıştır. Şah Abbas'ın tahta çıkışının altıncı yılında anlatılan bu olayın yaşandığını Ahundov girişte belirtmektedir.

Bahar mevsiminde, Nevruz'dan üç gün sonra Şah Abbas ve eşi Selma Hatun sarayda sohbet ederken Hadimbaşı Hoca Mübarek içeri girer ve Münecimbaşı Mirza Sadrettin'in görüşme talebini dile getirir. Bunun üzerine Şah eşine hareme gitmesini işaret eder ve Münecimbashını huzuruna kabul eder.

Müneccimbaşı Nevruz'dan on beş gün sonra gökyüzünde Merih gezegeninin Akrep ile buluşması sonucu uğursuz bir etki oluşacağını ve özellikle İran saltanatının sahibinin büyük zarar göreceğini bildirir. Henüz yirmi iki yaşında olan Şah bu habere çok üzüldür ve rengi kaçar, kendinden geçer gibi olur. Müneccimbaşını göndererek yarım saat kadar düşünür. Sonrasında yardımcıları olan Vezir Mirza Muhsin, Başkomutan Zaman Han, Maliye Nazırı Mirza Yahya ve Molla Başı Ahund Sermed'i çağırır. Kısa sürede yardımcıları içeri gelir ve endişeyle beklemeye başlarlar.

Şah onlara Müneccimbaşının haberini verir ve “*Acaba sizce ben ne çeşit tedbirler alayım ki bu hadiseyi kendimden uzaklaştırayım?*” (s.187) diye sorar. İlk olarak Vezir işe başladığı günden bugüne kadar hazineyi nasıl doldurduğunu, saray görevlilerinden hazineye hediye aldığını ya da Şahın ziyaret ettiği emirlerden buna karşılık bir miktar para aldığını ve bu tür tedbirlerle şahın yedinci yılında hazinenin dolduğunu anlatır; “*ama yıldızlar karşısında çare bulmakta gerçekten acizim*” (s.187) diyerek elinden hiçbir şey gelmeyeceğini belirtir. Ardından Başkomutan söz alır ve on yıl önce Osmanlı ordusundan ayrılan askerlerin hücumunu nasıl kestiğini, ama bunu Osmanlı sınırından Azerbaycan mülkünün sonuna kadar olan tüm köylerdeki ekinleri harap ederek, hayvanları salarak, köprüleri yıkarak ve yolları bozarak yaptığını anlatır. Sonunda Tebriz'e ulaşan Osmanlı askerlerinin şehirde yiyecek ve insan bulamadığı için üç gün sonra döndüklerini ifade eder. Aldığı bu tedbirler sayesinde İran'ın korunduğunu, bozuk yolların da yine korunma maksadıyla tekrar yapılmayıp öylece bırakıldığını böylelikle tek bir asker bile kaybetmediklerini belirtir. Fakat “*yıldızlara muhalefet etmekte aklım her bir çareden aciz görünür...*” (s.187) diye de ekler. Bu arada Şah'ın “*vahşeti gittikçe artmaya başlar*” ve Maliye Nazırı söz alır. Vezirin yakını olduğunu ve onun tarafından büyütüldüğünü, bu nedenle de onun kurduğu düzeni devam ettirdiğini, ordunun maaşlarının vilayetlerin gelirlerinden sağlandığını ama şahın başlamasından önce hazinenin boş olduğunu belirtir. Bu nedenle devletin itibarını korumak için önce vilayet hâkimine askerlerin maaşlarının ödenmesini isteyen ferman gönderirken ardından gizlice bu maaşların ödenmesine vilayet hakiminin itiraz etmesini isteyen bir mektup göndererek maaşların ödenmesini engellemiş, böylece hazine boşalmamış aksine gelir toplanarak artmıştır. Bu dönemde savaş olmadığı ve hayatın ucuzluğu sebebiyle de bu kişilerin aylığa ihtiyacı olmadığını belirtir. Fakat “*yıldızların etkisini uzaklaştırmada çaresiz*” (s.188) kaldığını söyler.

Mollabaşına sıra gelir, o da önce bir dua ve iyi dileklerle söze başlar. Göreve şahın babası tarafından getirildiğini ve o dönemde İran'ın yarısının Sünni mezhebinde olduğunu, önce nasihatlerle sonrasında korkutarak bütün Sünni mezhebindekileri on iki imama inanan mezhebe soktuğunu anlatır. Hatta Yahudi ve Ermenileri de Şii mezhebine sokmak istediğini ama bir miktar insanın buna gerek olmadığını söylemesi üzerine vazgeçtiğini anlatır. Ayrıca “*Hiçbir hadisenin Safevi sülalesiyle ilgisi yoktur*” (s.188) şeklinde tüm minberlerden hatiplere halka duyuru yapmasını emretmiştir. İçinde bulundukları durumda müneccimbaşının çare bulmak zorunda olduğunu aksi halde padişaha ihanet ettiğini belirtir. Yıldızların zararını haber verdikten sonra bu durumun nasıl kalkacağını da söylemesi, zehiri gösterenin panzehiri de göstermesi gerektiğini vurgular. Peygamberin “*Bütün müneccimler yalancıdır*” (s.188) sözünü hatırlatır ama hadiseyi ilime dayandırdıklarını ve ekseriye doğru netice verdiklerini ama “*yalancı ve alçak*” (s.188) olduklarını da söyler. Bu nedenle Şahın onu çağırıp durumdan kurtuluş yolunu bulmasını aksi halde kafasını kesmesini önerir. Mollabaşının, müneccimbaşı ile eskiye dayanan bir düşmanlıkları olduğu ve durumun onu ortadan kaldırmak için güzel bir fırsat olduğu anlaşılır. Müneccimbaşına bu haberi neden şaha haber verdiği ve saklamadığı sorulduğunda başka müneccimlerin bu haberi şaha söyleyebileceği, böylece kendisinin “*hiçbir şeyden anlamaz eşek sıfatında*” (s.189) görüneceğini ve görevden alınacağını düşündüğünü söyler.

Şah hemen Müneccimbaşını çağırır ve kızar “*Atası yanmış, yıldızların felaketiyle beni korkutursun da ilacını niye gizliyorsun*” (s.189) şeklinde öfkelenir ve celladın gelmesini emreder, cellad hemen gelir. Müneccimbaşı korkar fakat tam bu sırada biraz daha yumuşak yürekli Serdar Zaman Bey olaya müdehale eder ve Müneccimbaşının öldürülmesi halinde hadisenin ortadan kaldırılması için kimse kalmayacağını hatırlatır. Şah celladı geri gönderir ve müneccimbaşına hadisenin çözümünü sorar. Kötü duruma düşen ve ölüm korkusu içerisinde Müneccimbaşı “*Zici Uluğ Bey*” ’de düşünmek için bir saat süre ister. Zici Uluğ Bey’de herhangi bir çözüm yazılmadığını bildiği halde bunu üstadı Mevlâna Cemaleddin’in yanına ulaşmak ve ona fikir danışmak için istediği çünkü yıldızlar ilminde onu kendisinden daha tecrübeli bulduğu anlaşılır. Müneccimbaşı henüz dışarı çıkmadan Hoca Mübarek gelir ve Mevlâna Cemaleddin’in huzura çıkmak istediğini söyler. Şah kabul eder ve Müneccimbaşını bekletir.

Mevlâna Merih ve Akrep yakınlaşmasından dolayı Kibleyi alemin mübarek şahsına çarpma ihtimali olduğu için geldiğini, bu konunun çözümü için tedbir önerisi olduğunu çünkü bu durumun müneccimbaşının gözünden kaçmış olabileceği düşüncesini anlatır. Nevruzdan on beş gün geçinceye kadar Şahın saltanatı bırakıp gitmesini, tacını ve tahtını suçlu olarak bilinen bir kişiye kendiliğinden bırakmasını önerir. Ancak bu kişiye tahtı kendiliğinden bırakacak, kimse de yıldızlarla ilgili konuyu bilmeyecek ve halk yeni kişiyi padişah olarak görecektir. Şahın haremindeki kadınlara boşanma kâğıtları verilecek, nikah cüzdanları yırtılacak, artık Abbas Mehmet oğlu olan şahın artık padişah olmadığı onlara söylenecek ve fakirliğe razı olanların onunla ikinci kez nikahlanabileceğini, razı olmayanların bırakılmasını önerir.

Böylece Müneccimbaşı öldürülmekten kurtulur, orada bulunanlar Mevlana'nın bulduğu fikri, aklını kutlar ve hayranlıklarını gösterir, Şah'ın da korkusu ortadan kaybolur ve yüzüne renk gelir. Şah hemen suç işlemiş ve katli vacip bir kimse bulunmasını emreder, saltanatını ona bırakmaya karar verir.

Mollabaşı, Gezvin şehrinde adı Yusuf Serrac olan ve ölümü hak eden bir kimseden bahseder. Bu kişi kendine mürit toplamış; *“büyük ulemanın ve şeriata hizmet edenlerin aleyhinde konuşmaktadır”* diyerek halka nasihatlerde bulunduğunu ve devlete dahi onun aleyhinde haberler geldiğini anlatır. Yusuf Serrac denen kişinin; *“Kethüdadan padişaha kadar bütün makam sahipleri zalim ve yankesicidirler. Memlekete ve millete asla bunlardan bir fayda gelmez. Kendi menfaatleri için zavallı halkı para cezasına çarptırır, azarlar ve takip ettirirler. Kendi davranışlarında hiçbir kanun ve kaideye uymazlar. Bu çeşit davranışlar ancak zalim ve soyguncuların arzusudur”* (s. 190-191) şeklinde sözlerini dile getirir ve onun için *“mezheb-i tenahüsi (ruhun ölümsüzlüğüne inanan mezhep) dendiğini belirtir. Bu kişiye saltanatın bırakılmasıyla cezasını bulacağına herkes hemfikir olur ve “Yusuf Serrac tamamıyla ölümü ve gökyüzünün bütün belalarını hak etmiştir”* (s.191) diye hep bir ağızdan güçlü bir sesle söylerler. Şah bu tedbirlerin sabaha kadar alınarak uygulanmasını emreder ve meclisi dağıtır.

Burada Ahundov ek kısa bir açıklamayla öykünün inandırıcılığından şüphe edenlere *“Tarih-i Alem-Ara'da Şah Abbas'ın cülusunun yedinci yılında meydana gelen olayları düşünmelerini”* (s.191) rica eder ve Yusuf Serrac'ın kim olduğundan bahsetmeye başlar.

Yusuf Serrac, Gezvin şehrinin bir köyünden Kerbelalı Selim adlı bir köylünün oğludur. Oğlunun molla olmasını ister ve onu Gezvin şehrindeki okula verir. Yusuf Serrac ergenlik çağına gelince tahsilini ilerletmek ister ve İsfahan'a gider, birkaç yıl burada kalıp Kerbela'ya gelerek büyük âlim meclislerinde ilmini tamamlamaya çalışır. Uzun bir süre sonra bütün İslam ilimlerini öğrenir ama ulemanın pek çok işte yaptıklarını görerek bu sınıftan nefret eder. Kendini o zümreye dahil etmek istemediği için Hemedan'a gelir ve kırk yaşında Usta Halil'in yanında "saraçlık" sanatını öğrenerek bu sanatın yaygın olduğu başkent Gezvin'e döner. Gezvin'de evlenir, dükkân açar, ailesini geçindirir ve iyi niyetli olması sebebiyle ulema ve yüksek mevkidekilerin kötü niyetleri onu rahatsız etmeye başlar, onları eleştirmekten kendini alamaz, aynı zamanda sadık dostlar kazanır fakat bu durumu onun bedbaht olmasına yol açar.

Ertesi gün öğlen olmadan bütün herkes şahın huzurunda toplanır ve şah nedenini açıklamadan saltanattan çekildiğini ve tacını başka birine bıraktığını açıklar. Bu makama ondan daha layık, daha fazla yakışacak birine bıraktığını ve onu Mollabaşı, Başkomutan, Vezir, Maliye Nazırı, Mevlâna ve Müneccimbaşı'nın göstereceğini söyler. *"Birlikte gidip büyük bir tantana ile onu getirip tahta oturtup onu kendinize padişah biliniz. Benim emirlerime karşı gelip o şahsa itaat etmeyenin vay haline!"* (s.192) diye uyarıda bulunur.

Bu konuşmasının ardından tacını, tahtını, kıyafetlerini, kılıcını, kemerini çıkarır ve eski bir elbise giyer, artık fakir, herhangi bir insan, Abbas Mehmet oğlu olduğunu söyler ve onu aramamalarını ister, haremine gider. Haremdeki kadınlar şahı bu halde görünce neredeyse kakhaha atmak isterler ama onun korkunç bakışları ve asık suratı sebebiyle yapamazlar. Şah, Molla Resulü çağırır ve kadınlara artık İran padişahı olmadığını, sarayı, mevkisi, makamı, zenginliği bulunmadığını, herhangi bir insan, yoksul bir adam olduğunu ve bu nedenlerle nikâhlarını onlara geri verip serbest bıraktığını söyler. Artık kadınlar kimi isterlerse onunla evlenebileceklerdir. Mollaya boşanma işlemlerini yapmasını söyler. Molla boşanma duyurusunu yanındaki iki adam huzurunda okur. Kadınlar üzülüp öfkelenirler ve şaşırırlar. Molla evlenme cüzdanlarını yırtar ve Şah onlara tekrar eğer isterlerse, fakirliğe ve yoksulluğa razı gelirlerse, Abbas Mehmet oğlu ile nikâh kıyabileceklerini söyler. Haremdeki kadınlar bu durumu şaka sanarak yakışıklı ve genç Şah ile tekrar evlenmek ister, sadece isteği dışında evlendirilen iki kadın utanarak ve yavaş sesle *"Biz padişaha nikahlanmıştık ve kendi bahtımızdan ve*

mevkimizden çok memnunduk. Şimdi bahtımızdan mahrum olduk. Abbas Mehmetoğlu adlı bir adama varmayı kabul etmiyoruz” (s.192) derler ve serbest bırakılırlar. Bunlardan biri Gürcü kızıdır ve Gürcistan valisi şaha hediye etmiştir. Ertesi günün sabahı tüm mücevherlerini ve elbiselerini bolca para da alarak vatanına geri döner. Gürcistan’da onun dönüşüne kimse inanmasa da bir süre sonra onu unuturlar ve o da genç bir oğlana varıp mutlu olur.

Diğer kız ise Gezvin’de bir tacirin kızıyken genç bir oğlana nişanlıyken şaha yaranmak için ansızın şahın adamlarının fitnesi ile babasından istenip şahın haremine katılmıştı. Bu durumu da fırsat bilen kız babasının evine döner ve sevdiği nişanlısına kavuşur.

Diğer kadınlar Abbas Mehmetoğlu ile nikâhlanır ve Gezvin’deki altıncı cadde başında bulunan bir eve yaya olarak Molla Mübarek’le birlikte gönderir. Ardından Abbas Mehmetoğlu haremden çıkarak gözden kaybolur.

Yusuf Serrac öğlen ikide dükkânında çalışırken ve yanında iki dostu ile sohbet ederken fakirlerin o yılki zor durumunu, kuraklığı, Gezvin’de suyun azlığı sebebiyle mahsullerin yandığını, istenildiği kadar ürün alınmadığını, bunun sonucunda da pahalılık olduğunu anlatır. *“Bu devlete şaşıyorum. Gezvin’e su bulmak için bin bir çeşit yol ve kudret varken, devlet öyle gaflette ki bu durumla asla ilgilenmiyor, kendi halkına ve payitahtın güzelliğine bakmıyor”* (s.193) demektedir.

Bu sırada meydanın batı tarafından bir toz kalkarak ilerlediğini görür ama bu kalabalığın kendisi için olduğunu anlamaz. Önde sade giyimli on iki fırıncı, arkasında bayraklar, arkasında başında bakır tepsiyle hizmetçi grubu, padişahın at bakıcıları, bir Türkmen at, atın üzerinde cevherden bir nişan, eğer, silahlar, süsler, arkada Mollabaşı, Zaman Ağa, Vezir, Maliye Nazırı, Mevlâna Cemaleddin, Müneccimbaşı, büyük ulema, yüksek rütbeli memurlar, diğer üst tabakadan kişiler, devlet görevlileri ve bir grup yaya ve atlı kişiler haşmetle ve ağır şekilde ona doğru gelmektedir. Yusuf Serrac tüm bu kalabalığın kendine geldiğini düşünmez ama onlar onun dükkânının önüne gelir ve durur. Mollabaşı ve Serdar, Yusuf Serrac’ın önünde eğilir, Yusuf Serrac da selam verir ama şaşkındır. Mollabaşı alın yazısı gereği padişahın bugün tahtı bıraktığını ve boş tahta Yusuf Serrac’ın oturmasını, saraya teşrif etmesini ister. Yusuf Serrac büyük bir şaşkınlıkla ne olduğunu anlamaz, önünde duran devlet erkânı ve ona bu sözleri söyleyen Mollabaşı’nın

dediklerini anlamaya çalışır, inanamaz. “Benim ağam mollabaşı, ben şahsınızı İran’ın güçlü adamlarından bilirim. Siz deli mi oldunuz, yoksa sarhoş musunuz ki bu tür sözleri benim yüzüme söylüyorsunuz? Ben fakir bir saracım. Ben kimim, taht taç ne? Vallahi sizin bu davranışınızı niye yoracağımı bilemiyorum. Çok şaşırdım. Yalvarırım benimle alay etmeyiniz” (s.193) der.

Serdar Zaman han söz alır ve Yusuf Serrac’ın Allah’ın takdiriyle İran ülkesi saltanatının başı olduğunu ve saraya teşrif etmesini diler. Bekleyen dört hizmetkâr hemen Yusuf Serrac’ı giydirir. Yusuf Serrac da artık karşı gelemez ve onlarla saraya ihtişamlı bir şekilde gider, tahta oturur, tacını, kılıç ve kemerini takar, tebrikleri kabul eder. Şairler ona şiirler yazar ve överler. Her şey bitip halk gidince Yusuf Şah kalan hizmetkârların tek tek kim olduklarını öğrenir ve sadece Hoca Mübarek’in kalmasını isteyerek diğerlerini gönderir. Ardından Hoca Mübarek’ten olanları detaylıca öğrenir.

Yıldızlar korkusu olamaması ve bu şartlarda saltanattan kendini uzak tutmanın çare olmayacağını düşündüğü için saltanatı yürütmeye karar verir. İlk iş olarak Mollabaşı, Serdar, Vezir, Maliye Nazırı, Müneccimbaşı ve Mevlana’yı zindana attırır. Ardından saraydaki tüm odaları gezer. Ziynet odasına girer ve çocukları ile eşi için ufak tefek takılar ve elbiseler seçerek evine göndertir. Sonra yemek yiyip yatar ve ertesi sabah işe koyulur.

Yakın dostlarını çağırır ve onları Mollabaşı, Başkomutan, Maliye Nazırı olarak atar. Müneccimbashılık görevini devlete ve millete zarar veriyor diye kaldırır. Tüm vilayetlere emir göndererek şeriatın izni olmadan ceza verilmesini yasaklar, vilayetlere güvenilir memurlar tayin eder, halkın ihtiyaçlarından haberdar olunmasını ister, Allah’tan korkmalarını, haksız iş yapmamalarını ister. Hâkimlerin de helal rızıklarıyla yetinmelerini emreder. Açık arttırmada haraç miktarını indirir, yolları tamir ettirir, medreseler açılmasını, su getirilmesini, fakirlere yardım yapılmasını emreder. Vilayetlerde işsiz güçsüz kişilerin kendini ulema mesleğine dâhil etmesini kaldırır. Ulema sınıfı konusunda düzenlemeler yapar. Toprak gelirlerinde düzenleme yaptırır. Şeriat hukuku kitaplarına danışır. Şaha, devlet memurlarına ve dergâh kullarına hediye verilmesini ve önlerine halılar serilmesini yasaklar. Memurlukta hediye ve rüşveti kaldırır. Saltanat gelirin artması konusunda da vergilendirme sistemini düzenler ve maaşların buradan ödenmesini sağlar. Alım satım da emlak vergisini ve borç alacak sitemini de düzenler. Şahın atlarını yazın yaylaya götürülerek halka eziyet edildiğini ve

beylerinde rüşvet sorunu olduğunu bildiği için kethüdaları görevlerinden alır ve bu göreve layık olduğunu bildiği kişileri tayin eder. Gezvin caddelerini genişletir, açık ve tehlikeli kuyuları kapattırır, halka padişahın buğdayını dağıtır, meclis kurar ve su getirilmesi konusunun görüşülmesini ister. Gelen elçilerle görüşür ve ticaret şartlarında anlaşır.

Henüz tahta geçmesinden bir hafta geçmiş olmasına rağmen yaptığı iyilikler ve adaletinin etkileri görülmeye başlar. Fakat “*Lakin insanoğlu asla iyi günlere tahammül edemez. Babamız Âdem, anamız Havva cennette ne eksikti ki Allah’ın emirlerine karşı geldiler ve cennetten kovuldular. İnsan böyledir*” (s.198) düşüncesini yazar arada belirtir. Gezvin halkı önceden alışık olduğu şehirdeki vahşi ceza sistemi, cellâtları, dar ağaçları gibi uygulamaları görmeyince Yusuf Şah için *merhametli ve yumuşak huylu* gibi tanımlamalar yapmaktadır. Bu durumu yavaş yavaş onun *iradesizliğine* ve *beceriksizliğine* yorumlanır. Daha da ileri giderek onun için *binlerce ayıp* bulurlar. Görevden alınan eski makam sahipleri de halkın zaaflarını bildikleri için halk arasında büyük bir kargaşa çıkarırlar. Elebaşları görevden el çektirilen at bakıcısıdır ve halkı galyana getirmekte oldukça başarılı olur. Üç dört gün içerisinde etrafına yandaşlarını toparlayıp hazırlık yapar, sarayı kuşatıp, şahı tahttan indirip, tahta Safevi soyundan birini getirmeyi planlar.

Yusuf Şah durumdan haberdardır ancak halktan böyle bir tepki beklemiyordu. Önce fitnecilerle nasihat yollu konuşulursa da fayda etmez ve çatışmalar başlar. Üç buçuk saat süren çatışma sonucu her iki taraftan da altı bin kişi ölür, pek çok kişi yaralanır. Sonunda Yusuf Şah taraftarları kaybeder ve çekilir. Yusuf Şah da ortadan kaybolur. Fitneciler sarayı yağmalar, ardından pazarı, dükkânları, Yahudi ve Ermeni mahallelerini yağmalar, pek çok kanunsuz iş yapar ve akşam herkes evine çekilir. Ertesi gün hapisse atılan şahın eski yardımcılarını çıkarırlar, onlara Safevi soyundan kimi tahta uygun görürsünüz diye sorarlar. Mevlâna da ayın kaç olduğunu sorar ve Nevruzdan on altı gün geçtiği söylendiğinde afetin geçtiği anlaşılır. Mevlâna, Şah Abbas’ın tekrar tahta çıkarılmasını ister. At bakıcısı “*Biz onun padişahlığından memnunduk. Onun zamanında hepimizin hayatı güzel geçiyordu*” (s.201) diyince onu gizlendiği eve gidip getirirler ve tahta çıkarırlar. Hiçbir şey olmamış gibi eski düzen devam eder.

Yazar, öykünün sonunda “*Bu yıldızların aptallığına şaşıyorum. İranlıların onları aldattığını nasıl anlamadılar? Yusuf Serrac hiçbir zaman İran’ın şahı olmadı. İranlılar*

onu hile ile padişahlık koltuğuna oturtup padişahmış gibi gösterdiler. Böyle saflık olur mu? Yıldızlar kendilerini İranlılara aldattırıp biçare ve suçsuz Yusuf Serrac'ı bedbaht ettiler.” (s.201) demektedir. Ayrıca yazar yıldızların kırk yıl boyunca tahta kalan ve merhametsizce davranan Şah Abbas’a seyirci kalmakla suçlar. Şah Abbas’ın zalimliğine en basit delil olarak da bir oğlunu öldürmesini ve ikisinin gözlerini çıkartmasını gösterir. “Lakin yıldızları da kınamak olmaz. Şah Abbas'ın kendini beğenen tavırlarına nispet, yıldızların düşmanlığı yoktu...Yıldızların aklından asla İranlıların onları aldatacağı, hakikî padişah yerine sahte padişahı onların darbelerine maruz bırakacakları geçmezdi” (s.201)

Öykünün en sonunda ise yazarımız Ahundov “*Yemin ederim ki bu İngiliz milleti tuhaf bir ahmaktır. Çünkü az kaldı bu belalı milletle savaş başlayacaktı*” (s.201) diyerek son noktayı koyar.

2.6.2.2. Hikâye Değerlendirmesi

Sade bir dille ve realist bir üslupla yazılmış *Aldanmış Kevakip* isimli hikâye Ahundov’un komedileriyle benzerlikler taşır. Hikâye içerisinde yer yer alaycı bir üslup da kullanılmıştır. Okuyucu geçen diyaloglardan hikâyedeki karakterler hakkında fikir sahibi olmaktadır. Yusuf Serrac karakterini kurgulayarak, halkın yararına çalışan vizyon sahibi bir kişiyi yüceltmış ve batıl inançlarla veya din kullanarak insanları, hatta despot bir hükümdarı, hükümdarı kandıranları ve feodal sistemin içindeki cehaleti eleştirmiştir. Bu eseriyle, sosyal eşitsizliklerin barışçıl yollarla ortadan kaldırılabileceğine olan inancını ortaya koyar. Bu eserinde yaşadığı dönemin toplumsal ve siyasi meselelerini derinlemesine irdeler. Yusuf Serrac’ın gerçekleştirdiği reformlar, Ahundov’un kendi düşünsel yapısına ve gerçekleştirilmesini gerekli gördüğü yeniliklere bir yansımadır.

Komedilerinde olduğu gibi bu hikâyede de karakterler kendilerini tanıtır; Vezir Mirza Muhsin göreve geldiğinde hazineyi boş görünce doldurmak için rüşvet almaktan çekinmemiş, bunu bir düzen içerisinde normalleştirmiştir. Başkomutan Zaman Han yaptığı en iyi hizmeti onlara saldıran Osmanlı ordusunu kendi köylerini yıkıp yakıp, yolları köprüleri yok ederek yaptığını anlatır. Bozduğu köyleri tekrar Osmanlı ordusu gelebilir diye yaptırmamış, öylece bırakmıştır ve bundan bir tedbir olarak bahsetmektedir.

Maliye Nazırı Mirza Yahya söz aldığında onun vezirin yakını olma sıfatıyla bu göreve geldiği, ordudaki askerlerin maaşını ödemediği, buna gerekçe olarak savaş zamanında olmadıklarını ve vilayet hakimlerine bu yönde gizli talimat gönderdiğini anlatır. Mollabaşı da halkı zorla Şii mezhebine geçirdiğini ve Safevi sülalesini koruduklarını söyler. Böylece okuyucuya İran devlet sistemi, halkın sosyo-ekonomik yapısı net bir tablo olarak verilmektedir. Rüşvet, basiretsiz yönetim, fakir ve ezilen halk gözler önüne serilmektedir.

Hikâyede iki ayrı fikir ve davranış dünyasının karşılıklı çatışması konu olmaktadır. Şah Abbas ve Yusuf Serrac karşı karşıya getirilerek okuyucuya sunulmaktadır. Şah Abbas yönetimindeyken yardımcılarının yönetim şekli, aldığı tedbirler, halka ya da memurlara tavırları, sorunları çözme yöntemleri, etik değer anlayışları, halkın sosyo-ekonomik durumu ve bu duruma devlet yöneticilerinin tutumları hikâyede detaylıca işlenmiştir. Hikâye sonunda merhametsiz olarak nitelediği Şah Abbas döneminde halk zulüm görmüş ve fakirleşmiştir. Ayrıca Şah Abbas, müneccimbaşının tahminine ya da Mevlana'nın çözüm önerisine kolayca inanarak tahtını bile terk eden bir çeşit cahil kişi olarak da çizilmiştir. Yusuf Serrac tahtta kaldığı kısa süre içerisinde daha önceki yönetimin yapamadığı ve çözemediği pek çok konuya el atmış ve çözmek için çaba harcamış, henüz birinci haftasında bile halkın refah seviyesinde gözle görülür bir iyileşme gerçekleştirmiştir. Müneccimbaşı görevini ortadan kaldırarak bir çeşit din işlerini devlet işlerinden ayırma yoluna gittiği söylenebilir. Mali konularda daha adilce çözümler uygulamaya çalışmış, sistemli bir vergi planı getirmiş ve rüşveti kaldırmıştır. Yönetimdeki bu başarıları ziyarete gelen başka ülke elçilerinin de beğenisini toplamıştır.

Fakat, hikâye sonunda yazar tarafından insanoğlunun içinde var olan ve iyiliğe tahammül edememe hissi nedeniyle kargaşa çıkmasını Yusuf Şah öngörememiştir. Halkı daha önce alışık olduğu zulüm görüntüleri ve vahşi sistem yerine barışçıl ve daha adaletli sistem bazı kesimleri rahatsız etmiştir. Özellikle kendi çıkarına dokunulan, görevden alınan kişilerin başlattığı fitne ve fesat sonucunda kargaşa tüm şehre yayılmış ve üç gün içerisinde Yusuf Şah'ın kurmak istediği düzen bozularak kısa sürede çıkan çatışmalarla son bulmuştur.

Ahundov bu eseri yazdığı dönem içerisinde İngiltere ile savaş sözkonusu olduğu için hikâye sonunda İngilizleri de eleştirmektedir. İranlıları belalı bir millet olarak

tanımlayarak, İngilizlerin bu milletle savaşmayı göze alabilecek kadar aptal olduğunu ileri sürer. 1840 ile 1850 yılları arasında İran ve İngiltere arasında anlaşmazlıklar çıkmış, 1856 yılında savaşlar başlamıştır. Fakat Fransa ve Rusya'nın araya girmesi ile 1857 yılında barış yapılmıştır. Memmedov'da eserinin *İzahlar* bölümünde bu durumu detaylıca anlatmaktadır. Ahundov hikâyesinin son cümlesinde bu tarihsel olaylara ve duruma da işaret etmektedir.

Hikâye Nevruzun üçüncü günü başlar ve toplam on dört gün içerisinde tüm olaylar yaşanır.

Komedilerinde genelde bir umutla ve geleceğe yönelik olumlu bir bakışla yazan Ahundov bu hikâyesinde bunun tam aksine umutsuz bir tavır göstermektedir. Yusuf Şah'ın yaptığı yeniliklere ve reformlara halkın henüz hazır olmadığını düşündüğü için belki böyle umutsuz bir son yazmıştır. Müzayyen Buttanrı da bu konuda Yusuf Serrac'ın hikâye sonunda kaybolmasını ve arkadaşlarının da ortadan çekilmelerini yazarın *“zamanla yapılan yeniliklere toplumun hazır olmadığını görerek mücadelesinin henüz faydasız olduğuna inanmış ve hayal kırıklığına uğramıştır. Halbuki komedilerinde onu gelecekte oldukça umutlu görürüz”* (s.47) şeklinde belirtmektedir.

Hikâye içerisinde zaman zaman anlatıcı rolüyle araya giren ve görüşlerini belirten yazar toplumu uyandırmayı kendine amaç edindiği açıkça görülmektedir. *“Yalnız Azerbaycan halkının ahlakı, yaşam tarzı ve düşüncelerini aksettirmez... yakın ve orta doğu halklarının ahlakında, yaşamında, toplumsal ve siyasi hayatında mevcut olan bir takım müşterek yönleri de vermiştir. Bu ülkelerde halk kütlelerinin bağımsızlığına ve terakkisine engel olan toplumsal ve siyasi kusurların tenkidi de yapılmıştır”* (C.M. Ehmedov; aktaran Buttanrı, 2006: 47).

Ahundov'un Rus edebiyatını da sevdiği ve ilgi duyduğu bilinmektedir. Gogol ve Ostrovski'nin eserlerini okuduğu, bu Rus yazarlarının hiciv konusundaki becerisini kendisine örnek aldığı ileri sürülebilir. Akpınar çalışmasının bu hikâyeye ayırdığı bölümünde bu konuda Ahundov'un Çarlık yönetimine karşı açık bir eleştiriye kendi de bir memur olması sebebiyle yapamayacağını belirtmektedir. *Temsilat*'ta Rus memurların methedildiğini ve iyi yönlerinin anlatıldığını ama ona göre *Aldanmış Kevakip* Hikâyesinde Çalık Rusyası'nın da hicvedildiğini, olayları İran'da geçirerek tenkid hedefi

olan şahın zulmü, adaletsizliği, din baskısı ve cehaletin o dönemde Çarlık Rusyası'nda da bulunduğunu dile getirmektedir (Akpınar, 1980: 104).

Vügar Sultanzade de “*Aldanmış Kevakip'in Arketipleri*” adlı makalesinde Ahundov'un sadece İskender Bey Münşi'nin tarih notlarındaki olaydan esinlenmediğini ayrıca Mezopotamya ve Hitit kaynaklarında geçen motiflerden ve arketiplerden de yararlandığına değinmektedir. Sultanzade iki eseri karşılaştırmasında şu konulara da değinmektedir;

Münşi'nin eserinde Şah Abbas “*dünyayı süsleyen*” (*âlemârâ*) olumlu bir kişi olarak gösterilirken, Ahundov'un Hikâyesinde zulm eden, merhametsiz ve cahil olarak gösterilmektedir. Münşi'nin eserinde Mevlâna Celaleddin Muhammed Müneccim Yezdi olarak geçen karakter Ahundov'un eserinde Mevlâna Cemaleddin ve Müneccimbaşı olarak iki kişi şeklinde verilmektedir. Münşi için müneccimlik bir bilim dalı iken Ahundov için “*devlete ve millete zarardan başka bir faydası yok*” şeklinde söylenmektedir. Ahundov Hikâyesinde Yusuf Serrac'ı idealize ederken Münşi'nin anlattığı olayda Yusuf içi dışı şeytani birisi olarak gösterilir. Ayrıca Münşi'nin eserinde Yusuf kaderine razı gelir ve tahta kaldığı süre boyunca halka faydalı bir şey yapmaz. Ahundov'un eserinde ise Yusuf Şah tahta bulunduğu kısa sürede büyük yenilikler ve değişiklikler yaparak halka olabildiğince fayda sağlamaya çalışır. Ayrıca Münşi'nin eserinde kura sonucu seçilen Yusuf, Ahundov'un eserinde mollabaşının önerisiyle belirlenir (Sultanzade, 2015: 101).

“*Yıldızları kandırma*” motifi, Akkadca bir ifadeyle “*şar pûhi*” (*puhşari*) adı verilen ve “*hükümdar naibi*” ya da “*yedek hükümdar*” (*erstzkönig, substütudeking*) terimlerinin ifade ettiği gelenek motifini Ahundov da eserinde kullanmıştır. Eski dönemlerde ay ya da güneş tutulmaları başta olmak üzere gök cisimlerinin biçimlerine göre müneccimler tarafından ilan edilen felaket tarihlerinde ülkenin başındaki kişiye zarar gelmemesi için onun yerine başka birisi geçirilir ve böylece hükümdar korunurdu. “*Şar pûhi*” geleneğinin Sümer dönemine dayandığı iddia edilmektedir. Ayrıca Mezopotamya ve Asurluların kullandığı bir yöntem olduğu belirtilmektedir (Sultanzade, 2015: 101).

“*Aldanmış Kevakip*” Hikâyesini neden uzun yazdığını Ahundov'a soran Mirza Yusif Han'a yazdığı mektubunda durumu şöyle izah etmektedir:

“Hatta 'Cami-Cem' kitabının mütercimi şahzade Ferhad Mirze Mekke ziyaretine gittiği zaman Tiflis'ten geçerken bana dedi:

Mirza Fetali, 'Tarihi-Alemara'da Yusuf Serrac'ın Hikâyesi senin yazdığın kadar müfessal değildir. Sen niçin o kadar tefsilatı eklemiştin? Ben ona dedim:

Şahzade! Ben mi tarih yazmışım ki, sadece baş veren hadiseleri yazmakla yetineyim. Ben küçük bir meseleyi elimde vasıta edip, kendi tefekkürümle onu genişlendirerek, o dönemin nazırları ve devlet başçılarından puçbeyinliğini açıp göstermişim ki, gelecek nesiller için ibret dersi olsun ve onlar safah müneccimlerin sözlerine ve haberlerine inanmasınlar, kendilerini bu tür hareketlerle yabancıların gözünde maskara hedefi etmesinler. Bu tür eserlere roman denir ki, dram sanatının ayrı bir türüdür. Bu cevaptan sonra Ferhad Mirze sustu ve anlaşıldı ki, Avrupalıların edebî eserlerinin kural ve üslubundan onun da haberi yok” (Ahundzade, 2005III.Cilt: 197).

İskender Bey Münşi-yi Türkmen'in kaleme aldığı dört ciltlik “Tarih-i Alem-Ara-yi Abbasi” adlı eserinin II. Cildinin 1. Kitabında 124.sayfada yer almaktadır. “Yüksek Şeriatın Takviyesi İçin, Bu Sene Sapık Melahide Fırkasının Ortadan Kaldırılmasının Zikri” başlıklı bölüm içerisinde yer alan olay Şah Abbas'ın tahta çıkışının yedinci senesine, Hicri takvime göre 1003 ve Miladi takvime göre 1595 yılına denk gelmektedir. Bu bölümde önce Derviş Hüsrev adlı bir kişinin Kazvin'de kurduğu tekke ve faaliyetlerinden bahseder. Etrafına topladığı müritlere büyük iddialarda bulunduğu, kendilerinden çok atıp tutuşu ve korkmak ya da çekinmeksizin Hazret-i Ala yani Şah Abbas'tan bahsettiklerini anlatır. Bu müritlerden biri de Tirkeşduz Üstad Yusuf adlı kişidir. Bu zümrenin defini Luristan seferine çıktıkları zaman Şah Abbas emreder ve derviş Hüsrev ile müritleri hapse atılır.

Bu sene içerisinde yıldızların seyrinden ve gezegenlerin dönmesinden yapılan hesaplamalarda “padişahlara yakın bir adamın öldürüleceği” bilgisini edinen o dönemin bu ilimdeki en meşhur kişisi Mevlâna Celaleddin Muhammed Müneccim-i Yezli haber verir. “Hazret-i Ala, bu yıldızların en menhus günü olan üç günde, kendilerini saltanattan geri çekip ve ölüme mahkûm olmuş olan bir mücrimi kendi yerlerine tayin etmelidirler” (s.124). Mevlâna Muhammed Müneccim-i Yezli'nin önerisi ile üç günlük süre için ölüm mahkumları arasında bir kura çekilir ve Üstad Yusufi Tirkeşduz denk gelir. Yusufi

mülhidlikte yani dinsizlikte arkadaşlarına göre daha ileridedir. Şah Abbas padişahlık işini ona devreder, kendisi bir iki has adamı ile gezintiye çıkar ve katiyen padişahlık işleri ile meşgul olmaz. Yusufi'ye de padişahlık tacı ve güzel elbiseler giydirilir, ordu, devlet adamları, vezirler ve diğer eşraf onun hizmetine hazır olur. Yusufi gerçeği bilmesine rağmen aldırış etmez ve “dünyanın iki günlük padişahlığı da padişahlıktır” diye günlerini geçirir, Türkmen şu mısrayı hatırlatır; “Padişahlık bir dakika bile olsa yine ganimettir” (s.124). Yusufi atla gezerken Mevlâna Münecim Celal'i görerek “ey molla ne diye bizim kanımızla oynuyorsun” (s.125) dediğinde Mevlâna şüphelenip korkar ve iki gün ortada gözükmmez. Türkmen, Hekim Rukna-yi Kaşi'ye ait bir mısrayı da yazmaktadır;

*“Ey padişah, senin İslam'da kan içen kılıcın,
Bin tane “Yusufi” gibi mülhidi Müslüman etti.
Yusufi ve onun padişahlığı hakkında
İki tane kıtaya benzer beyt hatırladım ki anlatamam.
Sen onu İran ülkelerine padişah yapınca, bütün dünya ona secdeye gitti.
Fakat Şeytan Hakkın hükmü ile Adem'e secde etmedi,
Fakat senin hükmünle Âdem bu defa Şeytana secde etti” (s.125).*

Türkmen devamında Yusufi'nin gerçekten şeytan gibi bir adam olduğundan, onun kıyafetlerinden ve görünüşünden bile bir şeytanlık aktığından bahsetmektedir. Sonuçta üç gün sonra padişahlık elbiseleri ile öldürülür. Ardından Şah Abbas tekrar padişah olur, “Zahir görenlerin itikadı gereğince, o menhus yıldızlar tesirini gösterdi. Fakat hekikat erbabı bunu bu şekilde de tefsir etmeyip, padişahın ikbali ve talii o menhus yıldızların uğursuzluğunu ortadan kaldırdı dediler” (s. 125) Şah Abbas Luristan seferinden döndükten sonra alimleri toplar ve Derviş Hüsrev'i değerlendirmelerini ister, tekkesinde şarap bulunduğu görülen derviş Hüsrev asılarak öldürülür.

Memmedov *Eserleri I. Cilt*'in *İzahlar* bölümünde Ahundov'un hadiseyi tamamen aynı şekliyle değil, değişiklik yaparak, tarihi hadiseye yaratıcılık süzgecinden geçirerek genişlettiğini ve yeni hadiseler, ilave bölümlerle zenginleştirerek ona yeni bir anlam çizdiğini belirtmektedir. “Müellifin esas ustalığı onda oluşmuştur ki, o, bu gayri-adi, nağıl vari hadisenin esasında derin içtimai-siyasi mezmuna ve yüksek bedii meziyetlere malik olan satirik bir povest yaratmıştır” (Memmedova, 2005: 276).

Muharrem Bagir de çalışmasında “*Aldanmış Kavakip*” eseri için Ahundov’un ilk ve tek romanı ifadesini kullanırken Türk yazar İbrahim Şinasi’den önce tiyatro ve hikâye yazdığını, bu eserini de ele alınırken “*Azerbaycan edebiyatında realist nesrin ve povest (roman veya hikâye) janrının temelini koymuştur*” (Bagir, 2022: 90) şeklinde değerlendirmesini yapmaktadır. Genel olarak Bagir bu çalışmasında Ahundov’un “*Aldatılmış Kavakip Hikâyesi*” adlı eserinde, yaşadığı dönemin toplumsal ve siyasi meselelerini derinlemesine irdelediği görüşündedir. Yusuf Serrac’ın gerçekleştirdiği reformlar, Ahundov’un kendi düşünsel yapısına ve gerçekleştirilmesini gerekli gördüğü yeniliklere bir yansımadır şeklinde yorumlamaktadır. Ahundov, yozlaşmış bir devlet yapısına ve yetersiz yöneticilere karşı çıkarak, batıl inançlar yerine akıl ve bilime dayalı, yetkin kişilerin yönetimde bulunması gerektiğini savunur. Despot bir padişahı ve çevresindeki fanatik din adamlarını merkezine alarak eleştirir. Eserinde, yalnızca fanatizmi ve cehaleti değil, rüşvet, keyfilik ve adaletsizlik gibi toplumsal sorunları da gözler önüne serer. Toplumun bu olumsuzluklara alıştığını belirten Ahundov, eğitim yoluyla insanların bilinçlenmesini ve bu sorunlardan kurtulmalarını amaçlar. Avrupalı aydınlanmacıların “*dünyayı sağduyu yönetir*” görüşünden hareketle, İran’ın feodal sisteminin ve yöneticilerinin sosyal eksikliklerini eleştirir ve aydınlanmış, hümanist bir hükümdar anlayışını teşvik eder. Bu nedenlerle, “*Aldatılmış Kavakip Hikâyesi*” Müslüman aydınlanma edebiyatının önde gelen örneklerinden biri olarak görülür. Ahundov’un, bu romanı yazdığı dönemde, feodal toplumun sorunlarının ve çelişkilerinin, adil, akıllı ve dürüst bir hükümdarın yapacağı reformlarla giderilebileceğini ve ülkenin ekonomik ve kültürel kalkınmasının bu şekilde sağlanabileceğini düşüncesini Bagir belirtmektedir. “*Feodal ve despot yönetim, halka zulüm, özgürlük, dini sömürü, dinî baskı, aldanmak/aldatmak, yargı sistemi, reform, yalakalık, yolsuzluk ve rüşvet, batıl inançlar, cehalet, ikiyüzlü din adamları, niteliksiz hükümdar ve devlet makamları, eleştiri, halkın suskunluğu ve cehalet, bireysel çıkar*” gibi çatışmalar eserin merkezindedir (Bagir, 2022: 91-92).

Azerbaycan romanını incelediği 2004 yılındaki makalesinde Yıldırım, bu eserin türünün tartışmalı olduğunu belirterek Ahundov için *Azerbaycan realist nesrinin kurucusu* ifadesini kullanmaktadır. Birçok araştırmacı da bu eseri roman olarak gördüğüne değinmektedir. Ahundov’un povest olarak nitelediğini ve kendi devletçilik,

demokrasi, hürriyet, adalet gibi siyasi ve sosyal fikirlerini ifade ettiği tenkidi realist karakter içerisinde yazdığı o dönem için yeni ve büyük bir aşama olarak belirtilmektedir (Yıldırım, 2004: 136-137).

2.7. Dil ve Alfabe Üzerine Görüşleri

2.7.1. Elifba Layihaları ve Mektupları

Ahundov'un Eserleri III. Cilt, toplam 296 sayfa olan bu eser yazarın yeni alfabe projesi ve sonrasındaki mektuplaşmalarını içermektedir. Detaylı bir biçimde tüm gönderilen ve alınan mektuplar kaydedilerek sunulmaktadır. Ahundov'un kendi elleriyle oluşturup düzenlediği arşiv hem zenginliği hem de eski olması nedeniyle birinci sıradadır. Bu değerli kişisel arşiv, Azerbaycan Bilimler Akademisi Cumhuriyet El Yazmaları Enstitüsü'nde korunmaktadır. Arşivde, yazarın eserlerinin el yazmaları, çeşitli versiyonları ve bu eserlerle ilgili mektupların imzalı ya da sekreter tarafından düzenlenmiş kopyaları bulunmaktadır. Yazar, mektupların önemini erken fark etmiş ve bunların düzenli bir şekilde korunmasına özen göstermiştir. Ayrıca, dostlarına bu mektupların saklanması tavsiye etmiştir.

Mektuplar, iki ana gruba ayrılabilir. Birinci grup, yeni alfabe ile ilgili olanlardır. Bu mektuplarda Ahundov, Arap alfabesinin eksikliklerinden, yeni alfabenin gerekliliğinden ve eğitim yaygınlaştırılma yollarından bahseder. Bu konudaki mektuplar, arşivdeki diğer mektuplardan sayıca daha fazladır.

Arap alfabesinin değiştirilmesi fikri Ahundov'da aniden ortaya çıkmamıştır. Önceleri sadece ıslah etmeyi düşünmüş, okuma yazmayı kolaylaştırmak için önerilerde bulunmuştur. Ancak zamanla, bu alfabeden Arap olmayan, özellikle Türk dilli halklar için uygun olmadığını anlamıştır.

Ahundov'un yeni alfabe çalışmalarını üç aşamaya ayırmak mümkündür:

1. Arap alfabesinin yazı formunu koruyarak, telaffuzda kullanılan ancak yazılmayan ünlüler için işaretler tasarlamış ve harflerdeki noktaların kaldırılmasını önermiştir. Bu aşamada, noktalarla ayrılan harfler için yeni şekiller icat edilmiştir (Ahundzade, 2005 III. Cilt: 4-5).

2. Arap alfabesinde noktaların kaldırılmasını, ünlülerin kelimelerde yazılmasını ve harflerin ayrı yazılmasını önermiştir. Bu öneri, harflerin bir kelimenin başında, ortasında veya sonunda üç farklı şekli olması nedeniyle alfabeyi öğrenmeyi zorlaştırıyordu (Ahundzade, 2005 III. Cilt, 5).

3. Alfabeyi ıslah etmek yerine, tamamen değiştirilmesini önermiştir. Latin alfabesi temelinde bir alfabe oluşturulmasını, ünlülerin alfabenin sırasına dahil edilmesini ve yazının soldan sağa doğru olmasını belirtmiştir (Ahundzade, 2005 III. Cilt: 5).

Ahundov'un hazırladığı ilk alfabe projeleri mevcut zorlukları çözmemiştir ve harflerin farklı yerlerdeki şekilleri yazmayı ve baskı işlemlerini zorlaştırıyordu. Yazar, ilk projelerin başarısız olduğunu ve bu başarısızlığın iyi olduğunu ifade etmiştir.

Yeni alfabe üzerindeki çalışmaları, halkın eğitime ve toplumsal bilinçlenmeye yönelik bir mücadeleydi. Eğitimci yazar, Osmanlı yetkililerine yazdığı mektubunda bu amacı şu şekilde açıklar: *“Umuyorum ki, Osmanlı devletinin başkanları, halkın saadetini kapsayan bu büyük meseleye ciddi şekilde eğilirler ve halkın cehaletten kurtulmasını sağlarlar”* (Ahundzade, 2005 III. Cilt: 5).

Ayrıca yazılarında alfabenin değişmesine gerekçe olarak eğitilmiş insanların sayısının fazla olduğu ülkelerin ilerlediğini belirtir ve bu kişilerin sayısının toplumun genel ilerlemesini sağladığını söyler. Ancak, Osmanlı ve İran hükümet yetkilileri, Ahundov'un önerilerini kabul etmemiştir çünkü halkın bilgisiz olması, hükümetlerin egemenliğini daha kolay sürdürmelerini sağlıyordu (Ahundzade, 2005 III. Cilt: 5-6).

Bazı mektuplarında, eski alfabeyi değiştirmeye aşırı değer verdiği ve bazı önemli unsurları gözden kaçırdığı görülmektedir. Örneğin, eski alfabeyi ıslah etmenin demiryolu ve telgraf gibi diğer önemli unsurlardan daha öncelikli olduğunu belirtmiştir. Ancak bu görüşler, ilerlemenin sadece alfabe değişikliğine bağlı olmadığını göstermektedir.

Ahundov'un alfabe reformu üzerine yazdığı metin oldukça kapsamlı ve detaylı bir analiz sunmaktadır. Eserde alfabe değişikliği ve eğitim konusundaki düşünceleri, Müslüman toplumların eğitim seviyesinin zayıflığına bağlı olarak ele alınır. Ahundov, Arap alfabesinin zorlukları nedeniyle eğitimin yaygınlaşmadığını ve Müslüman toplumların geri kalmasının temel sebeplerinden birinin alfabe sorunu olduğunu savunmaktadır. Bu görüşü için Ahundov yaşamının sonuna kadar mücadele etmiş, toplum dışına itilmesini ya da yadırganmasını önemsemeden fikrini savunmuştur.

Aslında belki de başka bir çalışmanın tamamen konusu olabilecek nitelikteki bu metinde, Ahundov'un alfabe reformu için gösterdiği çabalar, özellikle Osmanlı ve İran yönetimlerine sunulan risaleler ve mektuplar üzerinden detaylıca işlenmektedir. Ancak bu çabaların genel olarak istenen sonuçları doğurmadığı ve Ahundov'un reform fikirlerinin zamanının ötesinde olduğu belirtilir. Ayrıca, dinî ve despotik güçlerin, özellikle Osmanlı Devleti'nde, reform çabalarının önündeki en büyük engeller olduğu vurgulanmaktadır.

Ahundov'un alfabe reformu konusundaki fikirleri, modernist bir düşünceyi yansıtmaktadır ve eğitimin yaygınlaşması ile toplumsal ilerlemenin sağlanabileceğini öne sürer. Ancak metinde, bu reformun Müslüman toplumlar üzerindeki etkilerinin zamanla nasıl olacağı ve gerçekleşme olasılığı konusunda farklı görüşler de belirtir. Ahundov'un yeni alfabe uğrunda mücadelelerinin önemli yönlerinden biri, hayatının büyük kısmını bu çabaya adanması ve Arap alfabesi kullanan halkların eğitimini ve kültürünü geliştirmeye yönelik mücadelesidir.

Eserleri III. ciltteki mektuplarda ayrıca “*Kemalüddöle mektupları*”nın yazılması, yayımı ve dağıtımı gibi konular ele alınır. Bu belgeler, 19. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı ve toplumsal-felsefi fikir tarihi açısından önemli bilgiler sunar.

Mirza Fethali Ahundov'un eğitim ve alfabe reformu konusundaki modernist düşünceleri, çağının ötesindeydi ve döneminin pek çok aydını tarafından kabul görmemiş olmasına rağmen, ilerleyen yıllarda bu fikirlerin etkisi giderek arttı. Özellikle Türkiye'de, 1928'de Arap alfabesinin Latin alfabesine dönüştürülmesiyle başlayan harf devrimi, Ahundov'un öngördüğü eğitim reformuna benzer bir değişim olarak görülebilir.

Ahundov'un görüşlerinde vurguladığı gibi, alfabe değişikliği eğitimin yaygınlaşmasını ve modern bilimlerin öğrenilmesini kolaylaştırabilir. Ancak, bu tür bir değişim toplumda ciddi bir değişim sürecini de beraberinde getirir. Onun önerdiği gibi, yeni bir alfabe kabul edildiğinde, eski yazıyı bilenlerin de yeni alfabeyi öğrenmesi gerekecektir. Bu süreç, toplumun bütün kesimlerini kapsayacak şekilde eğitim ve bilgi dağıtımı gerektirir. Ayrıca, dini liderlerin ve siyasi otoritelerin desteği ve toplumun geniş kesimlerinin kabulü de önemlidir.

Ahundov Eserleri III.Cilt başında *Mayor Mirza Fethali Ahundov'un Eseri, Hicri 1274, Sefer Ayı, Ekim 1857* başlıklı makalesi ile Arap alfabesinin değişmesi gerekliliğini

ve nasıl değişeceğini belirtmektedir. Makalenin başlangıcında babasının kendini sekiz yaşında mektebe yolladığını ama alfabeleri öğrenmede zorlandığı için mektepten kaçığını anlatmaktadır. Ardından amcasının yanına gidince amcasının ona sabırla ve iyilikle okuma yazmayı öğrettiğinden bahseder. Ancak okuma yazmayı tam olarak öğrenmesi üç dört yıl kadar sürdüğünü anlatır.

Ardından alfabenin öğrenilmesinin zorluklarını maddelere ayırır;

“...ilk olarak, alfabelerimizdeki harflerin çoğunun şekli aynıdır ve bunlar noktalarla farklılaşır. Bazen noktalar yerinde olmayabilir veya tamamen unutulabilir. Her iki durumda da yeni okumaya başlayan çocuk harfleri tanımakta büyük zorluk yaşar. İkinci olarak, sesli harfler ve herekeler olarak adlandırılan ünlü harfler, kelimenin içinde yazılmaz, yalnızca tahmin yoluyla belirlenir. Bu durum, yeni okumaya başlayanların en büyük zorluklardan birini yaşamasına neden olur. Üçüncü olarak, alfabelerimizde bazı sessiz ve bazı ünlü harfler tamamen yoktur, ancak dilimizde mevcuttur. Dördüncü olarak, doğru dikkat edilirse, biz kelimeleri harfler yoluyla değil, alışkanlığa ve kelimelerin görünüşüne göre okumaya çalışırız. Bu nedenle değerli zamanımız bu alışkanlığı öğrenmek için boşa gider. Bununla birlikte, dil uzmanları dışında, bize Arapça kitapları okumak ve fül ve isim harekelerini anlamak istendiği kadar mümkün olmamaktadır” (Ahundzade, 2005III.Cilt: 16).

Bu gerekçeleri göstererek reform yapmanın zaruri olduğu üzerinde durur. Ona göre *“Yeni alfabeleri okurken, göreceğiniz gibi, onu yenilemenin nedeni o kadar açıktır ki, açıklamaya gerek yoktur. Ancak, bu yeni alfabe sayesinde tüm İşlam toplumları kısa bir süre içinde kendi dillerinde okuma ve yazma imkânına sahip olabilecekler. Özellikle kadınlar sadece bu yeni alfabe sayesinde eğitim alabilecekler. Ancak bu yenilik, ancak o zaman fayda sağlayabilir ki, İşlam ’ın şeref sahibi olan hükümdarlar ve büyük bir ülkenin sahibi, bunu öğrenmek için kendi gayretlerini harcasınlar. Bu nedenle, ben bu yeni alfabenin Devlet-i Aliyye-i Osmaniye yöneticilerinin dikkatine sunarak, onu Cemiyyeti-Elmiyyenin danışma meclisinde gözden geçirmelerini rica ediyorum” (Ahundzade, 2005III.Cilt: 17).*

Yeni alfabeyi bir yazı dili olarak kabul edilmesini, matbaada kitapların bununla yapılmasını ister, Arap alfabenin kaldırılmasını önermez. İşlam halkları arasında mevcut

olan çeşitli yazı stillerinden biri olarak kabul edilmesini ister. Gerekçelerini de bu yönde sıralar. Bazı toplum kesimleri, eski yazının zorluğu, maddi imkân eksikliği ve yeterince zaman ayıramama nedeniyle bu yazıyı öğrenme fırsatını kaçırmış olabilirler. Bu nedenle, yeni alfabenin kullanılması, bu kişilerin eğitim almasını ve kendi işlerini daha iyi yönetmelerini sağlayabilir. Ayrıca, yabancı dillerden İslam halklarının dillerine çevrilmiş bazı kitaplarda, yer adları, ülke isimleri ve tıbbi terimler gibi kelimeler eski yazımızla doğru bir şekilde ifade edilemiyor. Sözlüklerde de kelimelerin doğru okunma yöntemi eski alfabe ile açıklanamıyor, bu yüzden bu kitapların yeni alfabe ile basılması gerekmektedir.

Bu tür bir yenilik, şeriata aykırı olmayacak ve saygıdeğer din adamlarının buna engel olmayacaklarına inandığını söyler. Yeni alfabenin, özellikle halk kitleleri için büyük fayda sağlayacağına ve din adamlarının karanlık ve belirsiz yazıları daha net okuyup anlayabileceklerini umut ettiğini belirtir. Akıllı ve kültürlü kişiler bu yeni alfabeyi öğrenmeye istekli görünür ve bu alfabeyi yaygınlaştırmak için çok çalışacaklardır, şeklinde umudunu belirtir.

Son olarak da şeriatın onaylamadığı bir durum söz konusu değilse ve danışma meclisinin onayı alınırsa, bu yeni alfabenin yaygınlaştırılmasını ve eski alfabelerin de öğretilmesini rica eder. Bu *Alfabe Layihası* yani projesi 1863 yılında İstanbul'da Osmanlı Bilim Cemiyeti toplantısında görüşülmüştür. Ahundov bizzat toplantıya çağırılmış, fikirlerini detaylıca açıklama imkânı verilmiştir. Bu toplantı ve seyahatinin notlarını *Eserleri III. Cilt*'te sayfa 60-66 arasında detaylıca anlatmaktadır. Kısaca bu ziyarete baktığımızda şu konular karşımıza çıkmaktadır:

8 Temmuz 1863 tarihinde, Batum kasabasında Lazistan sancağının kaymakamı Osman Şövki Efendi'ye “*Temsilat*” kitabından bir cilt ve “*Yeni elifba*” kitabından bir nüsha hediye eder. Ahundov, Hicri 1280 yılı [1863] Muharrem ayının 28. gününde, çarşamba günü, Albay Boquslavski'nin rehberliğinde, Vezir-i Muhtar Mirza Hüseyin Han'ın evine gider. İlk olarak Dışişleri Bakanı Ali Paşa'nın evine giderek, Ali Paşa'ya bir cilt “*Temsilat*” ve “*Yeni elifba*” kitabından bir örnek sunar. Ayrıca Trabzon Valisi Mehmed Emin Paşa'nın mektubunu da iletir. Ali Paşa, mektubu başından sonuna kadar okur ve sonra Ahundov'a çeşitli sorular sormaya başlar. Ahundov, seyahatinin amacını anlatır ve alfabeyi gösterir. Ali Paşa, alfabeyi çok beğenir; “*Güzel bir şey.*

İstanbul'da on yıl önce bazı kişiler bu konuyu anlamış, bir meclis düzenlemişlerdi, ama iş yarım kaldı” der.

Sonra Ahundov, Sadrazam Fuad Paşa'nın huzuruna çıkar, alfabeyi gösterir ve gerekliliği hakkında bazı deliller sunar. Fuad Paşa, “*Maarif-i Umumiye Meclisi'ne veriyoruz. Orada tartışırlar. İyi bir şeydir. Gerçekten faydası tamamen göz önündedir*” der. Tesadüfen Ticaret Bakanı Sefvet Paşa meclise geldi. Ahundov ayağa kalkıp ona saygı gösterir. Sadrazam, Ahundov'u Sefvet Paşa ile tanıştırır ve “*Yeni alfabenin mucididir*” diye takdim eder. Sefvet Paşa, alfabeyi görmek ister, Ahundov, beyiti huzuruna götürüp gösterir, Sefvet Paşa beğenir ve onaylar (Ahundzade, 2005III.Cilt: 61).

Ahundov, Mecmueyi-fünun meclisinde toplanan bilgi sahiplerinin huzuruna çıkarıldı. İstanbul'da Dışişleri Bakanlığı'nın baş tercümanı Münif Efendi bu meclisin başkanıydı. Münif Efendi dışında, birincisi, Sedulla Efendi adlı 20 yaşında güzel bir gençti ki, eski Erzurum Valisi Esed Paşa'nın oğludur. İkincisi, Kedri Bey, üçüncüsü, Ermenilerden Avanes Bey, dördüncüsü, Rumlardan Aleksandr Bey, beşincisi, adını bilmediği bir Fransız da hazır bulunuyordu.

Herkes, Müslüman dillerini ve Fransızca'yı biliyordu. Ahundov, yeni alfabeyi, işlevselliği ve gerekli tedbirler hakkında sunduğu deliller hakkında konuştu. Herkes sözlerini bir ağızdan onayladı ve şöyle dedi: “*Biz de birkaç yıl önce İslam alfabasının yetersizliğini fark ettik, onun harflerini Avrupa halklarının kullandığı alfabe biçiminde değiştirdik ve bitişmeyen harflerden oluşan bir alfabe düzenledik. Ancak bunu yüksek devletimize sunmaya cesaret edemedik*” (Ahundzade, 2005III.Cilt: 62-63).

Ahundov, “*Bitişmeyen harfler, eski İslam alfabasından tamamen farklıdır. Şüphesiz ki, halk kitleleri bitişmeyen harflerin kullanımından korkar ve Kur'an-ı Kerim'i bitişmeyen harflerle yazmak mümkün değildir. Ayrıca kelimeler fazla uzun yer kaplar ve sağdan sola yazıldığında çok yavaş yazılabilirler. Ancak benim yeni alfabam, her türlü değişiklik eski harfler temelinde oluşturulmuştur ve eski harflerden tamamen farklı bir şekil içermez. Yazım şekli de eski alfabeye tamamen uygundur. Bu nedenle halkı korkutmaz*” dedi (Ahundzade, 2005III.Cilt: 63).

Herkes sözlerini kabul etti. Bu konuşmadan sonra mecliste bulunan Rumlardan Aleksandr Bey dedi ki: “*Türk ve Fars dillerinin gerçekten harekete ihtiyaçları vardır. Ancak kendine özgü çekim ve yapı, vezinleri olan Arap dilinde hareketsiz harflerin*

yazımına hiçbir ihtiyaç yoktur.” Bu itiraza karşı, Ahundov Arapça harekesiz bir satır yazıp ona verdi ve dedi: “Siz Arapça biliyorsunuz ve buradaki kelimelerin çekim ve yapısını da biliyorsunuz. Arap dilinde harekesiz yazdığım bu bir satırı okuyun!” Aleksandr Bey okumaya başladı. Ancak bir kelimeyi bile doğru okuyamadı. Ahundov, “Sözlerinizin temelsizliğinin delili, bu satırda görülmektedir” dedi. Herkes bunu kabul etti (Ahundzade, 2005III.Cilt: 63).

Sonuç olarak, Ahundov'un “Temsilat” kitabı ve yeni alfabesi onaylandı. Ancak alfabenin kullanılmaya başlanması zaman alacaktır. Meclis, eski alfabenin, halk arasında bu alfabeği yaymanın ve halkın buna alışmasını sağlamanın daha uygun olacağına karar verdi. Bu konuyu daha ayrıntılı tartışmak için bir yazı hazırlayıp Meclis’te bir sonraki toplantıda görüşülmesini istedi.

Son olarak, 4 Ağustos 1863 tarihinde, Sadrazam Fuad Paşa ile bir görüşme gerçekleştirdi. Bu görüşmenin samimiyetsiz geçtiğini belirten Ahundov devletin Alfabe Layıhasını değerlendirip bu işin memurları tarafından gözden geçirilmesini ve bir cevap yazısı verilmesini talep eder. Bu samimiyetsizliğin sebebini o günlerde hakkında *Kuryer de Oran* gazetesinde çıkan Rus ajanı olduğu yönündeki haberleri aklına getirir. Sadrazam, alfabeği değerlendirmek üzere bir komite oluşturulacağını ve konunun ilgili mercilere sunulacağını belirtti. Ahundov’a bir cevap yazısı ve çalışmalarından ötürü bir nişan verildi ve Azerbaycan’a döndü (Ahundzade, 2005III.Cilt: 60-66).

Ahundov’un alfabe reformu ve eğitim sisteminin modernleştirilmesi konusundaki düşünceleri, döneminin ötesinde bir vizyonu yansıtmaktadır. Onun fikirleri, eğitimin ve alfabe değişikliğinin toplumsal ve bilimsel ilerleme için hayati öneme sahip olduğunu vurgulanmaktadır. Bu tür değişimlerin gerçekleşmesi için zaman, çaba ve toplumsal uzlaşma gerekmektedir. Ahundov’un düşünceleri, modern dünyada eğitim ve dil politikalarının şekillendirilmesinde hala dikkate alınması gereken önemli bir referans noktası olarak durmaktadır denebilir.

Akpınar hazırladığı çalışmasında *Alfabe Layıhası* konusuna detaylıca değinmiş, Ahundov’un katıldığı Osmanlı İlim Cemiyeti toplantısı notlarına değinmiş ve sonrasında yazdığı mektupları detaylı bir konu olarak işlemiştir (Akpınar, 1980: 112-144). Yılmaz Karadeniz’e ait “İran’da Malkum Han ve Feth Ali Ahundzade’nin Arap Alfabesini Değiştirme Teşebbüsleri (1860-1880)” başlıklı makalesinde de Ahundov’un İranlı

arkadaşı Malkum Han ile yazışmaları ve görüşme notlarına detaylıca yer verilmiştir. Naile Rüstemli ve Muharrem Bagir da bu konudaki çalışmaları detaylıca eserlerinde değerlendirmişlerdir.



2.8. Edebiyat Üzerine Görüşleri ve Eserleri

2.8.1. Manzum Eserleri

Mirza Fethali Ahundov “Eserler I.Cilt” adlı eserde 215-245 sayfaları arasında yer alan manzum eserleri sırasıyla şöyledir:

“Zamandan Şikayet, A.S.Puşkin’in Ölümüne Şark Poeması, Teknis, Teknisi – Diger, Medhiyye, Mirza Fethalinin Veliahd Elahezretin Terifine Yazdığı Keside, Zakir’e Mektub, Zakir’e Mektub, Tarifname, Muhammes, Cefergulu Hana, Cefergulu Hana, Cefergulu Hana Mektub, Çeşme Kitabesi, Seide Hitap, Fuad Paşa’nın Medhinde, Yeni Elifba Hakkında Menzume, Hecvi – Ebdürresul Han, Molla Eli, Şahmat Oyunu Hakkında, Vanda, Hekeyeti – Seyyid Elem Selyani.”

Ahundov arşivinde yaklaşık otuz manzum eser bulunduğu bilinmektedir. “Sabuhi” mahlasıyla erken dönemlerinde şiir yazmaya başlayan Ahundov, 1830 ile 1840 yılları arasında şiir yazmaya yönelmiş ancak 1850 sonrası tiyatro eserlerine yönelmiştir.

“Zemenden Şikâyet” adlı şiiri elimize ulaşan ilk şiiridir. Farsça yazdığı bu şiir, Memmedağa Sultanov tarafından Azerbaycan Türkçesine çevrilmiştir ve 1832-1833 yıllarında kaleme alındığı öne sürülmüştür (Aktaran Memmedov, 2005: 215). İki kısma ayrılabilen şiirde ilk kısımda Tiflis’e gelerek rahat bir yaşam arzusundaki Sabuhi, ikinci kısımda alim olarak gördüğü bir kişiyi övmektedir;

“Sabuhinin dili aciz onu vasf etmek isterken,

Gerekdir üzbeüz durmak, sonra yazmak ona destan” (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 216).

Manzum eserleri arasında en bilinen ve dikkat çeken şüphesiz Puşkin’in ölümüne derin bir üzüntüyle reaksiyon göstererek yazdığı “*Puşkin’in Ölümüne Şark Poeması*” adlı eseridir. Elli beyitten oluşan eser, Ahundov’un Puşkin’e olan hayranlığının bir ifadesidir ve Puşkin’in ölümünün Çarlık Rusyası’nın etkisiyle gerçekleştiğini düşünmektedir. “*Puşkin’in Ölümüne Şark Poeması*”, dönemin siyasal koşullarına karşı özgürlük sesini yükseltmenin bir örneğidir. İlk olarak 1837 yılında bahar aylarının başında Farsça olarak kaleme alınmış, daha sonra yine kendisi tarafından Rusçaya çevrilerek dostu İ.S. Klementyeva’ya takdim etmiştir. Klementyeva şiiri okuduktan sonra küçük bir mektupla *Moskovskii Nablyudatel* gazetesine göndermiş ve 1837 yılının mart ayında XI. Sayısında

yayımlanmıştır. Fakat burada sehven Ahundov için “İran şairi” ifadesi geçmiştir. Mikail Müşfik, Büyükağa Kasımozade, Cefer Hendan ve Maarif Sultan tarafından Azerbaycan Türkçesine çevrilmiştir (Memmedov, 2005: 278). Tam adı “*Poema-yı Şarkı der vefat-ı A.S. Puşkin*” olan eser “*Şark Poeması*” olarak da bilinmektedir. Ahundov’un ilk edebî başarısı olarak gösterilmektedir. Araştırmamız sırasında rastladığımız editörlüğünü Şihali Kurbanovim’in yaptığı “*Mirza Fatali Ahundov A.S. Puşkin’in Ölümüne*” başlıklı Rusça yayımlanan eser içerisinde Ahundov’un kendi el yazma örnekleri de sunularak Farsçadan Rusçaya dönem içerisinde Rus yönetiminin hüküm sürdüğü Asya ve Doğu Avrupa coğrafyasında yer alan tüm milletlerin dillerine çevrilerek yorumlandığı görülmektedir (Kurbanovim, 1988). Yine Memmedov’un verdiği bilgilere göre 1874 yılında “*Russkaya Starina* (Rus Antikası)” dergisinin 9. sayısında Ahundov’un dostu Adolf Berje tarafından yayımlatılmıştır.

*“Ey katiller elinde ölen namlı Şair,
Zamanın kanlı şerrinden kurtulamadın,
Dostlarından ayrıldın;
Bırak artık sana hakkın rahmeti sayedar olsun!
Bak; toprağına gül kokuları saçmak için
Bahçesaray’dan bir ince rüzgâr esiyor;
Bu kara haberden me’yus olan as saçlı Kafkas;
Sabuhini’nin şiiriyle yas tutuyor”* (Aktaran Akpınar, 1980: 84).

Ahundov’un şairlikte hiçbir iddiası olmadığını belirten Akpınar, bu eserlerine kısaca değindiği çalışmasında yazarımızı “*Şark Poeması*”, manzum Hikâyeleri ve “*Tecnis*” adlı eserinde başarılı bulunduğunu belirtmektedir: “*En azından bir şiir terbiyesi aldığı ve nazım zevkine sahip olduğu şüphesizdir. Ahundzade’yi edebiyat tarihine mal eden eserlerinin bilhassa komedileri olduğu unutulmamalıdır*” (Akpınar, 1980: 94). Çalışmamızın sonunda “*Şark Poeması*” adlı şiirin Türkçe aktarımı yapılmıştır.

Ahundov’un diğer önemli şiirlerini de şu şekilde sıralayabiliriz:

“*Tecnis*”, 1841 yılında kaleme aldığı şiiri Azerbaycan Türkçesi olarak yazdığı ilk edebî eserlerindendir. Bizzat kendisi tarafından şiirde cinaslara fars dilinde şerhler vermiştir. Şiir “meni” redifli ve klasik aşık şiiri formunda ve koşma tarzında yazdığı

görülmektedir. Aynı yıl “*Tecnisi – Diger*” başlıklı şiiri de aynı şekilde cinaslarla ve Farsça şerhler belirtilerek hazırlanmıştır. Her iki *Tecnis*’te de kendi mahlasını klasik usluba aykırı olarak kullanmamıştır.

Yine 1850’li yıllar öncesinde “*Medhiyye*” başlıklı “*Kaptan İkranoviç hakkında*” notu düşülmüş, Nasiruddun Şah için Sabuhi mahlası kullanılarak yazılmış bir kasidedir.

“*Mirza Fethalinin Veliahd Elahezretin Terifine Yazdığı Keside*” başlığıyla yazılmış kaside 1850 yılından önce yazıldığı belirtilmektedir. Çar I. Nikolay’ın oğlu II. Aleksandr, Kafkasya ziyareti münasebetiyle geldiğinde Ahundov bu kasideyi Farsça yazmıştır.

“*Zakire Mektup*” başlığıyla iki adet şiiri bulunmaktadır. 1854 yılında Ahundov tarafından Kasım Bey Zakir’in Divanının 319-320 sayfalarında yer alan ve *Mehdikulu Han Karabağlı’nın kızı Hurşud Banu Beyim* hakkında yazılan bir şiirdir. İkinci şiir de 1853-54 yıllarında yazılarak *Kavkaz* gazetesinde yayımlanmıştır (Memmedov, 2005: 280-281).

“Ey Kasım Bey acep dövrana çatdık

Merde indi olmaz baş u can gerek!

Koç iğitler dövüş günü meydanda

Düşmenine ganlar ağladan gerek!” (Aktaran Akpınar, 1980: 92).

“*Yeni Elifba Hakkında Menzume*” adlı eserinde, yeni alfabenin tanıtımı ve övgüsüne adanmış bu manzumede yeni alfabenin kullanımının önemini vurgulamış ve eleştiriler getirmiştir. Farsça ve klasik Şark şiiri üslubunda kaleme aldığı manzumede 1867 yılında yazdığını ve on yıldır yeni elifba için faal bir şekilde çalıştığını belirtmektedir. İran şahı Nesireddin şaha müracat şeklinde yazılan bu manzum mektupta Ahundov yeni elifbanın gerekliliğini, o dönemde kullanılan alfabenin zorluklarını anlatmaktadır (Memmedov, 2005: 285).

“*Terifname*” isimli şiiri 1855 yılında İran’ı anlattığı ve *Kavkaz* gazetesinde bulunan Verderevski adlı Rus şair dostuna göndermiş ve onun vasıtasıyla İran şahına iletilmiştir.

“*Mühemmes*” isimli şiiri 1857 yılında yazmıştır. Ağa Mesih Şirvani’nin beyitine bir naziredir.

“Cefergulu Hana” isimli şiiri 1859 yılında Şuşa’da kaleme almıştır. Karabağ hanı Cefergulu Hana yönelik yazılan bu şiirdin sonunda Ahundov’a yazılmış hanın cevabı da verilmiştir.

“Cefergulu Hana” adlı ikinci mektubu ise 1860 yılında Zakir divanında yer almaktadır. 1868 yılında Adolf Berje’nin yayımladığı “Azerbaycan Şairlerinin Şiirleri Mecmuası” ’nda yer verilmiştir.

“Cefergulu Hana” başlıklı üçüncü mektubu 1850’lerin sonunda yazılmıştır.

“Çeşme Kitabesi” adlı şiiri 1863 yılında yeni elifbe layihasını Türkiye’ye görüşmeye giderken Batum’da Şövki Efendi’nin evinde yazmış ve ona ithaf etmiştir.

“Seide Hitab” şiiri 1863 yılında Batum’da bulunduğu sırada yazılmıştır. Osman Şövki Efendinin oğlu Müti Beye nasihatlerden oluşmaktadır.

“Fuad Paşanın Medhinde” isimli şiiri 1863 yılında İstanbul’da bulunduğu sırada Fuad Paşa’ya ithafen yazılmıştır.

“Hecvi Ebdürresul Han” isimli şiiri 1868 yılında Tiflis konsolosu olan Eli Han’a gönderdiği mektuba ilave olarak yazmıştır.

“Molla Eli” isimli şiiri 1860’ların sonun da yazmıştır.

“Şahmat Oyunu Hakkında” isimli şiiri 1864 yılında Gocur yaylasında yazmıştır.

“Vanda” isimli şiiri 1876 yılında Tiflis’e konser vermeye gelen Vanda adlı genç Polonyalı piyanist hakkında yazılmıştır.

“Hekayeti-Seyyid Elem Selyani” 1876 yılında Gocur yaylasında yazdığı bu eser üç şiirden oluşmaktadır.

Ahundov’un eserlerinde genellikle klasik şiir geleneğine bağlı kaldığı ve döneminin sosyal, kültürel ve siyasi meselelerini de yansıttığı görülmektedir.

2.8.2. Çeşitli Yazıları

2.8.2.1. Kritika

Ahundov'un “*Kritika*” başlıklı makalesi, döneminde bir gazete sekreterine yazdığı ve gazetecilik uygulamaları hakkında özellikle nasıl eleştiri yapılması gerektiği konusunda bir eleştiri içerir. Ahundov, bu yazısında Avrupa'da her metnin ve yazının eleştirildiğini belirtir ve Şarklı aydınların da bu yöntemi benimsemesi gerektiğini vurgular.

Makalesinde, eleştirinin pozitivist bir bakış açısıyla kullanılması gerektiğini savunur ve bu yöntemin geleneksel ve toplumsal sorunlara yönelik iyileştirmeler getireceğine inanır. Ona göre modern düşünce, geleneksel düşünceyi eleştirerek ortaya çıkar.

Ahundov'un eleştiri konusundaki düşünceleri diğer yazılarında da yer alır ve eleştirinin modern edebiyatta önemli bir yere sahip olduğunu vurgular. Eleştirinin, modernleşme sürecinde geleneksel toplumdan çağdaş medeniyete geçişte önemli bir rol oynadığını belirtir.

Sonuç olarak, Ahundov'un “*Kritika*” makalesi, modern edebiyatın ve düşüncenin bir parçası olarak eleştiriye vurgular ve bu yöntemin toplumsal değişimde önemli bir rol oynadığını savunur.

2.8.2.2. Yek Kelme

Ahundov'un “*Yek Kelme Hakkında*” başlıklı makalesi, Mirza Yusuf Han'ın “*Yek Kelme*” adlı eserine derin eleştiriler getirir. Mirza Yusuf Han, bu eserinde Fransız anayasası ve İnsan Hakları ve Vatandaşlık Bildirgesi'nden maddeler seçerek İran'da anayasanın gerekliliğini ve Batı medeniyeti ile İslam'ın uyumunu savunur.

Ahundov'a göre Yusuf Han, İran ve İslam milletinin gerçek ihtiyaçlarını doğru anlamamıştır. Ona göre, kanunun tek başına ülkeyi düzeltermeyeceği ve öncelikle insanların eğitim alması ve cehaletten kurtulması gerektiği vurgulanır. Ayrıca, modern

anayasanın şeriatla uyumsuz olduğu ve bazı insani hakların din tarafından kısıtlandığı belirtilir.

Ahundov, “*Yek Kelme*”deki maddeleri ele alarak şeriatın hukuk ve özgürlük ilkeleriyle çeliştiğini savunur. Örneğin, şeriatın adalet kaynağı olduğu düşünülüyorsa, hukukun eşitlik ilkesinin şeriatla uyuşması gerekir. Ancak, şeriatın bazı insani hakları kısıtladığı ve özgürlüğü kabul etmediğı belirtilir.

Sonuç olarak, Ahundov “*Yek Kelme Hakkında*” makalesinde, Mirza Yusuf Han'ın eserine yönelik derin eleştiriler ve şeriat ile modern anayasa arasındaki çatışmayı vurgulayan bir analiz sunulmaktadır.



III.BÖLÜM

3. MİRZA FETHALİ AHUNDOV TİYATROSU

Mirza Fethali Ahundov, 19. yüzyılın ikinci yarısında, Azerbaycan'da tiyatro alanında önemli bir figür olarak ortaya çıkmıştır. Tiyatroya olan ilgisi, dönemin Kafkasya Umumi Valisi Prens Vorontsov'un teşvikiyle ve Tiflis'te yeni bir tiyatro binasının inşasıyla daha da güçlenmiştir. Ahundov'un tiyatro eserlerinde, Rus ve Batı Avrupalı tiyatro yazarlarının etkisi açıkça görülmektedir. Ancak, bu yabancı etkileri yerli çevreden seçtiği canlı ve orijinal karakterlerle birleştirmesi, eserlerine benzersiz bir nitelik kazandırmıştır.

Ahundov'un tiyatro eserleri, sadece eğlendirici bir unsur olmanın ötesinde, toplumsal eleştiri ve değişim aracı olarak da işlev görmüştür. Eserlerinde toplumsal içerikli konulara odaklanarak, Azerbaycan ve Doğu halklarının yaşadığı sorunları ele almıştır. Halkın yanlışlarını eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koyan Ahundov, bu eleştirileri mizahi unsurlarla birleştirerek halkı eğitmeyi amaçlamıştır. Yazdığı komedilerde, cehalet, kolay yoldan para kazanma isteği, batıl inançlar, çok eşlilik gibi konuları işleyerek, toplumu bilinçlendirme çabası göstermiştir.

Ahundov'un tiyatrosu, sadece Azerbaycan toplumunu yansıtmakla kalmamış, aynı zamanda bir reform aracı olarak işlev görmüştür. Toplumun geri kalmışlığına ve cahilliğine dikkat çeken eserleri, çağın gerekliliklerine uygun olarak okulların açılması, batıl inançların ortadan kaldırılması ve halkın terbiye edilmesi gibi hedeflere yönelik birer araç olmuştur. Ahundov'un tiyatrosu, çağının karmaşık sosyal yapısına ve çağdışı geleneklere eleştirel bir bakış sunarak, toplumsal değişim ve modernleşmenin önündeki engellere dikkat çekmiştir.

Ayrıca, Ahundov'un tiyatrosu gerçekçi ve eleştirel bir bakış açısına sahiptir. Toplumdaki aksaklıkları gizlemeden, açık bir şekilde ele alarak, halkını gerçeklerle yüzleşmeye çağırmıştır. Bu gerçekçi yaklaşımıyla Ahundov, Azerbaycan tiyatrosunda realizmin ve eleştirel realizmin öncüsü olarak kabul edilmiştir.

Ahundov'un tiyatrosu, sadece eğlence amacı gütmeyip aynı zamanda toplumsal değişim ve eğitim aracı olarak önemli bir rol oynamıştır. Yazar, tiyatrosu aracılığıyla halkını bilinçlendirme, gerçekleri gösterme ve çağın gereksinimlerine uygun bir toplumun oluşturulması için çaba sarf etmiştir. Bu nedenle Ahundov'un tiyatrosu, sadece döneminin Azerbaycan'ını değil, aynı zamanda genel bir toplumsal değişim ve bilinçlenme çabasını yansıtmaktadır.

Mirza Fethali Ahundov'un tiyatrosu, sadece edebî birer eser olmanın ötesinde, toplumsal eleştiri ve değişim aracı olarak önemli bir yer tutmaktadır. Ahundov, Azerbaycan toplumunun sorunlarına dikkat çekerek, halkını bilinçlendirmeye çalışmış ve tiyatroyu etkili bir reform aracı olarak kullanmıştır. Eserleri, sadece o dönemin Azerbaycan'ını değil, aynı zamanda genel bir toplumsal değişim ve bilinçlenme çabasını yansıtmaktadır. Ahundov'un tiyatrosu hem edebî değeri hem de toplumsal etkisiyle dikkat çeken bir öneme sahiptir.

Ahundov'un eserlerinde kadınları olumlu bir şekilde portreleyerek, onların da yetenekli, akıllı, cesur ve onurlu bireyler olduğunu göstermesi dikkat çekmektedir. Bu, dönemin genel algısına aykırı bir duruş sergilemiştir çünkü o dönemde kadınlar insan olarak değil, sıklıkla alay edilen veya küçümsenen varlıklar olarak görülmekteydi. Ahundov'un eserleri, kadınların toplumsal adaletsizliklerle ve cehaletle mücadele eden yaşamlarından kesitler sunarken, aynı zamanda onların güçlü karakterlerini ve girişkenliklerini de vurgulamaktadır.

Ahundov'un eserleri, Azerbaycan toplumunun ve dönemin gerçekliklerine cesurca ayna tutmuş, halkın günlük yaşamından kesitler sunarak modernleşme ve bilinçlenme çabalarına katkı sağlamıştır. Özellikle kadın karakterler üzerinden yapılan vurgu, Ahundov'un zamanının ileri bir düşünürü olduğunu ve kadınların potansiyellerini ve güçlü yanlarını ortaya çıkarmak için tiyatroyu etkili bir araç olarak kullandığını göstermektedir.

Ahundov'un eserleri sadece sanatsal açıdan değil, aynı zamanda toplumsal bir perspektiften bakılarak, onun Azerbaycan tiyatrosunda ve genel olarak toplum bilinci oluşumunda oynadığı kilit rolü görülebilir. Günümüzde de geçerliliğini koruyan önemli birer referans kaynağı olarak görülmekte olan eserleri toplumsal değişim çabalarına ilham vermektedir. Mirza Fethali Ahundov'un 1850 ile 1855 yılları arasında yazdığı altı

komedisi pek çok araştırmacı tarafından detaylı bir şekilde incelenmiştir. Bu alışmamızda, Ahundov'un komedileri özel bir odak noktası olarak ele alınmış ve üzerinde detaylıca durulmuştur. Özellikle bu eserlerin kadın meselesi açısından analizi, Ahundov'un kadın karakterlerine yaklaşımını ve onların toplumsal bağlamdaki rolünü daha iyi anlamaya çalışılmıştır. Özellikle kadın meselesinin vurgulanması, Ahundov'un kadın karakterlerini nasıl portrelediğini ve onların toplumsal rollerini incelenmiştir.



3.1. MİRZA FETHALİ AHUNDOV’UN KOMEDİLERİ

“Bahar günüdür kalk temaşaya gidelim.

Dünyaya güvenilmez, bir daha bahar gelecek mi, kim bilir?

Kalk bahar rüzgârının hareketini, kuşun ahenkli nağmesini,

Lâle bahçesinin hoş kokusunu ganimet bil!

Yeşil ağaçlarının yaprakları akıllı insanın nazarında Allah'ın varlığına birer defter sayfasıdır.”

Şeyh Sadi⁹

Çalışmamızda komedi metinlerinden gerekli alıntılar Müzeyyen Buttanrı’nın 2006 senesinde yayımladığı **“Mirza Fethali Ahundzade’nin tiyatro eserleri ve “Aldanmış Kevakib” isimli Hikâyesi (metinler ve incelemeler)”** başlıklı Türkiye Türkçesine aktarılmış kitabından yararlanılarak yapılmıştır.

Oyunlar incelenirken Katman Soyma Yaklaşımı temelinde ve Yapısalcı Yaklaşımı merkezde tutan, metnin temel niyetini anlamayı amaçlayan ve metinlerarası bakan bir oyun analiz yöntemi kullanarak ilerleyeceğiz.

⁹Bu şiir Şeyh Sadi’nindir Ahundzâde’nin kendisi manzumeyi tercüme etmiştir. Onun tercümesi esas alınarak Türkiye Türkçesine aktarıldı. Ahundov’un ilk oyunu olan *“Hikâyeti Molla İbrahimhalil Kimyager”* de Derviş Abbas isimli karakter tarafından okunur. (Haz. Yavuz Akpınar, Komедiler, Ege Üniversitesi Basımevi, Bornova - İzmir, s. 50)

3.1.1. HİKÂYET-İ MOLLA İBRAHİM HALİL-İ KİMYAGER (1850)

3.1.1.1. Oyuna Ait Bilgiler

“*Hekâyet-i Molla İbrâhim Halil-i Kimyâger*” adlı oyun, Ahundov'un ilk komedisi olduğu kadar aynı zamanda Azerbaycan edebiyatının ilk tiyatro eseridir. Eser, Nuha (şimdiki Şeki) şehrinde yaşanan gerçek bir olaydan ilham alınarak yazılmıştır. Molla İbrahim Halil'in bakırı gümüşe dönüştürdüğü iddiasıyla insanları kandırma hikâyesini anlatan bu komedi, toplumsal eleştirilerle doludur.

1850 yılında yazdığı eseri bizzat Ahundov Rusçaya çevirerek 1851 yılında *Kavkaz* gazetesinin 12, 15 Haziran tarihli sayısında yayımlamıştır.¹⁰ Mirza Cafer Karacadağ tarafından Farsçaya ilk defa 1871'de çevrilmiştir (Ahunzade, 2005 I. Cilt: 247). Eserin bazı batı dillerine de çevrisinin yapıldığı bilinmektedir.

Nadir Memmedov'un editörlüğünü yaptığı “*Mirza Fethali Ahundzade Eserleri I*” adlı kitabının 246. Sayfasında yer alan “*İzahlar*” bölümünde bu oyunun yazım süreci hakkında da detaylı bilgi yer almaktadır. “*Mirze Feteli'nin bu eserinin konusu, 19. yüzyılın 30'lu yıllarında, kendi doğduğu vatan olan Şeki şehrinde gerçekten yaşanmış bir olaydan alınmıştır. Eserin başkahramanı Molla İbrahimhelil kimyager, 19. yüzyılın ilk yarısında Şeki'de yaşamış gerçek bir kişiliktir. Bu konuyla ilgili ilk bilgi, edebiyatçı dramaturg Reşid Bey Efendiyev'in (1863-1943) anılarında verilmiştir.*” Bu bölümden edinilen bilgiye göre dönemin Çar yönetimi sırasında Kafkasya'nın ilhakının ardından ve İran ile Türkiye arasında geçen savaşların ardından fethedilen bu topraklara Rus devleti uzman müdendis, ekonomist, etnograf ya da gazeteciler göndermiştir. Bu bölgede merak edilen en önemli şey şüphesiz madenler olmuştur. “*Reşid Bey Efendiyev'in verdiği bilgilere göre, o zaman “Nuha” bölgesinde Molla İbrahimhelil adında bir dolandırıcı, kimya yeteneğiyle sadece halkı değil, Çar yönetiminin yerel işçilerini de kandırmayı başarmıştı.*” Bu açıklamalardan anlaşılan Molla İbrahimhalil adlı kişinin toprakla bir miktar gümüşü karıştırarak bölgeye gelen “serder defterhanasına” bir dilekçe ile sunar ve Haçmaz dağlarında maden aramak için izin ve maddi yardım talep eder. Getirdiği toprak

¹⁰ Ahundzade, Mirza Fethali. *Kavkaz gazetesi* 12, 15 Haziran 1851, No. 44, 45, Baku.

Petersburg’a gönderilir ve içinde %80 oranda gümüş bulunduğu anlaşılr. Bunun üzerine Rus hükümeti Molla İbrahimhalil’e izin ve dört bin manat verir. Molla İbrahimhalil bu izini aldıktan sonra Haçmaz dağlarında çadır kurar ve bir süre oralarda yaşar. “*Her taraftan zengin tüccarlar onun yanına gelirler. Molla İbrahimhelil ise yanına bir derviş alarak, iksir ile toprağı gümüşe dönüştürme hakkında söylentiler yayarak halkın kafasını karıştırdı. Böylece, kısa bir süre içinde Molla İbrahimhelil büyük miktarda para biriktirir*” (Reşid Bey Efendiyeve. *MirzeFeteli hakkında bildiklerim ve duyduklarım. “İnkılab ve medeniyet” dergisi, 1928, №3, aktaran Memmedov, Ahundzade, 2005 I. Cilt: 248).*

3.1.1.2. Oyun Özeti

Oyun 1832 yılının bahar ortalarında Nuhu şehrinde geçmektedir. İlk perde Hacı Kerim’in evinde açılır. Sahnede ilk olarak Kuyumcu Hacı Kerim ve arkadaşları Meşedi Tüccar Cabbar, Şeyh Salah, Molla Salman, Sefer Bey, Hekim Zaman Ağa ve Şair Hacı Nuri görülür. Kuyumcu Hacı Kerim arkadaşlarına Keldekli Molla İbrahim adında bir kimyagerin Haçmaz dağlarında bir çadır kurduğunu ve bir iksir hazırlayarak bakırdan gümüş yaptığını anlatır. Hekim Zaman Ağa ve Şeyh Salah da onun söylediklerine ilaveler yaparak doğrularlar. Molla Salman ve Sefer Bey de bunu duyar duymaz gidip zengin olmak, paralarını katlayarak çoğaltmak isterler. Paraları olmadığı için Hacı Rahim’e ellerinde ne var ne yoksa rehin verip borç almayı planlarlar. Onlar bu planları yaparken Şair Hacı Nuri tarihsel bir konuda yazdığı şiiri cebinden çıkardığı kâğıttan okumak ister ama arkadaşları onunla ilgilenmez. Şair Hacı Nuri onların kimyagere giderek gümüş almaya katılmaz ve “hayır” der. Nedeni sorulduğunda ise onlara;

“*Şair Hacı Nuri: Çünkü herkesin kendi mesleğı kendine kimyadır ve mutlu yaşamasına sebeptir. Bu nedenle bir adamın kimyagerlerin peşine düşmesine ne gerek var? Molla İbrahimhalil’i ben görmedim ama, onun göz boyayarak insanları aldatmakta olduğunu anlıyorum. Gerçi bundan bir zaman önce onun Tiflis’e gittiğini duydum ama onun simyacılık yapmasına izinli olduğunu ve simyacılık yaptığını kim gördü? Bu dünyada simyacılık diye bir şey yoktur. Haçmaz’dan gelen şu Şeyh Salah sizi bir dereceye*

kadar inandırıp aklınızı karıştırdığı için benim sözüme asla inanmayacaksınız” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 52).

Diğerleri Şair Hacı Nuri’ye katılmazlar ve kendi yaptıkları işlerin onları zengin etmediklerini söylerler. Şair Hacı Nuri tek tek tüm gruptakilerin fakirleşme nedenlerini yüzlerine vurur; Kuyumcu Hacı Kerim halk arasında itibarını kaybetmiştir çünkü işinde çaldığı için ahlaksızlığı ortaya çıkmış ve kimse ona güvenmez, iş vermez olmuştur. Hekim Zaman Ağa da kendi aczinin sebebini sorduğunda Şair Hacı Nuri; hekimlik asıl işi olmadığı halde hekimlik yapıp insanların ölümüne sebep olmuş, yanlış ilaçlar vermiştir, asıl baba mesleği olan berberlikle yetinip düzgün çalışsa, uyarıları dinlese durumunun böyle olmayacağını anlatır. Molla Salman da kendi fakirliğinin sebebini sorunca Şair Hacı Nuri; aslında katırcı olması gerekirken babası molla olduğu için molla olmak istemesinin yanlış olduğunu, okumuş ilim sahibi olmuş bir kimse olmadığı halde miras olarak molla olmanın yanlışlığını anlatır. Toprak Sahibi Sefer Bey de kendi zengiliği olmayışını sorunca Şair Hacı Nuri; topraklarını ektirip biçirmek yerine kavga dövüş, dedikodu gibi kötü davranışları sebebiyle halkı bıktırdığını, sürgüne gönderildiğini, hapslere düştüğünü açıklar. Şair aslında Meşedi Cabbar’ın aşırı tamahkar olduğunu, faiz nedeniyle parasını kaybettiğini söyler. Kendi zengin olmayışı sorulduğunda ise Şair bulunduğu dönem ve yaşadığı yerde şairliğinin, şiirlerinin değerini bilenler olmadığı, hünerini anlayabilecek kadir bilen insanlarla yaşamadığı için bu halde olduğunu anlatır ve kovulur:

“Kuyumcu Hacı Kerim- Bu ne halt eder ne edepsizce konuşur? Acaba bu meclise seni kim çağırdı, nasihat etmene kim müsaade etti? Bu nereden böyle filozof olmuş? Çık git. Senin nasihatın bize lazım değil.

Bütün Meclistekiler- (Bir ağızdan) Çık git, senin nasihatın bize lazım değil.

Şair Hacı Nuri- (Acele ile kâğıdını koynuna sokarken) Gidiyorum, doğru söz acı olur” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 54).

İkinci perde Haçmaz dağında geçmektedir. Molla İbrahimhalil ve yardımcısı Molla Hamit arasında geçen kısa bir diyalog ve ardından Nuhulluların sahneye girişleri ve kısa bir diyalogları sahnelenir. Nuhulluların geleceğini öğrenen İbrahimhalil yardımcısına tembihler vermektedir:

“Molla İbrahimhalil- Molla Hamit, onlar geldiğinde hürmet et, çadıra al oturt, hallerini sor, ne için buraya geldiklerini öğren. Eğer para getirdik gümüş alacağız derlerse, üstadım şimdiye kadarki kürelerin gümüşünün tamamını Eyilis Ermenileri'ne verdi, elimizdeki kürenin gümüşü dahi onlara satılmıştır ve ikinci kürenin iksirinin oluşmasına da bir ay vardır. Boş yere eziyet çekip buralara gelmişsiniz... Üstadım sizden ne para kabul edecek ne de gümüş verebilecektir de. Eğer beni görmek isterlerse onlara “Üstadım üç günlüğüne inzivaya çekilmiş olup ibadettedir. Bu üç gün zarfında bir kişi ile görüşmesi, konuşması mümkün değildir de” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 54).

Yardımcısı anlamayınca *“Ben ne dersem öyle yap.”* diyerek çadırına girer. Nuhulular gelince de aynen onun istediği gibi konuşan Molla Hamit'in üç gün bekleme teklifini kabul ederler. Bu sırada Derviş Abbas bulunduğu yerden omzunda kaplan derisi, elinde borazan, koltuğunda bir büyük horoz ile çıkarak *“Ya hu, ya hak”* diyerek uygun bir yere çivi çakar, borozanı üç kez üfler, horozu çaktığı bir çiviye bağlar ve Şeyh Sadi'nin şiirinden şu üç beyiti okumaya başlar:

“Nezm

Ruz-i beharesthiz, ta be-temaşa revim

Tekyeber eyyam nist, ta digeraledbehar.

Hiz, genimetşümar cümbüş-i bad-i rebi,

Nale-yimövizun-i mürg, buy-i hoş-i lalezar.

Berg-i direhtan-i sebz der nezer-i huşmend.

Her veregidefteristme'rifet-i girdgâr” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 56).

Sonra yine borozana üfler, kaplan postunu yere atıp *“Ya hu, ya hak”* diyerek oturur. Nuhulular bu ayinsel hareket, ses, mimik ve şiirden etkiler ve korkarlar, dehşete düşerler, anlamadıkları bu durumu sorduklarında ise şu yanıtı alırlar:

“Molla Hamit- (Kahkaha ile) Hahahahaha! Evet bu soruyu sormaya hakkınız var. Çünkü siz zavallılar sırlardan gafil, hikmet ilminden ve kimyadan habersiz kimselersiniz. Bu öyle bir ot ki, kimyanın büyük bir kısmıdır ve bu dağlarda biter ve hazret Molla İbrahimhalil'den başka hiç kimse onu tanımaya muktedir değildir. Yunan filozoflarının araştırmalarına göre horoz sesi ile yetişir. Derviş

Abbas kendi sorumluluğunda her akşam bu horozu getirip gördüğünüz merasimi yapar ve onu bir yeni yere bağlar. Gece sabaha kadar yatmaz, horozu çakal ve tilkiden muhafaza eder. Ta ki gece horoz ötsün ve onun sesi ile iksir otu yeşerip büyüsün. Horozun hizmeti, derviş tayfasından başkalarına ve diğer halk sınıfına caiz değildir. Bu, Kitab-ı Ecaibü'l- Gerâib'de açıkça yazmaktadır” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 56).

Üçüncü perde yine aynı yerde ama Molla İbrahimhalil'in çadırında geçer. İbrahimhalil'in izin vermesiyle içeri giren Nuhulular onu övücü sözler dile getirirler. İbrahimhalil onların niyetlerini bildiğini söyler, işin nasıl yaptığını detaylıca anlatır ama gümüş almak isteyen çok kişi olduğunu belirtir.

“Molla Hamit- Ağa şunu söylüyordum, bunların hepsi Müslüman kişiler ve bunların tercihi, melun Yahudilere göre daha elzemdir. Eğer kereminiz olursa... Molla İbrahimhalil- (Biraz kızarak) Hayır, öyle değil. Ben söz verdim, milyon için kendi sözümünden dönmem. Bak benim aklıma ne geldi. Şimdi sen bana cevap ver bakayım. Bu ayın küresinin iksiri, tamamlandıktan sonra ne kadar pud bakırı gümüşe çevirmeye yetecek?

Molla Hamit- (Başırı yukarı kaldırıp, gözünü çadırın tavanına dikip, sağ elinin baş parmağı ile çenesine dayanarak yarım dakika düşündükten sonra cevap verir.) Otuz iki pud gümüşün iksiri hazırlanmış olup, otuz günden sonra tamamlanacak otuz iki pud bakıra vurularak halis, mihenik taşından çıkmış gümüş elde edilecektir. Sen iki pudu da bakırın tortusuna çık, gelecek ayın başında otuz pud gümüş olacaktır. Çünkü iksirin ve maden cevherlerinin miktarını düşünürsek bu sonuç çıkmaktadır.

Molla İbrahimhalil- Bu beyler ne kadar para getirmişler?

Nuhululardan birisi-Beş bin manat ağa.

Molla İbrahimhalil- Güzel. Molla Hamit, bak benim aklıma ne geldi. Bu ağaların parası azmış. Bunlara on pud gümüş vermek yetecektir. Geriye yirmi pud kalır, onu da Yahudiler alsınlar ki, ben sözümde durmuş olayım. Sen ne dersin, işi güzel bağladım mı? Hemsenin arzun mezhebdaşlarının yanında makbul oldu, hem de benim sözüm yerine geldi” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 58).

Nuhulular bu işe çok sevinip paraları hemen vermek isteseler de İbrahimhalil paralara el sürmez, kendini dindar ve mütevazi gösterir.

Dördüncü ve son perde de yine aynı mekânda geçmektedir. Molla İbrahimhalil Nuhuluların uzaktan geldiğini görünce yardımcısına bazı talimatlar verir ve kendisi gelenleri görmezden gelerek çalışır görünmektedir. Nuhulular onu gördüklerine mutlu olarak selam verirler ama Molla İbrahimhalil onlara kızar, azarlar, Nuhuluların oraya ayak basmalarının ona kötülük ettiğini söyleyerek hayıflanır. Nuhulular şaşkındır, kusurlarını anlayamazlar:

“Molla İbrahimhalil- (Büyük bir üzüntü ile) Bundan daha fazla ne yapacaksınız? Bugün iksirin tamamlandığı ve madenlerin kaptı kaynadığı saatte bu yere ayak bastınız. İksirin özelliği, şudur: İksirin kaptı kaynadığı yerin dört tarafı ve civarında bir ağaca kadar yabancı insan ayağı basmamalıdır. Çünkü iksir bu durumda kendi özelliğini yitirip havaya kalkar ve bozulur. Cinlerin büyücüsü Şekkak'ın bu konuda çok açık uyarıları vardır. Bu yüzden ki ben kendi isteğimle böyle şehir dışında bir yere çekildim.

Nuhulular- (Hayretle) Ağa, biz sizin emrinize göre geldik; bugün otur gün tamamlandı.

Molla İbrahimhalil- Ah, ben otuz günden sonra demiştim. Bu şu demektir. Otuz gün durun otuz birinci gün gelin. Otuz birinci gün geleydiniz iksin tamamlanmış, gümüş küreden çıkmış olurdu. Siz iksirin kaptı kaynadığı otuzuncu gün geldiniz. Ah, ah, ah!” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 59).

İksirin onların gelişiyile bozulmasına üzülen Nuhulular çare ararlar, ne yapabileceklerini sorarlar:

“Molla İbrahimhalil Mademki gelmişsiniz, hiç olmazsa iksirin kürede kaynadığı bu yerden uzaklaşmamanızı kimya kanunu mecbur tutar. Eğer kendi iyiliğinizi düşünür ve benim sizin için çektiğim cefayı unutmazsanız, iksir kaptan çıkıp tamam oluncaya kadar ki bir saattir kaynamakta olup iki saati kalmıştır maymunu aklınıza getirmeyiniz ve maymun şeklini gözünüzde canlandırmayınız. Tek çare budur. Ben bir aydır durmaksızın bu işin peşindeyim, zahmet çekmekteyim. Yoksa bir anda her şey havaya karışacaktır, Çullu Hekim pek çok kez bu tedbiri tecrübe etmiş olup, kendi kimya kitabında da açıkça yazmıştır...

Hekim Zaman Ağa- Ağa bundan başka çare yok mu?

Molla İbrahimhalil-Neden başka?

Hekim Zaman Ağa- Maymundan başka.

Molla İbrahimhalil- Sen ne söylüyorsun ne konuşuyorsun be adam. Eyvah, vah, vah!

Hekim Zaman Ağa- Fakat ne yapayım ağa? Maymunu aklımdan çıkaramıyorum.

Molla İbrahimhalil- (Darılmış ve öfkeli) Ey adam, kes sesini. Unut fikrindekini.

Hekim Zaman Ağa-Baş üstüne ağa!...

Molla Salman- Of ne sıcak, lanet olasıcalar! Of bırakmazlar! Çare yoktur.

Molla İbrahimhalil-Kime lanet okuyorsun? Kimdir seni bırakmayanlar? Neden çare yoktur? Ne söylüyorsun?

Molla Salman- Of çare yoktur, derman yoktur.

Diğer Nuhulular-Doğrudur, hiç çare yoktur. Asla mümkün olmuyor.

Molla İbrahimhalil- (Hepsine öfkeyle) Nasıl çare yoktur? Nasıl derman yoktur?

Ne var? Size ne olmuş?

Molla Salman- (Arkadaşlarının durumundan, sözlerinden de cesaret alarak)

Ağa, sanki bütün dağların hayvanları maymun şekline, büyük şebekler sıfatına bürünüp gözlerimin önünde bağırıp, üstüme hücum ediyorlar. Of, ne yapacağımı bilmiyorum, nereye kaçayım! Of lanet olası maymunlar, lanete gelesiniz jebekler!

Diğer Nuhulular- (Başlarını yukarı kaldırıp) Lanet olası maymunlar, lanet olası şebekler! Bu içine düştüğümüz durum nedir?

Molla İbrahimhalil- (Nuhululara bağırarak) Evinizi Allah yıksın. Yaptığınız bu iş nedir? Evinizi Allah yıksın! Kapınız kapansın (Saçlarını yolar, dizine vurur)(Aktaran: Buttanrı, 2006: 60-61).

Molla İbrahimhalil oyun sonunda Nuhululara kızar ve gitmelerini, otuz bir gün sonra gelmelerini söyler. Paralarını faizi ile daha fazla gümüş vererek alacaklarını söyler, ondan haber beklemelerini ister ve çıkar.

3.1.1.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj

Ahundov, eserinde cehalet, saflık, aldatma, uzmanlık dışı çalışma, hırs, batıl inanç, dini sömürü ve bireysel çıkarları düşünme gibi ana kavramları ele alır. Aynı zamanda, feraset, düşünme, meslek vicdanı, akıl ve bilim, kültür ve sanatın önemi, sosyal sorumluluk gibi karşı kavramlarla da ilişkilendirir. Yazar, toplumdaki ahlaki sorunlar, fanatizm, cehalet, kötü yaşam biçimi, kalıplaşmış düşünce tarzları, hırs, din adıyla aldatma ve batıl inançları eleştirir.

Hacı Nuru Şair'in dilinden söylenen ana mesaj, herkesin kendi alanında uzmanlaşması ve bu uzmanlıkla topluma hizmet etmesi gerektiğidir. Meslek vicdanı ve sorumluluğu üzerine de vurgu yapmaktadır. Molla İbrahimhalil'in yalanlarına inanmanın, cehaletin ve hırsın bir sonucu olarak insanların zarar gördüğü vurgulanır.

Azərbaycan Tiyatro Tarihi kitabının yazarı İlham Rehimli, Ahundov'un ilk komedisi bile, yazarının feodal toplumun çürümüş manevi ve ahlaki sorunlarına, fanatizme, cehalete, kötü yaşam tarzına ve küflü düşünce tarzına karşı aydınlanmış bir mücadele duruşunu yansıtıyordu şeklinde değerlendirmektedir. Sade bir olay örgüsü üzerinden hayatın kendisini ve bu olaylarda ortaya çıkan sanatsal karakterleri ve renkli figürleri tüm belirgin özellikleriyle sergilemiştir. Mirza Fethali Ahundov'un bir oyun yazarı olarak, her zaman bazı dolandırıcıların eylemlerinin sonuçlarından ziyade, nedenlerini ve toplumsal sorunların kökenlerini açığa çıkarmaya odaklandığını belirtmiştir. Bu duruşuyla ile sanatsal estetiğin felsefi ve psikolojik özellikleriyle hem seçkin bir entelektüel hem de gerçekçi bir hicivci olarak kabul edilir. “... *Buradaki asıl mesele daha derin katmanlarda yatmaktadır. Ahundzade'nin açığa çıkmasının hedefi sosyal çevre, yozlaşmış düşünceler, cehalet, hurafeler, bencil tutkular, ahlaki ahlaksızlıklar, aptallık ve açgözlülük tutkusunun neden olduğu zulümlerdir. Oyun yazarı, tüm bunların ortaya çıkmasını ve yaygınlaşan dolandırıcılığı toplumun durgunluğuna bağladı.*” (Rehimli, 2005: 28).

Ahundov'un bu eseri, toplumun aydınlanması, doğru bilgiye ulaşma ve sahtekârlıklardan kaçınma üzerine önemli bir eleştiri getirir. Ayrıca eser yazarımızın modernleşme ve eğitim aracılığıyla toplumu etkileme idealini yansıtır.

3.1.1.4. Oyunda Olay Dizisi

3.1.1.4.1. Perde ve Sahne

Oyun dört perdeden oluşmaktadır.

3.1.1.4.2. Olay ve Durum Dizisi

Sahne Planına Göre Olay Dizisi:

Hacı Kerim'in evinde Kuyumcu Hacı Kerim, Meşedi Tüccar Cabbar, Hekim Zaman Ağa, Şeyh Salah ve Sefer Bey bir araya gelmişler Molla İbrahimhalil hakkında konuşmaktadır.

Şair Hacı Nuri onlara şiir okumak ister ama onlar onu reddederler.

Şair Hacı Nuri, hepsinin tek tek hatalarını, neden kötü durumda olduklarını ve hilekârlıklarını yüzlerine vurur ve kovulur.

Dağda Molla İbrahim Halil ve Molla Hamit konuşmakta, Molla İbrahimhalil ona gelecek olanları kandırmak için ne yapacağını anlatmaktadır.

Molla İbrahimhalil çadıra girer.

Nuhulular gelir ve isteklerini söyler.

Molla Hamit onların üç gün beklemesini söyler.

Derviş Abbas bir çeşit tören yapar.

Nuhulular bu törenin anlamını sorar ve Molla Hamit onlara törenin amacını açıklar.

Üç gün sonra Molla İbrahim Halil çadırdan çıkar ve Nuhulular Molla İbrahimhalil'den isteklerini dile getirir.

Molla İbrahimhalil ve Molla Hamit konuşur ve Nuhuluların paralarının alınarak onlara gümüş verilmesine karar verilir.

Otuz gün sonra Molla İbrahimhalil ve Molla Hamit çadırın dışında konuşmaktadır, Molla İbrahimhalil ona talimatlar verir.

Nuhulular gelir.

Molla İbrahimhalil onlara kızar, Nuhulular şaşırır.

Molla İbrahimhalil onların hatasının telafisini söyler ve ateşi harlar, maymun düşünmemelerini ister.

Hekim Zaman soru sorar, maymunu aklından çıkaramadığını söyler.

Molla İbrahimhalil cevaplar ve kızar.

Molla Salman da konuşur ve durumundan şikâyet eder.

Nuhulular başka çözüm isterler.

Molla Salman arkadaşlarının durumundan cesaretle maymun düşünmeden yapamayacağını söyler ve diğer Nuhulular ona katılır.

Molla İbrahimhalil onlara kızar öfkelenir.

Molla İbrahimhalil onların otuz bir gün sonra gelmelerini ister, iksiri tekrar hazırlayacağını söyler.

Molla İbrahimhalil çadırına söylenerek gider.

3.1.1.4.3. Atmosfer

Oyunda dört temel atmosfer kurgulanmıştır. İlkinde Nuhulular ve Şair Hacı Nuri'nin konuştuğu sırada oluşan çatışma atmosferi. İkinci sahnede Nuhuluların Molla İbrahimhalil'den istediklerini alma umudunun yarattığı ılımlı atmosfer. Derviş Abbas'ın sahne ortasında yaptığı tören, borozan sesleri ile oluşan gerilimli atmosfer. Son sahnede başlangıçta gerilimli ama sonrasında yaratılan komik atmosferdir.

3.1.1.5. Aksiyon Planı

A grubunu oluşturan 6 kişi aralarında plan yapar.

B kişisi ve A grubu çatışır.

B kişisi gruptan kovulur.

C ve D kişileri plan yapar.

A grubu D kişisi ile karşılaşır ve C kişisini bekler.

C kişisi A grubunu kandırır.

E kişisi tören yapar.

A grubu gelince C kişisi kızar, iksirle ilgilenir ve A grubunun maymun düşünmemelerini ister.

A grubu dayanamaz ve maymun düşündüğünü söyler.

C kişisi onlara kızar, 31 gün sonra gelmelerini ister ve gider.

3.1.1.5.1. Kavramlar

Oyunda kullanılan kavramlar genel olarak: cehalet, saflık, aldatma, uzmanlık dışı çalışma, hırs, batıl inanç, dini sömürü, bireysel çıkarları düşünme, feraset, meslek vicdanı, akıl, bilim, kültür, sanatın önemi, sosyal sorumluluk toplumdaki ahlaki sorunlar, fanatizm, cehalet, kötü yaşam biçimi, kalıplaşmış düşünce tarzları, hırs, din adıyla aldatma ve batıl inançları, din, molla, hırs, sanat, aldatmak, aldanmak, meslek sorumluluğu, çalışma vicdanı, topluma hizmet, vicdan, kibir, tevazu.

3.1.1.5.2. Çatışma

Cehalet x feraset/bilgi ana çatışma olarak görülür. Aldatmak x aldanmak, batıl inanç x bilim, dini inanç sömürüsü x bilim, din adamı x sanatçı, meslek vicdanı x uzmanlık dışı çalışma, dürüstlük x hilekarlık gibi yan çatışmalarla desteklenmiştir.

3.1.1.6. Oyunda Yer Alan Karakterler

3.1.1.6.1. Kişileştirme tablosu

2.Tablo 2: *Hekâyet-i Molla İbrâhimhalî Kimyâger oyunu kişileştirme tablosu*

Karakter adı	Biyolojik	Sosyolojik	Psikolojik	Meslek	Tavır ve diğer özellikler
Molla İbrahimhalil	İri yarı Sarıklı ya da takkeli	Toplum seviyor ve güveniyor	Yalancı Hilekâr Sömürücü Düzenbaz	Kimyager Din adamı Dolandırıcı	Keldekli Kendinden emin Karşıdakine güven veren Tevazu sahibi görünen
Hacı Nuri		Toplum tarafından dışlanan	Dürüst Sözünü sakınmaz İyi gözlemci Cesur	Şair	Nuhulu Alim kişi

Molla Hamit		Toplum güveniyor	Hilekâr Düzenbaz	Molla İbrahimhalil'in yardımcısı,	Samuhlu
Derviş Abbas	Otuz yaşlarında Başında taç omzunda kaplan derisi elinde boroza	Halkı yaptığı törensel davranışlar ve okuduğu şiiirlerle hayrete düşüren ve inandıran	İnançlı görünen Kendinden emin, Şairane şiiir okuyan	Molla İbrahim Halil'in yardımcısı Derviş	İranlı Borazan çalan
Hacı Kerim		Toplum iş vermiyor ve inanmıyor	Hileci Cahil	Kuyumcu	Nuhulu
Hekim Zaman Bey		İnsanları yanlış yöntemlerle öldürmüş ya da hasta etmiş	Aç gözlü Bilgisiz Hilekâr Cahil	Halk hekimi Berberlik asıl mesleği	Nuhulu
Molla Selman	Genç iriyarı ancak katırcı olabilecek görünüme sahip	Halk arasında değeri yok	Cahil Hilekâr	Merhum bilgin Molla Celil'in oğlu	Nuhulu Okumamış
Meşedi Cabbar		Faizle para veriyor	Hilekâr Tamahkar	Tüccar	Nuhulu
Sefer Ağa		Hapisteyatmış Sürgüne gitmiş Toplumu rahatsız ediyor	Dedikoducu Kavgacı Cahil	Toprak ağası	Nuhulu
Şeyh Salah	Başında sarık	Toplum ona güveniyor	Hilekâr	Haçmazlı ¹¹	Molla İbrahim

¹¹Haçmaz, Kuzey Azerbaycan'ın kuzeydoğusunda bir kasabadır

	elinde çevirdiği tespih				Halil'in destekçisi
--	-------------------------------	--	--	--	------------------------

3.1.1.6.2. Ana Karakterler

3.1.1.6.2.1. Şair Hacı Nuri

Şair Hacı Nuri, oyunun ilk perdesinde doğruyu söyleyen, Nuhulu'ları uyarmak için çaba gösteren Ahundov'un yarattığı bir karakterdir. İlk perde dışında görülmez. Realist bir yaklaşımla oyunda yer alan kişilerin gerçek yüzlerini dile getirmekle görevlidir. Oyunun başında Nuhulular hakkındaki gerçekleri dile getirir ve onların ne olduklarını yüzlerine vurur. İlk olarak Kuyumcu Hacı Kerim'in neden kazancının ona yetmediğini sorması üzerine gerçeği ve yaptığı hilelerini yüzüne vurarak başlar:

“Şair Hacı Nuri- Sen halkın arasında itibarını kaybettiğin içindir ki hiç kimse sana iş yaptırmıyor. Çünkü bir zamanlar yanına elbise yaptırmak için ne kadar altın ve gümüş getirdilerse, sen yarısından fazlasını çaldın, bakır ve pirinç katıp sahiplerine iade ettin. Sonunda ahlâksızlığın ortaya çıktı. Bu nedenle sana hiç kimse iş getirmiyor. Eğer doğru hareket etseydin elbette şimdi devletli, zengin kimselerden biri olurdun” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 52).

Hekim Zaman Bey kendi durumunun neden kötü olduğunu sorar Şair Hacı Nuri'ye ve şu gerçekçi cevabı alır:

“Şair Hacı Nuri- Çünkü sen kendi sanatını terk edip bilmediğin işe başladın. Hekimlik senin mesleğin değildi. Senin baban Rahman Usta berberdi. Ustura, bileği ile oldukça iyi bir servet kazandı, sen mahvettin. Rahmetli, büyük eziyet çekip sana güzel berberlik öğretmişti. Sen buna razı olmayıp Tiflisli berberler gibi hekimlikte de şöhret olmak istedin. İşte bak bir mezarlık dolusu adamı kırdın. Halk senin yaptıklarını anladı ve seni terk etti. Şimdi ne berber, ne de hekimsin. Ben sana Rus hekiminin yanına git ve ondan sıtma hastalığının tedavisini öğren ve tuz ile sıtmayı tedavi etmekten vazgeç dedim ama sözüme kulak asmadın” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 52-53).

Ardından Hekim Zaman Bey itiraz eder, kızamığı iyileştirmek için Rus hekimin dediği “tuz” fikrinin saçmalığından bahseder, ancak bu şekilde aslında hekimlikle hiç ilgili ve bilgili olmadığı ve Şair Hacı Nuri’nin doğru söylediği sahnede ortaya çıkar:

“Hekim Zaman Ağa- (Özür dileyerek) Bana dediler ki Rus hekimi sıtmaya “Hleb sol” ile ilaç yapmaktadır. Rus dili bilenlerden “sol” nedir diye sordum, “tuz” dediler. Sıtmayı tuz ile tedavi etmek mümkün müdür?

Molla Salman- (Hekim Zaman Ağanın ağzını kapatıp) Allah’ını seversen kapa ağzını. Ahmaklığını fazlaca ortaya koyma. O tuz başka tuzdur” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 53).

Burada bahsi geçen tuz 19. yüzyıl Rus hekimlerinin sıtma hastalığı tedavisinde kullandıkları “hleb-sol”denen ama halk arasında “tuz” diye bilinen bir ilaçtır. Ahundov burada halk hekimliği eleştirisi de yaparak aslında sıhhiyecisi olan Hekim Zaman Bey’in halka yanlış tedaviler uyguladığı ve bunun sonucunda ölümlere sebep verdiğini belirtmektedir. Böylece daha sahne değişmeden Şair Hacı Nuri’nin sözlerinin haklılığı seyirciye gösterilmiş olur. Ayrıca Hekim Zaman Bey’in de parasının olmadığı ve kendi karısının başını rehin göstererek tefeciden para almak istediği anlaşılır. O devirde kırsal kesimde toprak sahibi olmak kıymetli iken akılsızlığı ve para hırsı yüzünden o toprağından bile vazgeçmektedir. Ayrıca Ahundov toprak sahibi olmayı köy motifini tanıtmak için kullanmıştır denebilir.

Ardından Molla Salman kendi fakir durumunun sebebini Şair Hacı Nuri’ye sorar: *“Şair Hacı Nuri- Bunun da sebebi var. Sen çok iyi katırcılık yapabilirsin ama, benim “molla” olmam gerekir, çünkü babam molla idi dedin. Atan okun ilim irfan sahibi kişi idi. Sen doğru dürüst kendi adını bile yazmaya kadir değil nasıl molla olacaksın? İlim irfan baba kürkü değil ki mirasla evlada kalın. Bu yüzden halk arasında değerin yoktur, zenginliğin nereden olsun. Eğer katırcılık etseydin bu boy bos ve güç ile yılda yüz elli manata para demezdin”* (Aktaran: Buttanrı, 2006: 53).

Şair Hacı Nuri burada mollalıktan ziyade katırcılığın yakışacağını söyleyerek hem din adamlığının zor bir iş olduğunu, sadece okumak ve bilgili olmakla mümkün olacağını hem de bu işin babadan oğula geçemeyeceğini vurgulayarak genel bir din adamları eleştirisi de yapmaktadır. Oyunun başında bu topluluk içerisinde sarık takarak ve elinde

tesbih taşıyarak dolaşan bu Molla Salman'ın aslında din adamı görüntüsünün altında daha okuma yazma bile bilmeyen, cahil ve ancak katırcılık yapabilecek vasıfta biri olduğunu anlarız.

Son olarak Toprak Ağası Sefer Ağa kendi durumunu sorar Şair Hacı Nuri'ye ve acımasızca gerçek yüzüne vurulur:

“Şair Hacı Nuri- Sen toprak sahibisin. Topraklarını ektireydin, biçtireydin servet, mal mülk kazanırdın. Hâlbuki sen ne yaptın, boş yere onunla bununla kavga dövüş ettin, onun bunun dedikodusunu yapıp kötü sözler söyledin. Devletin ileri gelenlerini, memurlarını, suçluyu, suçsuzu şikâyet etmekle bıktırdın, usandırdın. Sonunda başkalarını rahatsız eden adam olarak tanındın. Üç yıl hapishaneye düştün, üç yıl sürgüne gönderildin, güzel ömrün gitti. Şimdi istiyorsun ki bir sahtekâr kimyagerin servetinden birden bire zenginleyesin ” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 53).

Bu sözlerin doğruluğunu da sahne başında seyirci görür çünkü toprak ağası olmasına rağmen Sefer Ağa'nın hiç parası yoktur ve o da faizci/tefecî Hacı Rahim'den köyünü rehin göstererek para alma düşüncesinde olduğunu söyler. Toprak ağalığı artık yapamadığı açıkça görülmektedir. Ahundov bu tipi vererek dönemin toplum yapısındaki büyük toprak sahiplerinin yani ağaların eleştirisini yapmak ve köy yaşantısını tanıtmak için bir halk kültürü unsuru olarak kullanır.

Ahundov toplum içerisinde o dönemde sorun olan faizcilik konusuna da değinir. Kısa yoldan zengin olmak isteyen Nuhalılar faizciden borç alarak açgözlülüklerini ortaya koyarlar. Bu topluluk içerisinde bulunarak diğeri gibi para hırsı içerisinde olan Tüccar Meşhedi hakkında ise şöyle konuşur Şair Hacı Nuri:

“Meşedi Cabbar aşırı tamahkârlığı yüzünden yüzde yüz faizle az miktarda sermayesinin tamamını halka dağıttı ki birden zenginlesin. Eğer ele geçirebilirse, şimdi sadece sermayesine de razıdır” fakat lafına devam edemez, hemen sözü kesilir. Kuyumcu Hacı Kerim onun sanatını, durumunu küçümseyerek konuşur ve hüneri olan şiir yazmanın işe yaramadığını söyler:

“Şair Hacı Nuri- Doğru, benim hünerim gerçekten kimyadır. Fakat siz kimyaya, başka hammaddeleri bünyesine kabul etsin dediğiniz içindir ki kimya değildir. Benim hünerimin anlaşılması için zevk, bilgi, hüner gerekir. Ancak böyle

hünerlere sahip olanlar benim söylediğim şiirlerin kadrini bilirler. Şu anda benim şansımдан hemşehrilerim sizsiniz. Sizde de ne bilgi ne akıl var. Bu şartlarda benim hünerimden ne fayda hasıl olur, şiirimden ne fayda sağlanır?”

(Aktaran: Buttanrı, 2006: 53).

Daha ilk perdede tüm gerçeği bütün çıplaklığıyla seyirciye dile getirir ve kendisini de bu şekilde tanıtır Şair Hacı Nuri. Bu diyalogdan anlaşıldığı üzere doğru söz söylemekten dışlanmak pahasına da olsa vazgeçmeyen bir tiptir. Yaşadığı toplumdan farklı olduğunu ve anlaşılmadığını vurgular. Çevresindekilerin cahilliğini ve estetikten uzak oluşlarını, kendi şiirinin değerinin anlaşılmadığını vurgular. Kendi sanatının böylesine cahil bir halk içerisinde işe yaramadığının da farkında olduğunu belirtir. Bu cümlelerde kendine övgü ile etrafındakileri küçümseme açıkça dile getirilmiştir.

3.1.1.6.2.2. Kimyager Molla İbrahimhalil

Şair Hacı Nuri'nin zıddı bir tip olan Kimyager Molla İbrahimhalil yazarın ilk komedisinin önemli tiplerinden biridir. “Nuhulular” adlı figürler aracılığıyla, İbrahimhalil'in gerçek yüzü seyirciye gösterilir. Yavuz Akpınar'ın tezinde Kasımzade'den aktardığı üzere Molla İbrahimhalil, hayali bir kişi değil, gerçek hayattan esinlenmiş bir tiptir. Oyunun yazıldığı dönemden kısa bir süre önce Azerbaycan'da yaşamış ve Ahundov tarafından kaleme alınmıştır. Dönemin skolastik düşünce yapısını eleştirmek için kullanılan bu tiplerle yazar “molla” olarak kendini tanıtan ve gerçek din alimi olmadığı halde dini kullanarak halkı sömürenleri göstermek istemektedir. Sahte kimyager Molla İbrahimhalil ile halkın gümüşten altın ya da altından gümüş yapma inancı ve isteği konusunda sömürenlerin sahtekârlıklarını göstermeyi amaçlamıştır (Akpınar, 1980: 175).

Oyun başında Şair Hacı Nuri karakterinin tam zıttı olan Molla İbrahimhalil karakteri, kurnaz ve akıllı olduğu kadar soğukkanlı ve inandırma kabiliyeti yüksek hünerli bir kişidir. Yardımcılarını iyi seçip onları iyi bir şekilde eğitmiştir. Kendisini iyi bir din alimi ve iyi bir kimyacı göstermek konusunda başarılıdır. Söz sanatlarında ve insan psikolojisini anlamada başarılıdır. Halkı kolaylıkla dolandırmasından ve bundan rahatsızlık duymamasında ötürü vicdan sahibi olarak görülemeyeceği de anlaşılmaktadır.

3.1.1.6.3. Yardımcı Karakterler

3.1.1.6.3.1. Molla Hamit

İkinci perde başında karşımıza çıkan Molla İbrahimhalil'in yardımcısı Molla Hamit, Nuhulular geldiğinde neler yapacağı ve nasıl konuşacağı Molla İbrahimhalil tarafından öğretilir. Molla İbrahimhalil ona Nuhulular eğer para getirmişlerse üstadın para kabul edemeyeceğini, üç günlük duaya çekildiğini ve kimseyle görüşmeyeceğini söylemesini iyice tembihler. Fakat Molla Hamit o kadar kurnaz olmadığından durumu anlamaz ve gelenlerin paralarını alıp geri gideceklerini düşünür:

“Molla İbrahimhalil-Sen zavallı bir ahmaksın. Nuhuluları bana mı öğreteceksin? Onları öldürsen bile beni görmeden ve paraları bana vermeden gitmezler. Ben ne dersem sen öyle yap” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 55).

Sonrasında sahnede geçen konuşmalarda Molla Hamit'in de tıpkı İbrahimhalil gibi hilekârlıkta ve dolandırıcılıkta usta bir laf cambazı olduğunu anlarız. Karşısındakileri kolaylıkla inandırır ve kandırır.

3.1.1.6.3.2. Nuhulular

(Kuyumcu Hacı Kerim, Meşedi Tüccar Cabbar, Hekim Zaman Ağa, Şeyh Salah ve Sefer Bey)

Oyunun ilk sahnesinde konuşan gruptaki kişiler ikinci sahneden itibaren Nuhulu olarak anılacaklardır.

Aslında “Nuha” olan şehrin adını Ahundov oyunun ikinci sahnesinde “Nuhu” olarak geçirir ve bu şehirden olan tiplerin oyunda birlikte hareket etmeleri nedeniyle “Nuhulular” olarak adlandırmaktadır. *“Molla İbrahimhalil- Molla Hamit, Nuhu'dan yola çıkan kişiler Şeyh Salah'ın mektubuna göre bugün ikindi vakti buraya gelirler”* (s.54).

Nuhulular kısa yoldan zengin olma çabasıdadırlar. Kendi işlerinde toplumu aldatmış ve hilekârlık yapmış bu tipler, Molla İbrahimhalil'in hünerleri ile zenginleşmek isterler. Ayrıca oyunun üçüncü perdesinde artık tek bir kişi gibi birlikte konuşan Nuhulular artık sahte kimyagerin etkisine kapılarak kanmışlar ve yönlendirilmeleri

kolaylaşmıştır. Son perdede cahil ve saf oldukları, kolayca kandırıldıkları net bir şekilde görülmektedir.

3.1.1.6.3.3. Derviş Abbas

Oyunda ikinci sahnede yaptığı tören ile karşısındakileri dehşete düşürür, etkiler ve korkutur. Şiir okumakta ustadır. Borazan çalmayı bilir. Kendine bir çeşit din adamı ya da şaman ifadesi vermektedir ve gerilim atmosferi yaratmaktadır. Molla İbrahimhalil'in yardımcısıdır.

3.1.1.7. Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler

Oyunun başında Nuhulular tefeciden borç para alarak zengin olma hesapları yaparken Şair Hacı Nuri cebinden bir kâğıt çıkarır ve bir şiir okumak ister:

“Şair Hacı Nuri- (Bir ara cebinden bir kâğıt çıkarmıştır.) Arkadaşlar, bundan altmış yıl önce Dağıstanlıların, Hanbutay'ın başkanlığında Nuhu'ya eşkıyalık için gelip burayı yağmalayıp talan ettiğini yazdığım bir şiir var. Hele bir okuyayım da dinleyin, bu olayı nasıl bir belagat ve fesahatle anlatmışım.

Hekim Zaman Ağa- Eh Hacı Nuri, bu meclis şiir meclisi değil. Biz bir konu görüşüyoruz, sen bundan altmış yıl önce bir olayı nazmettiğini söylüyorsun.

Dağıstanlılar şöyle geldi, şöyle gitti diyorsun. Bunun bize ne faydası var?

Şair Hacı Nuri- (Gücenmiştir.) Ne demek ne faydası var? O vakitler Dağıstanlılar sizin babalarınızın başına ne işler açmışlar, onlara ne acımasızca davranmışlar görürsünüz. Geçmiş olayları bilmek faydasız mıdır?

Kuyumcu Hacı Kerim- (Memnuniyetle) Hacı Nuri, şu anda şiir okumanın zamanı değil. Bir başka ferah zamanda okursun. Şimdi de bakalım Molla İbrahimhalil'den gümüş almaya gitme işinde sen de var mısın? Şüphesiz sen de bu işe evet diyeceksin” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 52).

Oyunda üç ayrı yerde Lezgilerin adı geçmektedir. Buttanrı Lezgileri Dağıstanlı olarak çevirmiştir. Lezgiler, Kafkasya yerli halklarından biri olarak bilinmektedir. Eski dönemlerde Lezgilerin Azerbaycan'a akınlar düzenlediği ve halka acımasızca

davrandığını hatırlatmak ister Ahundov (Kürekçi, 2015: 262-264). Fakat toplumun gözünü para hırsı o kadar kaplamıştır ki tarihten bu anımsatma artık onlar için bir anlam ifade etmez. Yazar bu yolla belki halkına bir eleştiri yapmak istemiştir, atalarına ait tarihi hatırlamadan gündelik işlerinin kaygısında ve geçmişin izlerinin umursuzluğunda olmalarını bu anımsatmayla vurgulamıştır.

Oyunda Eylis, Ermeniler, Yahudiler gibi farklı milletler de üç kez geçmektedir. Eylis, Ordubad Rayonunda bulunan bir şehrin adıdır. Vartaşen Yahudileri adı oyunda bir kez geçmektedir. Şair Hacı Nuri'nin Hekim Zamanla konuşmasında Rus hekimlerden bahsetmektedir (Kürekçi, 2015: 258-259).

3.1.1.8. Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler

Oyun, 1832 yılında bahar ortalarında Nuhu'da geçmektedir. İlk perde Kuyumcu Hacı Kerim'in evinde bir toplantı ile başlar. Kent yerleşimi unsurunun görüldüğü bu ilk perde sonrası diğer üç perdede köy yerleşimi unsurlarını ve motiflerini görmekteyiz. Haçmaz Dağlarında, yeşil çayırılık alanda otların ve renkli çiçeklerin arasında kurulan çadırlarda oyun devam eder. Ayrıca oyun içerisinde Kimyacı Molla Halil İbrahim'e ait ve simya yapmakta kullanılan çeşitli eşyalar vardır. Kürekçi, Ahundov'un eserlerinde detaylıca incelediği *'Halk Kültürü Unsurları'* konulu tez çalışmasında şunları belirtmekte ve detaylı bir şekilde açıklamaktadır: Seccade, İmbik, Kap, Demir Maşa, Çuval, Şişe, Kuyumcu Küresi, Körük, Saat gibi başlıca eşyalar oyunda halk kültürünü gösteren unsurlar olarak geçmektedir (Kürekçi, 2015: 117-119). Ayrıca oyunda kömür kimyacı tarafından iksir yapımında kullanılan bir madde olarak karşımıza çıkar.

Eserde geçen yer adları bazı karakterleri tanımlamak için verilmiştir. Örneğin Nuhulu, Şamahılı, İranlı, Haçmazlı, Keldekli gibi.

Oyunda Manat para birimi kullanılmaktadır. Para birimi olan yüz kapıklık değerindeki kağıt para ve metal paraları ifade etmektedir (Altaylı, 1994: 833).

3.1.1.9. Oyunda Zaman Kullanımı

Oyun 1832 yılının bahar ortalarında Nuhu şehrinde geçmektedir. İlk sahneden sonra Haçmaz dağında geçen ikinci sahne yine aynı zamanda, üçüncü sahne üç gün sonrasında, dördüncü sahne ise otuz gün sonrasında yaşanır. Zaman atlamaları bu sırayı takip ederek sahnelenir.

3.1.1.10. Oyunda Kostümler

Oyundaki tüm kişiler geleneksel giysiler içindedirler. Yalnız Şeyh Salah'ın başı sarıktır, elinde uzun tesbih çeker. Derviş Abbas saç başı dağınık bir biçimdedir ve saçları omuzlarına dökülmüştür. Aynı zamanda başında bir taç, omuzlarında kaplan derisi, elinde boynuzdan bir borazan, koltuğunun altında büyük bir horoz ile törensel giyinmiş bir kişi gibidir. Eserin başlangıcında Molla İbrahimhalil de elinde çoklu bir tespih, başında sarık ile sahnede yer alırken eserin son perdesinde üzerinde ev giysileri ve başında bir takke ile sahnede yerini almıştır.

3.1.1.11. Oyun Değerlendirmesi

Ahundov Nuhililerin, kısa yoldan zengin olma çabalarını ve Molla İbrahim Halil'in dolandırıcılıklarını konu edinen eser, çeşitli tipler aracılığıyla toplumun çeşitli kesimlerini eleştirmektedir. Molla İbrahimhalil'in din adamı kimliğini kullanarak halkı kandırması ve cahil insanları aldatması, eserin temel temasını oluşturur. Eserde tüccar, toprak ağası, kuyumcu, derviş ve molla gibi farklı tipler aracılığıyla o dönemin toplumsal sorunları işlenir.

“Molla İbrahimhalil Kimyager komedisinde ortaya konan keskin sosyal-sosyal, ahlaki-etik sorunlar, oyun yazarının daha sonraki dramalarında daha karmaşık yaşam olayları temelinde, daha keskin çatışmalar temelinde detaylandırıldı. “Derviş Mastali Şah” dizisinin kahramanı Molla İbrahimhalil ile manevi olarak akrabadır. Ancak oyun yazarı bu benzerliği ahlaki açıdan ele almış ve imgenin sanatsal tanımına göre,

büyücülükle servet kazanan ve ceplerini çalan Mastali Şah, ulusal dramamızda özgün bir dramaturjik karakterdir” (Rehimli, 2005: 28).

Ahundov bu tiplerle izleyiciye bir ders vermektedir aslında, dolandırıcıların soğukkanlılığını ve insanların saflığını komedi unsurlarını da kullanarak daha ilk komedisi olmasına rağmen ustalıkla sergilemiştir. İzleyici bir yandan sahnedeki komikliğe gülerken bir yandan da Ahundov’un yarattığı bu tiplerin dolandırılmayı hak eden cahil insanlar olduklarını da görmektedir, çalışarak alın teri ile para kazanmak yerine kolay yoldan zengin olmayı seçenlerin sonunu izleyerek kendilerine bir ders çıkarırlar. Böylece Mirza Fethali Ahundov, ilk komedisiyle halkını eğitmeyi ve uyarmayı başarmıştır denebilir.

Oyunun başında Şair Hacı Nuri vasıtasıyla ‘Halk Hukuku’ olarak adlandırılabilen örneklerle rastlarız; işini doğru yapmadığı zaman halkın dışladığı meslek sahiplerinden olan bu oyun tiplerini kınadıklarına ve dışladıklarına değinilmektedir. Hekimliği yanlış uygulayan Hekim Zaman Bey, kuyumculukta hile yapan Kuyumcu Hacı Kerim, molla olduğunu söyleyerek halkı kandıran Molla Selman ve dedikodu yaparak fitne çıkaran Toprak Ağası Sefer Bey gibilerin bahis geçmektedir.

Ayrıca bu oyunda kişisel ilişkilerde yok denecek kadar azdır. Oyunda yer alan karakterlerin arasında dostluk, arkadaşlık gibi ilişkilerin yaşandığına dair bir kanıya varamayız. Para kazanma arzusu ön planda oluşu için belki de insani ilişkiler oluşmamıştır. Nuhulular oyunun son iki perdesine tek bir insanmış gibi ortak hareket etseler de bunu arkadaşlıklarından değil para kazanma arzusuyla kader ortaklığı yapmalarından dolayı yaşadıkları izlemi vermektedirler. Şair Hacı Nuri ise o grup içerisinde sadece ilk sahnede ve fikirlerinden ötürü dışlanmış bir şekilde sergilenir.

Oyunun Üçüncü perdesinde artık tek bir kişi gibi birlikte konuşan Nuhulular artık sahte kimyagerin etkisine kapılarak kanmışlar ve yönlendirilmeleri kolaylaşmıştır. *“Komedilerin son sahnelerinde “nuhulular”ın tek bir vücut gibi davranmaları, tiplerin komik mahiyetini de kuvvetli bir şekilde açığa çıkarır. “Maymunu hatırlamamak” ustalıkla kullanılmış bir alegoridir. Maymunun anlatılmak istenen husus, nuhuluların bir şebek gibi taklitçi olmaları, cemiyetteki, durgunluğu temsil etmeleri, kendi aptallıklarını açıkça belli etmeleridir” (Ali Sultanlı, s.95: aktaran; Akpınar, 1980: 181).* Üçüncü perde sonunda Molla İbrahimhalil türlü laf cambazlıkları ve göz boyamalarla Nuhuluları

kandırarak paralarını alır ama bunu yine göz boyamak ve tok gözlü görünmek için yardımcısı eliyle yapar. Aslında paraları almak niyetinde olmadığını ve hiç de bu işte gönüllü değilmiş hissini ustalıkla yaratır:

“Molla İbrahimhalil- (Haşifçe başını eğip tok gözlülükle) Paraları bana teslim etmenize gerek yok. Böyle ufak tefek işlerle uğraşacak, ilgilenecek hani bende o kadar vakit ve fırsat, Sayın, Molla Hamit'e emanet edin. Otuz günden sonra gene buraya gelin, on pud gümüşünüzü alın götürün. Hoşça kalın, öğle namazının vakti geldi” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 58).

Molla İbrahimhalil'in kurnazlığı, halktan para toplama ve kandırmadaki başarısı üçüncü perdede Nuhululara otuz gün sonra gelmelerini söylemesi, dolandırıcılık için süre kazandırır. Molla İbrahimhalil, aynı zamanda sahte bir dindar olarak gösterilir. Nuhulular geldiğinde çadıra girer ve üç gün boyunca ibadet edeceğini söyler, bu da onun dini kullanarak insanları daha kolay aldatmasını sağlar. Dördüncü perdede, Nuhulular 30 gün sonra geldiklerinde ise onlara erken geldiklerini, aslında otuz gün dolunca yani otuz birinci günde gelmeleri gerektiğini söyler. Böylece iksir bozulmuş ve bunun tüm suçlusu Nuhulular olmuştur. Bu bozulan durumun çözümü ise bir saat boyunca Nuhuluların “maymunu düşünmemesi” gerektiğidir. Bu konuda uyarmasına rağmen Hekim Zaman Bey'in maymunu düşünmesi ve bunu dile getirmesi sonucunda Ahundov komik bir sahne yaratır. Nuhulular maymun düşünmekten kurtulamazlar. Burada geçen diyaloglar güldürü açısından oldukça zengin yapıdadır. İnsan psikolojisinden çok iyi anladığı belli olan Molla İbrahimhalil, Nuhuluların maymun düşünmeyin deyince aslında maymunu düşüneceğini, bunun basit bir ters psikoloji örneği olduğunu bilerek kullanır. Gümüş olmamasının suçlusunun kendisi olmadığını, dolandırıcılık yapmadığını vurgular hatta onlara bu nedenle lanetler okur.

Sahne sonunda Molla İbrahim Halil kızar, köpürür, küfreder, dövünür. Nuhulular ise hala ondan medet umarak ne yapmaları gerektiğini sorarlar. Molla Halil İbrahim ise tüm soğukkanlılığıyla onları kandırmaya devam eder, yeni bir otuz gün beklemlerini ister, Nuhuluların paralarının faizini bile ödeyeceğini, kimsenin parasında gözü olmadığını ve ondan haber beklemlerini söyleyerek oyun biter. Nuhulular da duruma şaşırıp kalmışlardır, kandırıldıklarını anlasalar bile karşılarında usta bir laf cambazı ve

dolandırıcı vardır. Tüm bu olanların da kendi rızalarınca gerçekleşmesinden ötürü ne yapacaklarını bilmeden şaşkınlırlar.

Nadir Memmedov'un editörlüğünü yaptığı *“Mirza Fethali Ahundzade Eserleri I”* adlı kitabının 246. sayfasında başlayan *“İzahlar”* bölümünde bu oyun karakteri İbrahimhalil hakkında detaylı bilgi yer almaktadır. *“Ünlü yazar ve dramaturg E. Hakverdiyev de “M.F. Ahundzade'nin yaşamı ve yaratıcılığı” adlı makalesinde bu gerçeğin doğru olduğunu doğrulamıştır: “Ben demeliyim ki, Ahundzade'nin komedilerindeki tipler uydurulmamış, doğrudan hayattan alınmıştır. Komedilerde verilen kişiler gerçekten hayatta yaşamışlardır. Hacı Kara'nın torunları şu anda Ağdam ilçesinin Ağcabedi köyünde yaşamaktadırlar. Molla İbrahimhelil kimyagerin torunu ile ben Tiflis'te tanıştım. O, orada sevgi dolu bir sanatçıydı” (Bkz: Azerbaycan Dövlət Universitetininhbarı”, 1928-ci il, III cilt, s. 12).”* Aynı bölümde bu karakterin gerçek hayattan alınmasıyla ilgili şu bilgi de verilmektedir:

“Gürcistan Devlet arşivinde bulunan bir belgede Molla İbrahimhelil hakkında detaylı bilgiler mevcuttur. Bu belgeden anlaşıldığı üzere, Haçmazlı İbrahimhelil 1831 yılında Tiflis'e gelmiş, Haçmaz dağlarında gümüş madeni bulduğu konusunda Kafkasya'nın baş yargıcının defterhanasına yazılı bilgi ve içinde gümüş olan bir miktar toprak sunmuştur. “Hemin toprağı İbrahimhelil'in katkısıyla incelediler. Kimyasal analiz, bu toprakta çok az miktarda gümüş olduğunu ve madenin işlenmesi için uygun olmadığını gösterdi” (GİA Gürcistan Respublikası, fond2, M.I, d. 2633, 1831-1832). 1850 yılında “Kavkaz” gazetesinde yayımlanan bir makalede de Molla İbrahimhelil'in gerçek bir kişilik olduğu gerçeğine rastlıyoruz. Kafkasya'nın faydalı madenlerinin araştırılması alanında yapılan keşif çalışmalarının sonuçlarına odaklanan bu makalede, Kafkasya'nın başyargıcının defterhanasına başvurarak, bu dağlarda gümüş ve bakır madenleri bulduklarını bildiren birkaç kişiden biri olduğu belirtilmiştir. ” Gazetede onun hakkında şu satırlar yazılmıştır: *“Geldek ve Daşazılı köyleri eski Şamahı eyaletinde, şimdiki Seki bölgesindedir (Bu köyler şu anda Oğuz ilçesine dâhildir). Bu bölgenin Armyanit köyünün sakinlerinden İbrahimhelil Abdulla Rehim oğlu, Gürcistan'ın yüksek komutanlığına haber veriyor ki, o, adı geçen köylerin yakınındaki dağlarda gümüş madeni bulmuştur. Bu konuda dağ keşif*

ekspedisyona bilgi verilmiş, ancak işten anlaşıldığı üzere, o zaman ekspedisyona hiçbir önlem almamıştır, madenin daha sonra bir kişi tarafından araştırılması konusunda burada herhangi bir bilgi yoktur” (Bu konuda bkz: “Kavkaz”, 1850, No:39, 41, 42, 43) (Aktaran Memmedov, 2005 I. Cilt:248-249).

Molla İbrahimhalil, din adamı olarak tanıtılmış ve dini bir eğitim aldığı anlaşılmaktadır. Diğer sahte kimyacılar gibi gizli güçlerden ve dinden faydalanarak halkın dini inançlarını istismar etmektedir. Çarlık rejiminde Tiflis'e giderek Haçmaz Dağlarında maden bulduğunu iddia eder ve işletme ruhsatı alır. Bu durum, halk nezdindeki etkisini artırır, çünkü o dönemde devlet onayı almak kişinin yetkililer tarafından itibar gördüğü anlamını taşır. Molla İbrahimhalil'in kurnazlığı, halktan önemli miktarda para toplamak için gerekli zamanı kazanmasına yardımcı olmuştur. “*Rus idareciler hakkındaki ilk tenkit, üstü kapalı bir şekilde Kimyager de görülür. Molla İbrahim Halil, Haçmaz Dağlarında gümüş madeni buldum diye hükümete müracaat etmiş ve ruhsat almıştır. Hâlbuki yaptığı işin madencilikle alakası yoktur. Çarlık hükümeti, herhangi bir araştırmaya gerek görmeden madencilik ruhsatı vermiş ve dolayısıyla bir sahtekârın halkı daha kolaylıkla dolandırmasına sebep olmuştur*” (Akpınar, 1980: 168).

Akpınar, Molla İbrahimhalil tipini detaylandırır ve onun dolandırmak istediği kişileri iyi tanıdığını, yardımcılarını seçip eğittiğini, Şeyh Salah ve Derviş Abbas gibi toplumun itibar ettiği kişileri ve Molla Hamit adlı yardımcısını kullanarak halkı kandırdığını belirtmektedir. Molla İbrahimhalil, bu tipleri iyi yetiştirmiş ve kandırmak için uygun bir atmosfer oluşturmuştur. Derviş Abbas'ın garip hareketleri, “*Nuhulular*”ın sihir dünyasının renkli kanmacasına kapılmasını sağlar. İbrahimhalil'in karakteri gerçek hayattan alınmış, canlı ve tipik bir karakterdir. Kurnaz olduğu kadar akıllı ve soğukkanlıdır. İnsanları etkileme ve tahakküm kurma konusunda başarılıdır. İnsan psikolojisini anlar. Molla Hamit'in, “*Nuhulular*”ı kabul etmeye yönlendirmesindeki sözleri, İbrahimhalil'in halkı daha iyi kandırmasına yardımcı olur (Akpınar, 1980: 176).

Şair Hacı Nuri daha ilk perdede tüm gerçeği bütün çıplaklığıyla seyirciye dile getirir ve kendisini de bu şekilde tanıtır. İlk sahneden anlaşıldığı üzere doğru söz söylemekten dışlanmak pahasına da olsa vazgeçmeyen bir tiptir. Yaşadığı toplumdan farklı olduğunu ve anlaşılmadığını vurgular. Çevresindekilerin cahilliğini ve estetikten

uzak oluşlarını, kendi şiirinin değerinin anlaşılamadığını vurgular. Kendi sanatının böylesine cahil bir halk içerisinde işe yaramadığının da farkında olduğunu belirtir. Bu cümlelerde kendine övgü ile etrafındakileri küçümseme açıkça dile getirilmiştir. Yaşantısında Mirza Fethali Ahundov da tıpkı bu Şair Hacı Nuri gibi yaşadığı toplumun içerisinde yalnız kalacak, dışlanacak ve toplumun cahilliğini düzeltebilmek için var gücüyle ölene kadar çalışacaktır. Belki de Ahundov daha ilk komedisinde kendini yazmış gibi de düşünülebilir. Yaşadığı toplumun cahilliğinden, bilgisizliğinden, erdem yoksunu olmasından ve zevksizliğinden tüm hayatı boyunca tıpkı Şair Hacı Nuri gibi şikâyet edecektir. Tüm mücadelesi bu toplumu düzeltmek, milletini içinde bulunduğu durumdan kurtarmak, onları modern yaşama yönlendirmek olacaktır.

Şair Hacı Nuri tipinde Ahundov Moliere'in "*İnsandan Kaçan*" oyunundaki 'Alceste' karakterine benzetilebilir. Tıpkı Alceste gibi cesaret ve dürüstlük erdemlerine sahip olan Şair Hacı Nuri toplumda yalnız kalmaya mahkûm edilir. İlk perdenin başında da belirtildiği gibi bu toplantıya çağırılmadan gelen Şair Hacı Nuri, sözlerinin doğruluğu karşısında rahatsızlık duyan topluluk tarafından kovulur.

Yavuz Akpınar tez çalışmasında Şair Hacı Nuri tipini Aleksandr Griboyedov'un "*Akıldan Bela*" oyunundaki "Çatski" karakteri ve Moliere'in "*Mizantrop (İnsandan Kaçan)*" oyunundaki "Alsist(Alceste)" karakteriyle karşılaştırmanın mümkün olduğunu Kasımzade'den alıntı yaparak belirtmektedir:

"Hacı Nuri'yi tip olarak Griboyedov'un Çestki (Akıldan Bela) sıyyla ve Moliere'nin Alsist (Mizantrop) iyle mukayese etmek mümkündür. Şair Hacı Nuri'nin de şiirlerinin kıymeti bilinmez, bu da Alsist ve Çastki gibi kendisini yalnız hisseder, cahil kimselerden tahkire katlanır. Bu üç tipte de hafif bir pasiflik, me'yusluk görülür" (F.Kasımzade, 1938: 138; aktaran Akpınar, 1980: 149).

Benzer bir karşılaştırmayı edebiyat bilimcisi Suvorin de yapmıştır:

"Akıldan Bela komedyasının inceleme ve yorumlama açısından bu denli bol seçenekler sunması, oyunun yapısal yönden esnekliğiyle bağlantılıdır. Örneğin, edebiyat bilimcisi A.S. Suvorin 1886 yılında, oyunun yapısal biçimini Molière'in Misantrape komedyasıyla karşılaştırır. Bu karşılaştırma sonucunda iki oyun arasındaki farklılıklar ortaya çıkar" (Suvorin 2005; aktaran: İnanır, 2012: 47).

Akpınar bu komedinin diğer sahnelerinde şair Şair Hacı Nuri tipinin belirgin bir varlığının hissedilir olduğunu belirtmektedir. Ona göre hemen hemen her sahnede, şair Hacı Nuri'nin etkisi ve varlığı sezilir. Olayların her aşaması, çatışmanın ve sürtüşmenin, Hacı Nuri'nin önceden bahsettiği şekilde geliştiği izlenimini verir. Hacı Nuri karakteri, tam anlamıyla işlenmemiş bir figür olarak karşımıza çıkar. Ahundov, kahramanını sahte kimyagerle karşı karşıya getirmemiş ve çözüm aşamasında onu hikâyeye dahil etmemiştir. Bu durum, Ahundov'un realizm anlayışına uygundur. O dönemde, Hacı Nuri gibi bir şairin, dini istismar ederek kendi etki alanını genişletmiş ve güçlendirmiş bir Molla İbrahimhalil ile mücadelesinin imkânsız olduğu sosyal koşullar bulunmaktadır. Sahte kimyagerin halkı aldatma işinde kullandığı unsurlardan biri, insanların batıl inançlarıdır. Oyundan anlaşıldığı üzere halk, “kimya”ya ve “iksir”e, bakırdan gümüş elde edilebileceğine inanmasaydı, Kimyager Hacı İbrahimhalil’in de işi bu kadar kolay olmazdı. Bu koşullar altında şair Hacı Nuri'nin çaresiz kalması doğal bir sonuç olmuştur., Bu durum, Şair Hacı Nuri'nin seyirci gözündeki değerini bulmasına olanak tanımıştır. Yaratılan olumlu kahramanın Hikâyesi, bu şekilde daha etkileyici hale gelmiştir. Onun masum ve çaresiz durumu, doğruluğuyla izleyenlerde derin bir etki bırakmıştır. Birinci perdede sahneden çekilen Şair Hacı Nuri, bu nedenle halkın gönlünde özel bir yer edinmiş ve orada yaşamaya devam etmiştir (Akpınar, 1980: 148-149).

Bu oyunu ile ilk kez dram yazmaya başlayan Ahundov'un komedilerinde iyi kahraman tiplerini gittikçe karşımıza çıkacak ve her bir yeni eserinde gittikçe belirgin bir hal alacaktır. Herbiri mücadeleciler ve zorluklara karşı direnen kahraman tipler olacaktır. Bu oyunda hiç yer almayan kadın karakterler, ilerleyen oyunlarda etkisi daha belirgin hissedilen karakterler olarak karşımıza çıkacaktır. Ahundov, para kazanma hırsı konu edildiği için belki de bu oyunda kadın karakterlere yer vermemiştir. Dönemi içerisinde para ve kadın imajını birarada olmasını bağdaştıramadığından bu oyun içerisinde de ağırlıklı olarak para hırsı yeralması sebebiyle kadın karakter kullanmamayı tercih etmiş olabilir.

3.1.2. HEKÂYET-İ MÜSYÖ JORDÂN HEKÎM-İ NEBÂTÂT VE DERVİŞ MESTELİ ŞAH CÂDÛKUN-İ MEŞHÛR

3.1.2.1. Oyuna Ait Bilgiler

Mirza Fethali Ahundov'a ait ikinci komedi metni Salih Bozkurt'un 2000 senesinde yayımladığı “*Mirza Fethali Ahundov Sanatı, Yaşamı, Tüm Oyunları*” başlıklı kitabın içerisinde yayımladığı eserlerinin Türkiye Türkçesine aktarılmış metni “*Yıkılın Paris*” olarak çevirmiştir. Bu çalışmamızda metin alıntılarını kullandığımız kitabın yazarı Müzeyyen Buttanrı; “*Biyolog Mösyö Jordan'ın Hikâyesi ve Meşhur Sihirbaz Derviş Mesteli Şah*” olarak çevirmiştir.

Mirza Fethali Ahundov'un “*Hekayet-i Mösyö Jordan Hekim-i Nebatat*” adlı eseri, XIX. yüzyılın ortalarında, Rus İmparatorluğu'nun etkisi altındaki Azerbaycan toplumunu ve kültürünü eleştiren bir komedi örneği olarak öne çıkar. Eserin tam adı “*Hekâyet-i Müsyö Jordân Hekîm-i Nebâtât ve Derviş Mesteli Şah Câdûkun-i Meşhûr*” dur ve 1850 yılında “*Hekâyet-i Molla İbrâhim halîl Kimyâger*” ile aynı yılda yazılmıştır. İlk kez 1851'de *Kavkaz* gazetesinde yayımlanmıştır.

Ancak, *M.F. Ahundov'un Eserleri* adlı üç ciltlik yayını hazırlayan Nadir Memmedov'un I. Cildin “*İzahlar*” adlı bölümünde “*Mösyö Jordan'ın Hikâyesi*” adlı komedinin el yazması nüshalarında ve “*Temsilat*”ta yazılma tarihi Hicri 1267 olarak belirtilmiştir. Bu tarih Miladi takvime göre 1850-1851 yıllarına denk gelmektedir. Komedinin Rusça çevirisinin “*Kavkaz*” gazetesinin 1851, 23, 27 Şubat ve 2 Mart tarihli sayılarında yayımlanmış olması, neredeyse tamamen 1850 yılında yazıldığını göstermektedir. Bu komedi M.F. Ahundov'un sahnelenen ilk dramatik eseridir. Eser, 1852'nin başlarında Petersburg'da ev tiyatrolarından birinde ‘*heyecanlı sanatçılar*’ tarafından sahnelenmiştir. Gösteri büyük bir başarıyla geçmiştir (Memmedov, 2005: 250-251).

Zamanla ilgili olarak eserin ilk başında verilen tarih Hicri takvimde 1263 yılı Miladi takvimde 1847-1848 yıllarına denk gelmektedir. 1853'te Rusça olarak yayımlanan bir komedi derlemesinde Ahundov eserin tarihini 1848 olarak göstermiştir ki bu daha

uygun bir tarihtir çünkü eserde yer alan konu içerisinde Derviş Mestali Şah'ın Paris'i yıkma olayları 1848 Şubat devrimi günlerinde Fransa'da gerçekleşir (Memmedov, 2005: 251). Ahundov'un ilk oyunu 1832 yılında geçerken bu oyun ondan on altı yıl sonrasındaki yaşamı konu almaktadır. Bu dönemde, yani 1840'lar sonrasında Ruslar Azerbaycan'a yerleşmiş ve kendi sistemlerini benimsetmişlerdir. Bu dönem sonrasında Azeri Türkçesi, Farsça ve Arapça eğitim ve kültür hayatı yerine Rusça ve Batı kültürüne dayalı eğitim anlayışı benimsenmeye başlanmıştır.

3.1.2.2. Oyun Özeti

Oyun 1848 yılının ilkbaharında Karabağ şehrinde Nevruz bayramından bir gün sonra Tekle – Muğanlının kışlık evinde geçmektedir. Şerefnisa Hanım ağlaya ağlaya yün tararken kardeşi Gülçehre ağlama sebebini sorar, Şerefnisa Hanım ona kızar, iter ve düşürür. Gülçehre de ağlayarak annesinin odasına gider ve şikâyet eder. Anneleri Şehrebanu Hanım gelip olanları anlamaya çalışır. Sonunda Şerefnisa Hanım nişanlısı Şahbaz Bey'in on gün sonra Paris'e misafirleri Mösyö Jordan ile gideceğini öğrendiği için ağladığı anlaşılır. Şerefnisa'ya bunun sebebini sorunca da;

“Şehrebanu Hanım- Şu bizim ot, çiçek toplayan Fransız ile mi? Niçin? Fransız ile onun ne alıp vereceği olur? Paris'te onun ne işi var neyine gerek?

Şerefnisa Hanım- Ne bileyim, cahil bir delikanlıdır. Mösyö Jordan Paris'te kızlar, kadınlar meclislerde, toplantılarda yüzü açık otururlar vs.” gibi daha başka şeyler de deyip aklını çelmiş. Şimdi o da deli divane olmuş. “Paris'e gidip görmem gerekir. Önce amcamdan izin isteyeceğim, vermezse gece atıma binip Aras'ın karşı kıyısına geçip Mösyö Jordan ile buluşup onunla Paris'e gidip oraları gezip göreceğim.” diyor” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 64)diyerek Şahbazın aklını Mösyö Jordan'ın çeldiğini anlatır. Amcasından bunun için izin alacağını söylemiş olan Şahbaz Bey'i, Şehrebanu Hanım hemen küçük kıızıyla çağırır.

Şahbaz Bey geldiğinde her iki kadın da ona kızar, Paris'e gitmesini istemediklerini açıkça belirtirler. Düğüne henüz yirmi gün kala Şahbaz Bey'in Paris'e gitmesine izin vermezler.

“Şehrebanu Hanım- (Sinirli) Çok güzel, sen yoldan çıkmışsın. Git, ben şimdi Hatemhan Ağayı çağıracağım. Bakayım Mösyö Jordan kimdir ki onun kardeşinin oğlunu kandırıp Paris'e götüreceksin? Vallahi ona öyle bir yaparım ki, geldiği yolu şaşırır da kendisi bile Paris'i unutur. Çok güzel, sen git. Ben şimdi Hatemhan Ağayı çağıracağım. Göreyim bakayım düğününe yirmi gün kaldığı halde sen nasıl Paris'e gidecekmisinsin?” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 64).

Fakat Şahbaz Bey'in bile düğününe yirmi gün kaldığından haberi yoktur. Bu kadar çabuk evlenmeyi kendisi istememektedir. Şehrebanu Hanım ona çok kızar ve azarlar, Şahbaz çıkar. Şerefnisa Hanım üzgündür, dayanamaz odadan çıkar. Şehrebanu kocasını çağırır. Hatemhan Ağa gelince, Şehrebanu Hanım duyduklarını hızla anlatır ve onun bu işe engel olmasını bağırarak söyler. Hatemhan Ağa eşini sakinleştirmek ister ve durumu anlamaya çalışır.

İkinci perde yine aynı yerde geçmektedir. Hatemhan Ağa olanları Mösyö Jordan'a sorar. Mösyö Jordan, Şahbaz Bey'in genç ve akıllı olduğunu, Fransızca öğrenmesinin ona fayda sağlayacağını, Paris'te ona Fransızca öğrettikten sonra geri göndereceğini anlatır.

“Hatemhan Ağa- Fransız dili neyine lâzımdır kıymetlim! Sana lazım olan Arap, Fars, Türk, Rus dilleridir ki Allah'a çok şükür yüce devletimizin şefkatiyle açılan medreselerde hepsini okuyup öğrendin.

Şahbaz Bey- Amca, Fransız dili bana çok gereklidir. Geçen yıl Tiflis'e beni ark kazımak için izin almaya göndermiştiniz. Allahverdi Beyin oğlu Tanrıverdi Bey, Varşova'da Fransız dili öğrendiği için her toplantıda benden daha çok itibar gördü. Halbuki Fransız ve Türkçeden başka dil bilmiyordu.

Hatemhan Ağa- Yavrum, sen daha çocuksun. Bu şeylerin hepsi boştur. İnsana akıl lazımdır. Bir dil fazla bilmek ile akıl artmaz. Bir insan hangi dil ile olursa olsun nihayet anlayışlı ve çağının insanların âdet ve arzularından haberdar ise, kendi işini yoluna koyar” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 67).

Bu sahnede ilk önce Paris'e gitmenin gereksiz olduğunu söyleyerek Şahbaz Bey'e izin vermeyen Hatem Ağa sonrasında Mösyö Jordan ve Şahbaz Bey tarafından ikna edilir ama Şehrebanu Hanım gitmesine izin vermez:

“Hatemhan Ağa- (Yüzünü eşine döndürüp) Hanım, daha ne diyelim, bırak gitsin, Paris'i görsün. Muhterem bilgin de iyi bir adamdır, onun yanında bir parça

hüner öğrenir, iyiyi, kötüyü görür. Kraldan hediye alır, yılbaşında Karabağ'da bazır olur. O vakte kadar biz de düğün hazırlıklarıyla meşgul oluruz. Geldiği gibi düğününe başlarız.

Şehrebanu Hanım- (Yerinden kalkıp bağıra bağıra) Adam, ne konuşursun, senin aklın nerededir? Onun Paris'e gitmesini de hüner kazanmasını da Fransız kralından hediye almasını da istemiyorum. Bu sözlerin tamamı bahanedir. Şahbaz Paris'e gitsin, meclislerde toplantılarda yüzü açık kızlar, gelinler ile keyfetsin, konuşsun, gülsün ister, vesselâm.

Hatemhan Ağa- (Sıkılıp, öfkeyle) Ay Hanım, yeter Allah'ını seversen bağırma! Daha ben ne yapayım, becerirsen sen gönderme. Gökte uçan kanatlı kuşu durdurmak mümkün olursa, Şahbaz'ı da zorla durdurmak mümkün olur. İzin vermesem de atına atlar. Aras'ın karşı kıyısına geçer, sonra ben onu nereden bulurum? Sen onu tanımıyor musun ne kadar inatçıdır?

Şehrebanu Hanım- (Daha kuvvetle bağırarak) Ben ondan da inatçıyım. Bırakmıyorum gitsin! Eğer Şahbaz'ın Paris'e gitmesine izin verirsem, bu başörtüsü, çingenelerin başörtüsü olsun (Elini başörtüsüne uzatır)” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 69-70).

Şahbaz Bey ise gitmekte ısrarlıdır ve kendini tutsak edemeyeceklerini söyler. Şehrebanu Hanım bağırarak çıkar ve Hatemhan Ağa'nın “Kadınların işi hatalıdır” sözleriyle perde kapanır.

Üçüncü perde yine aynı odada açılır, Şehrebanu Hanım ve dadıları Hanperi aralarında konuşmaktadır. Hanperi Güney Azerbaycan'dan gelen Derviş Mesteli Şah diye birinden ve cadısından bahseder. Şehrebanu Hanım, Derviş'in yaptıklarını ve gücünü Hanperi'nin anlattığı olaylardan dinleyince ikna olur ve hemen eve getirilmesini ister. Onların sahneden çıkmasının ardından Şerefnisa sahnede yalnız kalır ve hemen içeri Şahbaz Bey girer.

Şahbaz Bey, Şerefnisa Hanım'ı ikna etmek istemektedir ama başaramaz. Onu ne kadar sevdiğini söylese de Paris'e gitme isteği nedeniyle Şerefnisa Hanım'ın kızgınlığını yatıştıramaz:

“Şerefnisa Hanım- Bundan ne mi olacak, sen bu kızların sevdasına kapılmış uçuyorsun, Paris'e gitmek istiyorsun.

Şahbaz Bey- Şerefisa, bu dediğin nasıl sözdür? Bütün Paris'in kızları senin bir tek kılına kurban olsun. Benim senin gibi güzel bir sevgilim varken cennet hurileri bile gözüme gözükmmez. Sensiz bir günüm bile bana haram olsun.

Şerefisa Hanım- Yeter Allah'ını seversen. Bu lafları bana yutturma. Sensiz bir günüm bile olmasın diyen adam buradan Paris'e gitmez. Sen beni hiç sevmiyorsun” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 71).

Hatta öfkesinden Şahbaz Bey'in daha önce getirdiği Paris'i anlatan kitap sayfalarını ve fotoğrafları ayağının altına atar. Şahbaz Bey'in ise tek isteği Fransızca öğrenip döndüğünde iyi bir yerde işe girebilmektir. Şu anki durumunda Tiflis'te iyi bir iş bulması için torpil olması gerektiğini anlatmaya çalışır ama yine de ikna edemez:

“Şahbaz Bey- Doğru söylüyorsun ama adamın her işte bir torpili olmalı. Tiflis'te ve diğer şehirlerde beni tanıyan yoktur. Bana kim vasıta olup da işe sokacak ki hürmet bulacağım. Ama bu Fransız iyi bir adamdır, beni de sever. Evimizi barmımızı tanır. O beni Paris'e götürüp Fransız dilini öğretsin, krala tanıtsın ki meşhur olayım, döndükten sonra her yerde yerim olur.

Şerefisa Hanım- Bu sözlerin hepsi fitne fesattır. Beni aldatmak için söylenen bahanelerdir. Senin gibi civan, bilgili bir erkeğin Tiflis'te iş bulamaması ne demektir?

Şahbaz Bey- Paris'ten döndükten sonra yine gidip Tiflis'te çalışacağım.

Şerefisa Hanım- (Ayağı ile resimleri itip) Paris'te senin gibi bir erkek bu ahlâksızların elinden sağ kurtulabilir mi ki dönüp geldikten sonra adam gibi oturup dursun? Hiçbir zaman sen Paris'e gidemeyeceksin. (Alayla) Gittiğinde övünürsün” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 72).

Dördüncü perde başında Şehrebanu Hanım ve Hanperi Hatemhan Ağa'nın odasında beklemektedir, birden Mesteli Şah içeri girer. Şehrebanu Hanım ondan ne istediklerini kısaca anlatır, “Ona öyle bir iş et ki bizim Şahbaz Paris'e gidemesin ve Mösyö Jordan ondan el çeksin, onu götürmesin” diyerek isteğini belirtir. Derviş bu işin kolay olmadığını, mutlaka sonunda yapacağı büyüün kötü tesirine birisinin uğrayacağını anlatır ama Şehrebanu Hanım hem şaşkın hem de korkmuştur:

“Mesteli Şah- Hanım bu küçük basit bir iş değilmiş. Belki de çok büyük ve zor bir iş. Bu işte benim büyüünün kötü tesirine ya Paris ya da Mösyö Jordan'ın başı muhatap olmalıdır.

Şehrebanu Hanım- Baba derviş, ben anlamadım, niye büyüünün kötü tesirine muhatap olan ya Paris ya da Mösyö Jordan olmalıdır?

Mesteli Şah- Hanım, mesela eğer Şahbaz Beye el vursam, onun bedenine bir cin musallat etmem lâzımdır ki bu yolculuğun hayalini onun aklından çıkarsın ama, ya bu işten o korkar, aklını kaybeder, hastalanır ya da topal olursa. Çünkü çok gençtir.

Şehrebanu Hanım- Vay, Allah'ını seversen baba derviş böyle konuşma. Bu işlerin hepsi Şahbaz bir gün gözümüzden uzaklaşmasın diyedir. Nasıl biz onun canına cinin musallat olmasına razı oluruz?

Mesteli Şah- Bu şartlarda devlere ifritlere emir vermeliyim ki Paris'i harap etsinler, altını üstüne getirsinler de Şahbaz Bey oraya gitmek niyetinden vazgeçsin. Veya Merih yıldızına emredeyim ki Mösyö Jordan'ın boynunu vursun da Şahbaz Beyi götüren olmasın. Bu işin bundan başka çaresi yoktur.

Şehrebanu Hanım- Bu nasıl mümkün şeydir baba derviş, böyle iş yapmak olur mu?” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 73).

Mesteli Şah, Şehrebanu Hanım'a durumu daha iyi anlatmak için önceden yaptığı ve başardığı işleri anlatır, Şehrebanu Hanım daha da hayrete düşer ve korkar. Mesteli Şah zamanın geçtiğini ve gecenin vaktinin ilerlediğini söyler, Şehrebanu Hanım karar vermek zorundadır. On gün sonra gidecek olan Mösyö Jordan'a Paris'in harap olduğu haberinin gelmesi ya da Mösyö Jordan'ın boynunun vurulması için vakit hızla ilerlemektedir, birini seçmek durumundadır. Hanperi “her ikisini de” der, Fransızlara acımaz. Şehrebanu Hanım şaşırır, “Zavallı Parisliler bize ne yaptılar ki, evlerini barklarını başlarına yıkalım, binlerce adamın ölümüne sebep olalım” diyerek asıl suçlunun bu sorunu çıkaran Mösyö Jordan olduğunu belirtir. Şehrebanu Hanım'ın kararı Mösyö Jordan'ın ölmesidir. Fakat Şerefnisa Hanım buna karşı çıkar, Mösyö Jordan'a acır, onun nezaketinden, hediyelerinden ve onu öz kızı gibi sevdiğinden bahseder, ona zarar gelmesini kabul etmez. “Paris yıkılsın, kızı kadını da mahvolsun” der. Şehrebanu Hanım önce kararsız kalsa da Şerefnisa'nın doğru söylediğine ve “Paris'te kötü adamların olduğu

bilinmektedir. Tanrının iradesi bu dervişı büyüü ile orayı yıktırıp harap ettirelim diyebize ulaşmıştır. Baba derviş, devlere, ifritlere Paris'i kaldırıp altını üstüne getirsinler diye emir ver” diye buyurur (Aktaran: Buttanrı, 2006: 74-75).

Yardımcının heybesini getirmesini isteyen Mesteli Şah, o gelince ne yapmak istediğini diğerleri anlamasın diye Farsça konuşarak yardımcısına anlatır:

“Gulameli- Ne yapmak istiyorsun?

Mesteli Şah- Paris şehrinin maketini kurmak istiyorum ki, devlere ve ifritlere emredeyim, ben bu kadının gözü önünde (Gözü ile Şehrebanu Hanıma işaret eder.) bu maketi alt üst edince onlar da Paris şehrini bir an içinde alt üst etsinler...

Gulameli-Derhal, ama aklım almıyor. Bu zor işi, olacak şey değil, şaka mı ediyorsun bilmiyorum. Bir an içinde Paris'in harap olması ne demektir?

Mesteli Şah- (Gülümsemiş) Be adam, “ne demek” de ne? Şimdi bu büyük hanım bu iş için bana yüz tane yeni Avusturya altını verecektir, sihrin tesir etmesi için de on gün vakit var. Hiç kimse de bu sırrı bilmiyor, bilmeyecek de. Altınları aldıktan sonra çabuk davranıp, on güne kadar kendimi Aras'ın ötesine atamaz mıyım? Beni orada kim bulacak? Benden sonra ne olursa olsun. Eğer on gün içinde harap olursa altınlar tartışmasız benimdir. Sen ne biliyorsun, belki o zamana kadar herhangi bir sebeple Paris harap olacaktır! Bu gibi acayip hadiseler dünyada az mı görülmüştür?

Gulameli-(Tahta parçalarını çıkarırken tebessümle) Bu sonuncu hususu asla aklım almıyor, olması tamamen hayal bir iştir...

Mesteli Şah-(Kendi kendine) Bu kadın kısmı da amma da zavallı ve saf oluyor, düşünüp taşınmadan ben Karabağ'da olduğum halde Paris'i bir anda alt üst edeceğime veya benim Merih'imın Aras'ın o tarafından Mösyö Jordan'ın boynunu vurabileceğine inanıyorlar” (Çeviren Yavuz Akpınar, Aktaran: Buttanrı, 2006: 75-76).

Mesteli Şah ve yardımcısı arasında geçen bu kısa diyalogdan da anlaşılacağı üzere aslında yaptıkları işin ne kadar saçma ve inanması zor olduğunu, kadınların ne kadar saf ve zavallı görüldüğünü, basit bir insanın gök cisimlerine hükmederek bir şehri harap etme gücünün bulunduğu fikrine inanmalarının ne denli “hayal işi” görüldüğünü seyircinin

izlemesi ve anlaması sağlanır. Yaptığı iş sırasında abartılı hareketler yapar, maketi dağıtır, Şehrebanu Hanım'a isteğini tekrar sorar, o da şehrin yıkılmasını ister, devlerin el emeği için bahşış ister, Şehrebanu Hanım yüz altını çok bulsa da düğün masrafları için ayırdığı parayı verir, son olarak Derviş Mesteli Şah birkaç büyümlü söz yineler, maketi darmadağın eder.Şehrebanu Hanım, şehrin yıkıldığına o kadar inanmıştır ki bunun haberinin en kısa sürede Mösyö Jordan'a ulaşmasını ister, bunu kimin ulaştıracağını sorar. Mesteli Şah da gülerek *"Hanım bir adam ki Paris'i göz açıp kapayıncaya kadar yıkar, harap eder de onun haberini bir dakikada, bir saatte, bir günde, on güne kadar buraya ulaştıramaz mı? Düşündüğün şeye bak!"* der.

"Şehrebanu Hanım- Baba derviş, doğru söylüyorsun ama öyle olaydı ki bu haber şimdi bu saatte Mösyö Jordan'a ulaşsaydı da başımızdan çekip gitseydi" (Aktaran: Buttanrı, 2006: 79).

Tam bu sırada evin kapısı sanki kırılacakmış gibi çalınmaya başlar, Mösyö Jordan'ın sesi duyulmaktadır. Kapıyı açtıklarında Mösyö Jordan'ın telaşlı davranışlarına anlam veremezler, hepsi korkmuştur:

"Mösyö Jordan- (Kuvvetli bir ses ile, soluk soluğa) Hanım, hemen onların kalkmaları gerek. Ben gidiyorum, dayanamıyorum. Yazık sana Paris, yazık sana Tuileris, yazık sana güzel payitaht, güzel saltanat! Fransa bedbaht oldu! DimajParij! MonDieu, monDieu!

Şehrebanu Hanım- Muhterem bilgin ne var ne oldu?

Mösyö Jordan- Paris dağıldı, Tuileries yıkıldı. Fransa harap oldu. Dimaj Paris! DimajTuileries

Şehrebanu Hanım- Allah'ım sana şükür, yani, Allah'ım, belandan koru!

Mösyö Jordan- Güzel şehir, güzel saltanat! Bir anda viran, oldu, bir anda hiç yokmuş gibi oldu. Bu nasıl iştir, bu nasıl büyüdür, akıl almıyor ki! Cestaffreux, monDieu, monDieu!

Şehrebanu Hanım- Bu nasıl büyüdür? Demek büyü ile Paris yıkıldı. Ne diyorsun muhterem bilgin?

Mösyö Jordan- (Güçlü bir sesle, korkmuş) Elbette, büyüdür, şaşılacak iştir. Bir anda ansızın Paris harap oldu.

(Bu sözlerden sonra Şerefnisa Hanım da şiddetli bir biçimde titremeye başlar. Gözü dervişin gizlendiği perdededir.)

Hanperi- (Yavaş sesle) Vay anam, vay babam!” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 79-80)

Mösyö Jordan telaşla ve üzüntü halinde olanları anlatır, acele gitmelidir ve bir ata ihtiyaç duymaktadır. Şerefnisa Hanım titremeye başlar:

“Hatemhan Ağa- (Şaşkınlıkla) Muhterem bilgin, Paris'i kim dağıtmış, kim yıkmış?

Mösyö Jordan- (Üzüntüyle) Şeytanlar, cinler, devler, ifritler, kötü istekler. Hangisini söyleyeyim? Aman Hatemhan Ağa, atı hazırlayın, dayanmak mümkün değil! DimajParij! Tuileries! MonDieu, c'estaffreux!...

Şahbaz Bey- Sen niye titriyorsun, ey fesat! Yoksa Paris'i ben oraya gitmeyeyim diye sen mi emir verip yıktırdın?

Şerefnisa Hanım- (Titreye titreye ve yavaş sesle, gözü dervişin gizlendiği perdede) Yok, vallahi, Kuran çarpsın, dayımın başı için benim hiçbir şeyden haberim yok. Benim hiç günahım yok!

Şahbaz Bey- (Gülümseyerek) Bak bak, nasıl da yemin ediyor. Ne de tatlı dil ile yakasını sıyrıyor. Öyleyse niye titriyorsun? Eğer senin gibi periler padişahı Paris'i yıktırsa da helâldir” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 80-81).

Mösyö Jordan öylesine telaşlıdır ki Şahbaz Bey'i bile yanında götürmek istemez, “Kendi başımı sokmaya yerim yok. Şahbaz'ı nasıl götüreyim.” der ve erkekler aceleyle sahneden dışarı çıkarlar. Mesteli Şah yavaşça saklandığı yerden çıkar ve kaçar. Kadınlar da şaşkındır ama tüm bunların sebebinin Derviş Mesteli Şah ve yaptığı büyü olduğuna emindirler. Sahne sonunda Şehrebanu Hanım; “adamlar her zaman bize cadıya, muskaya inanmayın derler. İnsan bu işleri gözü ile görür de nasıl inanmaz?” dediğinde yardımcısı Hanperi ise “Ey hanım, eğer adamların akılları olsaydı, biz onları her zaman nasıl aldatabilir, kendi bildiğimizi yapabildik?” diye bir soru sormasıyla perde kapanır (Aktaran: Buttanrı, 2006: 81).

3.1.2.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj

Eser, Fransız botanikçi Mösyö Jordan ve Şahbaz Bey'in hikâyesi etrafında şekillenir. Mösyö Jordan, Kafkasya'nın bitki örtüsünü öğrenmek amacıyla gelen bir Fransız botanikçisidir. Şahbaz Bey ise Paris'e gitmeyi ve Fransızca öğrenmeyi hayal etmektedir ama nişanlısı Şerefnisa Hanım ve annesi Şehrebanu Hanım buna karşı çıkmaktadır. Eser, genel olarak batıl inançlar, büyücülük ve toplumdaki cahillik, yabancı dil bilmenin önemi, XIX. yüzyıl Azerbaycan'ının toplumsal ve kültürel yapısını ele alarak, batıl inançlar ve cehaletin eleştirildiği bir komedi oyunudur. Eserin temel çatışmaları olan geleneksel ve modern değerler arasındaki mücadeleyi yansıtarak, cehaletin ve batıl inançların toplum üzerindeki etkilerini sorgulamak ve toplumun modernleşme, eğitim, din, kadın hakları ve dış etkileşim gibi temel konularına dikkat çekmektedir.

Mösyö Jordân'ın temsil ettiği modern tıp ve bilim ile Derviş Mesteli Şah'ın temsil ettiği geleneksel ve dogmatik düşünce arasındaki çatışma eserin merkezindedir. Mösyö Jordân, eserin aydın karakteridir ve batılılaşma çabalarını temsil eder. Modern tıp anlayışını benimseyen, bilime ve eğitime değer veren bu karakter, toplumun eski alışkanlıklarına ve hurafelere karşı çıkar. Ancak, onunla karşılaşan geleneksel düşünceye bağlı karakterler, özellikle de Derviş Mesteli Şah, çağın getirdiği değişimlere direnirler ve bu çatışma eserin temel dinamiğini oluşturur.

Ayrıca oyunda yeralan özellikle iki kadın karakterin Ahundov tarafından çizilen güçlü portresi dönemin içerisindeki Azerbaycan kadın imajını bize göstermektedir. Kocasına hükmedebilen ve hatta kocasının çekindiği Şehrebanu Hanım ile yine nişanlısının ikna etmek için uğraştığı Şerefnisa Hanım sahnede bize kadın imajı konusunda bilgi vermektedir. Oyun sonunda Hanperi'nin söylediği kadınların erkekleri kandırarak aslında kendi istediklerini yaptığı mesajı da açık bir şekilde toplumda kadının yerini ve gerçekteki gücünü işaret etmektedir.

3.1.2.4. Oyunda Olay Dizisi

3.1.2.4.1. Perde ve Sahne

Oyun dört perdeden oluşmaktadır.

3.1.2.4.2. Olay ve Durum Dizisi

Sahne Planına Göre Olay Dizisi:

Gülçehre ve Şerefnisa Hanım aynı odadadır, Şerefnisa hem yün tarar hem ağlar.

Gülçehre ablasının ağlama sebebini öğrenmek ister ama Şerefnisa söylemez ve onu iter.

Gülçehre yan odaya gider, ablasını şikâyet eder ve anneleri Şehrebanu Hanım odaya gelir.

Şerefnisa Hanım ağlama sebebini önce söylemek istemez ama sonra Şahbaz'ın Paris'e gideceğini söyler.

Şehrebanu Hanım kızar ve Gülçehre'ye Şahbaz Beyi çağırmasını söyler.

Şahbaz gelir, Şehrebanu Hanım ona kızar.

Şahbaz Bey ikna etmeye çalışır ama başaramaz, çıkar.

Şerefnisa ve Şehrebanu Hanım konuşur, Şehrebanu Gülçehre'ye Hatemhan Ağa'yı çağırmasını söyler.

Hatemhan Ağa gelir, Şehrebanu Hanım durumu anlatır ve kızar, öfkelenir.

Hatemhan Ağa durumu Mösyö Jordan'a sorar.

Mösyö Jordan ve Şahbaz durumu anlatır ve ikna etmeye çalışırlar.

Hatemhan Ağa ikna olur ve karısını ikna etmeye çalışır.

Şehrebanu Hanım kızar, kabul etmez ve öfkeyle çıkar.

Hanperi ve Şehrebanu Hanım konuşur, Mesteli Şah'ı çağırmaya karar verirler.

Şerefnisa ve Şahbez Bey yalnız kalır, Şahbaz Bey onu ikna etmeye çalışır ama başaramaz.

Şerefnisa Hanım sinirleri ve resimleri atıp üzerlerine basar.

Şehrebanu Hanım ve Hanperi gelen Mesteli Şah'ı karşılar, niyetlerini açıklarlar.

Şerefnisa ve Şehrebanu Hanımlar Paris'in yıkılmasına karar verir.

Mesteli Şah Paris maketi yapıp, sihirli sözlerle bu maketi dağıtır.

Şehrebanu Hanım ona yüz altın verir, Mesteli Şah tam çıkacakken kapı çalar ve o da saklanır.

Mösyö Jordan telaşla gelir ve Paris'in yıkıldığı haberini verir, durumu anlatarak onlardan bir at ister.

Kadınlar şaşırır ve korkar.

Erkekler çıkar, Mesteli Şah sessizce kaçar.

3.1.2.4.3. Atmosfer

Oyunda ılımlı bir atmosfer kullanılmıştır. Kadınların Şahbaz Bey’le çatışmasında zaman zaman gerilimli bir atmosfer hissedilmektedir. Mesteli Şah gerilim ve korku dolu bir atmosfer yaratmaktadır. Oyun sonunda kapı çaldığında gerilim üst noktaya çıkar, seyircide merak ve heyecan duygusu oluşur.

3.1.2.5. Aksiyon Planı

A ve B kişileri oyun başında konuşur, itişme olur;

C kişisi gelir ve B kişisine sorarak durumu öğrenir.

D kişisi gelir ve ikna etmeye çalışır ama gerilim oluşur.

E kişisi gelir ama durumu bilmemektedir.

E kişisi F ve D kişisi ile konuşarak ikna olur ama C kişisini ikna edemezler, tartışma çıkar.

C ve G kişileri konuşarak H kişisini çağırırlar.

H kişisi gelir, C ve B kişilerinin isteğiyle sihir yapar.

F kişisi telaşla gelir, olanları anlatır ve gitmek ister.

B ve C kişileri korkar.

3.1.2.5.1. Kavramlar

Eserde merkezi kavramlar olarak cehalet, saflık, dini suistimal, büyü, batıl inanç, kadın, bilim, aşk, evlilik, kıskançlık, sadık olma, Fransa, Fransızca, Batı dilleri, Doğu kültürü, Batı kültürü, kültürel tanışma, aydın olma, aydınlanma, akılcılık, eğitim, eğitimin önemi hırs, acımasızlık, dolandırıcılık gibi kavramlar kullanılmaktadır.

3.1.2.5.2. Çatışma

Mösyö Jordân'ın temsil ettiği modern tıp ve bilim ile Derviş Mesteli Şah'ın temsil ettiği geleneksel ve dogmatik düşünce arasındaki çatışma eserin merkezindedir. Mösyö Jordân, eserin aydın karakteridir ve Batılılaşma çabalarını temsil eder. Modern tıp anlayışını benimseyen, bilime ve eğitime değer veren bu karakter, toplumun eski alışkanlıklarına ve hurafelere karşı çıkar. Ancak, onunla karşılaşan geleneksel düşünceye bağlı karakterler, özellikle de Derviş Mesteli Şah, çağın getirdiği değişimlere direnirler ve bu çatışma eserin temel dinamiğini oluşturur.

Aşk x kıskançlık, eğitim x cahillik, eğitim x batıl inançlar, din x hurafeler, Doğu x Batı, Doğu kültürü x Batı kültürü, aldatan x aldatılan, masum x dolandırıcı gibi karşıt kavramlar karşımıza çıkmaktadır. Kadın x erkek ve onların çatışan düşünce tarzları da oyun içerisinde yeralan çatışma unsurlarındandır.

3.1.2.6. Oyunda Yer Alan Karakterler

3.1.2.6.1. Kişileştirme tablosu

3.Tablo 3: *Hekayet-i Mösyö Jordan Hekim-i Nebatat* oyunu kişileştirme tablosu

Karakter adı	Biyolojik	Sosyolojik	Psikolojik	Meslek	Tavır ve diğer özellikler
Mösyö Jordan	Dinamik Çalışkan	Toplumda saygın yeri olan	Dürüst Telaşlı Akılcı	Bitki bilimci/botanikçi Bilimadamı	Parisli
HatemhanAğa	Çalışkan	Oba Beyi Sözü dinlenir Saygın	Zeki Merhametli Dürüst	Oba Beyi Hayvancılıkla uğraşıyor	TeklaMuganlı Karabağlı
Şahbaz Bey	Hatem Şah'ın kardeşi oğlu Genç delikanlı	Şerefnişan Hanım'ın nişanlısı	Dürüst Akıllı Öğrenmeye istekli Aşık	Öğrenci	Mevki sahibi olmak için çalışmayı istiyor, öğrenmeye

					aç, vatanperver
Şehrebanu Hanım	Şerefnisa ve Gülçehre'nin annesi	Hatem Şah'ın karısı	İnatçı Öfkeli Hırçın Saf	Ev hanımı	Başörtülü
Şerefnisa Hanım	Hatem Şah'ın büyük kızı Genç	Şahbaz Bey'in nişanlısı	Duygusal Kıskanç Aşık Saf	Yün tarıyor	Başörtülü
Derviş Mestali Şah		Topluca saygın ve yaptılarına inanılır, korkulur	Etkileyici Laf cambası	Ünlü büyücü Sihirbaz Din adamı	İranlı Farsça bilir
Gülçehre	Hatem Şah'ın küçük kızı,	Ailede sevilir	Hassas Söz dinler		
Hanperi		Sözüne inanılır	Saf Cahil	Şerefnisa Hanım'ın dadısı	Başörtülü
Gulameli		İşine sadık	Akıllı	Derviş Mestali Şah'ın yardımcısı	İnsanların psikolojisini anlamakta zorlanıyor

3.1.2.6.2. Ana Karakterler

3.1.2.6.2.1. Mösyö Jordan

M.F. Ahundov'un *Eserleri I. Cilt*'te Nadir Memmedov'un aktardığına göre; Mösyö Jordan adlı karakter aslında Aleksis Jordan (1814-1879) adında gerçekten de ünlü bir Fransız bitki bilimcisi olan tarihi bir kişidir. "*M.F. Ahundov, gerçek prototipine dayanarak Batı Avrupa bilim adamlarının sanatsal karakterini oluşturmuştur*" (Memmedov, 2005: 251).

Eserin ikinci perdesinde Ahundov Mösyö Jordan'ın Hatemhan Ağa ile konuşması sırasında uzun ve detaylı bir ifadeyle botanik bilimi konusunda döneme ait bilgi vermektedir. Bu konuşma ile Ahundov'un Aleksis Jordan'ın bitki bilimi alanındaki çalışmalarını derin bir şekilde okuduğu ve değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Gerçekte de on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Aleksis Jordan, eserlerinde bahsettiği Linney, Turnefort ve Bartram gibi bazı doğa bilimcileriyle tartışmış ve bitkilerin türleri hakkında yeni teoriler öne sürmüştür. Onun bu teorisi sadece Fransa'da değil, tüm Avrupa ülkelerinde bir süre geniş bir şekilde kabul görmüştür. "*Jordanism*" olarak adlandırılan bu teori, daha sonra materyalist doğa bilimcileri tarafından idealist bir görüş olarak ciddi şekilde eleştirilmiştir. "*M.F. Akhundzade'nin Fransız bitki bilimcinin bilimsel faaliyetini doğru bir şekilde değerlendirmesi, o dönemde doğa bilimlerini büyük bir hevesle öğrendiğini göstermektedir*" (Memmedov, 2005: 251).

Oyunda karşımıza çıkan Mösyö Jordan karakteri bize dönemindeki "Batılı aydın" tiplmesi olarak yansıtılmıştır. Bilime ve akılcılığa inanan, geri düşüncüyü ve dogmaları kabul etmeyen bir aydın karakterdir. Genç insanların bilim yolunda ilerlemesini destekler. Ancak oyun sonunda Paris'in yıkılması haberini soğukkanlı ve akılcı şekilde karşılayamaz, panikler ve sebep olarak "*Şeytanlar, cinler, devler, ifritler, kötü istekler. Hangisini söyleyeyim?*" diyerek durumu pek de akılcı olmayan sebeplere bağlar.

3.1.2.6.2.2. Şahbaz Bey

Ahundov eserinde Şahbaz Bey adında oyunun merkezinde yer alan bir baş karakter yaratmıştır. Şahbaz Bey de önceki oyundaki Şair Hacı Nuri gibi toplumda saygı gören bir kişiliğe sahiptir ve “bey” unvanına sahiptir. Amcası tarafından yetiştirilmiş, önce medresede eğitim almış, ardından Tiflis'e gönderilerek Rus okullarında eğitim görmüş, bu süreçte Rusça öğrenmiş ve çağdaş bilimler öğrenmiştir. Hedefleri olan bu genç Paris'e gidip eğitim alarak Fransızca öğrenip kendini geliştirmek ve ülkesine geri dönerek iyi mevkilerde çalışmak arzusundadır:

“Şahbaz Bey- Amca, Fransız dili bana çok gereklidir. Geçen yıl Tiflis'e beni ark kazımak için izin almaya göndermiştiniz. Allahverdi Beyin oğlu Tanrıverdi Bey, Varşova'da Fransız dili öğrendiği için her toplantıda benden daha çok itibar gördü. Halbuki Fransız ve Türkçeden başka dil bilmiyordu.

Hatemhan Ağa- Yavrum, sen daha çocuksun. Bu şeylerin hepsi boştur. İnsana akıl lâzımdır. Bir dil fazla bilmek ile akıl artmaz. Bir insan hangi dil ile olursa olsun nihayet anlayışlı ve çağının insanların âdet ve arzularından haberdar ise, kendi işini yoluna koyar.

Şahbaz Bey-Çağımızın halklarından biri de Paris halkıdır. Sizin sözünüze göre onların da âdet ve arzularından haberdar olmak gerekir.

Hatemhan Ağa- Ne ayıbı var, eğer istiyorsan onların da âdet ve arzularını öğren.

Şahbaz Bey- Bu durumda eğer Paris'e gitmezsem oranın halkının adet ve arzularından nasıl haberdar olabilirim?

Hatemhan Ağa- Çok kolay. Karabağ'dan başka bir yeri görmediğim halde sadece Mösyö Jordan'ı görmek ve sözlerine kulak vermek ile ben onları nasıl biliyorsam öyle” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 67).

Şahbaz Bey, Rus nüfusunun etkisi altında Rusça öğrenmiştir ve devlet dairelerinde Rusçanın önemini fark etmiş ve bu dilde eğitim almıştır. Akpınar bu dönemi şöyle özetlemiştir; “Batı medeniyetiyle böylece temasa geçen yeni Azeri münevverleri daha çok “zadegan” ailelere mensupturlar. Rusca tahsil yapanlar kendi muhitlerinde de i'tibar görmeğe başladılar. Rusca, yavaş yavaş Farsca ve Arapçanın yerini aldı. Hatta

daha da ileri giderek Türkçenin bile yerini alır oldu” (Akpınar, 1980: 150). Böyle bir dönem kültürünün etkisinde yetişen Şahbaz Bey’e bu neslin bir temsilcisi olarak eserde Ahundov tarafından yer verilmiştir. Şahbaz Bey, resmi dairelerde ve Rus aydınları arasında Fransızcanın daha etkili olduğunu fark etmiş ve Mösyö Jordan’la Paris’e giderek Fransızca öğrenmek istemektedir.

Üçüncü perdede Şahbaz Bey, nişanlısına Fransız kadınlarının yaşam tarzı, toplumdaki konumları ve giyim tarzlarından bahseder. Onlara dair fotoğrafları Şeref Nisa'ya gösterir. Şahbaz'ın bu anlatımıyla dönemin kadınları, konumları ve kültür anlayışı konusundaki genel bir fikir vermemektedir:

“Şeref nisa Hanım- (Hemen kalkar, elini uzatıp dokuma tezgâhının arkasından bir yarım sayfa kâğıt çıkarıp açar.) Şahbaz, peki bu resimleri bana kim getirdi? Bunları sen getirip demedin mi Paris kızlarının, kadınlarının resimleridir. Bak Paris'te ne kadar güzel kızlar, kadınlar var? Bu kızlar, kadınlar tamamen yüzleri açık meclislerde, toplantılarda erkekler ile bir arada otururlar? Daha ben bu resimleri utandığım için anneme göstermedim.

Şahbaz Bey- Vay, Şeref nisa, nasıl da çocuk gibi konuşuyorsun? Bu resimler Mösyö Jordan'ın kitaplarının içinde idi. Mösyö Jordan kitaplarını açıp baktığında gözü bunlara ilişti, çıkardı bana verdi. Al bunları nişanlına göster ve de ki “Bu yıl Paris'in kızları, kadınları böyle elbise giyecekler. Geçen yıl değişik modellerde elbiseleri vardı. Gelecek yıl da bir başka modelde elbise giyecekler. Her yıl Paris'te elbise giyim tarzı değişir.” Ben de getirdim sana verdim. Bundan ne olacak?

Şeref nisa Hanım- Bundan ne mi olacak, sen bu kızların sevdasına kapılmış uçuyorsun, Paris'e gitmek istiyorsun” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 71).

Bu açıklamaları ve ikna etme çabası nişanlısına yeterli gelmez, onun Paris’e kadınların hevesine kapılarak gittiğinde ısrar eder ve hırsından elindeki kağıtları yırtar ve hatta ayaklarının altına alır. Şahbaz Paris’e giderek dil öğrenerek kendini geliştirip tekrar Azerbaycan’a dönerek Tiflis’te çalışmak istemektedir. Akpınar tezinde Şahbaz Bey’in bir vatansever olduğunu belirterek; *“XIX. asırdaki birçok münevver Azeri genci gibi Şahbaz’da memleketinin kalkınması halkının terakki etmesi için Avrupa ilim ve tekniğini öğrenme arzusundadır. Aslında Paris’e gitme isteği bu düşünceye bağlıdır. Bu hususiyeti*

itibariyle Şahbaz, Şair Hacı Nuri'den daha ileri bir seviyededir. Çünkü müşahhas fikirlere sahiptir. ... Çünkü "vatanseverlik" "halka hizmet" gibi düşünceler o zamanki Azeri muhiti için henüz büyük bir önem taşııyordu. Ahundzade, Şahbaz tipiyle bu düşüncelerin de tohumunu atmış bulunmaktadır. Yazarımız Şahbaza bu fikirleri açıktan açığa söyletmiş olsaydı istediği tesiri uyandırmazdı. Zamanın şartları daima iyi hesap etmiş olan Ahundzade bu hususta da hayal ve arzularını kontrol edebilmiş; zamanına ait gerçek dünyanın dışına çıkmamış, sadece çok yakın bir geleceği idealize etmiştir. Şahbaz, aslında o güne ait bir genç değil; 30-4- yıl sonraki cemiyette ortaya çıkabilecek bir tiptir" (Akpınar, 1980: 151).

Ahundov'un o dönemde yarattığı bu karakterle vurgulamak istediği, Azerbaycan toplumunun hem bireysel hem de genel düzeyde yaşadığı değişimleri, modernizasyonu ve vatanseverliği benimsetme çabası denebilir. Şahbaz, gençlerin kendi kararlarını alma hakkını savunan bir karakter olarak öne çıkarır. Evlilik konusunda henüz çok genç olduğunu rahatlıkla söyler:

"Şahbaz Bey- Benim düğünüme nasıl yirmi gün kalmıştır? Ben henüz çocuğum. Ben kendi isteğimle bu kadar çabuk evlenmem. Düğün yapmayacağım, yoksa güç mü kullanılacak!" (Aktaran: Buttanrı, 2006: 65).

Şahbaz Bey, aslında nişanlısını sevdiğini eserde birkaç yerde dile getirmektedir. Onu ikna etmek için pek çok hoş söz söyler ama başarılı olamadığı sahnede görülür. Paris'e gidiş amacının dil öğrenmek olduğu konusunda nişanlısını bir türlü ikna edemez.

3.1.2.6.2.3. Şehrebanu Hanım

Eserde dört ayrı kadın karakter bulunmaktadır. Hatemhan Ağa'nın eşi ve Şahbaz'ın kayınvalidesi Şehrebanu Hanım, merhametli, insan sevgisiyle dolu ve aynı zamanda cahil gösterilen bir karakterdir. Şehrebanu Hanım kızının mutluluğunu sağlamak ve Şahbaz'ın Paris'e gitmesini engellemek ister. Kocasını Hatemhan Ağa'nın etkisiz olması, anne ve kızı umutsuzluğa itmiştir. Her iki kadın da sihre inanmaktadır ve Derviş Mestali Şah'a güvenmelerini kolaylaştıran saf ve cahil bir yapıya sahiptirler. Şehrebanu, kocasına kızmaktadır. Kendisince bir çeşit fedakârlık yaparak Şahbaz'ın gitmesini engellemeye çalışır. Düğün masrafı için biriktirdiği altını, büyü yapan Derviş

Mestali Şah'a verir. Şehre Banu, sert mizaçlı olmasına rağmen merhametli ve yufka yürekli bir kadındır. İlk çözüm önerisi olarak Mestali Şah'ın büyü yaparak Mösyö Jordan'ı öldürme isteğine karşı çıkar, ancak çaresizlik nedeniyle tanımadığı Paris halkının öldürülmesine razı olur. Buna gerekçe olarak Parislilerin kadınların özgürce dolaşmalarına izin vermişlerini gösterir.

Şehrebanu Hanım karakteri bize istediğini elde etmede sergilediği güçlü duruşu ile dönemin kadın imajını göstermektedir. Kocasını kendisinden çekinir ve ikna etmeye çalışır. Aslında kocasından daha fazla söz sahibi olduğu anlaşılmaktadır. Dönem içerisinde alışık olunan kadın imajından farklı olarak sahnede istekleri için mücadele eden ve sonunda gerçekleştiren bir portre yaratılmıştır. Evinde sessiz durup oturan kadın yerine, hırçın ve mücadeleci bir tip Ahundov tarafından sahneye taşınmıştır. Fakat cahil olması, bilimi inkâr ederek büyüye inanması bu karakterin zayıf yönlerindendir.

3.1.2.6.3. Yardımcı Karakterler

3.1.2.6.3.1. Hatemhan Ağa

Eserdeki diğer önemli erkek karakterlerin başında gelen Hatemhan Ağa, Tekli Mugan Köyünün önderi olarak yaşayan yarı göçebe bir figürdür. Karakteri, güçlü bir iradeye ve zekâyâ sahiptir. Babacan ve içten tavırlara sahip olduğu kadar mizah duygusu olan bir kişidir. Batılılar hakkındaki düşüncelerini ifade ederken, özellikle Şahbaz Bey ve Mösyö Jordan'a yönelik espri dolu sözleriyle dikkat çeker:

“Şahbaz Bey- Amca inanmam. Siz nasıl Paris halkının âdet ve isteklerinden haberdar olabilirsiniz?

Hatemhan Ağa- Ben şimdi seni inandırırım çocuğum. Bana öyle görünmektedir ki şüphesiz her âdet ve özellik bizde bulunmaktadır, Paris halkında bunların çoğu yoktur. Meselâ, biz elimize kına koyarız, Fransızlar koymazlar; biz saçımızı keseriz, onlar başlarına tüy takarlar; biz kalpakla otururuz, onlar başları açık otururlar; biz arkası açık pabuç giyeriz, onlar kösele ayakkabı giyerler; biz elimizle yemek yeriz, onlar kaşık ile yerler; biz aşikâr hediye alırız; onlar gizli alırlar, biz her şeye inanırız, onlar hiçbir şeye inanmazlar; bizim hanımlarımız

kısa elbise giyer, onların eşleri uzun elbise giyer; bizde çok kadın almak âdetidir, Paris'te çok koca almak.

Şahbaz Bey- Amca, bunu anlamadım.

Hatemhan Ağa- Niye anlamadın evladım? Çok kadın almak, bir erkek bir kadınla yetinmesin; çok kocaya varmak da bir kadın bir erkekle yetinmesin demektir. Birincisi bizde vardır, ikincisi Paris'te. Mösyö Jordan uzun kış gecelerinde bize o kitapların içindekilerini sürekli nakletti. Artık sen de bütün şeyleri bu netice ile farz et. Paris'e gitmek faydasızdır, oraya gitmeyi aklından çıkar.

Mösyö Jordan- (Alay ederek) Ha, ha, ha Hatemhan Ağa, sizin gibi mantık kurallarından haberdar, akıllı ve anlayışlı, olgun bir insanın bu zamana kadar meşveret meclislerinin birinde bulunmamasına şaşıyorum. Her ne kadar ben sizin söylediğiniz kurallar ile tartışamasam da eğer izniniz olursa ben de birkaç kelime söylemek isterim.

Hatemhan Ağa- Buyurun muhterem bilgin! Sizin her sözünüz bize hoş gelir” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 67-68).

Hatemhan Ağa, ikinci perdenin başlangıcında Doğu ve Batı arasındaki farklılıkları bu şekilde vurgulayarak, her iki kültürün bakış açılarını ustalıkla birleştirir. Geleneklerin güçlü etkisi altında olan eski yaşam tarzının izlerini taşımasına rağmen modern değişimlere açıktır. Yeğeni Şahbaz Bey'in Rus mekteplerinde okumasını sağlamış, hatta Paris'e gitmesine izin verebilecek kadar ilerici bir yaklaşım sergilemiştir. Hatemhan Ağa, toplumsal normları önemseyen bir karakter olarak öne çıkar.

İyiliksever ve yardımsever bir karakter olan Hatemhan Ağa, ancak yazarın vurguladığı gibi bazı olumsuz özelliklere de sahiptir. Kadınlara karşı ciddiyetsiz tavırları ve Avrupalılar hakkında yüzeysel bilgisiyle bilgiçlik taslaması, onun eksik yanlarını ortaya koymaktadır. Ahundov'un eserinde, Hatemhan Ağa tipi, o dönemin Azerbaycan'ında sıkça karşılaşılan bir halk figürünü temsil etmektedir. Hatemhan Ağa'nın ailesiyle yaşadığı geçim derdi dışında ciddi sorunları yoktur. “Yenilik taraftarı ile Azeri münevverlerini Hatem Han Ağa tipine yakın hususiyetler taşıyan beyler, toprak ağaları, zengin kimseler yetiştirmiştir” (Akpınar, 1980: 157).

3.1.2.6.3.2. Şerefnisa Hanım

Hatemhan Ağa'nın kızı ve Şahbaz'ın nişanlısı âşık, merhametli, insan sevgisiyle dolu ve cahil gösterilen bir karakterdir. Evlenmek istediği Şahbaz'ın Paris'e gitmesini engellemek ister. Bunu yaparken de kıskanç olması nedeniyle tüm Paris'in yıkılmasını ve Parisli kadınların ölmesini bile isteyecek kadar hırslı âşıktır. Eğitime önem vermez, ileri görüşlü değildir ve anı düşünür. Nişanlısına karşı hırçın davranır ve anlayışlı yaklaşmaz, kendi istekleri ön plandadır, toplumun normlarına göre yaşamayı seçmiştir.

3.1.2.6.4. Fon Karakterler

Hanperi, Gulameli ve Gülçehre oyunda fon karakter ya da figüran olarak görülebilir. Hizmet ettikleri kişilere yardımcı olan ve işlerine odaklı tiplerdir.

3.1.2.7. Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler

Eserde farklı milletlerin isimlerine sık sık yer verilmiştir. Fransız milletin adı, “*Firengiler, Freng, Frengi*” ifadeleri pek çok yerde geçmektedir. “*Freng dili*” ifadesi yer almaktadır. Fransızlar, Fransadaki yaşam şekli, Paris ve Paris sokaklarından eserde bahsedilmektedir.

Araplar, Farslar, Türkler ve Rusların dillerinin öğrenilmesinin yeterli olacağını Hatemhan Ağa, Şahbaz Bey'e söyler; “...*lazım olan Arap, Fars, Türk, Rus dilleridir ki Allah'a çok şükür yüce devletimizin şefkatiyle açılan medreselerde hepsini okuyup öğrendin.*”

Oyunda Mesteli Şah ve yardımcı aralarında uzun bir diyalog halinde Farsça konuşurlar.

3.1.2.8. Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler

Eserde köy hayatının çeşitli unsurlarına yer verilmiştir; örneğin kışlık ev diye oyunun en başında bahsedilmesi oyundaki yaşamın köy yaşamı olduğunu, yazın ve kışın ayrı mekânlar olmak üzere göçebe bir hayat sürdükleri anlaşılmaktadır. Şerefnisa

Hanım'ın yün tarağı kullanmaktadır. Derviş Mestali Şah komşu köy olan Ağcabedi'de oturmaktadır. Şahbaz Bey “*Ben bu sazlıkta adsız sansız kaldım*” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 72) dediğinde bulundukları kışlık evin çevresinin kırsal sazlık bir alan olduğu anlaşılmaktadır. Mösyö Jordan son sahnede eve geldiğinde Hatemhan Ağa ve Şahbaz Bey'in yorgunluktan uyumalarını “*Bugün at sürüsüne (yalkıya) bakmaya gitmişlerdi*” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 79) diye açıklama yaptığında geçim kaynaklarının hayvancılık olduğu anlaşılmaktadır.

3.1.2.9. Oyunda Zaman Kullanımı

Oyun 1848 yılının ilkbaharında Nevruz Bayramının bir son sonrasında başlar, ikinci sahne aynı gün devam eder, üçüncü sahne ertesi günlerde geçtiği düşünülebilir net bir bilgi verilmemiştir. Dördüncü sahne aynı günün akşamı, güneş batımını iki saat geçe başlar ve gece devam eder

3.1.2.10. Oyunda Kostümler

Eserde kadınlar kırsal giyim tarzını kullanmaktadır, başlarında örtüleri vardır. Yüzlerini örtmek için yaşmak kullanırlar. Derviş Mesteli Şah da geleneksel ve kırsal bir giyim tarzına sahiptir. Hatemhan Ağa kendi halkı ve Paris halkını dış görünüş ve kıyafetlerini de karşılaştırmaktadır. Paris kadınlarının sokaklarda yüzleri açık dolaşması ve günlük giyimlerine değinilmektedir.

3.1.2.11. Oyun Değerlendirmesi

Mösyö Jordân'ın temsil ettiği modern tıp ve bilim ile Derviş Mesteli Şah'ın temsil ettiği geleneksel ve dogmatik düşünce arasındaki çatışma eserin merkezindedir. Mösyö Jordân, eserin aydın karakteridir ve batılılaşma çabalarını temsil eder. Modern tıp anlayışını benimseyen, bilime ve eğitime değer veren bu karakter, toplumun eski

alışkanlıklarına ve hurafelere karşı çıkar. Ancak, onunla karşılaşan geleneksel düşünceye bağlı karakterler, özellikle de Derviş Mesteli Şah, çağın getirdiği değişimlere direnirler ve bu çatışma eserin temel dinamiğini oluşturur.

Memmedov'un hazırladığı *M.F. Ahundov Eserleri I. Cilt*'in önsözünde bu eserde Ahundov'un aldatıcı, halkı kandırıp soyan Derviş Mestali Şah karakteri ile Fransız bitki bilimcisi Mösyö Jordan karakterini karşı karşıya getirdiğini ifade etmektedir. Mösyö Jordan'ı bilim, eğitim ve ilerlemenin temsilcisi olarak tasvir ederken, Derviş Mestali Şah ise aldatıcı bir yaşam süren bir figür olarak gösterilmektedir. Bu karşıtlık, İran'ın feodal yapısını temsil eden büyücü ile Fransa'nın özgürlükçü yapısını temsil eden bir bitki bilimcisiyle çatışmasını göstermektedir. Şahbaz Bey karakteri aracılığıyla ise yazar, Azerbaycan gençliğinin bilgi, öğrenme ve Avrupa medeniyetinin başarılarına ulaşma çabalarını takdir eder. *“Mirze Feteli'nin bu komedide çizdiği Şahbaz Bey karakteri, daha sonraki yıllarda N. Vezirov, E. Hakverdiyev, N. Nerimanov ve Celil Memmedkuluzade tarafından yaratılan aydın, eğitimci kahramanlar serisinin ilk örneğidir ve büyük bir özenle ve samimiyetle ele alınmıştır”* (Memmedov, 2005: 18-19).

Mösyö Jordan karakteri ile Ahundov'un kendi fikirlerini yansıtmak istediğine değinen Akpınar, bu fırsattan istifade ederek komedi havası içerisinde Avrupalılar hakkında halka bilgi verip gençlerin ilgisini Avrupa'ya ve bilime çekmek istediği yorumunu yapmaktadır. *“Mösyö Jordan'ın ağzından kendi fikirlerini söylemiştir. Fakat bu tipi kendi fikirlerini temsil edecek seviyede idealize etmiş değildir. Mösyö Jordan'la Avrupa ilim ve fenninin ileri olduğu meselesinde aynı kanaattedir. Frenk dili bu ilemlerin kapısını açmak için gereklidir”* (Akpınar, 1980: 157). Mösyö Jordan, Karabağ'a bitki türleri üzerinde araştırmalar yapmak amacıyla gelmiş ve Hatem Han Ağa'nın obasında bir kış mevsimi geçirmiş yabancı bir karakter olarak çizilmiştir. *“Ahundzade, Mösyö Jordan gibi orijinal bir karakter yaratarak Doğu ve Batı'yı bir araya getirme ve mukayese etme fırsatını elde etmiştir. Bu tip, bir komedinin gerekli komik unsurunun ortaya çıkmasını sağlayan zıtlıkları ustaca sergilemiştir.”* Mösyö Jordan karakterinin iyi ve yardımsever oluşunu, uzun süre misafiri olduğu kişilere karşı duyduğu şükran hislerine karşılık olarak Şahbaz Bey'i Paris'e götürüp ona Fransızca dilini öğretme ve krala takdim ederek göstermek istemesinden anlaşılmaktadır. *“Ahundzade, Mösyö Jordan'ın karakterini tam anlamıyla bir Avrupalı tipi olarak yaratmak istememiştir. Onun amacı, gençlerin ilgisini*

çekerek Avrupa ve Avrupalılar hakkında canlı gözlemler ve bilgiler sunmak, bunu bir komedi havası içinde yapmaktır.” Mösyö Jordan ile Avrupa ilim ve feninin ileri olduğu konusunda aynı düşüncededir ve Frenk dilinin bu ilimlere erişmek için gerekliliğini vurgular. Mösyö Jordan'ın bitkilerle ilgili uzun monoloğu hafife alınmış şekilde gösterilmiş ve kendini beğenisi ile diğer botanikçilere yönelik küçümsemesi ustalıkla hicvedilmiştir. Fransız aliminin cahil insanlara tepeden bakışı ve mağrurluğu alaylı bir şekilde eleştirilmiştir (Akpınar, 1980: 157-158).

Ahundov bu eserinde de ilkinde olduğu gibi iyi ile kötü karakterleri karşı karşıya getirmez ve onları sahnede bir arada göstermeden seyirciye bu çatışmayı hissettirmekle yetinir. Aynı Kimyager Molla İbrahim Halil karakteri ve karşıtlığı Şair Hacı Nuri'nin oyun içerisinde karşılaşmaması gibi bu eserde de Mösyö Jordan ve Derviş Mestali Şah karşılaşmazlar. Fakat seyirci onların zıtlıklarını görür, karşıt fikirsel ile temsil ettikleri değerlerin farklılıklarını hissederek yapılan eleştiriyi anlarlar.

Ayrıca Akpınar tez çalışmasının karakter analizi bölümünde Hatemhan Ağa ve Mösyö Jordan arasında da karşılaştırma yaparak bunların, *“iki ayrı alemi, başka başka kültürleri”* temsil ettiklerine değinmektedir. İkisi arasındaki zıtlık, yazarın “Doğu” ve “Batı” arasındaki ayrımı halkın anlayabileceği bir şekilde mukayese etmesine olanak tanır. *“Eserin son sahnelerinde monarşi taraftarı alimin telaşlı hali ve kral hakkındaki sözleri, yazarın Mösyö Jordan'ın şahsında Monarşiye karşı hafif bir alay içinde olduğunu gösterir.”* Eserde Mösyö Jordan'ın Oba sakinlerine daha çok Fransız gündelik yaşamını anlattığını gözlemliyoruz. Fransız kadınlarının toplum içindeki rolü, kıyafetleri ve erkeklerle ilişkileri gibi konular üzerinde odaklanılmıştır. Ahundov, Mösyö Jordan karakterinden faydalanarak Avrupa ve Doğu kadınlarının durumu karşılaştırılmış, bunlar arasındaki belirgin farklılıkları göstermiştir (Akpınar, 1980: 158).

Eserinde, toplumsal-sosyal, ahlaki-manevi sorunlar, kadın ve toplum sorunları detaylı bir şekilde işleyen Ahundov hakkında araştırmacı İlhan Rehimli'nin yaptığı dramaturjik analizde; bu oyunun içerisindeki Derviş Mestali Şah karakteri ile Molla İbrahimhalil karakteri arasındaki benzerliğe değinerek ikisinin manevi bir akrabalığa sahip olduğunu, ancak sanatsal açıdan Derviş Mestali Şah karakterinin diğerine göre tasvirde özgün olması sebebiyle öne çıktığı belirtilmektedir. *“Derviş Mesteli şah da sadece gerçek toplumun gerçek sosyal-toplumsal tipidir. Bu nedenle MirzeFeteli*

Ahundzade bilerek Mesteli şahın “Parisi dağıtmaq” hayalini Komedinin sonuna taşır. Bu tür bir sanatsal anlayış ve dramatik üslupla yazar, toplumun “Molla İbrahimhelil Kimyager” komedisinde görmediğimiz yönlerini daha satirik bir biçimde tasvir eder. Avrupa ve Asya yaşam tarzlarının doğasını ve bu doğanın bilinçlere etkisini açıklar. Avrupa tipinin karakteristik temsilcisi olan Müsyö Jordan karakterini yaratır. Diğer taraftan, bu eserde yalnızca bir şehrin (“yani nüfusun”) tipik bir temsilcisi değil, aynı zamanda büyük bir yerleşimin- TekleMuğanlı obasının ünlü beyi (Hatemhan Ağa), Avrupa'ya, medeniyet ışığına ilgi gösteren (Şahbaz Bey) genç karakterleri de yaratılır. En önemlisi, Ahundzade bu komedide mevcut toplumsal tepkileri, bilinçlerin karanlığını, umursamazlığın doğurduğu yoksulluğun sarsıcı içsel özelliklerini kadın karakterleri aracılığıyla ifade eder. Dramaturgun yeteneği, ulusal edebiyatımızda olmayan bir türde bile bu kadar canlı, gerçek, etkileyici ve lezzetli karakterler, özellikle kadın portreleri yaratabilmesindedir” (Rehimli, 2005: 28). Rehimli'nin de burada vurguladığı gibi Ahundov tarafından çizilen kadın imajı dönemi içerisinde örnek olması ve topluma yön verebilmesi açısından dikkat çekicidir.

Mirza Fethali Ahundov eserinde sadece toplumsal konuları eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda döneminin sosyal ve kültürel dinamiklerini de gözler önüne serer. Eserdeki karakterler, sadece bireyler olarak değil, aynı zamanda toplumun genel yapısını temsil eden semboller olarak da okunabilir. Kadın tiplerinin baskın olduğu oyunda, Şahbaz Bey'in Paris'e olan hayranlığı ve Batı kültürüne duyduğu ilgi işlenir. Şehrebanu, geleneksel yöntemlere başvurarak sorunları çözmeye çalışan bir tiptir. Kızları Şerefnisa ise nişanlısının Paris hayaline karşı çıkmaktadır. Şahbaz'ın Fransızca öğrenme arzusu ve Mösyö Jordan'ın anlattıkları, aile içinde heyecan yaratır.

Eserde, Ahundov'nin geleneksel anlayışa karşı batılı değerlere olumlu bir bakış açısı sunduğu hissedilmektedir. Kadın tipleri aracılığıyla toplumun çeşitli yönleri eleştirilir. Şahbaz Bey'in modern eğitim almış bir karakter olarak öne çıkması, yazarın eğitim ve aydınlanma ideallerini yansıtır.

Eserde dört ayrı kadın karakter bulunmaktadır. Hatemhan Ağa'nın eşi ve Şahbaz'ın kayınvalidesi Şehrebanu Hanım, merhametli, insan sevgisiyle dolu ve aynı zamanda cahil gösterilen bir karakterdir. Şehrebanu Hanım kızının mutluluğunu sağlamak ve Şahbaz'ın Paris'e gitmesini engellemek ister. Kocasını Hatemhan Ağa'nın

etkisiz olması, anne ve kızı umutsuzluğa itmiştir. Her iki kadın da sihre inanmaktadır ve Derviş Mestali Şah'a güvenmelerini kolaylaştıran saf ve cahil bir yapıya sahiptirler. Şehrebanu, kocasına kızmaktadır. Kendisince bir çeşit fedakârlık yaparak Şahbaz'ın gitmesini engellemeye çalışır. Düğün masrafı için biriktirdiği altını, büyü yapan Derviş Mestali Şah'a verir. Şehre Banu, sert mizaçlı olmasına rağmen merhametli ve yufka yürekli bir kadındır. İlk çözüm önerisi olarak Mestali Şah'ın büyü yaparak Mösyö Jordan'ı öldürme isteğine karşı çıkar, ancak çaresizlik nedeniyle tanımadığı Paris halkının öldürülmesine razı olur. Buna gerekçe olarak Parislilerin kadınların özgürce dolaşmalarına izin vermişlerini gösterir.

Ahundov'un yarattığı bu komedideki kadın karakterler, o gün için Azerbaycan'da yeni bir tür olan komedide etkileyici ve gerçek karakterlerin örnekleridir. Buradaki kadın karakterleri, o dönemin toplumsal manzarasının kadın ve toplum sorunlarını ele almak için etkileyici araçlar olarak kullanır. Bu eser, kadınların toplumdaki rollerini ve bu rollerin getirdiği sınırlamaları gözler önüne sererek, satirik bir sosyal anlam taşımaktadır.

“En önemlisi, Ahundzade bu komedide mevcut toplumsal olumsuzlukları, bilinçlerin kararmasını, umursamazlığın yarattığı yoksulluğun çarpıcı içsel özelliklerini kadın karakterleri aracılığıyla verir. Yazarın gücü, ulusal edebiyatımızda geleneği olmayan bir türde, bu kadar canlı, bu kadar gerçek ve bu kadar zengin, özellikle kadın portreleri yaratmaktadır. Doğrudur, bu kadınlar sınırlı bir alanda, yani Hatemhan ağanın evinin temsilcileridir. Ancak dramaturg, tam da bu “dar” çerçevede o kadar ustalıkla edebî karakterler yaratır ki, bu karakterler o dönemin toplumsal manzarasının kadın ve toplum sorunlarını ortaya çıkarmak için yeterlidir” (Rehimli, 2005: 28-29).

Eserin sonunda, kadınların Mestali Şah'ın sözlerine körü körüne inanmaları ve Paris'in tarumar olduğunu düşünerek yüz altınlarını vermeleri, geleneksel inançların çıkmaza sürüklenişini gösterir. Ahundov, eserinde toplumun eğitim, batı kültürüne duyulan hayranlık ve geleneksel inançlar gibi konulardaki çatışmalarını başarılı bir şekilde işlediği görülmektedir.

“Şehrebanu Hanım- Doğru diyorsun baba derviş! Devlere ne kadar bahşis vermemiz gerekir?

Mesteli Şah- Fazla istemem, ne kadar vaat etmişseniz hanım, yüz Avusturya altını.

Şehrebanu Hanım- Baba derviş çok olmaz mı?

Mesteli Şah- Güzel, binlerce tümen değerindeki şehri harap ettiriyorsunuz, yüz Avusturya altını çok mu?

Şehrebanu Hanım-(Yüzünü kızına çevirir.) Şerefnisa, kızım para sandığını buraya getir. (Şerefnisa Hanım kalkar, yüklükten para sandığını alıp anasının önüne koyar. Şehrebanu Hanım sandığın ağzını açar. Yüz tane yeni Avusturya altını çıkarır ve şöyle der.) Kızım Şerefnisa, düğün masrafına bile hiç paramız kalmadı.

Şerefnisa Hanım- Ne yapalım ana, bir iki yüz toklu satarız, yine paramız olur.

Şehrebanu Hanım- Doğru söylüyorsun kızım. Başımızın gözümüzün sadakası olsun. (Yüzünü çevirip) Al, baba derviş!” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 78).

Bu sahnenin hemen sonrasında Derviş Mestali Şah tam gidecekken kapı vurulur ve Derviş hızla eşyalarını toparlayarak perdenin arkasına saklanır ve olanları izler. Eve telaşla ve korku ile gelen kişi ise Mösyö Jordan’dır. Paris’te başlayan olayları duymuş ve Hatemhan Ağa’da at alarak hızla gitmek istediğini söyler.

Ahundov bu eserinde de ilkinde olduğu gibi cahil insanların kolaylıkla büyü ya da batıl inançlara kapılarak bilimden uzaklaşmalarını eleştirmektedir. Bu eserde içinde bulundukları problemin çözümü olarak ellerinde sadece büyü yaptırmak olan cahil ve saf kadınlar gelen büyücünün yalanlarına inanırlar. Kimyager Molla İbrahimhalil’in Nuhuluları kolayca kandırması gibi burada da büyücü Mestali Şah kadınları kandırıp altınları alır. “*Molla İbrahim Halil, o zamanki cemiyette nisbeten az görülen bir işin; “simyagerlik’in temsilcisidir. Hâlbuki Mest Ali Şah sihirle uğraşan bir derviş tipidir. İkinciler bir şark cemiyeti için daha karakteristiktir. Bu bakımdan Mest Ali Şah tipi, Kimyager gibi kalın hatlarla çizilmemiş, daha teferruatlı, dolgun ve canlı olarak anlatılmıştır. Çünkü cemiyette büyü ve büyücü ile alakalı sayılamayacak kadar çok itikad vardı. Yazarımız elindeki bu zengin malzemeden ustalıkla faydalanmış; bütün tipik hususiyetleriyle bir “caduger”i yani büyücüyü tasvir etmeyi başarmıştır” (Akpınar, 1980: 157).*

Eserde büyücü Mestali Şah kendine biraz gizem katmak biraz da ne dediğinin anlaşılması önlemek için yardımcısıyla aralarında Farsça konuşmaktadır. Onun bu konuşmasını kadınlar anlamaz. Ama büyücü kadınları çok iyi tanıdığı bellidir, onların cahillikleri ve korkuları ile para kazandığı anlaşılmaktadır. Kendisini tanıtırken anlattığı

Hikâyelerden aslında çeşitli doğa olaylarından yararlanarak halkı kandırdığı fark edilir ama bunu çaresiz durumda olan kadınlar anlayamaz. Yardımcısıyla konuşurken ve hazırlıklarını yaparken bunları Farsça olarak itiraf eder. Seyirciye burada verilen ders direkt olarak sahnede anlaşılmaktadır.

Sonrasında gelen sahnede büyücü hazırladığı Paris maketini elindeki çubuklarla yıkar ve işi aslında devlere yaptırdığını söyleyerek kadınları iyice işe inandırır. Devleri parayı istemekte kullanır, kendisi bir derviş olduğu için doğrudan para almadığını ve aldığı bu paranın “*devlerin el emeği, rızkı*” olduğunu söylemektedir. Tahtaları yıkarken yaratılan atmosfer oldukça komik unsurlara sahiptir. Cahil kadınlar bu manzara karşısında dehşete kapılırlar ve korkarlar. Bu korku sayesinde de Mestali Şah kolaylıkla altınları alır ve kaçır.

3.1.3. HİKÂYET-İ HİRS-I GULDUR BASAN (1851)

“HEKAYET-İ HİRSİ QULDURBASAN”

3.1.3.1. Oyuna Ait Bilgiler

“*Hekayet-i Hırsi Quldurbasan*” komedisi Mirza Fethali Ahundov’un dördüncü drama eseri olarak bilinmektedir. Sovyet döneminde yayımlanmış üç ciltlik eserlerinin ilk cildinde hem Azerbaycan Türkçesi hem de Rusça olarak yayımlanmış ve “*Seçilmiş Edebî Eserler*” başlıklı yayında “*Vezirhan-ı Lenkeran*” adlı oyunundan sonra yer verilmiştir. Fakat yazar komedilerini hem 1853’te Rusça yayınında hem de “*Temsilat*” adlı eserlerinin tümünün yayımlandığı kitabında bu oyun “*Mösyö Jordan ve Derviş Mestali Şah*” oyunundan sonra ve “*Lenkeran Vezirinin Hikâyesi*”nden önce yer almıştır. *Eserleri I.* Cilt’te Nadir Memmedov’un belirttiği üzere “*Hekayet-i Hırsi Quldurbasan*” komedisinin yazılma tarihi Hicri 1268 (Miladi olarak 17 Ocak 1852) olarak geçmektedir. Yazarın bu komedisinin Rusça çevirisi 1851’de “*Kavkaz*” gazetesinin 3 Ekim, 2, 9, 27 ve 30 Kasım (No. 83, 84, 86, 90, 91) sayılarında yayımlanmıştır. Sonuç olarak bu durum, Ahundov’un bu eseri 1851’in ilk yarısında yazdığını ve Rusçaya çevirerek “*Kavkaz*” gazetesinde yayımladığını ve aslında üçüncü dram eseri olduğunu göstermektedir.

Ayrıca Nadir Memmedov’un verdiği detaylı bilgiye göre “*Hekayet-i Hırsi Quldurbasan*” komedisi “*Kavkaz*” gazetesinde basılan nüshası oyunun ilk versiyonu iken sonradan basılan kitaplarda oyunun ikinci versiyonudur. “*Bu versiyonun Rusça yayınının (1853) başında şöyle bir notu bulunmaktadır ki, komediyayı sahne için Kont V.A. Sollogub tarafından uyarlamıştır. Sollogub, o zamanlar Tiflis Rus tiyatrosunun yöneticisi olarak görev yapıyordu.*” Bu araştırmasına ilaveten çevirmen olarak da esere katkı sunan Memmedov şu detayı da ilave eder: “*Hekayet-i Hırsi Quldurbasan*” komedisinin her iki versiyonunun birinci ve ikinci perdesi genellikle birbirine tamamen uyumludur. Geriye kalan üç perdede ise keskin farklar bulunmaktadır. Bu farkların Ahundzade’nin dramatik yaratıcılığını anlamak için büyük önem taşır.” Memmedov, eserin “*Kavkaz*” gazetesinde yayımlanan versiyonu ile 1853’teki Rusça basımı ve *Temsilat*’ta bulunan kopyaları arasında belirgin farklılıklar bulunduğunu belirtmektedir. Gazetede yayımlanan versiyon, eserin ilk hali olup ne Rusça ne de Azerbaycan Türkçesindeki el yazması kopyası hâlâ

bulunamamıştır. Diğer nüshalar ise eserin tekrar gözden geçirilerek yazılmış son şeklidir (Memmedov, 2005: 254-255).

Horst Wilfrid Brands'in 1958 yılında yayımladığı “*Azerbaidshanishes Volkslebenund modernistischeTendenz in den Schauspielen Mirza Feth-Ali Ahundzade's (Mirza Fetali Ahundzade'nin Oyunlarında Azerbaijan Halk Hayatı ve Modernist Eğilim,1812-1878)*” isimli araştırma kitabında: “*Rusça tam metnin yayımlanmasından sonra, 1853'te, ilk Avrupa yayını B. de Meynard ve S. Guyard'ın oldu. 1889'da yine Paris'te de Meynard'ın Azerice orijinal metni ile tercümesi Receuil de Textes et de Traductions, s. 103-215'te yayımlandı; 1890'da Londra'da A. Rogers'ın İngilizce tercümesi yayımlandı: The Bearknockeddown the Robber.*” şeklinde bu oyun hakkında daha detaylı bilgi verilmektedir.

Ahundov'un bu oyunu Azerbaycan tiyatrosunda sahnelenen ilk oyunu olma özelliği de taşımaktadır. 1852-1853 yıllarının tiyatro döneminde sahnelenmiştir. Memmedov oyunun sahnelenmesi konusunda “*“Hekayeti-hırsı-kuldurbasan” komediyası (ikinci versiyon), M.F. Ahundzade'nin Tiflis Rus Tiyatrosu'nda sahnelenen ilk komedyasıdır. 1852-1853 tiyatro sezonunda gösterime girmiştir. “Kavkaz” gazetesinde yayımlanan tiyatro eleştirilerinde belirtildiğine göre, gösteri büyük bir başarıyla geçmiştir*” (Memmedov, 2005: 269).

“*Hekayet-i Hırsi Quldurbasan*” ismini verdiği oyunun Türkiye Türkçesine aktarımında Salih Bozkurt “Eşkiyayı Basan Ayı” başlığını kullanırken, 2012 yılında aktarımını yapan İmdat Avşar “Eşkiya Püskürten Ayının Hikâyesi” olarak çevirmiştir. Burada alıntılamaı yaptığımız metnin aktarımını yapan Müzeyyen Buttanrı ise eseri “Eşkiyalığa Heveslenenin Hikâyesi” olarak çevirmiştir. Biz bu çalışmamızda oyunun orijinal adını kullanmayı tercih edeceğiz.

3.1.3.2. Oyun Özeti

Üç perdelik bir oyun olan “*Hikâyet-i Hırsı Guldurbasan*”, Şemseddinli diye adlandırılan Terekemeler Obası'nda ve çevresinde geçmektedir. Birinci perde derenin içinde büyük bir pelit (meşe) ağacının dibinde, büyük bir taş üzerinde oturan Perzad ve sevdiği genç Bayram ile açılır. İlk sahnede ikisinin de birbirini sevdiği, ancak bu yetim

kızı büyüten amcası Meşedi Kurban'ın biraz korkak ve beceriksiz olarak bilinen oğlu olan Tarverdi adlı gençle evlendirmek istediğini öğreniriz.

“Perzad- Ne yapayım, elimden ne gelir? Babam öldü, anamla amcamın yanında kaldık. Kardeşim yok, elimden tutanım yok. Amcam, hayvanları, at sürülerini başkasına kaptırmak ister mi ki beni başkasına versin?

Bayram- Peki, amcan seni arayıp sormuyor ama, senin sürünü, atlarını niye arayıp soruyor? İşte seni bunlar için, şimdiye kadar bir serçe bile vurmamış, bir kuzu bile çalmamış o korkağa, o elinden hiçbir iş gelmez, kız gibi aptal oğluna almak istiyor.

Perzad- Ne yapayım kadere karşı gelinmez. Elbette benim alnıma bir korkağa eş olacağım yazılmış

Bayram- Yani bu dert mi? Korkağa eş olmaktansa, kendini bu göle at da öl daha iyi değil mi?

Perzad- Elbette. Tarverdi'ye karı olmaktansa, boğulup ölmek ondan yüz kat daha iyidir. Senden çekiniyorum. Eğer sen izin verirsen, bu dert ile yaşamaktansa, kendimi hemen öldürürüm.

Bayram- Allah korusun, söz gelişi böyle dedim. Sen olmadıktan sonra ben bu dünyada niye yaşayayım? Senin ölmene veya Tarverdi'ye karı olmana asla razı olmam. Bugün yarın Tarverdi'nin bağına bir kurşun sıkayım da sonra benim başıma gelirse gelsin.

Perzad- O halde bir kurşun da bana sık da beni de öldür. Senden sonra bu dünyada ben niye yaşayayım?” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 103).

Bayram cesur fakat fakir bir gençtir, sevdiği için Tarverdi'yi öldürmeyi düşünmektedir ama Perzad buna izin vermez. Kızı kaçırmak ister ama Perzad bunu da annesi nedeniyle istemez.

“Bayram-Senin elinde. Bana izin ver, seni kaçırayım.

Perzad-Nereye?

Bayram-Karabağ'a, Erivan'a, başka uzak yerlere.

Perzad- (Biraz düşündükten sonra) Hayır, anam razı olmaz. Anamın tek sevdiği, sahip olduğu kişi benim. Eğer beni uzağa götürürsen anam çok üzülür, bedbaht olur” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 103).

Bunun üzerine Bayram, arkadaşı Namaz ve eşi Zeliha aracılığıyla Tarverdi'yi eşkıyalık yapması için kandırmayı planlar. Bayram Namaz ve Zeliha'ya kendi atını ve buzağılı bir inek sözü verir.

“Bayram- Meselâ Tarverdi'yi bir bahane ile evinize çağırın ve “Perzad seninle evlenmekten çekiniyor. Eşin dostun kendisini ayıplamasından korkuyor” diye onu inandırın. Ona “Senin için korkak, yüreksiz adam diyorlar. Herkes bilir senin elinden hiçbir iş gelmez, bir hırsızlıkta, eşkıyalıkta, kaçakçılıkta adın duyulmamıştır. Silah kullandığın bilinmez, vurmaya bile bilmezsin. Hangi kız senin gibi bir oğlanı sever. Sen de bir hüner göster, bir adam soy, para getir, bir şey getir, ya da at çal, bir mal hırsızla. 'Filânkes de bu hünerin sahibidir.' desinler ki ondan sonra kız da senin gibi kocası olacağı için övünsün.” deyin. Tarverdi ahmaktır, bu sözlerin hepsine inanır, ahmaklık edip kendini belâya salar, Perzad da bana kalır” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 106).

Zeliha ve Namaz alacakları hediyeleri istedikleri ve Namaz'ın öncesinde Meşedi Kurban'a karşı bir kını olması sebebiyle öcünü almak için teklifi hemen kabul ederler. Tarverdi'yi evlerine çağırırlar ve Perzad'ın kalbini kazanabileceğini söyleyerek onu kolaylıkla eşkıyalık yapması için kandırırlar:

“Zeliha- Belki kız seni sevmiyor, gönlü başkasındadır.

Tarverdi- A bu ne konuşur! “Kız seni sevmiyor.” Tuhaf söylüyorsun, niye kız beni sevmesin?

Zeliha- Yani sen önemli bir adam mısın? Niye seni sevmesi gerek? Sen ömründe ne bir yiğitlik gösterdin ne de bir şöhret kazandın. Kızlar seni niye sevsinler?

Tarverdi- Ne şöhreti kazanacakmışım?...

Zeliha- Hiç hırsızlığa gittin mi?

Tarverdi- Hayır, hırsızlığa hiç gitmedim. Niçin hırsızlık yapacağım? Kendi zenginliğim, malım az mıdır?

Zeliha- Zenginsin ama yiğitliğin yoktur. Hiç adam soydun mu? Hiçbir adamı öldürdün mü?

Tarverdi-Hayır, ne adam soydum, ne de adam öldürdüm. Sibirya'ya sürgüne gidenleri, dar ağacına çekilenleri gözüm görmüyor mu?

Zeliha- Yiğit adam hiçbir şeyden korkmaz. Çekinmek, korkak adamların işidir. Bu yüzden Perzad seninle evlenmek istemiyor. Herkes senin için: “Güvenilmez, korkak.” diyor.

Tarverdi-Kim diyor?

Zeliha- Herkes diyor. Kadınlar, kızlar, adamlar hatta küçük çocuklar bile. Hepsi “Tarverdi öyle yakışıklı oğlandır ki benzeri yok ama ne fayda korkak ve beceriksizdir.” diye esefleniyorlar.

Tarverdi- Benim korkak olduğumu kim diyor.? Asla korkak değilim. Biraz çekingen, tedbirli bir adamım. Yoksa ben de korkaklık ne arar?...

Tarverdi-...Demek böyle ha! Perzad bunun için bana gelmek istemiyor. Hen korkakmışım öyle mi? Vallahi öyle öfkelenmişim ki şu anda yola çıkıp adam soymak istiyorum. Herkese benim hakkında boş yere dedikodu yaptıklarını göstermek istiyorum.

Zeliha-Hünerini göster de görelim, söylemekle olmaz.

Tarverdi- Sen bir yer göster, ben hemen yola çıkayım” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 108-109).

Tarverdi’yi eşkıyalık yapması için ikna ederken zaman zaman da dalga geçerek onu daha da hırslandırır:

“Zeliha-Şamahı yoluna çık. Oradan beş yüz kumaş tüccarı gelip geçmektedir. Birisini, ikisini soy, malım getir de görelim bakalım. Gerçekten sen yiğit misin, yoksa boş yere gevezelik mi ediyorsun?

Tarverdi-Tabii ki olacak. Ama yalnız gitmek biraz tehlikeli değil mi?

Zeliha- Sen de yanında arkadaş götür. Bizde az mı yiğit delikanlı var. Ama sen nerede, böyle iş nerede.

Tarverdi- Ben nerede, böyle iş nerede mi? Vallahi doğru söylediğimi göreceksin.

Namaz buraya gel! Allah'ını seversen bana arkadaş bul.

Namaz- Arkadaşı ne yapacaksın?

Tarverdi- Dolaşmaya çıkacağım.

Namaz- Boş boş konuşma, sen kervan basamazsın.

Tarverdi- Vallahi doğru söylüyorum. Bana yoldaş bul.

Namaz- Aptal aptal konuşma. Ben bu işi doğru bulmuyorum. Bu iş senin işin değil.

Tarverdi- Sen ne biçim adamsın, seni ne ilgilendirir? Sen bana arkadaş ver, sonra gör bakalım bu benim işim mi yoksa değil mi?

Namaz-Mademki vazgeçmiyorsun, Hatun oğlu Veli ile Nesip oğlu Oruç'u çağırınız, götürürsün...

Zeliha- Ben onu tanırım. O hiçbir zaman böyle bir işe girişemez.

Tarverdi. Ben mi girişemem? Göreceksin neler yapacağımı. Git ondan hemen çağır, sonra öğrenirsin” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 109).

Tarverdi'ye yardım etmeleri için Veli ve Oruç isimli iki çobanı çağıran Namaz, soygun sonrasında ellerine geçecek maldan kendi payını ister. “*Namaz- (Yavaş sesle) Bak Tarverdi, eğer bahtın yar olur da her ne getirirsen kendin kadar bana da pay vereceksin ha. Benden saklaman ayıp olur. Getirdiğiniz şeyleri saklamak, izini kaybetmek benim boynuma borç. Şartım, her şeyden bana yarı pay vereceksin” (s.110).*

Gelen iki çoban da bu iş için uygun gözükmemektedirler. Veli isimli çoban sadece koyun kuzu hırsızlığı yaptığını, başka bir şey elinden gelmeyeceğini söyler. Oruç ise hiç koyun kuzu hırsızlığı yapmadığını belirtir. Sadece kuşlara tüfek atmışlardır. İnsana tüfek atmak ise onlara göre değildir. Fakat Namaz kurnazca onları ikna etmeyi başarır:

“Namaz- Size kim adama tüfek atın diyor? Ata biner, dolaşmaya çıkar, posta yoluna girersiniz. Birden önünüze ya deve kervanı, ya da Ermeni tüccarları çıkar. Korkutmak için başlarının üstünden tüfek boşaltırsınız. Bunda hiçbir sakınca yoktur. Onlar korkup her biri bir tarafa kaçınca malları, paraları dökülüp kalır. Onları toplayıp geri dönersiniz. Bu zor iş mi?” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 111).

Tarverdi ise çobanların bu işi istememesini ummakta, fazla ısrar edilmesini uygun bulmamaktadır, bir bahane olsa da işten vazgeçseler ister ve tekrar düşünmek ister ama Namaz ustaca ona fırsat ve zaman tanımadan işin üstüne atlar ve adamları bir şekilde ustaca ikna eder:

“Tarverdi- Namaz buraya gel, zor etme! Görüyorsun ki korkuyorlar. O halde daha niye ısrar ediyorsun? Bütün hepsi benim gibi olmayacak ya, bırak gitsinler.

Namaz- Hayır, dur hele. Veli, çıkıp gitmek ayıp değil mi? Fazla mal göz mü çıkarır? Önce malınız, paranız artar, sonra da şöhret kazanırsınız.

Oruç- Zavallı ben... yiyorum. Benim ad, san neyime gerek?

Veli- Evet, bu kel Oruç'a ad, san çok lazımdır.

Namaz- A oğlan, ne gayretsiz adamsınız. Tarverdi ile hiç tuz, ekmek yemediniz mi? Demek ki siz obamızda bundan daha devletli adam olmadığını bilmiyorsunuz. Sizin hiç birisine yardım etmek aklınıza gelmez mi? Az adam mı ondan hayır görmüştür?

Tarverdi- Namaz, niye ısrar ediyorsun? Bırak, ben kendim de biraz düşünmek istiyorum.

Namaz- Hayır, nankörlük ediyorlar. Küçük olan, büyüğün sözünü dinlemelidir.

Veli- Oruç ne diyorsun? Gidelim mi?

Oruç- Ne bileyim, Vallahi gideceksen gidelim.

Veli- Olur da bir at parası elime geçer. İki yıldır at almak istiyorum ama para bulamıyorum.

Namaz- Elbette, at parası da elinize geçer. Böyle hayırlı bir işten adam kaçarmı?

Veli- Artık ne yapmalı? Madem ki Tarverdi çaresiz, rica ediyor, onun sözü kırılacağına düşmanın boynu kırılsın daha iyi. Ben hazırım.

Oruç- Ben de hazırım. Arkadaştan ayrılmak olmaz.

Tarverdi- Ama doğru dürüst bir düşünün....

Namaz- (Onun sözünü keser.) Tarverdi sizden memnundur. Sizden fırsatı kaçırmadan acele ile gidip silahlanıp gelmenizi rica ediyor. Eşkıyalık için böyle güzel bir zaman bir daha ele geçmez” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 111).

Tarverdi'nin aklına son anda babasından rıza almak gelir. Babası bu işe onay vermeyeceği için ona yalan söylemesini önerir. Fakat Tarverdi babasından korktuğunu ve bu işin onun için çok zor olduğunu anlatır. Namaz tam bu noktada Tarverdi'nin can damarından vurur, “Bir adam korkaksa, bu çeşit bahaneler uydurur. Gitmiyorsan kendin bilirsin” der ve Zeliha'ya çobanlara Tarverdi'nin işten vazgeçtiğini söylemesini ister.

“Tarverdi- Ben vazgeçtiğimi söylemedim.

Zeliha- Ben şimdi Perzad ile görüştim. Her şeyi kulağına fısıldadım. Ne sevindi, ne sevindi. “Allah'a şükür artık Tarverdi'ye korkak demezler. Bundan sonra utanmadan “Onu seviyorum.” derim. Şimdiye kadar bütün kızlar beni ayıplıyorlardı, her birisini gördüğümde başımı öne eğiyordum.” dedi.

Namaz- Aşikardır ki bizim kızlarımız adam soymamış, yol kesmemiş oğlanı sevmezler. İşte birisi de bu Zeliha. Ne de olsa o da güzel sayılırdı.

Zeliha-Allah'ını seversen az konuş, beni utandırma.

Namaz- Vallahi doğru söylüyorum. Zeliha da böyle birisi. Eğer ben daha Önceden eşkıyalık yapmasaydım hiç bana gelir miydi? Karı öyle değil mi?”
(Aktaran: Buttanrı, 2006: 111).

Tarverdi artık tamamen onların etkisinde kalmış ve bu işe razı gelmiştir. Silahı olmadığı bahanesini söyler ama Namaz ona kendi silahlarını verir ve hemen onu giydirmeye başlar. Zeliha onu öyle görünce “Vay aman, Tarverdi ne kadar da heybetli oldun? Seni gördükleri gibi adamlar kaçacaklar.” diyerek onu ikna etmeyi başarır. Hemen sonrasında çobanlar hazır biçimde tekrar sahneye gelirler. Zeliha, Tarverdi için dua ederek onu iyice havaya sokar ve coşturur; “Tarverdi, Perzad ile birlikte ihtiyarlayasınız. Pek çok oğlunuz kızınız olsun. Oğlanların da senin gibi yiğit olsunlar” der (s.113). Namaz ise hem Bayram’dan alacağı atın hem de Tarverdi’nin soygun sonrası bir şeyler kazanması mümkün olursa kendi eline geçecek payın hayallerini kurarak ellerini ovuşturmaktadır.

İkinci perde yine bir dere içinde geçmektedir. Bayram kendi kendine konuşarak durum değerlendirmesi yapmaktadır. İçinde bulunduğu zorluğu nasıl atlatacağını ve nasıl sabredeceğini bilememektedir. Bayram sahneden çıkınca Tarverdi ve arkadaşları sahneye girer, soygun yapmak için beklemektedirler. Yoldan bir atlının geldiği anlaşılır ancak üçü de nasıl yapacaklarını bilemeyecek haldedir. Tarverdi vazgeçmek ister ama oba halkının kendilerine gülme korkusu ve beceriksiz görünme endişesi nedeniyle Veli onu vurmakla tehdit eder; “Yavaş dostum, çok geç anladın. Yemin ederim ki eğer dönmeye kalkarsan şeytana uyup karnını kurşun ile doldururum. Aptal oğlu aptal, sen yalvarıp bizi buraya getirdin. Şimdi bizi bırakıp da gitmek mi istiyorsun?” ve böylece işe devam ederler. Veli Tarverdi’yi eğer kaçarsa obanın içinde hesaplaşmakla tehdit eder. Tarverdi çok korkmaktadır, kendisine aşkı için böyle bir işe kalkışmasından dolayı çok kızar.

Bu sırada gelen Foht adındaki yabancı Tarverdi'nin silahlı görüntüsünden korkar, kaçmak ister, aralarında kısa bir diyalog geçer, aslında Tarverdi de ondan silahlı olması sebebiyle kokmaktadır:

“Foht- ... (Birden gözü Tarverdi'ye takılır.) Vay babam vay! Bu kimdir? Vay aman, Allah'ım sen koru.

Tarverdi- Hiç bilmiyorum ne yapıyorlar, orada arabanın atlarını durduruyorlar. Arabacı kaçıp kendini çalıllığa attı. Aferin koçaklarım nasıl iş gördük. (Birden gözü Foht'a takılır.) Eyvah, Allah! Yakalandık. Acaba bu kimdir?

Foht- Ah, bu eşkıya olmalı! Kesin beni öldürecek. (Titremeye başlar.)

Tarverdi- Ay, bu adam da kesin eşkıyalığa çıkmıştır. Omzunda tüfeği de var. Vay aman, tüfeğini ateşlese benim işim bitmiştir (O da titremeye başlar)” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 115).

Aslında bu sahnede ikisi de korkaktır ve birbirlerinin eşkıya olduğunu sanarak birbirlerinden korkar ve kaçarlar. Kaçarken yine birbirleriyle çarpışır ve korkuyla ikisi de ellerindeki keseleri çıkarıp birbirlerine verirler:

“Tarverdi- Vallahi benim bütün varım yoğum budur. Al bunları da beni bırak.

Foht-Vallahi bundan başka bütün yolculuğumda bir şey kazanamadım. Al da beni bırak.

Tarverdi-Allah'ını seversen beni bırak da obaya döneyim.

Foht-Merhamet et, beni öldürme.

Tarverdi- Peki sen eşkıya değil misin?

Foht-Ben bir fakir Alman'ım. Sen kimsin?

Tarverdi- Ben kim miyim? Namussuz, görmüyor musun ben eşkıyayım. Çalıllıkta benim iki yüz yoldaşım yattıyor. Siz kaç kişisiniz?

Foht- Ben yalnızım.

Tarverdi- Hadi çabuk kaç, yoksa seni hemen öldürürüm?

Foht-Doğru mu diyorsun, sen yalnız değil misin?

Tarverdi-İşitmiyor musun, benim arkadaşlarımın sesleri geliyor.

Foht- Ah Tanrım, bütün varım yokum talan edilecek. Ah Mariya Adamovna! Mariya Adamovna! Başıma gelenler nedir? Biz bundan sonra ne yapacağız? (Ağlar.)

Tarverdi- Arkadaşlarım yaklaşıyorlar, haydi defol! Çabuk kaç, şimdi karnını kurşunla doldururum.

Foht- Ah, Allah aşkına dur, hemen kaçıyorum. (Kaçmaya başlar.)

Tarverdi- (Yalnız) Nasıl korkuttum! Benim gibi zalim olur mu? Eğer beni Perzad bu halde görebilseydi, korkudan ödü patlardı” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 115).

Foht kaçır, şans eseri Tarverdi onu korkutup kaçırmayı başarmıştır. Veli ve Oruç gelirler. Adamın arabasına el koyarlar ve arabada iki sandık vardır. Tarverdi işe iyice ısınmış ve cesur görünmek ister, “Çok güzel, siz gidin atları getirin. Ben hemen sandıkları kırıp bir yere yığarım ama tez geri dönün. Burada çok durmak olmaz. Üstüme adamların çullanmasından korkuyorum. Elimden boş yere kaza çıkacak.” der ama buna arkadaşları inanmaz ve Veli; “Ahmak ahmak konuşma! Sen bir tavuk bile öldüremezsin. Sen kendin kaçma da adam öldürmemeni bağışladık.” diye karşılık verir. Kaçan atları da yakalamak için Oruç ve Veli koruya gider (s.116).

Tarverdi sandıklardan ilkinin açar, içinden maymun çıkar ama onu yakalayamadan ağaca çıkar kaçır. İkinci büyük sandığın kapağını kırar ve açtığında içinden bir ayı çıkar. Korkudan tövbeler eden Tarverdi’yi ayı yüzünden yaralar, yere serip üstüne çıkar. Bu sırada tepenin üzerinden Bayram belirir, olayı görür, Tarverdi yardım ister ve Bayram ayıya ateş eder, ayı kaçır. Kurtulan Tarverdi de kaçır. Bayram olayı anlamak için arabaya yaklaşır ama tam bu sırada Divanbeyi, Kazaklar ve tercüman çıkagelir. Divanbeyi, olay yerinde gördüğü Bayram’ı suçlu sayar ve yakalatarak bağlatır:

“Bayram- Bey, sözümü bir dinle. Ben bu yakınlarda avlanıyordum. Bir gürültü duydum. Baktım ki bir adam yalvarıp yardım istiyor. Koştum yakınımaya geldim. Gördüm ki bir ayı bir adamı boğuyor. Tüfeğimi ateşleyip ayıyı vurdum, yaraladım. Ben bundan başka bir şey yapmadım.

Divanbeyi- Evet, güzel konuşuyorsun. Bu sözlerle beni kandırmak istiyorsun. İş aşikâr. Seni suç mahallinde yakaladım. Doğrusu bu. Yapacağın şey, arkadaşlarını bana söylemendir.

Bayram- Ben doğru söylüyorum.

Divanbeyi- Oğlan, ben sana acıyorum. Görüyorum ki güzel, yakışıklı bir gençsin. Silahlı olarak yakalanan eşkıyaya ne ceza verildiğini, ne işkence yapıldığını bilmiyor musun?

Bayram- Elbette biliyorum. Cezası dar ağacıdır” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 117).

Bayram ne söylerse söylesin Divanbeyi’ni ikna edemez. Sorgulama yapmak için yakındaki obaya gitmeye karar verilir. Bu sahne sonunda Divanbeyi memuriyet işinin ne kadar zor olduğundan yakınır.

Üçüncü perde Şemseddin çevresinde çadır içerisinde geçmektedir. Tarverdi yaralı gelince Necef sorar, Tarverdi soygundan bahsetmeden olanları kısaca anlatır. Necef bunu “cinlerin” saldırısı olarak görür. Tarverdi gider gitmez Divanbeyi gelir. İçerideki herkesi mertebesine göre sıraya dizdirir ve konuyu anlamaya çalışır. Divanbeyi, hayvan Terbiyecisi Foht’un başına gelenler için şikayetçi olduğunu, hayvanları ile gelirken eşkıya saldırısına uğradıklarını, Yeni Dünya ayısının yaralandığını, atının birinin öldüğünü, maymunun kaçtığını ve arabasının harap olduğunu belirtir. Bu eşkıyalardan birinin yakalandığını ve obadan o yöne giden silahlı adamların görüldüğünü söyler ve oba halkından diğer eşkıyaları teslim etmelerini ister. Necef ise bunların tamamen “kuru masal” olduğunu, aslında gençlerin “şeytan yığının” rastladıklarını, bu durumda tüfek attıklarını, “cinlerin” buna kızarak ve ayı kılığına girerek saldırdıklarını anlatır. Divanbeyi bu açıklamaya kızar ve aralarında komik bir diyalog geçer:

“Necef- Bizim obanın çocuklarından bir kaç çarşamba günkü ovaya ekin salamaya gitmişlerdi. Şeytan sürüsüne rast gelmişler. Şeytanlar arabada gidiyorlarmış. Bunlar aptalca davranıp cinler korkup kaçsınlar diye arabaya doğru tüfek atmışlar. Halbuki. “Bismillah” demeleri gerekirdi. Cinler sinirlenip -Çünkü her sekle girebilirler.- ayı şekline girip bunların üstüne atlamış ve ısırılmış. Şimdi bizim düşmanlarımız bunu masal yapıp cinlerin büyüğüne “Pag” adı takıp seni baştan çıkarıyorlar.

Divanbeyi- (Sinirlenip Rusça) Be adam, sen ne saçma sapan konuşuyorsun?

Necef-(Yüzünü tercümana dönüp) Anlamıyorum, bey ne diyor?

Tercüman- Divanbeyi sizde ceviz, fındık çok olur mu diyor.

Necef- (Tercümana) A kurbanın olayım. Bu bölgenin adına fındıklı vadisi derler. Cevizin, fındığın kaynağıdır. Allah izin verirse cevizler silkindiğinde, fındıklar toplandığında çuval çuval makamına getireceğimizi divanbeyine arz et. Ona gerektiği gibi rüşvet vermek, bizim başımızın üstüne.

Tercüman- (Divanbeyin'e Rusça) Bey, Necef ceviz, fındık vakti çuval çuval makamınıza getireceklerini ve gereğince rüşvet vereceklerini söylüyor.

Divanbeyi- (Sinirli) Be adam ne saçma sapan konuşuyorsun. Cevizi, fındığı ben ne yapacağım? Benim alacağım rüşveti neleyeceksin? Ben kendi işimi senden daha iyi hallederim. Kılavuza ihtiyacın yok. Siz eşkıyaları verin.

Necef- Hangi eşkıyayı bey?

Divanbeyi- Ne demek hangi eşkıyayı? Bir saattir seninle konuşuyorum ama yine de hangi eşkıyayı diye soruyorsun.

Necef- Fakat ben de "Çocuklar hiç kimsenin üstüne atılmamışlar, sadece şeytan sürüsüne rast gelmişler." diye huzurunuzda arz ediyorum.

Divanbeyi- Sen kasten mi saçma sapan konuşuyorsun?" (Aktaran: Buttanrı, 2006: 120).

Bu diyalog sırasında Divanbeyi iyice sinirlenir, Necef'in iddiası oradan bu hayvanların arabayla geçmesinin mümkün olmayışdır, durumun saçmalığının o da farkındadır belki. O dönemin halk inanışlarının ve batıl cahil düşünce tarzının verilmek istenmesi ile seyirciye bu komik durumu sahnede çok iyi sergiler:

"Necef- Bey, sen dünyayı görmüş bir adamsın. Hiç ayının, maymunun, çakalın arabaya binip şehirden şehire seyahat ettiğini işittin mi?

Divanbeyi- Ben ayılar, maymunlar arabaya binmişlerdi dedim mi?

Necef- Peki sen ne dedin bey?

Divanbeyi- Ben onların terbiyecisi seyahat ediyordu, dedim

Necef-Arabada mı?

Divanbeyi- Evet arabada.

Necef- Yalnız mı?

Divanbeyi- Hayır, kendi vahşi hayvanlar ile.

Necef- Yoksa o vahşi hayvanların padişahı mıdır?

Divanbeyi- Sana her soruyu sormak, kafa yormak lazım değil.

Necef- Ben kafa yormuyorum ama ayı, maymun arabaya binip seyahate çıkmaz. Şeytan imişler, bu şekilde görünmüşler.

Divanbeyi- Allah'ım bunlar nasıl insandırırlar. Şimdi gel de bunlara anlat. Bayram hiçbir şey kabul etmiyor. Bunlar da beni şüpheye düşürmek istiyor

Güzel, o şeytanlar sürüsüne rast gelen çocukları bana gösterin” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 120).

Necef ustalıkla lafı iyice dolandırır ve Divanbeyi’nin istediği çocukları ona vermez. Divanbeyi de ayının gerçekten olduğunu göstermek için sahneye ayıyı getirir. Necef ise ayının şahitliği nasıl yapacağını göstermesini ister. Aralarında yine komik bir diyalog geçer. Bu arada aslında tercümanın da Türkçe bilmediği anlaşılır, durum daha da komikleşir. Divanbeyi, Bayram’ın suçlu olmadığını anlar ama suçluların kim olduklarını bulmaya da kararlıdır. Hepsini dışarı kovar ve muhtardan yardım ister ama o da kim oldukları bilmediğini söyler.

Bayram’ın suçsuz olduğunu anlayan Divanbeyi onun dürüstlüğünden etkilenir ve onu kurtarmak ister. Onun istediği kişi helalleşmek istemesini anlar, ellerini çözer. Zeliha’ya haber yollar ve Perzad gelir:

“Bayram- Ah benim maralım, ceylanım! Bu gelen sen misin? Bırak da sana sarılayım. A kurbanın olayım, bırak da seni doyuncaya kadar göreyim. Şimdi seni gördüm ya bütün derdimi, kederimi unuttum. A kurbanın olayım niye ağlıyorsun? A benim gözümün ışığı yoksa benim için korkuyor musun? Korkma gerçek ne zaman olsa ortaya çıkar, ben kurtulurum.

Perzad- Sen kurtulana kadar iş iştin geçer. Niye seni yakaladılar? Niye suçsuz yere bu musibet seni buldu?

Bayram- Başkasına kuyu kazan, o kuyuya kendisi düşmüş. Ben başkasına kuyu kazdım ama o kuyuya kendim düştüm. Benim başka suçum yok. Şimdi ben adımı kötüye çıkarıp jurnalci olayım da Tarverdi'nin adını vereyim ister misin?”
(Aktaran: Buttanrı, 2006: 124).

Perzad ağlamaktadır çünkü bir gün sonra Tarverdi ile düğünü yapılacaktır. Bunu öğrenince Bayram sinirlenir. Tam bu sırada Perzad’ın kaynanası Suna gelir ve kızar, çadırın dışından Perzad’ın dışarı çıkması için kızar. Kerim gelir ve Perzad’ı korur:

“Kerim- A kadın, kes sesini. Ben asla o kızı buradan çıkarmanı müsaade etmem. O Tarverdi'yi sevmiyor, zorla onu veremezsiniz. Kız Bayram'ındır.

Meşedi Kurban- Sana da ne oluyor ki bu işe karışyorsun? Sen kimsin? O benim kardeşimin kızıdır, vekâleti bendedir. Kime istersem veririm. Sen faza konuşma!

Kerim- Senin o kıza büyüklük yapmaya asla hakkın yok.

Meşedi Kurban- Ben sana büyüklük eder miyim edemez miyim bildiririm. Gel kız, çık dışarı!

Kerim- Bakayım nasıl bildirecekmışsin. A kız titreme, yerinde dur. Göreyim bakayım, Divanbeyi'nin jandarmasının elinden seni kim alacakmış?” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 125).

Kerim direnip kızı vermeyince Meşedi Kurban gelir ve kavga çıkar. O sırada Tarverdi başı sarılı halde gelir. Divanbeyi gelir, herkesi susturur ve Foht'u çağırır. Foht gelir ve Tarverdi'yi tanır, yüzündeki sargıyı açtıkların ortaya çıkan yara izlerinin ayıya ait olduğu anlaşılır ve Tarverdi suçunu kabul eder, Divanbeyi'nin ayaklarına kapanıp af diler. Askerler Tarverdi'nin ellerini bağlamak isteyince Meşedi Kurban yapmamaları için yalvarır. Divanbeyi Bayram'a serbest olduğunu söyler. Bayram aslında kendinin suçlu olduğunu itiraf eder, Tarverdi'yi kandırıp eşkıyalığa gönderdiğini anlatır, sevgilisini elinden almak istediği için bunu yaptığını söyler. Tarverdi de olanları ve suçlu olmadığını yalvararak anlatır:

“Tarverdi- Bey, kurbanın olayım, beni yoldan çıkarttılar. Ben bir zavallı kendi halinde bir adamım. Bana “Sen korkaksın.” dediler, ben de “Bana yüreksiz demesinler.” diye eşkıyalığa gittim.

Divanbeyi- Aptal, sana korkak deseler ne olurdu ki kendini suça ittin.

Tarverdi- A kurbanın olayım, o zaman bana kız gelmiyordu. Gördüğün bu kız benim amcamın kızı ve nişanlımdır. Bana “Eğer sen bir yiğitlik yapmazsan, şöhrat kazanmazsan bu kız asla sana karı olmayacak dediler. Ben de kalktım, eşkıyalığa gittim. Kaderimden köpek oğlunun ayısına rast geldim.

Divanbeyi- Bayram, sen çok kötü bir iş etmişsin ama, açıkça suçunu itin ettiğin için seni bağışlıyorum. Sakın bundan sonra böyle bir iş yapma. Kemalov, kıza sor bakalım bu oğlanların hangisine varmak istiyor” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 125).

Perzad'a kimle evlenmek istediğini Divanbeyi sordurunca Perzad asla Tarverdi'ye gitmek istemediğini eğer ona verilirse kendisini öldüreceğini söyler. Divanbeyi kızıdan elini çekmesini ve Bayram'la evlenmesine izin vermesini Meşedi Kurban'a söyler, Meşedi Kurban oğlunun beladan kurtulması karşılığında kabul

eder.Bayram'ı kendine jandarma olarak alır. Foht'un zararını Meşhedi Kurban oğlu Tarverdi'nin salıverilmesi koşuluyla kabul etmek zorunda kalır:

“Divanbeyi- (Meşedi Kurban'a) Meşedi senin oğlun suçludur. Ben bu işi tamamıyla örtbas edip kapayamam. Ama bu Alman'ı razı ettikten sonra ben bir bahane gösterip devletin ileri gelenlerinden Tarverdi'yi bağışlamalarını rica edeceğim. Şüphesiz bağışlanır.

Tarverdi- Bey, ne bahane bulacaksınız?

Divanbeyi. Bu işin, senin aptallığın yüzünden meydana geldiğini yazacağım.

Tarverdi- (Başını önüne eğerek.) Evet, bey böyledir, kurbanın olayım.

Divanbeyi- Ey ahali! Sizin için de bu olay ibret olsun. Vahşi topluluk olmadığınızın inanmanın tam zamanıdır. Size böyle kötü işler yapmak ayıptır. Hırsızlığı, hilekarlığı ihtirasla sevmek yetişir. Rus devletinin size ne iyilikler yaptığını, sizi ne belalardan koruduğunu bilmiyor musunuz? Size yakışan büyüğünüzü tanıyıp her zaman onların emrine uymaktır” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 127).

Suçluları affeden Divanbeyi oyun sonunda tüm bu durumların halka ders olması gerektiğini ve Rus devleti ile ilgili övücü sözler söyleyerek bitirir.

3.1.3.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj

“Hikâyet-i Hırsı Guldurbasan”, Ahundov'un yaşadığı dönemin önemli sosyal meselelerinden biri olan özellikle kadınların zorla evlendirilmesi konusunu ele aldığı önemli bir eserdir. Eserin merkezinde, Perzad adlı genç bir kadının kendi isteği dışında biriyle evlendirilmeye zorlanmasını ve bu durumdan kurtulmak için çabaları vardır. Ahundov, yarattığı Perzad karakteri aracılığıyla güçlü bir kadın profilini çizmeye çalışırken, kadınların kendi istekleri doğrultusunda yaşama hakkını da vurgulamak istediği anlaşılmaktadır.

Eserde, köy hayatının detaylı bir tasviriyle, köylülerin cehalet ve haklarından habersiz olmaları da ele alınır. Ahundov, köylülerin bilgisizliğini, cahilce davranmalarını

ve halkın yaşadığı zorlukları eleştirirken, aynı zamanda Rus idaresinin altındaki Azerbaycan'da hüküm süren adaletsizlik ve haksızlıklara da dikkat çeker.

Dinî motiflerin de işlendiği oyun, Perzad'ın evleneceği düşünülen Tarverdi'nin haydutluk yapması ve bu sırada açtığı kutudan çıkan maymunun, Tarverdi'nin arkadaşı tarafından cin/şeytan olarak değerlendirilmesi gibi olaylarla dinî inançlar üzerinden mesajlar vermeye çalışarak dönem inançları eleştirilmiştir.

Ayrıca, Rus hükümetinin yüceltilmesi ve Rus idaresinin öncesindeki Azerbaycan Hanlık dönemi yönetimin kötülenmesiyle birlikte, eser, dönemin siyasi ve toplumsal gerçeklerine de göndermeler yaptığı söylenebilir. Ahundov, Rus işgali öncesindeki yönetimi eleştirirken, Rus hükümetini yücelterek, dönemin halkının gözünde Rus idaresini bir çeşit meşrulaştırmaya çalıştığı anlaşılabılır.

Bayram karakterinin kurduğu tuzağa kendisinin düşmesi, sonrasında dürüstçe suçunu itiraf etmesi, yargılanıp ceza alacağını bilse de asıl suçlunun ortaya kendiliğinden çıkmasını beklemesi ve gammazlık yapmaması, mert davranması gibi durumlar da topluma mesaj vermeyi amaçlamıştır.

Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, “*Hikâyet-i Hırsı Guldurbasan*”, adlı eserin döneminin önemli sorunlarını ve çatışmalarını ustaca ele alan bir oyun olarak karşımıza çıktığı ve aynı zamanda sosyal ve siyasi mesajlarla dolu derinlikli bir eser olarak değerlendirilebilir.

3.1.3.4. Oyunda Olay Dizisi

3.1.3.4.1. Perde ve Sahne

Oyun üç perde ve dört sahneden oluşmaktadır.

3.1.3.4.2. Olay ve Durum Dizisi

Sahne Planına Göre Olay Dizisi:

Bayram ve Perzad konuşur, birbirlerini sevdikleri ama Perzad'ın amcasının onu Tarverdi ile evlendireceğini anlatır.

Bayram sinirlenir, Tarverdi'yi öldürmek ister ama Perzad izin vermez.

Bayram bir plan yapar ve Zeliha'yı çağırır, yardım ister.
Bayram ve Zeliha plan yapar ve anlaşır.
Namaz ve Zeliha konuşur, anlaşır ve Tarverdi'yi çağırır.
Tarverdi'yi Namaz ve Zeliha kandırır.
Oruç ve Veli'yi çağırıp yardım için Namaz onları ikna eder.
Bayram ormanda avlanmaktadır, kendi kendine konuşur.
Tarverdi, Veli ve Oruç ile ormana gelir, saklanıp beklerler.
Foht atlı arabası ile gelir, kırlarda çiçek toplamak için iner, Tarverdi'yi görüp korkar.
Tarverdi ve Foht birbirlerinden korkup kaçarlar ama çarpışırlar.
Tarverdi Foht'u korkutup kaçar.
Veli ve Oruç atları yakalamak için giderler.
Tarverdi ilk sandığı açar, maymun çıkar, maymuna kızar, maymun kaçar.
İkinci sandığı açar, ayı çıkar, ayı yüzünü yaralar ve Tarverdi'yi yere yatırıp üstünde tepinmeye başlar.
Bayram sesleri duyar, gelir, Tarverdi'yi kurtarmak için ayıya ateş eder, ayı kaçar, Tarverdi kurtulup kaçar.
Divanbeyi ve jandarmalar gelir, Bayram'ı o halde görüp tutuklar.
Tarverdi'nin yüzü yaralıdır, Necef sebebini sorar, Tarverdi yalan söyler, Necef bunu cinlere bağlar.
Tarverdi çıkar, Divanbeyi gelir, Tercüman aracılığıyla soruşturmayı yapar.
Necef durumu alaya alır şekilde cevap verir, Divanbeyi'nin kafası karışır, kızar.
Divanbeyi durumu anlamaya çalışır, Muhtar'a sorar, Bayram'ı çağırır, soruşturmayı yapar.
Bayram ve Kerim konuşur, Perzad gelir, konuşurlar.
Meşedi Kurban ve Suna gelir, Perzad'ı içeriden çıkarmaya çalışır, kızarlar, kavga çıkar.
Divanbeyi gelir, Tarverdi'nin yüzünü görür, Tarverdi yalan söyler.
Foht gelir ve Tarverdi'yi tanır, Tarverdi suçunu itiraf eder.
Bayram suçunu itiraf eder, Bayram ve Perzad birbirlerini sevdiğini söylerler.

Divanbeyi durumu anlar, Tarverdi'yi bağışlamak için Meşedi Kurbandan Perzad'ı Bayram'la evlendirmesini ister.

Meşedi Kurban kabul eder, Tarverdi af diler, Foht bağışlar, Bayram'ı jandarma olarak işe alır.

Divanbeyi halka ders verici bir konuşma yapar.

3.1.3.4.3. Atmosfer

Sevgililerin buluşup konuştuğu ilk sahnede ılımlı ve romantik bir atmosfer vardır, ikinci sahnede Namaz ve Zeliha Tarverdi'yi kandırmaya çalışırken durum bazen komikleşir, özellikle Veli ve Oruç gelip konuşurken Tarverdi'yi komik bir havada görürüz. Tarverdi ve Foht 'un karşılaşması ve kaçışması sırasında komik bir atmosfer yaratılmıştır. Maymunun kaçışı da yine komikliğin devamını sağlar. Ancak ayı ile mücadele sırasında gerilimli bir atmosfer ortaya çıkar, Bayram'ın ateş etmesiyle bu gerilim son bulur. Divanbeyi'nin gelmesi ve Bayramı tutuklaması, soruşturma sırasında da gerilim hissedilir. Necef ile Divanbeyi'nin konuşması sırasında yine komik bir atmosfer yaratılmıştır. Perzad'ın çadırda Bayram'la bulunduğu sırada gelen kayınvalidesi ve Meşedi'nin bağırışları, çıkan kavgaya da yine gerilimli bir hava oluşturur. Oyun sonunda durumun tatlıya bağlanması ile ılımlı bir atmosferde oyun sonlanır.

3.1.3.5. Aksiyon Planı

A ve B kişileri konuşur, plan yapar.

B ve C kişileri plan yapar.

C ve D kişileri konuşur, plan yapar ve E kişisini çağırarak planı uygulatırlar.

F ve G kişilerini çağırırlar, onların yardımıyla E kişisi yola çıkar.

E ve H kişileri yolda karşılaşınca birbirlerinden korkarlar ve kaçışıp çarpışırlar.

E kişisi H kişisini korkutup kaçıtır ve mallarına sahip olur.

G ve F kişileri atları yakalamak için çıkar.

E kişisi sandıkları açar ve korkar, ayı saldırısına uğrar.

B kişisi E kişisini kurtarır, E kişisi kaçar.

B kişisi I kişisine yakalanır ve sorgulanır.

J kişisi durumu sorunca E kişisi yalan söyler

I kişisi sorgu yapar, J kişisi kafa karıştırır.

K kişisi gelir, A kişisini ister, kavga çıkarır.

I kişisi gerçeği anlamak için H kişisini çağırır ve yüzleştirir.

H kişisi E kişisini teşhis eder.

E kişisi suçunu itiraf eder, yalvarır.

I kişisi herkesi affeder, A ve B kişilerinin evlenmesini sağlar, halka ders verir.

3.1.3.5.1. Kavramlar

Örf, baskılar, yeni düzen, sevgi, özgürlük, özgürce eş seçimi, sınıf farklılıkları, cehalet, korkaklık, dürüstlük, yalancılık, yol kesmek, eşkıyalık, ön yargılar, kaçakçılık, yeni yasalar, Rus devlet sistemi, toplumsal eşitsizlik ve toplumsal değişim gibi kavramlar oyunda kullanılmıştır.

Eserin merkezinde şüphesiz örf ve geleneklerin baskısından kurtulmak isteyen genç çift yer almaktadır. Oyundaki çatışmanın temeli eski düzen ve yeni düzen arasında kalan, cehalet ve modernite, toplumsal eşitsizlik, değişim, zengin fakir ayrımı, cesur korkak ayrımı, aldanmak ve aldatmak gibi kavramlar üzerine oturmaktadır.

Bu komedinin ana teması kadın haklarıdır. Ahundov'un eserlerine genel olarak baktığımızda kadın haklarına ve onlara yönelik geleneksel baskılara eleştirel bir bakış görülmektedir. Geri kalmışlığın göstergesi olarak kabul edilen kadınların eş seçimlerinin baskıcı şekilde yapılması Ahundov'un bu eserinde vurgulanmakta ve bu eser özellikle bu konuda daha fazla öne çıkmaktadır.

3.1.3.5.2. Çatışma

Yeni düzen x eski düzen, toplumsal baskı x özgürlük, cesur x korkak, dürüstlük x korkaklık, mertlik x korkaklık, zengin x fakir, modernite x geri kalmışlık, eşkıyalık x hukuk, özgür eş seçimi x örf gibi karşıt kavramlar çerçevesinde oyun sahnelenmektedir.

3.1.3.6. Oyunda Yer Alan Karakterler

3.1.3.6.1. Kişileştirme tablosu

4.Tablo 4: *Hekayet-i Hırsi Quldurbasan* kişileştirme tablosu

Karakter adı	Biyolojik	Sosyolojik	Psikolojik	Meslek	Tavır ve diğer özellikler
Bayram	Genç delikanlı	Toplum seviyor ve saygı duyuyor	Cesur Dürüst Zeki Sadık Aşık	Avcı	Fakir Becerikli
Tarverdi	Meşhedi Kurban'ın oğlu genç	Toplum pek sevmiyor ve dalga geçiliyor	beceriksiz korkak yalancı	Bey oğlu Zengin	Babasının sözünden çıkmaz
Perzad	Meşhedi Kurban'ın kız yeğeni	Bayram'ın sevgilisi	Cesur Aşık		
Zeliha	Bayram'ın arkadaşı Namaz'ın Karısı		uyanık ve çıkarıcı bir kişi.		oba halkından
Namaz	Bayram'ın arkadaşı		uyanık ve çıkarıcı bir kişi.		oba halkından
Meşhedi Kurban	Tarverdi'nin babası	Toplum kurallarını kendi lehine kullanan	Cesur Atak Kendine güvenen	Oba beyi	zengin ve varlıklı kişi
Divanbeyi		Toplum saygı duyuyor ve korkuyor	Merhametli Dürüst İşbilir Kuralcı ama zaman zaman kuralları esnetebiliyor	soruşturmayı yapan inzibat polis müdürü, 19.yy.da Azerbaycan'da bir bölgenin asayişinden sorumlu	Rüşvete meyilli

				güvenlik görevlisi	
Veli	Hatun'un oğlu			çoban	Tarverdi'nin arkadaşı
Oruç	Necef'in oğlu			çoban	Tarverdi'nin arkadaşı
Kemalov				Divanbeyi'nin çevirmeni	
Necef					Oba halkından
Fok/Frans Foht		Toplum kurallarına uyuyor	Korkak	Hayvan eğiticisi sirk sahibi	Romantik
Suna	Perzad'ın kaynanası				
Muhtar					Oba halkından
Matvey	Kazak			Jandarma	
Kerim					
Terekemeler ve Kazaklar					Oba halkından

3.1.3.6.2. Ana Karakterler

3.1.3.6.2.1. Bayram

Oyunda yer alan en güçlü karakter şüphesiz Bayram adlı saf, dürüst, cesur, mert ve aşkına sahip çıkan cesur gençtir. Bayram tipik bir köylü örneğidir, dürüst ve cesur bir karaktere sahiptir. Zor durumda kalsa bile dürüst yanından vazgeçmez. En zor durumda bile sevdiği kadına duyduğu aşktan vazgeçmez. Mücadeleci ve güvenilir bir tip çizer. Fakat, oyunda verilmek istenilen mesaj gereği kazdığı kuyuya kendi düşer ve itirafta bulunarak yani mertlik göstererek bu kötü durumdan kurtulup mutlu sona ulaşır. Akpınar'ın ifadesiyle; “*Yoksul Bayram, kendisini seven oba beyinin yeğeni Perzad’a*

kavuşmak için mücadeleden çekinmez. En büyük güveni Perzad'ın sevgisidir. Fakat, cahil bir genç olan Bayram'ın sevgilisine kavuşmak isteğiyle tasarladığı plan bozulur. Rakibi Tarverdi yerine kendisi hazırladığı tuzağa düşer. Köylüler ve Divanbeyi'nin huzurunda suçunu mertçe itiraf eder, böylece Tarverdi'yi de kurtarmış olur. Bayramın doğru sözlülüğüne ve mertliğine hayran olan Divanbeyi de onu bağışlar” (Akpınar, 1980: 153).

Akpınar ayrıca şu alıntıyı Caferof'dan yapmaktadır;

“Yazarımızın tasvir ettiği Bayram hususiyetleri itibariyle “kaçak”lara yakın bir tiptir. Fakat “Bayram böyle kaçaklardan değildi. Aynı zamanda onu tam manası ile basit bir eşkıya gibi düşünemeyiz. Bayramın eşkıyalığı biyolojik veya sırf bir hadise değil, içtimai bir hadise idi ki öz kökleri ve sebepleri vardı. Bayram'ın eşkıyalığı fakirlik ve zaruret sebebiyledir. Piyeste Bayram millî meseleler hakkında mücadele eden “kaçak”lar seviyesine yükseltilerek idealize edilmemiştir. Zaten muharrir istese bile zamanının şartları böyle bir tipi yaratmasına imkân vermezdi. Fakat, Bayram ve onun gibiler Ruslar tarafından şiddetle cezalandırılıyorlardı. Çünkü bir kaçığın prototipi “Bayram”dır. Böyle bir kimse en ufak bir haksızlık ve zulm karşısında büyük tepkiler göstermekten imtina etmemektedir. Ahundzade'nin Bayram'ı ileride “Kaçak” olmaya namzet bir tiptir. Bu noktadan bakıldığında piyesin sürprizli sonu daha başka bir mana taşır. Divan Beyi'nin suçlu Bayramı mert ve dürüstlüğü için bağışlaması zahiri sebeptir. Asıl sebep; Bayram gibi yiğit ve halkın sevgisini-saygısını kazanmış bir gencin ileride Rus hükümetinin başına bela olmasını önlemektir” (Caferof, 1968: 52-53, aktaran Akpınar, 1980: 153-154).

3.1.3.6.2.2. Perzad

Oyunda geçen güçlü kadın Perzad karakteridir. Zengin oba beyinin yeğeni olan Perzad, sevdiği uğruna ölümü bile göze alabilecek olan cesur bir genç kızdır. Amcası Meşhedî Kurban, parası için kendi oğlu Tarverdi ile evlendirmek isteyince Perzad hayata küser ve ölmeyi bile düşünür. Sevdiği adama, Bayram'a da kıyamaz, onun Tarverdi'yi öldürerek hapse girmesine izin vermez ya da kaçtıkları zaman annesinin arkalarından üzüleceğine de dayanamaz. Fedakârlık yapabilen güçlü bir kadın tipidir.

Diğer komedilerinde yer alan âşık tiplerinin aksine Perzad ve Bayram aşkında sınıfsal ve ekonomik de bir eşitsizlik söz konusudur. Perzad zengin ama Bayram fakir bir gençtir. Akpınar bu iki âşık arasında bağın diğer komedilerde görülen aşklardan daha kuvvetli olduğu görüşündedir. *“Hem Perzad’ın hem de Bayram’ın karşılaştıkları güçlükler onları şahsiyet bakımından Ahundzade’nin diğer tiyatro kahramanlarından daha yüksek bir seviyeye çıkarır”* şeklinde belirtmiştir (Akpınar, 1980: 161).

3.1.3.6.2.3. Divanbeyi

Oyunda yer alan Divanbeyi Rus Çarlık döneminde soruşturmayı yapan hâkimlere ya da inzibat idaresinin reisi, polis müdürü, 19.yy.’da Azerbaycan’da bir bölgenin asayişinden sorumlu güvenlik görevlisine verilen ünvandır. Ahundov’un yazdığı ilk versiyonda Divanbeyi için bir isim vermemiştir ama ikinci versiyonda “Divanbeyi Redkiy” olarak geçmektedir. Yine ilk versiyonunda rüşvet aldığı ifade edilirken ikinci versiyonda *“rüşvethorluğu belirtildiği gibi “çarhâkimi... köylülere nasihat veren, iki sevgiliyi kavuşturan, hayırhah ve adaletli bir memur gibi gösterilmiştir. Böylece Ahundzade bir taraftan umumiyetle sansür takibatı, diğer taraftan da Graf Sollogub’un¹² teklifine göre eserde çar hakimine dokunan yerleri silip atmaya ve eserlerini sun’i bir sonla bitirmeğe mecbur olmuştur. Bunun için eserin ikinci varyantı siyasi kesinlik cihetinden birinciden daha zayıf olmuştur. Birinci varyantta müellifin çar hâkimlerine karşı menfi münasebeti açık ve bariz bir surette kendini hissettirmektedir”* (Kasımzade, s.165-166, aktaran Akpınar, 1980: 170-171).

Divanbeyi oyunda adil ve merhametli gösterilmiştir, iş bilir bir tarafı da vardır, delilleri bulması, duruşmaya getirmesi, sanıkları konuşturması ve gerçeği ortaya çıkarması sırasında oldukça kendinden emin gözükmektedir. Duruşma sonunda olayı anlayarak kendi istediği şekilde örtbas edebilme kabiliyeti demecuttur. Köylüler onunla kurdukları diyalogda pek çok kinaye sezilmektedir, kendilerince alay ettikleri Divanbeyi oyun sonunda onlara ders verici bir konuşma yapar ve bu olaydan ibret almalarını söyleyerek nasihat eder.

¹² Sollogub: Ahundzade’nin Temsilat eserini kontrol eden sansür memuru, aktaran Akpınar, 1980: s.170.

Oyun sonunda Tarverdi'nin bağışlanması ve hiçbir ceza almadan salıverilmesi o dönemin sert Çarlık rejimi açısından mümkün gözükmemektedir. Bu da oyun sonunun sansüre uğradığını ya da Ahundov'un sansürden çekindiği için böyle bir son yazdığını akla getirmektedir.

3.1.3.6.2.4. Tarverdi

Oyundaki Tarverdi karakteri ise zengin ve yakışıklı olmasına rağmen beceriksiz, korkak ve çevresinde pek de sevilmeyen bir tiptir. Bayram ve Tarverdi iki zıt karakter olarak sahnede karşımıza çıkmaktadırlar. Bayram ne kadar yoksulsa Tarverdi o kadar zengin; Bayram ne kadar cesur ve dürüstse Tarverdi o kadar korkak ve yalancıdır. Tarverdi babasından korkan, pısrık, akılsız, herkesin sözüne kanan, iş bilmez ve zayıf bir karakterdir. Eşkıyalık yaparken sadece şans eseri karşısına çıkanı korkutarak kaçar ve bunu da kimseye sezdirmek istemeden yiğit görünmek adına kullanır. Son sahnede suçlu olduğu anlaşıldığıdaysa yalvarıp yakarmaya başlar. “Beyoğlu” olma özelliklerini taşımayan zayıf, aciz bir gençtir.

3.1.3.6.3. Yardımcı Karakterler

3.1.3.6.3.1. Zeliha ve Namaz

Oyundaki ikinci kadın tipi Zeliha'dır. Namaz'ın karısı olan Zeliha karşısındakini kandırmayı, onun dilinden anlamayı çok iyi başarır. Namaz ile oldukça uyumlu gözükmektedirler, ikisi de kendi çıkarlarına olacak şekilde kişileri yönlendirmede başarılıdır. Her ikisi de fitneci, yalancı, dolandırıcı, aç gözlü ve kendi çıkarını ön planda tutan tiplerdir. Tarverdi'yi istediği gibi yönlendirmek ve eşkıyalık yapması için tahrik etmek konusunda başarılıdırlar. Aralarında güya kavga eder gibi davranmaları ile Tarverdi'yi tamamen etkileri altına alarak hırslandırırlar. Her ikisi de ikili oynamaktadır ve bunu kimseye sezdirmezler.

3.1.3.6.3.2. Veli ve Oruç

İkisi de çoban olan bu kişiler, özünde dürüst ve yardımseverdir. Daha öncesinde hiç eşkıyalık yapmamış, kimseye ateş etmemiş, yaptıkları kötü işleri de kolaylıkla ve safça dile getirebilen tiplerdir. Namaz'ın kışkırtması ve ustaca ikna etmesi ile Tarverdi'ye yardım ederler. Eşkıyalık sırasında Tarverdi vazgeçince ise geri dönmek istemez, bunu gururlarına yediremez ve Tarverdi'yi tehdit ederler.

3.1.3.6.3.3. Meşedi Kurban

Meşedi Kurban, oğlunun aksine daha cesur ve atılgandır. Davranışlarıyla açık gözlü ve işbilir olduğu anlaşılır. Zengin olmasının gücünü kullanmayı bilmektedir. Kavga sırasında hançerini çıkarmaya çekinmez ve hemen öne atılır. Yeğeni üzerinde hak iddia eder çünkü mal varlığını kaybetmek istemez, zenginliğini arttırma peşindedir.

3.1.3.6.4. Fon Karakterler

Oyunun üçüncü perdesinde sahnede yer alan Terekemeler, Necef ve Muhtar gibi köylü tipler hurafelere inanan, aslında cahil görüldüğü halde kurnazca kendi çıkarını savunan kimseler olarak gösterilmektedir. Ahundov burada da halkın cahilliğine, hurafelere ya da cinlere olan inancını sarsmayı ve eleştirmeyi denemiştir.

Ayrıca Suna, Divanbeyinin tercümanı, Kazaklar ve Kemalov da fon karakter olarak adlandırılabilir. Arabanın sahibi olan yabancı Foht da yine bu sınıfta yer alan tiplerdendir.

3.1.3.7. Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler

Terekemeler ya da Karapapaklar olarak bilinen halk bu oyunda geçmektedir. Bunlar Azerbaycan’da çeşitli bölgelerde hayvancılıkla uğraşan göçebe bir Türk boyudur. Oyunun geçtiği Şemseddin bölgesin yoğun olarak yaşadıkları bilinmektedir.

Oyunda Divanbeyi’nin yanında asker olarak Kazaklar yer almaktadır:

“Divanbeyi- (İyice sinirlenip) Hiç ayı şahitlik edebilir mi? Tu Kemalov, sen ahmak da bunu bana söylüyorsun. Yoksa sen cevap veremiyor musun? Matvey, sen Türkçe biliyor musun?

Kazak- (Yüksek sesle) Hayır, bilmiyorum bey.

Divanbeyi- Kazaklardan bilen var mı?

Kazak- Hayır, bilen yok. Yirmi bir numaralı gruptan Kazak Satnikov, Türkçe öğrenmek istiyor.

Divanbeyi- Kes sesini, çok lâzım mı da öğrenmek istiyor?”(Aktaran: Buttanrı, 2006: 122).

Metinde Rus dili ve Rus devleti ifadeleri geçmektedir.

3.1.3.8. Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler

Oyunda Karabağ, Erivan, Şahmahı, Şemseddin Bölgesi, Tavus Deresi, Brazilya, Yeni Dünya, Tiflis Fındıklı Deresi ve Emirli gibi yer adları geçmektedir. İlk perde bir vadidebüyük bir meşe ağacının dibinde açılır. İkinci sahne Namazın evinde geçmektedir. İkinci perde Şemseddin Bölgesi’nde birinci sahnede görülen vadinin içinde geçer. Üçüncü perde Şemseddin bölgesinde obada bir yayla evinde geçer.

3.1.3.9. Oyunda Zaman Kullanımı

Eserde kesin bir tarih verilmemekle birlikte 19. yy. başlarında yaz aylarında geçtiği anlaşılmaktadır. Birinci perde de yer alan iki sahne aynı gün içerisinde geçerler. İkinci perde de aynı günün devamında başlar. Üçüncü perdenin bir gün geçtikten sonra başladığı anlaşılr.

3.1.3.10. Oyunda Kostümler

Eserde kişiler geleneksel köylü kıyafetleri içinde görülmektedir. Bayram tipik bir köy delikanlısı olarak “*kıvrak ve silahlanmış*” şekilde giyinmiştir. Tarverdi de eşkıyalığa giderken silahlandırılmış şekilde giydirilir ve onun bu görüntüsü karşısına çıkan Foht için korku uyandıracak kadar heybetlidir.

3.1.3.11. Oyun Değerlendirmesi

“*Hikâyet-i Hırsı Guldurbasan*”, Ahundov'un döneminde önemli bir sosyal mesele olan, özellikle kadınların zorla evlendirilmesi konusunu işlediği önemli bir oyundur. Oyun merkezinde, genç bir kadın olan Perzad'ın kendi isteği dışında Tarverdi'yle evlendirilmeye zorlanması ve bu durumdan kurtulma çabaları yer alır. Ahundov, Perzad karakteri aracılığıyla güçlü bir kadın profilini çizerken, kadınların kendi istekleri doğrultusunda yaşama haklarını vurgulamaya çalışmıştır.

Eserde köy hayatının detaylı tasviriyle birlikte, köylülerin cehaletleri ve haklarından habersiz olmaları da ele alınır. Ahundov, köylülerin bilgisizliklerini ve cahilce davranışlarını eleştirirken, aynı zamanda Rus idaresinin altındaki Azerbaycan'da hüküm süren adaletsizlik ve haksızlıklara dikkat çeker.

Dinî motiflerin işlendiği eserde, Perzad'la evliliği düşünülen Tarverdi'nin haydutluk yapması ve bu sırada açtığı kutudan çıkan maymunun, Tarverdi'nin arkadaşı tarafından cin/şeytan olarak değerlendirilmesi gibi olaylarla dönemin batıl inançları eleştirilir.

Diğer taraftan, eser Rus hükümetinin yüceltilmesi ve öncesindeki Azerbaycan Hanlık dönemi yönetiminin kötülenmesiyle dönemin siyasi ve toplumsal gerçeklerine de atıflarda bulunur. Ahundov, Rus işgali öncesindeki yönetimi eleştirirken, Rus idaresini yücelterek, dönemin halkının gözünde Rus yönetimini meşrulaştırmaya çalıştığı anlaşılır.

Bayram karakterinin kurduğu tuzak sonucu suç işlemesi ve dürüstçe suçunu itiraf etmesi, mert davranması gibi durumlar da topluma mesaj vermek amacı güder.

Oyunun merkezinde şüphesiz örf ve geleneklerin baskısından kurtulmak isteyen genç çift yer almaktadır. Oyundaki çatışmanın temeli eski düzen ve yeni düzen arasında kalan, cehalet ve modernite, toplumsal eşitsizlik, değişim, zengin fakir ayrımı, cesur korkak ayrımı, aldanmak ve aldatmak gibi kavramlar üzerine oturmaktadır.

Bu komedinin ana teması kadın haklarıdır. Ahundov'un eserlerine genel olarak baktığımızda kadın haklarına ve onlara yönelik geleneksel baskılara eleştirel bir bakış görülmektedir. Geri kalmışlığın göstergesi olarak kabul edilen kadınların eş seçimlerinin baskıcı şekilde yapılması Ahundov'un bu eserinde vurgulanmakta ve bu eser özellikle bu konuda daha fazla öne çıkmaktadır. Yazar için, kadınların özgürce eş seçebilmeleri modern dünyanın en önemli ilkelerinden biridir. Ayrıca, o dönemdeki ekonomik ve kültürel sorunlara, köylülerin yaşam koşullarına ve erkekler arasında yaygın olan eşkıyalık ve kaçakçılığa da dikkat çekmektedir. Rus devleti ile bölgeye gelen yeni yasalara ve düzenlere uyum sağladıklarında insanların geri kalmışlıktan kurtulacaklarını, cahil davranışlarının son bulacağını ve modern sistemin gelişeceğini açık bir dille oyun sonunda dile getirmektedir.

Oyunda geçen eşkıyalık yapmanın halk arasında saygınlık kazanmak için seçilen yanlış bir yol olduğu dersi yazıldığı dönemin şartlarıyla ilgilidir. 1851 yılında yazılan eser döneminde Dağıstan bölgesinde geçen Şehy Şamil Hareketi (1834-1859) etkisiyle kaçak yaşamak ve eşkıyalık yapmak gibi kavramlar halk arasında kabul görmekteydi. 1830-1840 arasında süren Kafkas bölgesi halk isyanları etkisini sürdürmekteydi. Ahundov da bu süreçte halk arasında yaygın olan eşkıyalığa verilen önemi ve değeri eleştirerek kanunun, Rus devletinin kurallarının ve modern yaşamın gerekliliklerinin vurgusunu yapmaktadır.

“Zeliha- (Yalnız) Eğer Tarverdi benim sözümlerim ile eşkıyalığa giderse, vallahi biçarenin hiç günahı yoktur. O ne yapsın ki bu viran olası ülkenin kızları, eşkıyalık hırsızlık yapmayı sevmiyor. Divanbeyine, “Biçare oğlanları niye hırsızlıktan eşkıyalıktan dolayı tutukluyorsunuz? Yapabiliyorsan ülkemizin kızlarına, eşkiya olmayan oğlanları küçük görmelerini yasakla.” diye söylemek lazım. O zaman kimsenin kimseyle kavga gürültü yapmadan yaşayacağına kefilim” (Aktaran: Buttanrı, 2006: 107).

Zeliha'nın bu sözleri aslında Ahundov'un kendi görüşünü yansıtmaktadır denebilir. O dönemde eşkıyalık yapanların daha cesur görüldüğü ve şöhret kazandığı bilinmektedir.

Daha önce belirttiğimiz yazar Caferof'un değerlendirmesi, Ahundov'un Bayram karakterini kaçaklar arasındaki tipik bir figür olarak betimlediğini ve bu karakterin sıradan bir eşkıya olmadığını vurgulamaktadır. Ona göre, Bayram'ın eşkıyalığı sadece biyolojik veya millî bir durum değil, aynı zamanda toplumsal kökenleri ve nedenleri olan bir fenomendir. Bayram'ın eşkıyalığı, yaşadığı fakirlik ve zorunluluklarla ilişkilidir.

Caferof'a göre, Ahundov'un eserinde Bayram karakteri, millî meselelerle mücadele eden kaçaklar gibi idealize edilmemiştir. Bunun nedeni, dönemin koşullarının Ahundov'u Bayram gibi bir karakteri bu şekilde yaratmaya itmesidir. Ancak gerçekte Bayram gibi kişiler, Rus idaresi altında sert cezalara çarptırılmıştır, çünkü Caferof'a göre Bayram, kaçakların prototipidir ve haksızlığa karşı gösterdiği tepkilerle tanınır.

Caferof'un yorumu, Divan Beyi'nin Bayram'ı affetmesinin ardında yatan gerçek nedeni de ortaya koyar. Yazarın gözünde, Divan Beyi'nin affı, Bayram'ın mertliği ve dürüstlüğüne dayanmaktadır. Aslına bakıldığında daha derin bir düzeyde, Bayram gibi bir karakterin, halk nezdinde kazandığı saygı ve sevgiyle birlikte ileride Rus yönetimi için bir tehdit oluşturma potansiyelini de engellemeyi amaçlamaktadır.

Ahundzade'nin Bayram karakterini toplumsal ve politik bir figür olarak nasıl konumlandığını ve onun karakterinin arkasındaki sosyal gerçeklikleri ve muhtemel etkilerini görmekteyiz.

Ahundov'un oyununda Divanbeyi karakteri, Rus Çarlık dönemindeki Azerbaycan'da asayişten sorumlu olan bir figür olarak karşımıza çıkar. İlk versiyonda ismi belirtilmeyen bu karakter, ikinci versiyonda "Divanbeyi Redkiy" olarak geçer. İlk versiyonda rüşvet almasıyla anılan Divanbeyi, ikinci versiyonda ise çar hâkimi olarak tarif edilir; köylülere nasihat eden, sevgilileri bir araya getiren, hayırsever ve adaletli bir memur olarak resmedilir.

Ahundov'un eserinde Divanbeyi'nin bu şekilde değişimi, dönemin sansür baskıları ve Rus yönetiminin müdahaleleriyle yakından ilişkilidir. Sansür sonrası düzeltmede, Ahundov eserinde Çar hâkimine yönelik eleştirileri yumuşatmak ve suni bir sonla bitirmek zorunda kalmıştır. Bu durum, eserin siyasi kesinlik açısından ilk versiyonuna göre daha zayıf bir hal almasına neden olmuştur.

Divanbeyi karakteri, oyun boyunca adaletli, iş bilir ve etkili bir figür olarak karşımıza çıkar. Delilleri toplama, duruşma yönetme ve gerçeği ortaya çıkarma

konularında kendinden emin ve yetkin bir performans sergiler. Ancak, köylülerle olan diyaloglarında zaman zaman alay edildiği ve kinayelerin bulunduğu da hissedilir. Oyunun sonunda ise köylülere ders verici bir konuşma yaparak onlara olaydan ibret almaları gerektiğini öğütler.

Ahundov'un yarattığı Divanbeyi karakterini nasıl bir toplumsal ve politik bağlamda konumlandığını ve karakterin oyunun gelişimi üzerindeki etkilerini oyun sonunda kendini göstermektedir.

Bu oyunda yer alan Perzad karakteri, zengin bir oba beyinin yeğeni olmasına rağmen cesur ve fedakâr bir genç kadındır. Perzad, amcasının parası için kendi oğlu Tarverdi ile evlendirmek istemesi üzerine hayata küser ve ölmeyi bile düşünür. Ancak sevdiği adam Bayram'a duyduğu sevgi ve ona olan bağlılığı, onun için her şeyden önemlidir. Bayram'ın Tarverdi'yi öldürmesine izin vermez ve hatta Bayram'ın hapse girmesine engel olmak için çabalar.

Perzad karakteri, Ahundov'un diğer komedilerindeki aşık tiplerinden farklı olarak, sınıfsal ve ekonomik bir eşitsizlik içinde yer alır. O zengin bir aileye mensupken, Bayram fakir bir gençtir. Ancak daha önce belirttiğimiz alıntılarda Akpınar'ın belirttiği gibi, bu eşitsizlik Perzad ve Bayram'ın aşkını daha da güçlendirir. Perzad ve Bayram'ın karşılaştıkları zorluklar, onların kişisel olarak daha yüksek bir seviyeye çıkmasını sağlar.

Perzad karakterinin Ahundov'un eserindeki önemini ve aşkın sınıfsal dinamikleri nasıl etkilediğini izleriz. Perzad, zenginlik ve statü farklılıklarına rağmen, karakterinin cesareti, fedakarlığı ve aşkıyla öne çıkan güçlü bir kadın figürü olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece Ahundov sahnede dönemin seyircisine ideal kadın imajını çizmeye çalışmakta ve örnek olmak istemektedir.

Tüm bu unsurlar göz önüne alındığında, "*Hikâyet-i Hırsı Guldurbasan*", döneminin önemli sorunlarını ve çatışmalarını ustaca ele alan, sosyal ve siyasi mesajlarla dolu derinlikli bir eser olarak değerlendirilebilir. Dönemin kadın sorunlarına vurgu yapması ve seyirciye özellikle bu konuda dersler vermesi, tüm bunları göstermesindeki asıl sebebin o dönemin toplumunda oluşturmak istediği modern düzen algısı ve yaratmak istediği Azerbaycan kadın imajını da vurgulayan önemli bir eser olarak geçmektedir.

3.1.4. SERGÜZEŞT-İ VEZİR-İ HAN-I LENKERAN (1850)

LENKERAN HAN VEZİRİNİN HİKAYESİ

3.1.4.1. Oyuna Ait Bilgiler

1850 yılında Ahundov tarafından kaleme alındığı bilinmekle beraber Salih Bozkurt bunu 1852 olarak belirtmektedir (Bozkurt, 2000: 27). Yavuz Akpınar çalışmasında oyunun 1267 hicri takvim yılını 1850 olarak işaret etmektedir. Azerbaycan tiyatrosunda sahnelenen ilk dramatik eser olarak kabul edilmektedir. 1852-1853 tiyatro sezonunda Tiflis Rus Tiyatrosu'nda başarıyla sahnelenmiştir. Ahundov'un üçüncü komedisi olarak bilinmektedir. Oyunun büyük bir heyecanla sahnelenmesi, Hasan Bey Zerdabi'nin yönetimi ve Necef Bey Vezirov'un aktif katılımıyla, 1873 yılı 10 (22) Mart günü gerçekleşmiştir ("Kavkaz" gazetesi, 1873, 25 Mart). M.F. Ahundov, "Kavkaz" gazetesinde yayımlanan mektubunda bu konuda bilgi vermiş ve Zerdabi'ye gönderdiği mektupta sevincini şu şekilde ifade etmiştir: *"Ben yaşlanmıştım ve yakın zamanda ölümümü bekliyordum. Ancak bu haber benim ömrümü on yıl uzattı"* (Memmedov, 2005: 270).

M.F. Ahundov'un Eserleri adlı üç ciltlik yayını hazırlayan Nadir Memmedov'un I. Ciltin *"İzahlar"* adlı bölümünde verdiği bilgilere göre:

"Komedi, hicri 1267 yılında yazılmıştır. Bu, miladi takvime göre 1850-1851 yıllarına denk gelmektedir. Ancak eserin, "Hikâyet-i Hırsı Guldurbasan"dan sonra Rusça olarak yayımlanmış komediler derlemesinde (1853) ve "Temsilat"ta yer alması, eserin 1851 yılında yazıldığını göstermektedir. Komedyanın ilk adı "Sergüzeşti-vezirihani-Serab"dır. Bu başlık altında 1853 yılında "Kavkaz" gazetesinde (№7, 9) ve o yıl içinde Rusça yayımlanan komediler derlemesinde ve "Temsilat"ta yayımlanmıştır. Elyazma nüshalarında da bu başlık kullanılmıştır" (Memmedov, 2005: 269-270).

Memmedov'un sonrasında verdiği detaylı bilgiye göre Ahundov'un 1874 yılında Farsça olarak yayımlanan komediler derlemesindeki eseri ilk olarak *"Hikâyet-i veziri-*

hanı-Lenkeran” adıyla basılmıştır. Bu durum, Batı Avrupa şarkiyatçıları tarafından, eserin adının Güney Azerbaycanlı Mirze Memmed Cefer Garacadağı tarafından Farsçaya çevrilirken değiştirildiği şeklinde değerlendirilmiştir. Ancak sonradan çıkan bilgiler, aslında Mirze Memmed Cefer Garacadağı'nın doğrudan M.F. Ahundov'un yönlendirmesiyle “Serab” kelimesini “Lenkeran” olarak değiştirdiğini göstermektedir. Bu değişikliğin sebebi, komedinin olaylarının deniz kıyısında geçmesine rağmen Serab'ın denizden uzak bir kasaba olmasıdır. M.F. Ahundov daha sonra bu uyumsuzluğu fark ederek eserin adını değiştirmeyi gerekli görmüştür.

İranlı dostu ve eğitimci Ziyalı MirzeYusif Han'a, 1870 yılında yazdığı 17 Aralık tarihli mektupta bu konuya değinmiş; “*Sevgili matbaacıma söyleyin ki, 'Serab Hanının Hikâyesi'ni her yerde 'Lenkeran Hanının Hikâyesi' ile değiştirsin... Serab hatalıdır, Lenkeran yazılmalıdır. Çünkü Serab yanında deniz yoktur*” (Ahundzade, 2005III.Cilt: 220). Ahundov'un talebini tercümanına ileterek komedinin adının değiştirilmesini sağlamıştır. Ahundov'un talimatıyla, “Serab Hanının Hikâyesi” her yerde “Lenkeran Hanının Hikâyesi” olarak değiştirilmiştir. Bundan sonra oyun tüm yayımlanan kitaplarında “*Sergüzeşti-veziri-hani-Lenkeran*” adı altında basılmıştır.

“Lenkeran Hanının Vezirinin Macerası” olarak çevrilen bu oyun, Salih Bozkurt tarafından “Lekeran Veziri” olarak çevrilmiştir.

3.1.4.2. Oyun Özeti

Eser 1800 yıllarının başında Lenkeran Vilayetinde geçmektedir. Lenkeran şehri Hazar Denizinin kıyısında bulunmaktadır. Dört perdelik oyunun ilk perdesi Lenkeran Hanının Veziri olan Mirza Habip'in evinde açılır. Vezirin huzurunda bulunan Hacı Salah isimli bir tüccarın yakın tarihte Reşt şehrine gideceğini öğreniriz. Bu seyahati duyan vezir ona kendi yeni eşine yaptırmayı için bir gömlek siparişi vermektedir.

“Bir gömlek ki kumaşı altın sırmalı olsun,

Diba bile ona imrensin.

Bedeninde her parça birbiriyle uyumlu olsun,

Beli biraz çapraz.

Üzerinde aşık ve maşuk tasvir edilsin,

Parıltısı gönüllere yol göstere sin.

Nakışları yıldızlar gibi, yeri gökyüzüne benzetsin,

Ona bakanlar mutluluk bulsun.

Cazibesi seyredenleri kendine tutsak etsin,

Her nakışı göz kamaştır sin.

Omun içinde Şule (Hanım), sevgilinin yüz güzelliğine timsal olsun,

Parıl parıl parl asın.

Gürenler bu ay mıdır veya yıldızlı gökyüzü müdür,

Ya da çok dalgalı bir deniz midir desin.

Kabe'sin Örtistinederik tutsun,

Hacılar onun dış görünüşünü” (Ahundov; aktaran Buttanrı, 2006: 83).

Vezir yeni evlendiği ve eski eşinden daha çok sevdiği genç eşi Şule Hanım için bu siparişi verdiğini istemeyerek söylemek zorunda kalır. İlk eşinden çok çekinmektedir ve onun bunu duymasını istemez. Fakat tüccarın kapıdan çıkmasının hemen ardından diğer kapıyı iki eliyle açarak içeriye bağırarak eski eş Ziba Hanım girer ve Vezir korkuyla geri çekilir. Konuşulanları dinleyen Ziba Hanım öfkeli dir. Tüccarın gelmesinden şüphelendiğini ve tüm konuşmayı dinlediğini söyler. Vezir'in yeni eşine hediye alacağını duymuş ve buna sinirlenmiştir. Vezir hediye konusunu bilmezlikten gelir. Aynı zamanda Ziba Hanım, Şule Hanım'ı Timur Ağa ile gördüğünü, ilişkileri olduğunu ve böylece Vezir'in namusunu Şule Hanım'ın lekelediğini söyleyerek şikâyet eder. Vezir ona inanmaz, eşine iftira atıldığını söyleyerek üzülür.

“Vezir- Hanım ne konuşuyorsun? Hangi mintan, hangi hediye? Deli mi oldun?

Ziba Hanım- Bana hile ve kurnazlık yapma! Başından sonuna kadar Hacı Salah ile konuştuklarınızın hepsini duydum. Hacı Salah'ı çağırttığında sebebi anlamıştım.

Sessizce diğer kapının arkasına saklandım. Yeni karına yakası altın düğmeli mintanı Allah mübarek etsin. Timur Ağanın gözü aydın olsun. Çünkü sevgilisi yeni gömleği giyecek ve onun önünde süzülecek.

Vezir- Kadın ne saçma sapan konuşuyorsun? Benim yüzüme karşı eşime iftira atıyorsun, yoksa hiç utanmıyor musun? Benim namusumu iki paralık ediyorsun?

Ziba Hanım- Senin namusunu ben lekeleseydim, ben de bir erkek severdim. Senin namusunu karın Şule Hanım batırıyor. Gece gündüz Timur Ağa ile sarmaş dolaş. Hizmetçim kız kaç kere gözü ile görmüş” (Buttanrı, 2006: 85).

Bu sırada Vezir odanın ortasında bulunan kalburu görmez ve üzerine basarak dizinin yaralanmasına sebep olur. Öfkelenir ve Nazır’ı çağırır. Kalburun sahibinin seyis olduğunu öğrenince daha da sinirlenir, seyisi çağırır, gelen seyise kızar, falaka atmaları için adamlarını çağırır, seyis af diler, yalvarır, tam seyisi falakaya çekeceklerini sanırken sopayı Nazır’a vurdurur.

“Nazır- Ay imdat, ay adalet! Ah kulun kölen olayım! Acaba benim günahım nedir? A kurbanın olayım suçumu söyle, sonra öldürürsen de öldür.

Vezir- (Muhafızlara) Durun! Beşir Ağa senin suçun ne midir? Bu kapıda hizmet edenlerin hepsi senin emrindedir. Herkesin yerini işini onlara bildirmen gerekir. Seyis, ahırdan başka yere ayak basmamalıdır, kalbur hiçbir zaman benim odamda bulunmamalıdır. Bugün Seyis Kerim, elinde kalbur benim odama girmiş, kalburu odada bırakıp gitmiş. Görmeden üzerine bastığımda kalburun diğer ucu kalkıp dizime öyle bir vurdu ki şimdi ağrıdan dizimi kaldıramıyorum. Ben bir büyük vilâyete nezaret edip idare ediyorum da sen akılsız, bir benim evimi, hizmetçilerimi idare edemiyorsun.

Nazır- Efendim, Allah senin başını ve aklını büyük yaratmıştır. Ben nasıl seninle bir olabilirim?

Vezir- (Muhafızlara) Vurun!” (Aktaran Buttanrı, 2006: 87).

Nazır af diler, bağışlanmasını ister, öfkesini dindiren Vezir nazırı bırakmalarını söyler ve herkesin çıkmasını emreder, perde kapanır.

İkinci Perde Şule Hanım’ın odasında açılır, Timur Ağa ve Nisa Hanım konuşmaktadırlar. Konuşmadan Timur Ağa’nın Nisa Hanım’ın sevgilisi olduğunu, birbirlerini çok sevdiklerini, Vezir’in kendi itibarını yükseltmek için baldızı Nisa Hanım’ı Han’a verdiğini öğreniriz. Ayrıca hanlığın aslında Timur Ağa’nın hakkı olduğunu, eski

Han olan babası öldüğünde genç olduğu için amcası olan şimdiki Han'ın ülkeyi zapt ettiğini ve Timur Ağa'yı öldürmek için fırsat kolladığını aralarında geçen konuşmalardan anlarız. Halkın ve beylerin aslında Timur Ağa'yı sevdiğini ve saydığını, eski hanın yaptığı iyilikleri yüzünden Timur Ağa'ya hala sadık olduklarını konuşurlar. Aralarındaki aşkı Vezir'in ve Han'ın öğrenmemesi gerektiği de açıktır. Onlar odadan çıkar çıkmaz içeriye Ziba Hanım girer ama kimseyi bulamaz, tam geri çıkacakken onların döndüğünü fark edip perdenin arkasına saklanır. Şule Hanım ve Timur Ağa konuşarak içeri girerler. Kısa bir konuşmanın ardından Vezir'in geldiğini kapıda bekleyen Nisa Hanım haber verir ve Timur Ağa kaçamayarak perdenin arkasına saklanır.

Vezir asık suratla ve topallayarak içeri girer. Topallamasının sebebinin Han'ın huzurunda Timur Ağa'yla güreşe tutuştuklarını ve onu havaya kaldırarak yere vurduğunu söyleyerek övünür. Bu sırada kendini zorladığı için kalçasına ağrı girdiğini söyler. Bu sırada Timur Ağa dayanamayarak perdenin arkasından güler, Vezir perdeyi kaldırıncı Ziba Hanım'ı ve Timur Ağa'yı görerek şaşırır. Timur Ağa cevap vermeden başı önde gitmek ister ancak Vezir onu tutar. Timur Ağa'nın sabrı taşar ve Veziri boynundan ve bacağından tutarak kaldırır ve odanın ortasına fırlatır, ardından çıkıp gider.

Vezir, Ziba Hanım'a kızar, namusuna helal getirdiğini söyler, Ziba Hanım inkâr eder, asıl suçlunun Şule Hanım olduğunu söyler, olanları anlatır ama Şule Hanım inkâr eder, hatta Timur Ağa'yı ilk kez gördüğünü söyler. Ustalıkla masum olduğunu anlatır. Sahnede iki kadın arasında lafla atışma yaşanır. Vezir, Ziba Hanım'ı kovar. Şule Hanım gerçeği inkâr eder ve masumluğunu ısrarla savunur. Vezir Han'ın huzuruna gittiği söyleyerek çıkar.

Nisa Hanım olanları içeri girince öğrenir. İki kadın da endişeyle annelerinin odasına giderler.

Üçüncü perde Lenkeran hanının divanhanesinde açılır. Han halktan gelen kişilerin davalarının işini görmektedir. Dilekçe verenlerden iki ayrı davaya bakar. Burada genel olarak hanlığın işleyişini ve hukuk anlayışını görürüz. Han işleri hızla görmek ister çünkü o gün hava güzeldir ve o da dışarıya gezmeye çıkmak istemektedir.

Davaların bitiminde Vezir içeri girer, vezirlik nişanını hanın önüne koyar ve azledilmek istediğini belirtir. Timur Ağa'nın evine tecavüz için girdiğini söyleyerek şikâyetçi olur. Timur Ağa'yı çağırta Han o geldiğinde onu hançer kuşanarak huzura

çıkıldığı için azarlar. Timur Ağa, hançer kuşanmadığını belirtir. Timur Ağa'nın savunmasını bile istemedi suçlamalarını yapar ve muhafızlara onun boynuna ipi geçirmelerini emreder. Muhafızlar ellerinde yün şal ile gelirler, şalı Timur Ağa'nın boynuna geçirecekleri sırada beyler ağlamaya başlar, af dilerler Timur Ağa için ama Han affetmez, bu sırada Timur Ağa kuşağından tabancasını çıkarır ve muhafızlara yöneltir, muhafızlar korkar, dağılır ve böylece Timur Ağa kaçar.

“Han- Bana öyle geldi, güzel. Senin vezirin haremde işin ne idi? Senin amacın, senin gibi namussuz kardeş oğlundan dolayı ben ülkede kötü anılayım. Ben senin gibi kardeş oğlunu istemiyorum. İp!

(O anda birkaç muhafız ellerinde bir yün şal ile hazır olurlar.) Salın şalı şunun boynuna, sürüyün aşağı. (Muhafızlar şalı Timur Ağanın boynuna geçirmeye hazırlanırlar, bütün beylerin gözü yaş ile dolar.)

Eşik Ağası Ve Bütün Beyler- Han, kurbanınız olalım, gençtir. Bu sefer onun suçunu bağışlayın.

Han- Babamın ruhu için asla bağışlayamam. (Yüzünü muhafızlara döner.) Şalı geçirin boynuna!

(Muhafızlar biraz hareket ederler, bütün beyler ağlamaktan kendilerini alamazlar. Elleri olmadan hüüngür hüüngür ağlayarak yerlere kapanır, hana yalvarırlar.)

Bütün Beyler- Yazıktır han, başınıza kurban olalım, anasının bir yavrusudur. (Ağlarlar.)

Han- Olmaz, olmaz! (Öfkeyle muhafızlara dönüp) Şalı boynuna geçirmenizi emretmedim mi köpek oğlu köpekler.

(Muhafızlar ellerinde şal ile yaklaştığında Timur Ağa çabucak elini uzatıp kuşağına soktuğu tabancasını çıkarır ve muhafızlara yöneltir. Muhafızlar korkudan dört bir yana dağılırlar. Timur Ağa onların arasından çıkıp gider”
(Buttanrı, 2006: 96).

Bu sahneden askerlerin ve beylerin aslında Timur Ağa'yı sevdikleri, onu incitmek istemedikleri ve kaçmasına izin verdikleri anlaşılır. Han kızar, yakalanması için emirler verir ama hemen ardından gezintiye çıkmak için saltanat kayığını ister, bir yandan da

Vezir'e bir yüzük verir, Nisa Hanım'a vermesini, düğün hazırlıklarıyla ilgilenmesini, bir hafta sonra düğünün başlayacağını söyleyerek saltanat kayığına biner ve denize açılır.

Dördüncü perde Şule Hanımın odasında açılır. Şule Hanım ve Nisa Hanım endişeyle haber bekledikleri sırada Mesut Ağa gelir, olanları anlatır. Tam bu sırada Timur Ağa içeri girer. Nisa Hanım'ı kaçırmak için gelmiştir, Şule Hanım bu işi gece yarısında yapabileceğini söyleyerek bir plan yaptığı sırada Vezir'in geldiğini haber verirler. İstemeyerek de olsa kadınların ısrarıyla yine perdenin arkasına saklanır Timur Ağa.

Vezir, önce Şule Hanım'a biraz sitem eder, sonra Han'ın kendisine verdiği yüzüğü Nisa Hanım'a verir ama Nisa Hanım kız kardeşi hakkında kötü düşündüğünü için hana layık olmadığını söyle ve yüzüğü yere bırakarak çıkar. Şule Hanım, Vezir'i bir şekilde dışarı çıkarmaya çalışırken anneleri gelir. Vezir'in çocuğu olması için falcının söylediklerini yapmaya gelmiştir. Vezirin kafasının ölçüsünü almak ister ve onun kafasına önce küçük bir kap geçirir, sonra daha büyük bir kap geçirir. Bu sırada Timur Ağa'yı perdenin arkasından alıp dışarı çıkarırlar. Bu sahnede oldukça komik bir hale düşürülen bir vezirle karşılaşırız, evindeki kadınların kuklası gibi oynayan bir tiptir.

Vezir annesiyle konuşmak istediği sırada içeriye elinde tabancasıyla Timur Ağa tekrar girer, Vezir onu görünce titremeye başlar.

“Timur Ağa- Benim babamın nimetleri sana haram olsun. Sonunda haksız yere beni öldürmek istedin. Ben seni öldürmeden hiç kimse beni öldüremez. (Tabancasını vezire doğru çevirir. Şule Hanım, Timur Ağanın ayaklarına kapanarak yalvarmaya başlar.)

Şule Hanım- Yalvarırım Timur Ağa kendinize hâkim olunuz, elinizi indiriniz. (Timur Ağa elini indirir. O sırada Samet Bey birkaç saray askeri ile odaya girer, kapı önünde durur.)

Timur Ağa- Samet Bey, maksudınız nedir?

Samet Bey- Efendim, biz sizin ve babanızın kullarıyız. Size karşı edebimizi terk etmek bizim haddimize midir? Ama sen de biliyorsun ki seni onun yanına götürmek, hanın emridir.

Timur Ağa- Beni onun yanına sağ olarak götüremezsiniz, sadece başımı götürebilirsiniz. Başım da kolayca ele geçmez. Eğer kendinize güveniyorsanız bir ayak öne çıkın.

(Tabancasını yukarı kaldırır.)

Samet Bey- Efendim farz et ki onun ile bir adam öldürdün. Benin yanımda elli asker var. Bunları öldürüp de kurtulabilir misiniz? Bu hareketlere gerek yok. İnanın bana han size bir şey yapmayacağına dair söz verdi.

Timur Ağa- Ben onun sözüne asla itibar etmem. O hangi sözünde durdu ki ona inanacağım. Sana sözümü söyledim” (Buttanrı, 2006: 100).

Bu sırada içeriye Selim Bey ve Rıza girerler ve amcası hanın denizde çıkan fırtınada kayığının devrilmesi sonucu boğulduğunu öğreniriz. Halkın hanlık sarayının çevresinde toplanmış Timur Ağa’yı istediği haberini alırız. Bunun üzerine Timur Ağa tüm gerçeği anlatır ve Vezir’i affettiğini ama vasıflarından dolayı onu emekli ettiğini, Nisa hanımla düğün hazırlıklarını yapmasını söyleyerek çıkar. Vezir şaşkın kalakalır.

3.1.4.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj

M.F. Ahundov'un bu eseri, dönemin feodal yapıları ve yönetim zafiyetleri üzerine derinlemesine bir eleştiri sunar. Esere damgasını vuran temalar arasında zalim ve yeteneksiz yöneticilerin portreleri ön plandadır. Saray entrikaları ve idari beceriden yoksun vezirler gibi karakterler, Ahundov'un eleştirel bakış açısının odak noktasını oluşturur. Ahundov, bu karakterler aracılığıyla devlet yönetimindeki bilgisizliği, baskıcı uygulamaları ve kişisel çıkarlar uğruna yapılan fedakârlıkları sorgular.

Eserde saray ve hanların yerine aile içi sorunlar ve ülkenin geleceğini etkileyen liderlik eksiklikleri vurgulanır. Zalim hanın yerine genç ve halk tarafından sevilen cesur lider Timur Ağa'nın geçişi, eserin iyimser bir sonla sonuçlanmasını sağlar. Bu, Ahundov'un ideallerini yansıtan bir değişimdir; adaletsizliğe ve bilgisizliğe karşı mücadele eden bir karakterin zaferi olarak görülür.

Kadın karakterler de eserde önemli bir yer tutar. Şule, Nisa ve Peri Hanımlar gibi karakterler, zekâları ve isteklerini elde etme yetenekleriyle dikkat çeker. Öte yandan Vezirin ilk eşi Ziba Hanım, horlanan ve sevgiden yoksun bir kadını temsil eder, bu da

Ahundov'un kadınların toplumdaki rolleri ve statülerine ilişkin derinlemesine bir değerlendirme yaptığını gösterir.

Sonuç olarak, M.F. Ahundov'un bu eseri, sosyal eleştiri ve politik mesajlarla dolu bir metin olarak değerlendirilebilir. Zalimlik, adaletsizlik ve yönetimdeki sorunlar üzerine odaklanan eser, zamanının sosyal ve siyasi gerçeklerini ustaca ele alırken, iyimser bir umutla geleceğe dair de mesajlar verir.

3.1.4.4. Oyunda Olay Dizisi

3.1.4.4.1. Perde ve Sahne

Oyunda dört perde bulunmaktadır.

3.1.4.4.2. Olay ve Durum Dizisi

Sahne Planına Göre Olay Dizisi:

Vezir ve Hacı Salah konuşmaktadır, Vezir bir gömlek siparişi verir ve Hacı Salah çıkar.

Ziba Hanım içeri girer, kızar, Şule Hanım'ı şikâyet eder.

Vezir dizini bir kalbura çarpar, kızar, Haydar'ı çağırır, Seyis'i çağırır, kızar.

Vezir, Nazır'ı falakaya çektirir, Nazır yalmarır, af diler.

Timur Ağa ve Nisa Hanım konuşur, plan yapar, çıkarlar.

Ziba Hanım odaya gelir, konuşur, saklanır.

Timur Ağa ve Şule Hanım odaya gelirler, konuşur, Timur Ağa saklanır.

Vezir gelir, Şule Hanımla konuşurken Timur Ağa güler, Vezir perdeyi açar, Timur Ağa'yı görüp kızar.

Şule Hanım suçu Ziba Hanım'a atar, Timur kaçar.

Mesut Ağa kahve ile gelir, Vezir kızar, Vezir kahveyi döker, çıkarlar.

Şule Hanım ve Nisa Hanım endişeyle kalır.

Han duruşmaları yapmaktadır, iki ayrı dava gelir, onlarla ilgili kararlarını verir.

Vezir gelir, olanları anlatır, yardım ister.

Han, Timur Ağa'yı çağırır, tutuklatmak ister, Timur Ağa gelir ama kaçmayı başarır.

Han sandala biner uzaklaşır.

Nisa Hanım ve Şule Hanım endişeyle beklemektedir, Mesut Ağa gelip olanları haber verir, Timur Ağa odaya girer, kaçma planı yaparlar, Timur Ağa saklanır.

Vezir gelir, Şule Hanım ve Nisa Hanım'la konuşur, Nisa Hanım'a Han'ın yüzüğünü verir.

Nisa Hanım yüzüğü reddeder, geri verir.

Peri Hanım içeri girer, Vezir'in kafasını ölçer, onun kafasında kap varken Timur dışarı kaçar.

Timur Ağa odaya tabancasıyla tekrar girer, ardından Samet Bey ve askerler girer.

Timur Ağa ve Samet Bey konuşur, o sırada tekrar bağırışmalar olur, Selim Bey gelir ve Han'ın öldüğünü söyler, Timur Ağa Han olmuştur.

Timur Ağa tüm olanları anlatır, Nisa Hanım'ı sevdiğini söyler, Vezirin işine son verir, düğün hazırlıklarının başlamasını emreder.

3.1.4.4.3. Atmosfer

Oyunda gerilimli atmosfer sürekli inip çıkmaktadır, koşuşturmalar ve sahneye girip çıkmalar, saklanmalar ve bulmalarla dolu yer yer komik bir atmosferin yaratıldığı dengeli bir oyun olduğu söylenebilir.

3.1.4.5. Aksiyon Planı

A ve B kişileri konuşmaktadır, C kişisi onları dinler ve sonrasında içeri girerek kızar.

B kişisi dizini yaralar, D ve E kişilerini çağırır, durumu anlar ve suçlu bulduğu F kişisini falakaya yatırtır.

G ve H kişileri konuşur, çıkar, C kişisi girer ve saklanır, G ve I kişileri konuşurken B kişisi gelince G saklanır.

B kişisi saklananları bulur, kızar, G kaçar.

B kişisi saraya gider ve G kişisini şikâyet eder, J kişisi G kişisini çağırıp yargılar, G kişisi kaçar.

G kişisi H ve I kişilerinin yanına yine gelir, saklanır, B kişisi girer, K kişisi gelir ve onun kafasını bir kap ile kapatır, G kaçar.

G tekrar gelir ve tabanca çıkarır, L kişisi gelince direnir ama M kişisi gelip durumu anlatınca G kişisi yeni han olur, emirler verir.

3.1.4.5.1. Kavramlar

Muharrem Bagir çalışmasında bu oyunun merkezi kavramlarını söyle tespit etmiştir: “*Cesaret, feodal idari sistem, örf, yasalar, hanın ve vezirin zulmü, bireysel çıkarlar, han zorbalığı, hırslı ve iş bilmeyen yöneticiler, cahil insanlar/nitelikli kadınlar, tebaa ve halk... Ahundzâde bu eserinde de önceki iki eseri gibi Azerbaycan toplumundaki bireysel ve sosyal meseleleri ele alarak, eleştiri yoluyla ıslah etmeye çalışmıştır*” (Bagir, 2022: 82). Genel olarak bu eserlerin kavramsal analizini değerlendirdiğinde Bagir, Ahundov’un temel fikirlerinin benzer yönlerle hareket ettiği ve eserlerinde farklı hikâyeler ve karakterler kullanmasına rağmen, ana düşüncesinden sapmadığı ve kavramlara yüklediği anlamların değişmediği sonucuna varılmaktadır.

3.1.4.5.2. Çatışma

Feodal sistem x yeni düzen, cesaret x korkaklık, cehalet x akılcılık, adalet x hilekârlık, eşitlik x feodalizm, örf x çağdaş yasalar,

3.1.4.6. Oyunda Yer Alan Karakterler

3.1.4.6.1. Kişileştirme tablosu

5.Tablo 5: *Hikâyet-i-veziri-hanı-Lenkeran* kişileştirme tablosu

Karakter adı	Biyolojik	Sosyolojik	Psikolojik	Meslek	Tavır ve diğer özellikler
Vezir	Yaşlı Zayıf Bastonlu Güçsüz	Toplum pek sevmiyor hatta alay edebiliyor	Korkak Çekingen Hilekâr	Vezir	Yönetim beceresinden yoksun
Timur Ağa	25 yaşlarında Han’ın oğlu Kuvvetli Güçlü Yakışıklı	Toplum seviyor Halk onu başta görmek istiyor	Cesur Akıllı Dürüst Aşkına sadık Mücadeleci	Han’ın oğlu	Tecrübesi yok Zulme karşı mücadeleci

Şule Hanım	Genç Güzel	Toplumca sevilen ve sayılan	Cesur Kumaz	Vezir'in ikinci karısı	Vezir'i kolayca kandırabilir Fedakar
Nisa Hanım	Genç Güzel	Toplum seviyor	Cesur Sadık Kumaz	Timur Ağa'nın sevgilisi Şule Hanım'ın kız kardeşi	Aşkını bekler ve peşinden gider
Ziba Hanım	Yaşlı	Sevilmiyor Çekiniliyor Gözden düşmüş	Sinsi Kumaz Entrikacı	Vezir'in ilk karısı	Hırçın Gözden düşmesinin acısını çıkarmak istiyor
Han		Sevilmiyor	Düzenbaz Bilgisiz Kendi çıkarımı düşünen	Han	Yönetim becerisi yok Beceriksiz
Peri Hanım	Yaşlı	Sözü geçiyor	Akıllı Kumaz Becerikli İnandırıcı	Şule ve Nisa Hanımların annesi	Fala inanan
Hacı Salah		Vezir'e hizmet eder	Dürüst Akıllı	Tüccar	Reşt'e gidecek
Beşir Ağa					Beyler
Haydar					Beyler
Kerim					Beyler
Hoca Mesut	Yaşlı	Sevilen	Dürüst Güvenilir Becerikli	Hace Hizmetçi	Haremağası olması sebebiyle beşka milletten de olabilir

Selim Bey		Timur Ağa'ya hürmet etmektedir	Güvenilir Sadık	Han'ın yanında görevlidir	
Aziz Ağa				Han'ın yanında görevli	
Kadir Bey				Han'ın yanında görevli Divanhanede davalıları getirip götürür	Beyler
Samet Bey		Timur Ağa'ya hürmet etmektedir	Görevine sadık	Han'ın yanında görevli	
Aziz Ağa				Han'ın yanında görevlidir	
Eşik Ağası				Divanhanede görevli	
Davalılar I. Kişi II. Kişi	Erkek	Kendi çıkarlarını ön planda tutarlar	Aklıselim hareket etmezler		Anlaşma sağlanması zor insanlardır
I. Kişi	Kardeşini kaybetmiş	Hekimi suçluyor	Saf Cahil Merhametli		Hakkını savunamıyor
Hekim	Davalı	Hürmet edilir	Düzenbaz Mesleğinde iyi değil Vcdansız Merhametsiz	Hekim Hacamatçı	Ölümüne sebeup olduğu kişi için üzülmüyor hatta üste çıkıyor
Askerler Muhafızla		Timur Ağa'yı severler	Cesur Dürüst	Han'ın sarayında görevliler	Timur Ağa'ya hürmet ederler

3.1.4.6.2. Ana Karakterler

3.1.4.6.2.1. Timur Ağa

Timur Ağa, “*Lenkeran Hanının Veziri*” adlı komedinin önemli bir karakteridir. Siyasi meselelerde pek deneyimi olmamakla birlikte, amcasından hanlığı geri almak istemektedir. Ancak nasıl bir strateji izlemesi gerektiğini bilememektedir. Genç bir han oğlu olan Timur Ağa, babasının ölümünden sonra amcası tarafından hanlığı gasp edilmiştir. Timur Ağa hem hanlığı geri almak istemekte hem de sevgilisi Nisa Hanım'ı kaybetmek istememektedir. Timur Ağa, cesur, güçlü, samimi ve saygılı bir gençtir ve aşkına sahip çıkmaktadır. Amcasının, sevdiği Nisa Hanım ile evlenmek istemesi, Timur Ağa'nın mücadele azmini artırır. Ancak yine de nasıl bir mücadele yolunu izleyeceğini planlayamaz; davranışları genellikle fevri ve tesadüfi olur. Bir noktada, Han'ın kendisini öldürtmek için adamlar gönderdiğini öğrendiğinde, sevgilisi Nisa Hanım ile kaçmayı düşünmesi, sadık bir aşğın yanı sıra siyasi karar alabilme yeteneğinden yoksun olduğunu gösterir. Timur Ağa'nın olumlu yönü, haksızlığa ve adaletsizliğe karşı mücadele etmesidir. Başlangıçta Timur Ağa'nın Lenkeran Hanlığı'nı ele geçirme isteği öne çıksa da, hanın baskıcı rejimi ve adaletsizliği ayrıntılı bir şekilde işlenerek, Timur Ağa'nın kiminle ve neye karşı mücadele ettiği dolaylı yoldan çok açık bir şekilde anlatılmıştır (Akpınar, 1980: 152).

Akpınar çalışmasının ilerleyen bölümlerinde Timur Ağa karakteri ile Ahundov'un diğer oyunda yer alan bazı karakterleri karşılaştırmaktadır. Hacı Nuri ve Şahbaz Bey gibi diğer karakterler toplumdaki ahlaki bozukluklar, batıl inançlar ve cehaletle mücadele eden olumlu kahramanlardır. Timur Ağa ise, daha farklı bir alanda olumlu bir kişilikle karşımıza çıkar: “*Hacı Nuri, cemiyetteki içtimai bozukluklara ahlaksızlık ve batıl itikadlara, Şahbaz Bey ise eski hayat tarzına ve cehalete karşı mücadele eden müsbet kahramanlardı. Timur Ağa ise, daha başka bir sahada müsbet bir hüviyetle karşımıza çıkar: Bu yeni kahramanın en bariz hususiyeti; istibdad rejimine başkaldırmasıdır*” (Akpınar, 1980: 152).

Timur Ağa, Ahundov tarafından tamamen idealize edilmemiş, zayıf tarafları da sahnede ele alınmıştır. Henüz tecrübesiz bir siyasetçi olması sebebiyle fevri davranışları ve çocuksu halleri de sahnede yer alır.

3.1.4.6.2.2. Şule Hanım

Eserde yer alan kadın karakterler oldukça güçlü, akıllı ve cesurdur. Bu karakterlerden başlıcaları Şule Hanım ve Nisa Hanım'dır. İkisi de eserde Azerbaycan toplumunun üst sınıflarından gelen, karakterleri, davranışları ve idealleri, bu sosyal sınıfa yakından bağlı çizilmiştir. Şule Hanım genç, güzel ve vezirin ikinci eşidir. Vezir'in haksız yere kıskançlık göstermesine aldırılmaz ve kendinden emindir. Kocasının olumsuz tavırlarına ve riyakârlığına karşı kayıtsız kalmaz; ona karşı alaycı tavırlar sergiler. Örneğin; Vezir'in, Timur Ağa'yı güreşte yendiğini iddia etmesi üzerine, onunla alay etmekten çekinmez. Kız kardeşi Nisa Hanım'ı korur ve onun mutluluğu için çaba gösterir. Vezirin birinci eşi Ziba Hanım ile kavga eder, onu küçük düşürücü sözler söyler ve saraydaki konforundan vazgeçmek istemez. Mücadeleci bir yapısı vardır.

3.1.4.6.2.3. Nisa Hanım

Ablası gibi cesur olan Nisa Hanım sevgilisi Timur Ağa'ya tavsiyelerde bulunacak ve onun zor durumdan kurtulması için yol gösterecek kadar zekidir. Sevdği erkek için mücadele eden, sadık ve mala değer vermeyen bir karakter çizer. İkisi de baskılara ve kadere boyun eğmeyen, yılmadan bir çıkış yolu arayarak mücadele eden ve sonunda galip gelen tiplerdendir. Nisa hanım sevdiğinin peşinden gitmek ister, Han'la evlenip zenginliğe ve güce sahip olabilecekken sevdiği adamı bekler, onunla kaçmak ister.

Kadın karakterler de eserde önemli bir yer tutar. Şule, Nisa ve Peri Hanımlar gibi karakterler, zekâları ve isteklerini elde etme yetenekleriyle dikkat çeker. Öte yandan Vezirin ilk eşi Ziba Hanım, horlanan ve sevgiden yoksun bir kadını temsil eder, bu da Ahundov'un kadınların toplumdaki rolleri ve statülerine ilişkin derinlemesine bir değerlendirme yaptığını gösterir.

3.1.4.6.2.4. Vezir

Oyunun ana karakterlerinden ancak olumlu çizilmemiştir. Asıl adı Mirza Habib olan Vezir tam bir dalkavuktur. Güç sahibi olabilmem için her yolu kullanır, hatta bunun için eşinin kız kardeşini Han’la evlendirmek ister. Fakat çevresi tarafından sözüne pek itibar edilmez, karısı ve kayınvalidesi bile onunla alay edebilir. Gücünü kuvvetini anlattı zaman karısı buna inanmaz ve sorgular, kendini komik duruma düşürür. Bulunduğu mevkide doğru kararlar veremez, iyi bir devlet adamı profili çizemez. Ahundov’un “*Aldanmış Kevakip*” hikâyesinde geçen İran Şahı ile yakın bir tip çizer, basiretsiz ve karar vermekten aciz, gücünü hakkıyla kullanamayan ve korkak bir yapıdadır.

Fiziksel olarak da yaşlı ve güçsüz olmasına rağmen, genç bir eş aldığı için kendini dinç ve kuvvetli gösterme çabasındadır. Bu da onu zaman zaman komik durumlara düşürmektedir.

3.1.4.6.3. Yardımcı Karakterler

3.1.4.6.3.1. Ziba Hanım

Vezirin ilk eşi Ziba Hanım, horlanan ve sevgiden yoksun bir kadını temsil eder. Vezirin ilk karısı olmasına rağmen yaşlanması sebebiyle gözden düşmüş ama bunu kabul etmek istemeyen mücadeleci bir kadın olarak karşımıza çıkar. Vezir, Ziba Hanım’ın kavgacı tutumundan çekinmektedir. Kıskanç ve kavgacı bir yapısı olmasının sebebi üzerine kuma gelmesinden kaynaklanabilir. Bir kadın için zor bir durumu kabul etmesi o coğrafya için kolay ve olası görünse de Ziba Hanım bununla mücadele etmeyi sürdürür, hırçın ve yeri geldiğinde sözünü sakınmayan bir yapıya sahiptir. Yerine gelen ikinci eşin gerçek yüzünü göstermek için entrikalar kurar, gizlice kapı dinler ya da gizlice Şule Hanım’ın odasına girer ve hatta perdenin arkasına saklanır. Ancak kurduğu entrika sahne sonunda kendisine döner ve kendisi zor durumda kalır. Masum olduğunu ispatlamak ve kendini savunmak için elinden geleni yapsa da buna muvaffak olmaz ve sahneyi terk etmek zorunda kalır.

3.1.4.6.3.2. Han

Elinde güç olmasına rağmen, halkın çok sevmediği ve itibar etmediği bir tiptir. Haksız yere han olması sebebiyle halk onu istemez ve hakmeden kişinin başa geçmesini ister. Yönetim kabiliyeti zayıf çizilmiştir. Kendi şahsi çıkarları için yeğenini öldürmekten çekinmez. Çevresinde bulunan dalkavuklara daha çok itibar eder. Kadınlara karşı zaafı vardır. Oldukça zalimdir, doğru ve adil hükümler veremez. Devlet işleriyle meşgul olması gerekirken onun akli denizde gezmek, güzel havanın tadını çıkarmak ve kadınlardır.

Divanda görülen ilk davada atının gözünü taş atarak çıkartan kişiden şikâyetçi olan adama “*Sen de git, bu adamın atının bir gözünü çıkart. Diyet için dişe diş, göze göz, ağza ağız. Bu iş karışık değil*” (Aktaran Buttanrı, 2006: 94) diyerek geçici bir çözüm bulur ancak ardından işi muhafızlardan birine devrede ve muhafızın davahları anlaştırmasını ister, kendinin bu işi çözüme kavuşturamaktan aciz ve yetersiz kaldığı gözler önüne serilir.

Divana gelen ikinci davada ise tamamen yanlı karar verir, orada bulunan beylerden birinin tanıdığı hekimden şikâyetçi olan davacıyı doğru dürüst dinlemeden, beyin lafına göre aslında belki de suçlu hekim lehinde karara varır. “*Vallahi bunların davasını nasıl çözeceğimi bilmiyorum. Şimdiye kadar böyle zor bir davaya rastlamamıştım*” (Aktaran Buttanrı, 2006: 94) diyerek çözmesi gereken işe gerektiği kadar değer vermeden geçiştirir ve beyin hükmüne göre karar verir.

3.1.4.6.3.3. Peri Hanım

Şule Hanım ve Nisa Hanım’ın annesi Peri Hanım oyunda sadece bir sahnede yer almaktadır. Kızlarına destek olur, kurnazca Vezir’i kandırarak Timur Ağa’yı kurtarır. Bu davranışında onun da akıllı ve bir o kadar da soğukkanlı olduğunu anlarız. Akpınar, Peri Hanım’ın tam bir halk diliyle konuştuğunu, tavır ve hareketlerinin tipik bir halk kadınına yaraşır şekilde olduğunu ve Vezirle ince şekilde alay etmesinin bu tipi daha sevimli bir hale soktuğunu belirtmektedir (Akpınar, 1980: 165).

3.1.4.6.4. Fon Karakterler

Hacı Salah Beşir Ağa, Haydar, Kerim ve Hoca Mesut bu grupta sayılabilir. Han'ın sarayında ilk olarak duruşmalar sırasında gördüğümüz Beyler bu oyunda tıpkı Nuhulular gibi ortak hareket ederler, Han'a aynı sözlerle hep birlikte yalvarırlar ve ağlarlar: “*Han, kurbanınız olalım, gençtir. Bu sefer onun suçunu bağışlayın... (Muhafızlar biraz hareket ederler, bütün beyler ağlamaktan kendilerini alamazlar. Elllerinde olmadan hüüngür hüüngür ağlayarak yerlere kapanır, hana yalvarırlar.) Yazıktır han, başınızın kurbanı olalım, anasının bir yavrusudur (Ağlarlar)*” (Aktaran Buttanrı, 2006: 96).

3.1.4.7. Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler

Oyunda farklı milletlerden ize rastlanmamaktadır. Sadece oyunda Vezir ‘in ve Şule Hanım’ın işlerini yapan hizmetkârın adı *Hace Mesud Kara* olarak belirten Ahundov, buradaki “hâce” kelimesini hizmetkar, köle anlamında kullandığı düşünülebilir. Salih Bozkurt bunu “*Mesut Ağa (zenci): Vezir’in Haremağası*” olarak belirtmişken, Buttanrı bunu “*Hoca Mesut: Vezirin hocası (Haremağası Mesut Ağa)*” şeklinde şahıslar tablosunda gösterip dipnot ekinde “*Hoca Mesut, Salih Bozkurt'un tercümesinde Mesut Ağa olarak alınmıştır. Vezirle münasebetleri nedeniyle “hoca” olmaması gerekir. Bozkurt, haremağası olarak almış olmakla beraber adı geçen eser s. 137’de o da “Hoca Mesut” olarak kaydeder. Biz karşılıklı konuşmalardan onun haremağası olması gerektiğini düşünerek Hoca Mesut’u “Mesut Ağa” olarak alacağız.*” diye belirtmiştir. Farsça kökenli “Hace” kelimesine bakıldığında “ağa, bulunduğu yerin en yetkili kişisi, hoca, efendi, köle, sahip, vezir”¹³ ifadeleri verilmektedir. Buna göre Mesut Ağa’nın evde hizmet eden hizmetli köle ve farklı bir milletten olma ihtimali bulunmaktadır.

¹³<https://tr.wiktionary.org/wiki/hâce>

3.1.4.8. Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler

Oyunda Lekeran, Güney Azerbaycan'da bulunan Reşt şehri ve Hazar Denizi yerlerinin isimleri geçmektedir. Oyun Azerbaycan'da Hazar Denizi'nin kıyısında bir şehir olan Lenkeren'de, Lenkeren Veziri'nin evinde ya da Han'ın sarayında geçmektedir.

İlk sahne Vezir'in evinde Şule Hanım'ın odasında başlar, ikinci sahne de yine Şule Hanım'ın odasında geçer. Üçüncü sahne Han'ın sarayındaki divanhanedeki salonda, deniz kenarında geçer. Dördüncü sahne yine Şule Hanım'ın odasında geçer. Şule Hanım'ın odasında başlayan oyun yine aynı odada son bulur.

3.1.4.9. Oyunda Zaman Kullanımı

Oyundaki olaylar aynı gün içerisinde yaşanır ve biter.

3.1.4.10. Oyunda Kostümler

Erkekler, cübbe, çuha, papak kullanmaktadır. Vezirin kırmızı bir cübbesi ya da başında papağı bulunmaktadır.

Oyun başında Vezir, yeni eşi için pahalı ve özel bir giysi siparişi vermektedir, bu kıyafeti de tarif ederken ünlü şairi Molla Penah Vakıf'ın (1717-1797) dizelerini dile getirir:

Bir mintene kim, ta ola zer-beft-i nık ü ter

Diba ona möhtac.

Metninde tamam rabitemövizunseraser

Tek haşiye gıygaç

Üstünde onun aşig ü meşugmüsevver,

Dil şövgüneminhac.

Ulduza mesel negşi, yéri göy kimi ehzer,

Nezzâresibehhac.

Tir-i nezeriehl-i temaşaya mügerrrer,

Her butesiamac.

İçinde onun Şö'levéretel'et-i dilber,

Tabendé-yivehhac.

*Aydır bu, gören déyeveyaçerh-i pür ehtér,
Ya behr-i pür-emvac.
Ke'beévininörtüüine tuta beraber,
Simasını hüccac* (Aktaran Buttanrı, 2006: 83).

Oyunda kadınlardan Ziba Hanım peçe kullanmaktadır.

3.1.4.11. Oyun Değerlendirmesi

M.F. Ahundov'un bu eseri, dönemin feodal yapıları ve yönetim zafiyetleri üzerine derinlemesine bir eleştiri sunar. Esere damgasını vuran temalar arasında zalim ve yeteneksiz yöneticilerin portreleri ön plandadır. Saray entrikaları ve idari beceriden yoksun vezirler gibi karakterler, Ahundov'un eleştirel bakış açısının odak noktasını oluşturur. Ahundov, bu karakterler aracılığıyla devlet yönetimindeki bilgisizliği, baskıcı uygulamaları ve kişisel çıkarlar uğruna yapılan fedakârlıkları sorgular.

Eserde saray ve hanların yerine aile içi sorunlar ve ülkenin geleceğini etkileyen liderlik eksiklikleri vurgulanır. Zalim hanın yerine genç ve halk tarafından sevilen cesur lider Timur Ağa'nın geçişi, eserin iyimser bir sonla sonuçlanmasını sağlar. Bu, Ahundov'un ideallerini yansıtan bir değişimdir; adaletsizliğe ve bilgisizliğe karşı mücadele eden bir karakterin zaferi olarak görülür.

Kadın karakterler de eserde önemli bir yer tutar. Şule, Nisa ve Peri Hanımlar gibi karakterler, zekâları ve isteklerini elde etme yetenekleriyle dikkat çeker. Öte yandan Vezir'in ilk eşi Ziba Hanım, horlanan ve sevgiden yoksun bir kadını temsil eder, bu da Ahundov'un kadınların toplumdaki rolleri ve statülerine ilişkin derinlemesine bir değerlendirme yaptığını gösterir.

Bu eserde zalim ve düşünce kapasitesi sınırlı olan yöneticiler, idari beceriye sahip olmayan ve sadece sarayda yaltaklanmayı iş edinmiş vezirler gibi karakterler ele alınır. Ahundov'un eleştirileri, zorbalık ve feodal baskının incelenmesini içerir. Eserin odak noktasında saray veya han yer almaz. Aile içindeki sorunlar vurgulanır ve ülkenin geleceğini hazırlama yeteneğinden yoksun liderlerin değiştirilmesi gerektiği belirtilir. Sonunda zalim hanın yerine genç, halkın sevdiği ve cesur bir lider olan Timur Ağa geçer. Eserde, evlilikler arasındaki çatışmalar ve iki yüzlülük gibi konular da ele alınır. Vezir,

ailesini dahi yönetemeyen ancak çevresine büyük başarılar kazandığını iddia eden bir karakter olarak öne çıkar. Bu, devlet yöneticilerinin bilgisizliği ve kişisel çıkarlar uğruna her şeyi feda etme eğilimini eleştirir. Vezirin karakteri, sarayın riyakâr ve cahil adamlarının özelliğini yansıtır. Onun, aslında ülkenin durumundan habersiz olduğu ve sadece kendi mevkiini güçlendirmeye odaklandığı gösterilir. Vezir, vezirliğini her şeyden çok sever ve saraya yaltaklanmaktan, konumunu sağlamlaştırmaktan başka bir şey yapmaz. Kadınların gözünde kendini büyütmek için yalanlar söyler ama kendini korkak biri olarak gösterir. Yönetimden habersiz olan zalim Han ve Vezir olumsuz karakterler olarak tasvir edilirken, halkın sevgilisi ve hakları ellerinden alınmış bir yiğit olan Timur Ağa olumlu bir karakter olarak karşımıza çıkar. Sonunda zalim Han tahttan indirilir ve halkın sevdiği Timur Ağa tahta geçer. Eserdeki kadın karakterler de dikkate değerdir. Şule, Nisa ve Peri Hanımlar, istediklerini elde eden zeki kadınlardır. Ancak Vezirin ilk eşi Ziba Hanım, horlanan ve sevgiden yoksun bir kadını temsil eder (Buttanrı, 2006: 25-26).

Ahundov'un "*Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran*" adlı oyununda, çok eşlilik meselesi ön plandadır. Ahundov'un eserlerinde genellikle kadın karakterler erkek karakterlere kıyasla daha belirgin ve önemli bir yer tutar. Bu oyunda da kadın karakterler, güzellikleri, yetenekleri ve zekâlarıyla öne çıkarlar ancak bu zekâlarını kurnazlıkla kullanarak kontrolsüz davranan kişilerdir. Vezir'in ilk karısı Ziba Hanım ve kuması Şule Hanım arasındaki rekabet, Vezir'in gözdesi olma mücadelesiyle doludur ve birbirlerine iftiralar atarlar. Ancak bu durum, Vezir'in sürekli olarak zor duruma düşmesine yol açar. Toprak sahibi Vezir, eşlerinin kurnazlıkları karşısında zayıf düşmüş ve bazı durumlarda onların kararlarına boyun eğmek zorunda kalmıştır. Örneğin; Vezir ve ikinci eşi Şule Hanım'ın çocuk sahibi olmaması üzerine, Şule Hanım'ın annesi Peri Hanım, çocuk sahibi olabilmeleri için kızı ve damadının bir falcıya gitmesini önermiş ve Vezir de bu teklifi kabul etmiştir. Ahundov'un vurguladığı büyü ve falcılık gibi önemli temalar, bu oyunda da mizahi bir dille ele alınmıştır (Koç, 2022: 74-75).

"*Lenkeran Hanının Veziri*"nde olaylar 1800'lü yıllarda geçiyor gibi görünse de, Ahundov'un yaşadığı dönemle ilgili unsurlar da bulunmaktadır. Hanın zulmü ve adaletsizliği, Rus valileri ve generallerinin Azerbaycan'daki davranışlarına benzerlik göstermektedir. Ayrıca, Vezir gibi yüksek rütbeli devlet adamlarının durumu,

Ahundov'un tanıdığı Rus memurlarının karakterleriyle benzerlik gösterir. Ahundov, adaletsizliğe karşı çıkan cesur ve güçlü, ancak siyasi görüş ve yetenek bakımından zayıf olan bazı dönemin “bey” çocuklarını idealize etmek istemiş olabilir. Ancak, Ahundov Timur Ağa karakterini kendi düşüncelerinin mutlak temsilcisi olarak idealize etmemiştir. Bu, yazarın demokrasi anlayışına da uygun değildir. Zaten eserde, Timur Ağa'nın bazı özellikleri eleştirilmiştir: Cesaret ve gücünün yanı sıra, saf, fevri ve gelişime açık bir kişi olarak da tasvir edilmiştir. Hatta Nisa Hanım'ın ona gerçekleri öğretmeye çalışması, Han ve Vezir'in gerçek yüzlerini ortaya çıkarması, izleyici gözünde Timur Ağa'yı naif ya da saf duruma düşürür. *“Ahundzade, kahramanını mutlak iyi sıfatlarla sun'ileştirmemiş; zayıf taraflarıyla de işleyerek gerçek hayattan alınmış bir tip yaratmayı başarmıştır”* (Akpınar, 1980: 152-153).

*“Lenkeran Hanının Veziri”*nde satirik gülüş tamamen feodal idareye ve yöneticilerine çevrilmiştir. İlk bakışta bu komedi, “Hanlıklar” devri Azerbaycan'ını anlatıyor gibi görünse de aynı zamanda yazarımızın yaşadığı günlerle alakası vardır. Eserin başkahramanlarından olan Han'la Vezirinin hususiyetleri, o devir Çar memurlarınıninkiyle aynıdır” (Akpınar, 1980: 169).

Akpınar bu eserde Ahundov'un yaşadığı dönemin siyasi durumuna yaptığı eleştiriyi dile getirmiştir. Bu komedideki satirik gülüş, kişilerden ziyade siyasi ve toplumsal meselelere odaklanmıştır. “Han”, “Vezir” ve diğer saray mensuplarını bireyler olarak değil, siyasi şahsiyetler olarak tipikleştirilmişlerdir. Han, vezir ve beyler, feodal yönetimi ve despotizmi temsil ederler. Bunların kişisel özellikleri vezir dışında belirtilmemiştir. Ahundov, bu oyununda tarihi ve siyasi olayları anlatarak feodalizmi eleştirmiş, istibdat idarecilerinin karakteristik özelliklerini gözler önüne sermiştir. Eserde anlatılan olaylar hem o dönemdeki Rus idaresi hem Azerbaycan hanlıkları hem de çağdaş İran'daki feodal sistem için karakteristiktir. Han'ın en belirgin özelliği zalim ve doğru hüküm verememesidir. Aynı zamanda ahmak, cahil ve eğlenceye düşkün biridir. Han'ın bu kötü tarafları, piyeste yer alan mahkeme sahnelerinde güzel bir şekilde anlatılmıştır. Han, gelen şikayetçileri dinler ve karar verir, ancak hiçbir kararı doğru değildir. Ustaca işlenen adalet divanı sahneleri, Han'ın sadece akılsız olduğunu değil, aynı zamanda saraydaki diğer yüksek mevkilerdeki beylerin de hanla aynı özelliklere sahip olduğunu gösterir. Ahundov, Han, vezir ve beyler arasında önemli farklılıklar olmadığını

vurgulamak istemiştir. Bu idarecilerin hiçbirinin olumlu özelliği yoktur ve tiplerin aşırı abartılı şekilde anlatılması bu durumdan kaynaklanır. Hanlık idaresindeki zulüm ve adaletsizliği vurgulamak için bu yöneme başvurur. Eserde Han, siyasi despotizmi, zulmü ve adaletsizliği temsil eder. Onun şahsi bir adı olmaması dikkat çekicidir; iktidarı elinden alındığında tamamen çıplak, zayıf ve gülünç hale gelir. Han sadece 3. perdede görünür; diğer perdelerde yoktur çünkü o kadar canlı ve açık bir şekilde tasvir edilmiştir ki, diğer sahneler gereksiz hale gelir. Vezir, hikâyenin içinde baştan sona yer alır. Olaylar, vezirin ve ailesinin etrafında gelişir. Vezir, sıfatı karakterli, makam düşkünü ve riyakâr bir insandır. Yaltaklanma huyu ve tatlı dili, onu bulunduğu yüksek mevkisine kadar çıkarmıştır. Han'ın etrafındaki insanlar birbirlerine benzer; vezir de başka biri olsaydı aynı özellikleri taşıyacaktı. Ahundov, Han'ı nasıl zalim ve akılsız bir han olarak göstermişse, veziri de riyakâr, yaltaklanan ve kabiliyetsiz bir vezir olarak tanımlamıştır. Han'ın özellikleri, *Aldanmış Kevakip*'teki İran şahının özelliklerine benzemekteyken, vezirin sıfatları da Hikâyedeki diğer vezirlerinkiyle aynıdır. Yazarımız, feodal sistemdeki idarecilerin en belirgin özelliklerini bu komedideki karakterlerde tipikleştirerek ortaya koymuştur. Bu karakterler aynı zamanda yazarın çağdaşlarıdır. Han, o dönemdeki hem Çar I. Nikolay hem de İran'daki Naserüddin Şah ile benzerlik gösterir. Yazar, çağdaşı olan idarecilerle bu komedide tasvir edilenler arasında pek fark olmadığını göstermek istemiştir. Vezirin belki de en komik yanı, evde iki karısını yönetememesine rağmen devletin idaresinin ona bırakılmış olmasıdır (Akpınar, 1980: 169-170).

Sonuç olarak, M.F. Ahundov'un bu eseri, sosyal eleştiri ve politik mesajlarla dolu bir metin olarak değerlendirilebilir. Zalimlik, adaletsizlik ve yönetimdeki sorunlar üzerine odaklanan eser, zamanının sosyal ve siyasi gerçeklerini ustaca ele alırken, iyimser bir umutla geleceğe dair de mesajlar verir.

3.1.5. SERGÜZEŞT-İ MERD-İ HASİS

HACI KARA (1852)

3.1.5.1. Oyuna Ait Bilgiler

Mirza Fethali Ahundov'un 1852 yılında kaleme aldığı ve en tanınmış eserlerindendir. Pek çok araştırmacı tarafından en başarılı eseri olarak kabul edilen ve “*Hacı Kara*” olarak bilinen bu komedi beş perdeden oluşmaktadır. “*Ahundzade'nin derin hayat gözlemlerinin ve büyük sanatkârlık kudretinin ürünü olan Hacı Kara, sadece Ahundzade'nin değil, Azerbaycan dramasının nadir eserlerinden sayılmaktadır*” (Buttanrı, 2006: 29).

Nadir Memmedov, Ahundov'un “*Sergüzeşti-merdi-hesis*” adlı eserini “*dram yaratıcılığının şah eseri, Azerbaycan dramaturjisinin güzel örneklerinden biridir*” olarak göstermektedir. Azerbaycan tiyatrosunun en komik karakterlerinden bir “*Hacı Kara*” olarak anılmaktadır. “*Hacı Qara komediyası hicri 1269 yılında, miladi tarihle 1852 yılında yazılmıştır. O, ilk defa yazarın çevirisiyle 1853 yılında “Kavkas” gazetesinin 15, 18, 25, 29 Nisan ve 2 Mayıs tarihli sayılarında (28, 29, 30, 31, 32) yayımlanmıştır. “Hacı Qara”, M.F.Ahundzade'nin Azerbaycan sahnesinde sahnelenen ikinci dram eseridir. Bu komedide özellikle H.Zerdabi'nin rehberliği altında ve N.Vazirov'un etkin katılımıyla, 1873 yılının Nisan ayının 17'sinde (bazı zamanlar bu tarih yanlış olarak Haziran ayı olarak kabul edilirdi) başarıyla oynanmış ve seyircilerin ilgisini çekmiştir (“Kavkas” gazetesi, 1873, 25 Nisan, No.13). “Hacı Qara”komediyasının konusu gerçek hayat olaylarından alınmıştır. M.F.Ahundzade, 1852 yılında İran'dan kaçak mal geçiren kaçakçılara karşı mücadele etmek üzere sınır bölgelerine gönderilmeyip, podpolkovnikMeyer'in tercümanı olmuş ve bu sırada kaçak mal geçiren grupların sergüzeştliklerini doğrudan gözlemlemiştir. Çok muhtemel ki, o kendi beşinci komediyasının konusunu, doğrudan tanık olduğu bu olaylardan birine dayandırmıştır*” (Memmedov, 2005: 271-272).

Müzeyyen Buttanrı bu oyunu “*Cimri Hacı Kara'nın Macerası*” adıyla çevirmiştir. Salih Bozkurt ise sadece “*Hacı Kara*” olarak adlandırmıştır.

3.1.5.2. Oyun Özeti

Eserin ilk perdesi Karabağ'da Haydar Bey'in obasında açılır. Aydınlık bir gecede Haydar Bey ve Sefer Bey hafif giyinik ve silahlarını kuşanmış şekilde bir taşın üstünde oturarak konuşmaktadırlar. Haydar Bey uzun bir açılış konuşması yaparak tüm olan biteni ve durumlarını özetler. Rus Çarlık Rejimi nedeniyle önceki düzenlerinin bozulmasında şikayet etmektedir. Geçmişi özlediği açıktır;

“Haydar Bey- Allah aşkına bu nasıl asırdır? Bu nasıl zamandır ki ne at koşuşturmanın kıymeti var ne tüfek atmanın hürmeti var. Sabahtan akşama kadar, akşamdan sabaha kadar kadın gibi tutsak yayla evinde oturuyoruz. Artık zenginlik, para nereden olsun? Ah geçmiş günler! Her hafta, her ay bir kervan yağmalar, bir ordu dağıtırdık. Şimdi ne kervan yağmalıyor ne ordu dağıtıyoruz. Ne İran harbi var ne Osmanlı savaşı. Şayet orduya katılmak istesen de yoksul Lezgilerin üstüne gitmek gerekir. Eğer yüz bin zahmetle birisini dağların kovuklarından elinde bir azık torbasından, bir kürkten başka bir şey geçmeyecek. Bütün Karabağ'ı altına, gümüşe boyayan İran-Osmanlı savaşı nerede? Aslandüzü'nün talanından bugüne kadar pek çok ev hâlâ zengindir. Emiraslan Beyin evladı hâlâ, dün bile Ağcabedi pazarında dedelerinin Osmanlıdan gasp etiği gümüş at takımlarından satıyordu. Böyle bir savaş olsun da herkesin önünde, takım başında giden ben olayım. Bir hüner göstereyim ki Rüstem'in destanında bile böylesi görülmemiş olsun. Benim işim budur. Ne var ki Emniyet müdürü beni çağırıp “Haydar Bey rahat dur, otur, eşkıyalık yapma, yol kesme, hırsızlığa gitme!” diyor. “Komutan, biz de bu emre karşı değiliz ama, bizim gibi soylu kişilere bir geçim yolu göstermeniz lazım.” dedim ama pişman oldum. Dinle bak bana ne dedi: “Haydar Bey, çift sür, bağ dik, alışveriş et”. Sanki ben bir Banazor Ermeni'siyim de sabahtan akşama kadar saban süreceğim, ya da Lemberanlı gibi ipek böceği besleyeceğim veya Lekeli gibi kentlerde çerçicilik yapacağım. “Komutan, şimdiye kadar Cavanşir'de çiftçilik veya ipek böcekçiliği ile uğraşan görülmemiştir. Benim babam Kurban Bey böyle iş yapmamıştır. Onun oğlu olan ben Haydar Bey de yapmayacağım.” dedim. Kızdı, yüzünü çevirip atını sürdü gitti.

Sefer Bey- Bu sözler boşunadır. Herkes ne derse desin. Çalınmış et yemedikten, ata binmedikten sonra dünyada yaşamanın ne lezzeti var?” (Aktaran Buttanrı, 2006: 129).

Ardından diğer arkadaşları Asker Bey gelir, gitmeye hazır olduğunu söyler, fakat arkadaşlarını “kederli ve düşünceli” görür.

“Haydar Bey- Hangi boşboğazın beni emniyet müdürüne ihbar ettiğini bilmiyorum. Bölgeyi gezmeye çıkmış. Bugün obanın dışında beni çağırıp “Haydar Bey, eşkıyalık, hırsızlık yapma” dedi.

Sefer Bey- Yani acından öl!

Haydar Bey- Elbette öyle demektir. Sanki bütün Karabağ’da hayvan hırsız bir Haydar Bey vardır. Eğer o karışmasa ülke huzur içinde olur. Hayvan çalmak da bize zor oldu artık. Şimdi ne yapacağım bilmiyorum. Eğer kızı gidip kaçırsak, babası anası şikâyet edeceğinden korkuyorum. Gene yeniden kaçak olmam gerekecek” (Aktaran Buttanrı, 2006: 129-130).

Bu diyaloglardan da anlaşılacağı üzere o dönemde Karabağ bölgesinde halkın geçim kaynaklarından biridir eşkıyalık ve hırsızlık. Ancak Rus rejimi ile bu düzen bozulmuş, Rus memurlar bu gidişata dur diyerek yeni bir sistem getirmişlerdir. Önceden savaşlarda elde ettikleri ganimetlerle zengin olan dedelerinin bu dönemki torunları hırsızlık ve eşkıyalık yapamadıkları, yol kesip insanların mallarını gasp edemedikleri için üzgündür. Kendilerine gösterilen geçim yolları olan “çiftçilik, bağcılık ya da tüccarlık” onlara göre değildir. Kendini “soylu kişi” olarak görür ve bu kişilerin geçim yolu “kervan yağmalamak ya da ordu dağıtmak” iken şimdi bu işleri kanun temsilcileri nedeniyle yapamadığı için ne yapacağını nasıl geçineceğini bilemez haldedir. Evlenmek istediği kızı da bu nedenle iki yıldır bekletmektedir. Haydar Bey düğün hazırlıklarından kurtulmak için sevdiği kızı kaçırmak ister. Kızın anne ve babası kızlarını vermeye razı oldukları halde düğün masrafları yapacak durumda olmaması sebebiyle kaçırmak tek yoldur, fakat bu durumu da kendine yakıştıramaz. Arkadaşlarını da kendine destek olsunlar diye çağırıştır.

Asker Bey ona başka bir yol önerir, Tebriz’e gidip gelecekler, kaçak mal getirerek bu malı iki katına satarak para kazanacaklardır. Paraları olmadığı için Ağcabeyli Hacı Kara adlı tüccardan onlara borç para vermelerini isteyeceklerdir. Hacı Kara cimri olarak

bilinmektedir. Asker Bey onu kandırabileceğini söyler.

“Asker- Ben onu da kandırıp bize ortak edebilirim. Tamahkâr adamdır, bu yüzden bize bize para verir, kendi de bizimle gelir” (Buttanrı, 2006: 130).

Haydar Bey kararlarını ve planı anlatmak için sevdiği kıza gider. Sahne değişir, uzakta görünen bir çadır ve çadırın dışında Suna Hanım yolculuk elbisesini giyinmiş halde Haydar Beyi beklemektedir. Güneş doğmadan onunla kaçmak niyetindedir. Haydar Bey gelir ama Suna Hanım onun daha anlatacakları dinlemeden yola çıkma telaşındadır. *“Dinlemiyorum. Atını sür, sözünü yolda dersin.”* diye üsteler. Haydar Bey ona anlatmaya çalışır, acele etmemesini ister ama Suna Hanım dinlemez; *“Sabah oluyor. Durmak zamanı değil. Sözünü sonra de.”* Haydar Bey düğün yapabileceğini ve para bulduğunu söylese de ona inanmaz;

“Suna Hanım- Yalan söylüyorsun. Para bulacak olan iki yıldır bulurdu. Ben düğün istemiyorum. Böyle, düğünsüz gideceğim. Ülkede kaçan kız sadece ben değilim. Günde yüz tanesi kaçıyor. Ayıp şey mi? Yirmi kızdan birisine düğün yapılmıyor” (Buttanrı, 2006: 130).

Bu sözlerden bölgenin o dönemki kültürel durumu da dile getirilmiş olur. Kızların kaçması olağan karşılanan bir dönemdir. Kimisi düğün masrafından kaçmak isterken kimisi de ailesi istediği kişiye izin vermediği için kaçmakta ve evlenmektedir. Fakat Haydar Bey bu duruma gönlü razı değildir, kızın ailesinin iznini aldığı ama düğün masrafını yapacak parası olmadığını bilir ve bunu kendine yakıştıramaz. *“Halbuki senin baban anan seni bana kendileri verdi. Bana “Utanmaz, bu ne harekettir? Bizi ele rezil ettin! demezler mi? O zaman ne diyeceğim?”* Bu sözler üzerine Haydar Beyin planını dinleyen Suna Hanım ikna olmaz. *“Gün doğuyor, hadi kalk gidelim. Beni kaçır, evine koy. İki hafta sonra istersen kaçak mala git.”* der. Israrla Haydar Bey’in kendisini kaçırmasını söyler; *“İstemiyorum, istemiyorum. Ben şimdi gideceğim. Kalk gidelim.”* Haydar Bey yalvarır, iki hafta daha sabretmesini ister. *“İki hafta sabretmek, cehennem azabından da kötüdür. Artık dayanamıyorum. Kalk gidelim”* (Aktaran Buttanrı, 2006: 133). Haydar Bey onu ısrarla ikna etmeye çalışır. Suna Hanım ağlar, sonunda Haydar Bey pes eder, ata binmesini ister ama tam atın üzengisine ayağını koyduğu sırada tan yeri ağarır, Suna Hanım’ın annesi evden çıkar ve seslenir. Haydar Bey ne yapacağını şaşırır, Suna Hanım gitmesini ister;

“Suna Hanım- Vay babam vay, anam sesleniyor. Artık gidemem. (Çabucak yere siner)

Haydar Bey- A kız ben şimdi ne yapacağım?

Suna Hanım- Burada durma git! Anam şimdi buraya gelir.

Haydar Bey- Ne zaman geleyim?

Suna Hanım- Hiçbir zaman! Git artık beni göremezsın.

Haydar Bey- Suna, sözünü geri al! Yoksa bu hançeri yüreğime saplarım. Kendimi öldürürüm.

Suna Hanım- Yok, yok, Allah aşkına! Git kaçak mala, sonra gel düğün et. Git, git, anam seni görmesin.

Haydar Bey (Onu kucaklar ve yüzünden öper.) Hemen şimdi gidiyorum.

Kurbanın olayım üzülme. Bak kendin izin verdin” (Aktaran Buttanrı, 2006: 134).

İkinci perde Ağcabedi kentinde Hacı Kara’nın pazardaki dükkânında açılır. Hacı Kara dükkânında üç aydır satamadığı mallar için endişelenmekte ve üzülmemektedir. Bu sırada Müezzın Hüdaverdi içeri girer ve babasının adını sorar. Hacı Kara anlayamaz, renkli kumaş toplardan almak istediğini sanır ama müezzın Kacı Kara’nın babasının ruhuna Cuma suresi okuduğu için para ister. Hacı Kara şaşırır, para vermek istemez. O sabah evlerinin önünden geçerken müezzının oğlunu Hacı Kara’nın görerek Cuma suresi sipariş verdiğini ve para (bir Abbası) ödeyeceğini ilettiğini söyler. Hacı Kara bunu reddeder, aralarında iddialaşırlar.

“Hüdaverdi- Hacı, bir abbasıdan ne olacak ki bu kadar konuşuyorsun. Demesen bile bir abbası bana acıyarak bağışla da gideyim. Gerçi oğlum tamı tamamına seni tarif ediyordu.

Hacı Kara- Azizim, oğlun yanılıyor. Olur ya başkası demiş olabilir, git ara onu bul ve abbasını al. Alışverişin durgun olduğu bu pazarda benim bir şahı bile kazancım yok. Abbasıyı nereden alırım da sana veririm. Allah aşkına dükkânımın önünü kapama, müşteri gelir” (Aktaran Buttanrı, 2006: 134).

Bu kısa giriş diyalogu ile Hacı Kara’nın ne kadar cimri ve paragöz olduğu net bir şekilde seyirciye gösterilmektedir. Ardından Asker Bey, Sefer Bey ve Haydar Bey dükkâna gelirler. Hacı Kara onları müşteri sanır ve hemen onlara nargile ikram eder. Önce malını över ve satmaya çalışır. Ama onların mal almaya gelmediklerini anlayınca

gitmelerini ve müşterinin gelmesini engellememelerini söyler. Konuşmak istemez onlarla, hatta nargile bile ikram edemeyeceğini, tütününün bittiğini söyler, yalan söyler, onları başından kovmak ister;

“Hacı Kara- Oğlum ölsün ki, kesede başka tütün yok. Sonu idi, silkeledim, doldurdum. Güle güle.

Asker Bey- Hacı, doğru söylüyorlarmış. Demek ki “Bir adamdan Allah aldıysa, kul verse de zenginlik olmazmış.” Ben biliyorum ki sen Ağcabedi’de üç aydır üç top kumaş, basma satmadın. Pek çok zararın vardır. Biz on beş gün içinde sana 100 manatlık iyilik yapalım diye geldik ama faydasız, bahtın yaver gitmedi, Allahısmarladık. (Ayağa kalkarlar ve gitmeye yönelirler.)

Hacı Kara- Buraya bakın, ne dediğinizi bir duyayım. Nasıl 15 gün içinde 100 manat?

Asker Bey- Daha niye söyleyelim. Sen dinlemek istemedin, bizi açıkça kovdun.

Hacı Kara- Be adam, ne zaman sizi kovdum. Oturun, oturun Allah’ınızı severseniz. Alışverişi yere batsın! Oturun yerinize. Ben sizin kırılacağınızı düşünmedim. Keşke 100 tümen zarara uğrayaydım da size gidin demeseydim.

Benden kimsenin ağır söz işittiği duyulmamıştır” (Aktaran Buttanrı, 2006: 137).

Para kazanacağını anlayan Hacı Kara onlarla konuşmayı ve nasıl kazanacağını öğrenmeyi ister. Kendi çıkarı için çok rahat yalan söylediği, türlü laf cambazlıkları yapmakta hünerli olduğu anlaşılmaktadır;

“Hacı Kara- Nereden kaybedecek? Vay sana kurban olayım Haydar Bey! Nargile doldurayım mı? Bütün dertlerin benim olsun! (Haydar Beye işaret eder.) Haydar Bey- Tütün yoktu, nereden dolduracaksın?

Hacı Kara- Torbada var. Sen tek nargile çek! (Çabucak elini uzatıp torbadan tütün çıkarır, nargileyi doldurur, Haydar Beye ikram eder. Yüzünü Asker Beye çevirir.) Şimdi söyle de dinleyeyim, nasıl kaybedecek.

Asker Bey- Hacı, bu kadar malı buraya dökmüşsün. Bunlardan hiçbir kuruş kazancın var mı?

Hacı Kara-Ne bileyim var mı, yok mu? Sözünü de bakalım” (Aktaran Buttanrı, 2006: 137-138).

Ardından Asker Bey onu birlikte Tebriz’e gitmeye ve alışveriş yaparak yanlarında

kaçak mal getirmeye, bu arada onların da alışveriş yapmaları için borç vermesine ikna eder. Hacı Kara'yı sağ salım Tebriz'e kadar götürüp getirmeye söz verir. Ancak Hacı Kara verdiği borç için faiz de ister;

“Hacı Kara- Peki size verdiğim paranın faizi ne olacak?

Asker Bey- Canım faizine karşılık biz de sana iyilik edeceğiz, seni eşkıyalardan geçireceğiz, kazanç sahibi yapacağız, daha ne istiyorsun? 15 gün için bizden parana kâr istemek sana ayıp değil mi? Biz olmadan sen ne gidebilirsin ne de mal getirebilirsin!

Hacı Kara- Niye gidemem? İstersem bugün giderim. Hiç kimse de benden bir çöp bile alamaz! Ben yolculukta ne kadar çok soyguncuya rast geldim, çarpıştım.

Asker Bey- A canım, yüz ejderha olsan, bu yoldan yalnız gidip gelemezsin! Biz senin yiğitliğini inkâr etmiyoruz.

Hacı Kara- Doğrusu ben kârsız para vermeyi öğrenmemişim. Eğer faizini verirseniz, sözünüzü düşünürüm.

Asker Bey-Adama 100 altın versen, 15 güne ne kadar isteyeceksin?

Hacı Kara-100 altına 5 altın faiz isterim. Siz ne kazanırsanız kazanın” (Aktaran Buttanrı, 2006: 139).

Bu diyalogdan da anlaşılacağı gibi Hacı Kara kendi karını düşünen bir tüccardır ve çıkarı olmadan hiçbir iş yapmak istemez. Anlaşırlar ve akşama yola çıkmak için sözleşirler. Sahne değişir.

Hacı Kara'nın evinde geçen sahnede eşi Tükez Hanımla diyaloglarını görürüz ve ikisinin de birbirinden hiç hoşlanmadıklarını hissederiz. Tükez Hanım kocasının pinti olmasından yakınır, parası olduğu halde harcamadığı için ona kızar;

“Tükez- Seni göreyim, boğazın öyle daralsın ki su bile geçmesin, ey pinti adam! Çocukların aşık biriktirdiği gibi bu kadar parayı biriktirip de ne yapacaksın? Yüz yıl bile ömrün olsa, yiyip içsen, giysen kuşansan senin paran yine bitmez. 100 manat zarardan dolayı niye kendini öldürüyorsun?

Hacı Kara- Sana bin kere, “Sen kadınsın, git kadınlığını yap, bana öğüt, nasihat etme!” dedim. Silahları yere bırak! (Elini uzatır, tüfek ve tabancasını çekip alır.)

Tükez- Yani sen bu silahları kuşanıp da adam mı korkutacaksın? Bu tüfek, tabancanın yirmisini üstüne kuşansan, ben bu kadın halimle senden korkmam.

Geberesin inşallah! (İki elini başına kor.)

Hacı Kara- Seni lanet olası kadın! Tohumunuz yeryüzünden yok olsun! Defol buradan!

Tükez- Adam, deli olmuşsun. Ben evimden başka nereye gideceğim? Söyle bakalım nereye gidiyorsun?

Hacı Kara- Cehenneme, mezara. Benden elini çek. Ne istiyorsun benden?

Tükez- Keşke şimdiye kadar mezara, cehenneme gitmiş olaydın. O günü gördüğümde düğün, bayram edeceğim. Ne yazık ki Azrail'in gözü kör olsun ki senin gibi pislikleri yeryüzünde bırakıp da güzel gençleri kara toprağın altına gönderiyor!

Hacı Kara- Yeryüzünde kalan pisliklerden biri sen kendinsin. Lanet halkası olup benim boğazıma geçmişsin! Ben ömrümde hiç kimseyi incitmedim, bir kimseye zarar vermedim! Ben niye pislik olayım?

Tükez- Bir kimseye zarar vermediysen de hayır da vermedin! Bu yüzden pisliksin ki malını ne kendin yiyip içiyorsun, ne de ailene harcıyorsun. Sen ölsen, hiç olmazsa karın, çocuğun doyuncaya kadar ekmek yer.

Hacı Kara- Karım, çocuğum zehir zıkkım yesinler!

Tükez- Senin evinde zehir zıkkım da bulunmaz. Olsaydı onu da kıyıp bize vermezdin!” (Aktaran Buttanrı, 2006: 140-141).

Bu sahneden anlaşılacağı üzere Hacı Kara cimri ve açgözlü bir tiptir, ailesinden bile malını kaçırır, kimselerle parasını paylaşmak istemez. Ardından beyler gelirler, gitmek için herkes hazırdır. O sırada Hacı'nın uşağı Keremali ve oğlu Bedel içeri gelirler. Hacı Kara uşağını da götürmek ister ama o korkar fakat sonra gitmeye razı olur.

Üçüncü perde Aras nehrinin kenarında İran bölgesinde geçmektedir. Arada yıldırım çakar, gece dumanlıdır. Beyler ve Hacı Kara Tebriz'den mallarını almış dönmektedirler. Askerlerin dikkatini çekecek bir plan yaparak geçerler ama Hacı Kara suya düşer, Haydar Bey kurtarır, hemen ardından saklanırlar. On Ermeni asker gelir, ileride kaçakların silah kuşanmış geldiklerini görünce ürkerler. Haydar Bey gelir, üstlerine yürür, tehdit eder ve korkutur, korkan askerler geri çekilmek zorunda kalır. Hacı Kara, Ermenileri bıraktığı için Haydar Bey'e kızar ama Haydar Bey onlarla konuşurken de bir şey demez. Kendini cesur göstermek istercesine askerleri bıraktığı için kızar ama

beyler onu geçiştirirler. Hacı Kara ertesi gün cuma olduğu için sabah erkenden pazara yetişmek istemektedir, bu nedenle oğlu Bedel'i beylerin yanında gönderir ve kendisi Keremali ile Ağcabedi'ye gideceğini söyler, yalnız gitmek ister. Böylece iki gruba ayrılarak giderler.

Dördüncü perde Honaşın Vadisi'nde aydınlık bir gecede geçer. İki Ermeni çiftçi ile karşılaşan Hacı Kara malını vermemek ve korumak için silahını onlara doğrultur, korkutur. Keremali yükün üzerindedir, onlarla konuşurken malları arabayla gönderir. İki Ermeni çiftçinin eşkıya olmadığına ikna olmaz ve onlarla söz dalaşına girer, onların silahlarını bırakmalarını ister, ateş eder, çıkan gürültüye jandarmalar gelir. Komutan kimin haklı olduğunu anlayamaz ve hepsini toplayarak sorguya götürür;

“Hacı Kara- (Ağlamaya başlar.) Benim evimi yıkan, senin evin de yıksın! Beni kana bulayan kan kussun! Beni belâya salan imansız ölsün. Ben nerede, mahkeme nerede? Ben mahkemeden kaçıyordum. Gene oraya düştüm. Şimdi inceden inceye soruşturacaklar. Gel de saçma sapan sorulara cevap ver. Sonu ne olacak, gör!

Ermenilerden Birisi- Be adam, senin gönlünün mutsuz olup, yüzünün gülmediğini görelim. Çünkü bizi boş yere belâya saldın. Kim bilir mahkemeden ne zaman kurtulacağız! Rus'un yargılaması beş yılda bitmez. Ekinimizi kim toplayacak, harmanımızı kim dövecek? Ah, ah!” (Aktaran Buttanrı, 2006: 153).

Ahundov yine burada toplumsal düzen ve idari sistem konusunda eleştiri getirmiştir. Rus memurların davranışları, kurdukları düzen ve korku ortamını, sorgulamalarının ağırlığını sahnede seyirciye hissettirmektedir.

Beşinci perde Haydar Bey'in çadırının içinde düğün olduğu belli olan zurna ve kaval sesleri ve oynayıp şarkı söyleyen gençlerle açılır. Haydar Bey çok mutludur, yanında eşi Suna Hanım vardır, kısaca geçen on günlük sürede neler olduğunu, malları pazarda satıp borçlarını Hacı Kara'nın oğluna verdiklerini, sonrasında düğün hazırlıklarını tamamlayarak düğünü yaptıklarını anlatır, çok mutludur. Suna Hanım tekrar aynı işleri yapmasını, kaçak mala gitmesini istemez Haydar Bey'in, korkmakta ve tedirgin olmaktadır. O sırada Tükmez Hanım içeri girer, Hacı Kara'nın gelmediğini, kocasına ne olduğunu Haydar Bey'e sorar. Haydar Bey şaşırır ama kendisine düşen

hizmeti yaptığını ve Hacı Kara'nın bir yerlerde oyalanmış olabileceğini söyler. Tükmez ise ısrarlıdır, kocasının bulunmasını ister ama Haydar Bey onu kovar.

Bu tartışma sırasında Jandarma Komutanı ve Emniyet Müdürü içeri girerler. Kısa bir sorgunun ardından Ermeni çiftçiler, Ermeni askerler ile Haydar Bey'i, Hacı Kara'yı yüzleştirir. Keremali'nin ve mallarının da yakalandığını öğrenen Hacı Kara bayılır ve dili tutulur. Haydar Bey suçunu itiraf eder ve olanları anlatır. Ancak soygun yapan eşkıyalar olmadıklarını, sadece sınırdan kaçak mal kaçırılan olduklarını anlayan Emniyet Müdürüne Suna Hanım yalvarıp yakarınca, onların kefaletle serbest bırakılmalarına razı olur. Haydar Bey orduya katılma sözü verir. Oyunun sonunda Emniyet Müdürü herkese ders verici sözler söyler, beyler kabul eder, Suna Hanım da kocasını kötü işler yapmaktan alı koyacağı sözünü verir, tam gidecekken Hacı Kara tutuklandığı sırada cebindeki yarım Abbasi paranın geri verilmesini ister. Emniyet Müdür paranın verilmesini ister ve jandarmayı uyarır. Hacı Kara şükranlarını sunar, herkes çıkar ve oyun biter.

3.1.5.3. Oyuna Ait Önerme/Mesaj

Ahundov'un bu eserinde, zenginlik ve toplumsal konumun insanı nasıl çirkinleştirebileceğini göstermek amacıyla Hacı Kara gibi canlı ve karmaşık bir karakter merkezde yer alır. Hacı Kara, Azerbaycan'ın tarihi koşullarına uygun olarak tipik bir cimri olarak tasvir edilir. 19. yüzyılın sonlarında Rusya ile birleşmesi ve küçük ticaretin artmasıyla ortaya çıkan yeni zenginlik dönemi, bu tür karakterlerin ortaya çıkmasına yol açar. Hacı Kara'nın kişiliği aracılığıyla toplumun parasal hırsının ve zenginlik arzusunun insanı nasıl çirkinleştirebileceğini eleştirir.

Yazar Hacı Kara aracılığıyla toplumsal sınıfın kaderini göstermek ister. Eserinde Hacı Kara'nın eşi Tükez vasıtasıyla kadının toplumdaki rolüne de değinir. Hacı Kara'nın kaçakçılığa gitmesini engellemeye çalışan Tükez'e karşı gösterdiği kaba tutum, yazarın kadının toplumdaki ikinci plana itilen yerini vurgulamasına ve eşit haklara sahip olması gerektiğini dile getirmesine sebep olur denebilir.

Eserde yer alan Suna karakteri de Ahundov'un çizdiği güçlü kadın imajının bir örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aşkına sahip çıkan ve koruyan, herşeye rağmen aşkının arkasında duran bir tiptir Suna Hanım.

Ayrıca yöneticilere rüşvet tekliflerini ve Rus mahkemelerinin işleyişini eleştirmektedir. Hacı Kara'nın hukuk dışı işlerle uğraşması, onu toplumda faydasız ve ahlaksız bir kişi haline getirir. Hacı Kara'nın yalancılığı da vurgulanır; dinî ve ahlakî değerleri sadece kendi çıkarı için kullanır ve insanları aldatmaya çalışır, ancak aslında korkak ve kaba bir insandır.

Aslında bakıldığında Hacı Kara gibi Haydar Bey de toplumca kabul görmeyen, işsiz ve toplumsal değişimlerin sonucu soygunculuğa sürüklediği karakterlerdendir. Yazarın eserindeki Rus görevlilerinin merhametli ve dürüst olarak nitelenmesi, dönemin siyasi şartlarına uygun olarak yapılmış bir tasvir olarak görülebilir.

3.1.5.4. Oyunda Olay Dizisi

3.1.5.4.1. Perde ve Sahne

Oyun beş perdeden oluşmaktadır. Bu perdeler arasında toplam yedi sahneye yer verilmektedir.

3.1.5.4.2. Olay ve Durum Dizisi

Sahne Planına Göre Olay Dizisi:

Haydar Bey ve Sefer Bey konuşmaktadır, Asker Bey gelir, ortak plan yaparlar.

Haydar Bey, Suna Hanım'ın yanına gelir, ona planı anlatmak ister, Suna Hanım kaçmak ister, Haydar Bey ısrar eder, tam kaçacakken sabah olur ve annesi Suna Hanım'a seslenir, Haydar Bey kaçıp gider.

Hacı Kara kendi kendine söylenmektedir, Hüdaverdi gelir, para ister, Hacı Kara vermez ve onu kovalar.

Asker Bey, Sefer Bey ve Haydar Bey dükkâna girer, Hacı Kara sevinir, onları alıcı sanır ama onların müşteri olmadığı anlayınca onları göndermek ister.

Asker Bey, Hacı Kara'yı onlara para vermeleri ve birlikte kaçak mala gitmeleri konusunda ikna eder.

Hacı Kara evine gider, altınları alır, karısı Tükez karşı çıkar, gitmesini istemez, tartışırlar.

Beyler gelir, Hacı Kara'yı alır, Keremali de onlarla gelir, yola çıkarlar, Tükez üzülür ve endişelenir.

Kaçak malları alıp dönerken Beyler Kazakları şaşırtmak için aşağıda büyük bir gürültü kopartır, Kazaklar aşağıya koşar, Beyler ve Hacı Kara nehirden geçmeye çalışır, Hacı Kara suya düşer.

Haydar Bey onu kurtarır, kamışlığa gizlenirler.

Ermeni askerler gelir, onlarda kaçakçılardan korkmaktadır, Beyler önde Hacı Kara arkada ortaya çıkar gelirler.

Haydar Bey, Ermeni askerleri korkutur ve çekilmelerini sağlar.

Hacı Kara pazara yetişme telaşındadır, mallarını biranönce satmak ister, onlardan ayrılarak yola devam eder.

Hacı Kara yanında yardımcısı Keremali ile giderken yolda iki Ermeni çiftçiye rastlar, onları durdurur, onları oyalarken malları Keremali yoldan geçirip götürür.

Hacı Kara, Ermeni çiftçilere ateş eder, onlar çok korkar, sese Jandarmalar gelir, hepsini tutuklar, götürür.

Haydar Bey ve Suna Hanım çadırda oturmaktadır, davul zurna sesleri gelir, düğünleri yapılmıştır, ikisi de mutludur.

Haydar Bey olanları anlatır, yirmi beş gün geçmiştir, malları satmışlardır, kazandığı parayla da düğünü yapmıştır, borcunu ödemiştir, ikisi de çok mutludur.

Tükez gelir, kocasını sorar, sinirlidir.

Jandarma Komutanı ve Emniyet Müdürü gelir, Ermeni Yüzbaşı Ohan gelir, Haydar Bey'den şikayetçi olur, ona saldırdığını söyler, Haydar Bey inkâr eder.

Hacı Kara'yı getirirler, Haydar onun soyguncu olmadığını söyler, Ermeni çiftçiler onları soymak istediğini söyler.

Jandarma gelir, Eylislileri soyan eşkıyaların yakalandığı haberini verir, Keremali de kaçakçı olarak yakalanıp getirilir, Hacı Kara bayılır ve dili tutulur.

Keremali kaçak mal getirdiğini inkâr eder, malları inkâr eder.

Haydar Bey sonunda tüm her şeyi itiraf eder, Emniyet Müdürü olanları anlar, Suna Hanım affetmesi için yalvarır, Emniyet Müdürü, Beyleri kefaletle serbest bıraktığını ve asker olarak alacağını söyler.

Tükez gelir, kocası için yalvarır, Hacı Kara mallarını ister.

Emniyet Müdürü herkese yasalara uymaları konusunda ders verici bir nutuk atar, Suna Hanıma Haydar Bey'i emanet eder.

Hacı Kara, yakalandığında cebinden jandarmanın yarım abbası parasını ister, Emniyet Müdürü bunun geri verilmesini emreder, Hacı Kara dualarla teşekkür eder.

3.1.5.4.3. Atmosfer

Oyun genel olarak ılımlı bir atmosferde geçmektedir. Kaçakçılık için sınırdan geçerken sergilenen sahnelerde gerilim yaşanır, silah sesleri duyulur. Yine Hacı Kara nehire düştüğü sahnede gerilim yükselir. Haydar Bey'in Ermeni askerleri korkuttuğu sahne hem gerilimli hem de komik bir atmosferde geçer. Aynı şekilde Hacı Kara'nın Ermeni çiftçileri durdurup korkuttuğu sahnede komedi ve gerilim bir arada, denebilir. Hacı Kara ve Karısı Tükez'in tartıştığı sahne de yine az da olsa gerilimli bir atmosfer yaşatır. Oyun ılımlı ve tatlı bir atmosferde sonlanır.

3.1.5.5. Aksiyon Planı

A, B, C kişileri konuşup plan yapar.

A kişisi D kişisine planı anlatır.

A, B, C kişileri E kişisine gelip planı anlatır, F kişisi kızar, yola çıkarlar.

Yolda önce Kazak askerler sonra Ermeni askerlerle olaylar yaşanır, kaçarken E kişisi suya düşer ve A kişisi onu kurtarır.

E kişisi yolda ayrılır ve yardımcısı ile devam ederken G ve H kişileri ile karşılaşır onları korkutur.

Jandarma gelip hepsini tutuklar.

A ve D kişisi düğün yaparken, F kişisi gelir ve kızar, E kişisini sorar, Jandarma gelir, olanlar anlaşılmaya çalışılır.

A kişisi tüm olanları itiraf eder, Emniyet Müdürü affeder, mutlu sonla biter.

3.1.5.5.1 Kavramlar

Cimrilik ve açgözlülük, Cehalet, Feodal idari sistem, eski alışkanlıklar, yeni yasalar, kaçakçılık, bireysel çıkarlar ve kolay para kazanma, Frenk (Batı) malı, yiğitlik ve cesaret, eskiyi övme, yeni döneme ayak uydurma, sosyal ve mesleki sorumsuzluk, ikiyüzlülük, toplumsal sınıfsal sorunlar.

3.1.5.5.2 Çatışma

Cimrilik x cömertlik, açgözlülük x tevazu, feodal sistem x modern sistem, hukuk x kaçakçılık, kolay para kazanma x çalışarak kazanma, yeni yasalar x feodal sistem yasaları.

3.1.5.6 Oyunda Yer Alan Karakterler

3.1.5.6.1 Kişileştirme tablosu

6.Tablo 6: *Sergüzeşti-merdi-hesis* kişileştirme tablosu

Karakter adı	Biyolojik	Sosyolojik	Psikolojik	Meslek	Tavır ve diğer özellikler
Haydar Bey	Yakışıklı Güçlü Kuvvetli	Suna Hanım'ın nişanlısı, Halk seviyor	Cesur Gözü pek Dürüst	Kaçakçı	Eski günlere özlemi var
Asker Bey	Yakışıklı Güçlü Kuvvetli	Haydar'ın arkadaşı	Cesur Akıllı	Kaçakçı	Plan yapan kişi
Sefer Bey	Yakışıklı Güçlü Kuvvetli	Haydar'ın arkadaşı	Cesur	Kaçakçı	Arkadaşlarının her daim yanındadır
Suna Hanım	Güzel	Haydar'ın nişanlısı	Cahil Evlenmek istiyor	Evkızı	Nişanlısıyla kaçmayı göze almış
Hacı Kara	Güçsüz Korkak Pısırık	Toplumda pek sevilmiyor	Cimri Açgözlü Para hırslı	Tüccar	Ailesinden bile para saklıyor

Tükez	Çekici değil	Hacı Kara'nın karısı	Akıllı Kavgacı Israrlı	Evhanımı	Kocasına öfkeli ama o kaybolunca endişe ediyor
Keremali		HacıKara'nın uşağı	Cesur	Uşak	Hacı Kara'yı pek sevmiyor
Bedel		Hacı Kara'nın oğlu			
Hüda verdi				Müezzin	Herkesten Dini sömürü ile para toplamaya çalışıyor
Tayyibe Hanım		Suna Hanım'ın annesi			
Ohan	Ermeni		Korkak	Jandarma	
Serkis, Kahraman Karabet Altı Jandarma	Ermeni		Korkak	Jandarma	
Mıgırdıç	Ermeni	Sade insan	Korkak Dürüst	Çiftçi	Tarlasının ekmeğinin derdinde
Arakel	Ermeni	Sade insan	Korkak Dürüst	Çiftçi	Tarlasının ekmeğinin derdinde
Jandarma Komutanı			Cesur	Jandarma	
Emniyet Müdürü		Toplum sözüne itibar ediyor Sayılıyor	Dürüst Akıllı	Emniyet Müdürü	
Halil Yüzbaşı		Jandarma Komutanının yanında görevli		Yüzbaşı	

Jandarmalar		Emirleri harfiyen uygularlar		Askerler	Görevliler
-------------	--	------------------------------------	--	----------	------------

3.1.5.6.2 Ana Karakterler

3.1.5.6.2.1. Hacı Kara

Ahundov, komedilerinde genellikle kolay tanınabilir ve belirli tipleri sahneye taşır çünkü hiciv onun eserlerinde önemli bir yer tutar. Toplumdaki bozuklukları, çirkinlikleri gözlemleyip eleştirebilmek için tanıdık ve tipik karakterleri kullanma gereği duyar. Eğer bir töre komedisi ise, bilinen ve tanıdık tiplerle iş yapmak yazarın işini kolaylaştırır ve mesajın halka daha rahat ulaşmasını sağlar.

Ahundov'un oyunundaki Haydar Bey, Bayram, Mestali Şah gibi tipler, seyirci tarafından kolayca kabul edilebilecek kişilik özelliklerine sahiptirler. Diğer yandan Hacı Nuri, Şahbaz Bey, Perzad, Sakine gibi karakterler ise toplumda ilk bakışta yadırganabilecek özelliklere sahiptirler. Hacı Kara ise tüm bu tiplerden farklı özellikler taşır ve komedilerde en detaylı şekilde tasvir edilen, özellikleri tek tek belirtilen bir karakterdir.

Ahundov, Hacı Kara'yı tam anlamıyla bir karakter olarak canlandırır. Onun cimriliği sadece bir tutku değil, toplumsal ve ahlaki hususiyetler taşıyan belirgin özelliklerdir. O, feodal-patriarkal bir ortamda yaşayan küçük bir Azerbaycan taciridir ve zamanla genelleştirilmiş bir cimri tipine dönüşür.

Akpınar çalışmasında Moliere ve Ahundov'un cimri karakterlerini karşılaştırarak şöyle bir tespitte bulunmuştur; Moliere'in "*Cimri*" oyunundaki Harpagon tipinin sadece bir hasis olarak işlenmesi, yani karakterin "sadece cimri olduğu" şeklinde tasvir edilmesi bazı eleştirilere konu olmuştur. Ahundov'un canlandığı Hacı Kara ise daha derin ve çeşitli özelliklere sahiptir. Onun cimriliği, onun hilekâr, yalancı, korkak ve adaletsiz biri olduğunu gösterir. Ayrıca, ailesine karşı sorumluluk duymayan bir vefasızlık örneğidir.

Komedide Hacı Kara ile Haydar Bey arasında tamamen zıt özellikler bulunur. Haydar Bey cesur biri olarak görülürken, Hacı Kara korkak ve sadece parası için yaşayan bir tüccardır. Hacı Kara'nın zenginliği ne kendisine ne de başkasına fayda sağlar; hatta ailesini bile açlıkla yüzleştirecek kadar cimridir. Bu yüzden karısı Tükez, onu kaçakçılıktan vazgeçirmeye çalışır ve bu durum aralarında tartışmaya yol açar.

Para, Hacı Kara için her şeydir; dinî değerler bile onun için önemli değildir. Ancak onun suya düştüğü ve oğlu ile uşağından yardım istediği sahnede görülür. Yardımcısı boğulmasını önerir, oğluna yardım etmemeyi teklif eder. Bu durum, onun gerçekte ne kadar çaresiz, yalnız ve savunmasız olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, Ahundov'un Hacı Kara karakteri, sadece bir cimri olarak değil, aynı zamanda derinlikli bir toplumsal eleştiri ve karakter analizi sunan bir figür olarak karşımıza çıkar.

3.1.5.6.2.2. Haydar Bey

Haydar Bey, Ahundov'un eserinde önemli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Kendisi geçmişte zenginlik ve huzur içinde yaşamış bir beydir ancak zamanla bu durum değişmiş ve yoksulluğa düşmüştür. Eski günlerdeki soygun ve talanları özler, geçimini sağlamak için tekrar suç işlemeye yönelir. Suna Hanım ile nişanlı olmasına rağmen, onun teklifini kabul etmez ve beylik gururuyla nişanlısının kaçırma teklifini reddeder. Sonuç olarak maddi sıkıntılar onu, arkadaşlarıyla birlikte Hacı Kara'yı ikna ederek kaçak mal getirme işine sürükler.

Akpınar çalışmasında, Haydar Bey'in karakteri, Ahundov'un toplumsal eleştirisi için önemli bir araç olduğunu dile getirmektedir. O, geçmişteki güç ve zenginlik özlemiyle yaşayan, ancak zamanla değişen koşullar karşısında çaresiz kalan bir figür olarak tasvir edilir. Eserde, eski Azerbaycan beylerinin Rus etkisi altında nasıl değişime uğradığı ve bazılarının yasadışı yollarla hayatlarını sürdürmeye çalıştıkları anlatılır. Bu durum, Haydar Bey gibi karakterlerin satirik bir dille ele alınmasını sağlar, onların yaşadıkları çelişkiler ve iç hesaplaşmalar okuyucuya yansıtılır. Haydar Bey ve Bayram arasında da benzerlikler bulmak doğru olur, ikisi de mert ve cesur karakterlerdir. Yazar, Haydar Bey'in karakterini derinlikli bir şekilde işleyerek, onun içsel çatışmalarını ve

toplumsal değişim karşısındaki tutumunu aktarır. Haydar Bey'in sonunda yaptığı itiraf ve dürüst bir yaşam kurma kararını karakterinin ve eserin toplumsal eleştirisinin bir yansıması olarak görmek mümkündür.

3.1.5.6.2.3. Suna Hanım

Suna Hanım, M.F. Ahundov'un "*Hacı Kara*" adlı eserinde genç bir köylü kızı olarak karşımıza çıkmaktadır. Nişanlısı Haydar Bey, kaçakçılık ve eşkıyalık suçlarından dolayı hapisten yeni çıktığı için tekrar hapse girmesini önlemek amacıyla kendisini kaçırmasını ister. Haydar Bey, soylu bir aileden gelmesine rağmen maddi zorluklar içindedir. Yine de Haydar Bey toplumun gözünde itibarını korumak için düğün yapmayı ısrarla istemektedir. Fakat Suna Hanım, Haydar Bey'in düğün masraflarını karşılamak için yasadışı yollara tekrar başvurmasından korkar.

Ahundov'un diğer oyunlarında olduğu gibi Suna Hanım'ın karşılaştığı sorun da kişisel değil, genel olarak o dönemin kadınlarının yaşadığı sorunlardandır. Nişanlısının tekrar hapse girmesini önlemek için her türlü fedakârlığı yapmaya hazırdır. Düğün isteği yoktur, geleneksel olarak yapılması gereken tüm masraflardan kaçınmaya çalışır, ancak nişanlısını bu konuda ikna edemez. Komedinin Hikâyesi, Suna Hanım'ın etrafında gelişirken, Haydar Bey'in karakteri bu süreçte daha da belirginleşir. Suna Hanım, fedakâr, cesur ve akıllı bir genç kız olarak tasvir edilirken, Haydar Bey tam tersi bir karakterdir.

Suna Hanım, düğünden sonra Haydar Bey'i etkisi altına almayı başarmış gibi görünse de Jandarma Komutanının ve Emniyet Müdürünün düğüne gelerek kaçakçılıkla Haydar Bey'i suçlaması kadının tüm hayallerini yıkar. Çaresizlik içinde yalvarır ve Haydar Bey'e zarar gelmemesi için çaba gösterir.

Ahundov, Suna Hanım karakteri aracılığıyla fedakâr, namuslu ve merhametli Azerbaycan köylü kızlarının, erkeklerinin kötü davranışları ve yasadışı eylemleri yüzünden nasıl zorluklarla karşılaştıklarını göstermektedir. Haydar Bey gibi erkek karakterler toplumun alay ve eleştirilerine maruz kalırken, genç köylü kızları ise pozitif kahramanlar olarak tasvir edilir. Suna Hanım, gerçek hayattan esinlenmiş bir karakter

olarak, Ahundov'un eserindeki sosyal eleştirinin önemli bir parçasıdır (Akpınar, 1980: 162).

3.1.5.6.3 Yardımcı Karakterler

3.1.5.6.3.1. Asker Bey ve Sefer Bey

İkis de Haydar Bey'in arkadaşı ve dostu olarak oyunda yer almaktadırlar, onun menfaati ve mutluluğu için ellerinden geleni yaparlar. Haydar Bey'i zor durumdan kurtarmak için fikir birliği yapar, dayanışma içinde her işi yapar ve sonunda kendi kazançlarını bile ona vermeye razı olurlar.

3.1.5.6.3.2. Keremali

Kerem Ali, Azerbaycan dram edebiyatında ilk defa görülen bir uşak tipi olduğunu Akpınar çalışmasında belirtmektedir. Gerçek hayattan alınmış, canlı, tipik ve dolgun bir karakterdir. Genellikle tiyatro eserlerinde rastlanan uşak tiplerinden farklı olarak, Kerem Ali zeki, kurnaz ve işbilir bir kişiliktir. Efendisinin her dediğini körü körüne yapmak yerine düşünüp taşınır, kendi menfaatlerini hesaplar. Pozitif bir karakter olarak, efendisi Hacı Kara'nın "kötü" sıfatlarının vurgulandığı sahnelerde başarıyla kullanılan iki küçük sahnenin kahramanı olarak karşımıza çıkar.

Ahundov, hırslı ve aptal Hacı Kara'nın karşısına zeki ve hazır cevap Kerem Ali'yi koyarak zıt karakterler arasındaki kontrastı başarılı bir şekilde kullanmıştır. Kerem Ali, fırsatları değerlendirebilme yeteneğine sahiptir; kaçak mal getirmek isteyen "beylerden" birer top "çit" almayı başarırken, aynı zamanda hasis Hacı Kara'dan bu malların iyi fiyatlarla satılması için söz almıştır.

Kerem Ali'nin Ahundov'un diğer eserlerindeki köylü tipleriyle Kerem Ali arasında bazı benzerlikler bulunmaktadır. Her ikisi de halk yaşamından alınmış ve gerçekçi karakterlerdir. Ancak Kerem Ali, uşak olarak daha önce görülmemiş özellikler taşır; zekâsı ve efendisine karşı bağımsız düşünme yeteneğiyle dikkat çeker.

Keremali, Ahundov'un oyununun önemli bir karakteridir ve eserlerinde zıt karakterler arasındaki dinamikleri başarıyla kullanarak toplumsal ve kişisel çatışmaları derinleştirmiştir denebilir.

3.1.5.6.3.3. Tükez

Tükez, “*Hacı Kara*” eserinde önemli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Hacı Kara'nın karısı olan Tükez, kocasının cimriliğini ve kaçakçılık gibi yasadışı işlerine karşı açık bir tavır alır. Ancak bu durum, onun kocasının kararlarını değiştirmesine yetmez. Hacı Kara, Tebriz'e kaçak mal almak üzere gideceğini Tükez'e söylemez ve bu durum onunla arasındaki diyalogda önemli bir noktadır.

Tükez'in kocasıyla olan ilişkisi, onun kocasının eylemlerini ciddiye almadığını ve eleştirdiğini gösterir. Örneğin, Hacı Kara'nın para biriktirmesini sorgular ve ona karşı çıkar. Kocasının kaçak mal işine engel olamaz.

Tükez'in karakteri, sessizce evinde oturan ve kocasının kararlarına boyun eğen tipik bir şark kadını olarak tasvir edilmez. Tam tersine, gerektiğinde kocasıyla tartışır, ona kızar hatta hakaret eder. Örneğin, kocasının üstündeki silahları işaret ederek alay eder ve onunla münakaşa eder.

Yazarımız, Hacı Kara gibi negatif bir karakterin karşısına Tükez gibi sadık ve çilekeş bir kadını koyarak bu zıtlıklardan faydalanarak karakterlerin inandırıcılığını arttırmıştır. Tükez'in fedakârlığı ve kararlılığı, Hacı Kara'nın bencil ve maddiyatçı tavırlarına karşı bir denge oluşturur. O, kocasıyla birlikte yaşamak zorunda kalan ve çocukları için mücadele eden bir kadındır. Bu durum, onun karakterinin derinliğini ve gücünü ortaya koyar.

Ahundov'un bu karakterler yoluyla, toplumun içindeki farklı kadın figürlerini ve onların yaşadıkları zorlukları da gözler önüne serer. Tükez, sadece kocasının kararlarına boyun eğen sessiz bir kadın değil, aynı zamanda güçlü ve kendi fikirlerini savunan bir karakterdir. Onun karakteri, Ahundov'un eserindeki sosyal eleştirinin bir parçası olarak önemli bir rol oynadığı söylenebilir.

3.1.5.6.3.4. Emniyet Müdürü

Dürüst ve akılcı bir kişidir. Yeni yasaların gereğini yerine getirir, halkı bu yasalara uymak için dostane uyarır. *“Kötü emellerle kendinizi kötü ad sahibi ederek, devletin ileri gelenleri nazarında itibarsız olmaya sizin soyunuz asla lâayık değildir. Çünkü hırsızlık etmek de kaçak mala gitmek de devlet tarafından yasaklanmıştır. Padişahın emrinden çıkan Allah'ın emrinden çıkmış gibidir. Allah'ın emirlerinden çıkana öbür dünyada, padişahın emirlerinden çıkana bu dünyada azap vardır. Allah'ın emirlerini yerine getirene cennet, padişahın emirlerine uyana merhamet ve şefkat vardır. Devletin ileri gelenlerinin merhameti çoktur. Belki de sizin bu suçlarınızı bağışlarlar. Ama bundan sonra devlete doğrulukla, iyi niyetle hizmet edip her konuda kötü düşünceleri kafanızdan atmanız gerekir”* (Buttanrı, 2006: 160) diyerek oyun sonunda halkı ikna ve uyarma yoluyla yeni sisteme yönlendirir.

3.1.5.6.4.Fon Karakterler

Ohan, Ermeni Jandarmalar, Çiftçiler, Jandarma askerleri, Ermeni askerler, Halil, Tayyibe Hanım ve Bedel bu gruptadır.

3.1.5.7 Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler

Bu oyunda farklı milletlerden bahsedilmiştir. Oyunda; Farslar, Osmanlılar, Lezgiler, Lekler, İranlılar, Ermeniler, Cavanşirler, Ruslar, Firengiler, Kazaklar, Şahsevenler, Tatarlar ve İngilizler isim olarak ya da kişi olarak yer almaktadırlar. Sınırı geçmeleri sebebiyle hem Ermeni askerlerle hem Kazak olarak adlandırdıkları askerlerle karşılaşır. Yine yolda Hacı Kara Ermeni çiftçilerle karşılaşır ve onları korkutur.

3.1.5.8 Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler

Oyunun ilk sahnesi obanın dışında meşe ağacının altında geçer. Sonrasında sahne çadırların olduğu yere doğru değişir. Devamında oyun yolda ve İran bölgesinde sınır boyunda devam eder. Son sahne obadaki çadırda geçmektedir. Oyunda geçen yer adları; Karabağ, Aslandüzü, Ağcabedi, Banazor, Lemberan, Tebriz, Kala, Selyan, Karğabazar, Honaşın, Dizaq, Tuğ, Eylis, Sibir, Dağıstan olarak tespit edilmiştir. Hacı Kara'nın düştüğü nehir Aras nehri veya kollarındandır.

3.1.5.9 Oyunda Zaman Kullanımı

Oyun sabaha karşı güneş doğmadan başlar, Haydar ve Suna konuşurken güneş doğar. Hacı Kara'nın dükkânında gün içerisinde öğle saatlerinde ve cuma günü olduğu anlaşılmaktadır. Sonrasında hızlı bir şekilde yola çıkarlar ve Tebrize giderek malları alırlar, dönüşte gece vakti olmuştur. Son sahnede çadırda Haydar Bey'in anlattıklarında ilk günden sonra yirmi beş gün geçtiğini öğreniriz. *“Sen bilmiyor musun? Bundan yirmi beş gün önce Hacı Kara'dan para aldım, kaçak mala gidiyoruz demedim mi? O zaman razı olmuyordun. Şimdi karını gördün mü? Gidip getirdiğimiz gibi Kargapazarı'nda satıp borç aldığımız parayı Hacı Kara'nın oğluna verdik. Kazancımızı alıp geldik. Arkadaşlarım da bu sefer paylarını bana verdiler. On gün içinde harcamalarımızı yapıp el âdetince düğün edip seni getirdim”* (Buttanrı, 2006: 154). Hacı Kara tüm bu yirmi beş gün içinde hapiste tutuklu kalmıştır, tıpkı yakalandıklarında Ermeni çiftçinin söylediği gibi Rus mahkemelerinin süreci oldukça uzun olmuştur: *“Be adam, senin gönlünün mutsuz olup, yüzünün gülmediğini görelim. Çünkü bizi boş yere belaya saldın. Kim bilir mahkemeden ne zaman kurtulacağız! Rus'un yargılaması beş yılda bitmez. Ekinimizi kim toplayacak, harmanımızı kim dövecek? Ah, ah!”* (Aktaran Buttanrı, 2006: 153).

3.1.5.10 Oyunda Kostümler

Oyunda kumaş, basma, ipek, naşur, kedek, şile gibi kumaş türlerinin adları çok geçmektedir, başlangıçta Hacı Kara'nın dükkânında satamadığı mallar da kumaş ve basmadır. Haydar Bey, tıpkı Bayram Bey gibi delikanlı ve yiğit tarzda bir giyim içindedir.

3.1.5.11 Oyun Değerlendirmesi

Ahundov'un “Hacı Kara” eserindeki karakterler ve temalar, Azerbaycan toplumunun o dönemdeki sosyal ve ekonomik dokusunu derinlemesine yansıtmaktadır. Eser, zenginlik ve toplumsal statünün getirdiği ahlaki yozlaşma ve çürümenin bir portresini çizerken, aynı zamanda eski gelenekler ile yeni yasalar arasındaki çatışmalara da değinir.

“Hacı Kara” adlı karakter, eserin merkezinde yer alan bir figür olarak, cimrilik, hilekârlık, korkaklık gibi negatif özelliklerle donatılmıştır. Ahundov, onu sadece bireysel bir karakter olarak değil, aynı zamanda toplumun genel bir kesimini temsil eden bir figür olarak sunar. Hacı Kara'nın bencil tutumları ve ailesine karşı sorumsuzluğu, dönemde yaygın olan toplumsal çürümenin bir yansımasıdır.

Diğer yandan, Haydar Bey gibi karakterler ise cesaret ve başkaldırıyı temsil eder. Onun hırsızlık yaparak geçimini sağlama çabası, eserin toplumsal dinamiklerini ve o dönemdeki geçim kaynaklarını anlamamıza yardımcı olur. Bu karakterler, Ahundov'un eserindeki sosyal sınıfların çeşitliliğini ve çatışmalarını derinlemesine incelemesini sağlar.

Kadın karakterler, özellikle Suna Hanım, eserin toplumsal cinsiyet dinamiklerini ve kadınların yaşadığı zorlukları temsil eder. Suna Hanım'ın, Haydar Bey'in tutumlarına karşı duruşu ve kuracağı yeni ailesini koruma çabası, Ahundov'un kadın karakterler aracılığıyla toplumsal adalet ve eşitlik vurgusunu yapmasını sağlar.

Ahundov'un eserindeki bu karakterlerin çeşitliliği ve derinliği, onun edebî mirasının önemli bir parçası olarak kabul edilir. Onun eserleri, sadece bireylerin

Hikâyelerini anlatmakla kalmaz, aynı zamanda toplumun genel portresini çizer ve döneminin sosyal, ekonomik ve kültürel dokusunu yansıtır.

Bu oyunda yarattığı zengin bir karakter çeşitliliği ve derinlikli bir toplumsal analiz sunarak, Azerbaycan'ın o dönemdeki toplumsal ve kültürel yapısını anlama ve tartışma konusunda önemli bir kaynak teşkil ettiği Ahundov için söylenebilir.

Ahundov'un "*Hacı Kara*" adlı eseri, 19. yüzyıl Azerbaycan'ının sosyal, ekonomik ve kültürel dokusunu derinlemesine yansıtan bir eser olarak ön plana çıkmaktadır. Eserde, karakterlerin kişisel özellikleri sadece bireylerin portresini çizmekle kalmayıp, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısının da birer yansıması olarak işlenmektedir. Bu bağlamda, Hacı Kara karakteri özellikle cimrilik, hilekârlık, korkaklık gibi negatif özelliklerle donatılmıştır. Hacı Kara'nın cimriliği, salt bir mizaç özelliği olarak değil, aynı zamanda Azerbaycan'ın döneminde yaygın olan sosyal ve ekonomik sorunları da temsil etmektedir. Ahundov, bu karakter üzerinden zenginlik arzusunun ve parasal hırsın insanı nasıl çirkinleştirebileceğini göstererek, toplum eleştirisini derinleştirir.

Karakterler arasındaki zıtlıklar da eserin derinliğini artıran unsurlardan biridir. Örneğin, Hacı Kara ile Haydar Bey arasındaki karşıtlık, sadece bireysel karakteristik farklılıkları değil, aynı zamanda toplumsal değerleri ve idealleri de yansıtmaktadır. Haydar Bey'in cesareti ve Hacı Kara'nın korkaklığı, dönemindeki değer algılarını ve toplumsal normları gösterir niteliktedir. Ahundov'un bu zıtlıkları kullanarak, toplumun içinde bulunduğu çelişkileri ve değişim süreçlerini vurguladığı söylenebilir.

Kadın karakterlerin de eserdeki rolü önemlidir. Suna Hanım gibi karakterler, dönemin toplumsal normlarına meydan okuyan, kendi haklarını savunan ve güçlü karakterler olarak tasvir edilirler. Bu durum, Ahundov'un eserlerinde kadınların toplumdaki yerini ve mücadelesini nasıl ele aldığını gösterir. Suna Hanım'ın Haydar Bey'e karşı olan tutumu, kadın karakterlerin güçlendirilmesi ve özgürleşmesi gerektiği mesajını güçlendirir. Diğer oyunlarında olduğu gibi bu oyununda da Ahundov Azerbaycan toplumunda yer alan kadın imajını çizmek ve buna vurgu yapmak istemiştir. Suna karakteri de bu yönde yarattığı önemli bir karakterdir. Güçlü ve aşkına sahip çıkan yapısı nedeniyle olumlu bir kadın imajı çizer.

Eserdeki komedi unsurları da Ahundov'un toplumsal hiciv ve eleştiri yeteneğini ortaya koyar. Karakterlerin taşıdığı belirgin özellikler, komedinin etkili bir şekilde

işlenmesini sağlarken, aynı zamanda toplumun içsel çelişkilerini ve çürümüşlüğünü gözler önüne serer. Ahundov'un eserlerinde kullanılan komedi, sadece güldürmeye yönelik olmayıp, aynı zamanda derin bir toplumsal eleştiri aracı olarak da işlev görür.

Dönemin Azerbaycan toplumunun geniş bir panoramasını sunan derinlikli bir eserdir. Karakterlerin kişisel özellikleri, toplumsal yapı, sosyal normlar ve değerlerle sıkı bir şekilde ilişkilendirilerek, okuyucuya geniş bir anlayış sunar. Ahundov'un edebî üslubu ve karakter yaratma yeteneği, eserlerinin günümüze kadar taze ve etkili olmasını sağlayan önemli unsur olarak görülebilir.



3.1.6 MURAFFA VEKİLLERİNİN HİKÂYESİ (1855)

3.1.6.1 Oyuna Ait Bilgiler

Bu eseri Müzeyyen Buttânî “Dava Vekillerinin Hikâyesi” şeklinde çevirirken, Salih Bozkurt “Tebriz duruşması” olarak çevirmiştir. Salih Bozkurt ise “Tebriz Duruşması” olarak adlandırmıştır. Tebriz şehrinde geçen hikâye Ahundov’un son komedisi olma özelliğini taşımaktadır.

Ahundov'un "*Temsilat*" adlı eserindeki "*Muraffa Vekillerinin Hikâyesi*" komedisi, hicri takvime göre 1272 yılına ve miladi takvime göre 1855 yılına tarihlenmektedir. Bu eser, yazar tarafından tercüme edilerek ilk kez 1856 yılında “*Kavkaz*” gazetesinin 23, 24, 25 Kasım ve 6 Aralık tarihli sayılarında “*Vostoçnye Advokaty*” (*Doğulu Avukatlar*) başlığı altında yayımlanmıştır. Genel olarak bu komedide Ahundov eserlerinin konusunu İran yaşamından almıştır. Bu durumun ana nedeni, yazarın Çarlık Rusyası’nın baskılarından kaçınma isteğidir. Kafkasya valiliğinde görev yapan Ahundov, mahkemelerin ve mahkeme memurlarının kusurlarını açıkça eleştiremezdi. Bu nedenle, son dram eseri olan "*Muraffa Vekillerinin Hikâyesi*" komedisinde olayları Tebriz’e taşımak zorunda kalmıştır. Ancak eserde, yazar, yerel mahkemelerin yasaya aykırılığını, keyfiyetini ve rüşvetçiliğini dolaylı bir şekilde, sert bir üslupla hicvetmiştir (Memmedov, 2005: 273).

3.1.6.2 Oyun Özeti

Birinci perde Tebriz şehrinde Bağmeşe sokağında Hacı Gafur’un evinde açılır. Hacı Gafur’un kız kardeşi Sakine Hanım yanında hizmetkârı ile konuşurken başlayan ilk sahnede Sakine Hanım durumunu kısaca anlatır. Ağabeyi Hacı Gafur’un yakın zamanda öldüğünü, onun nikâhsız karısının mirasa konmak için türlü hilelere başvurduğunu, Aziz Bey’le iki yıldır Sakine Hanımın birbirlerini sevdiklerini ama evlenemediklerini, aslında mirasın Sakine Hanım’a hak olduğunu anlatır. Miras hakkını alabilmek için mahkeme yolundan başka çare kalmamıştır ama avukat tutmak zorundadır.

Hizmetkârına Aziz Beyi çağırmasını söyler, Aziz Bey gelince Sakine Hanımı

başka isteyen biri olduğunu da öğreniriz ve bu nedenle Aziz Bey öfkeli. Sakine Hanım onu sakinleştirmek ve kendisinin bu konudan habersiz olduğunu kanıtlamak için halasını çağırır. Aziz Bey içerideki odaya saklanır ve dinler. Sakine Hanım evlenmek istemediğini, buna kendinin karar verme yetisine sahip olduğunu anlatsa da halası Zübeyde buna karşı çıkar. Zübeyde ona bu yeni talipliği över, Aziz Bey’le evlenmenin olumsuzluklarına değinir, Sakine Hanım’a kızar hatta onu kınar, ayıplar. Sakine Hanım, taliplisi Hasan Ağa’nın aslında mirası için onu istediğini söyler. Bunu duyan hala Zübeyde eğer evlenmeyi kabul etmezse Hasan Ağa’nın tanıdık ve akrabalarını kullanarak Hacı Gafur’un karısına yardım edeceklerini ve mirastan hakkı olanı Sakine Hanım’a vermemek için uğraşacağını belirtir ve bir çeşit tehdit mekanizması olduğunu hatırlatır. Burada dönemin hukuk sisteminde dönen dolaplara örnek olarak bir olayı anlatır:

“Zübeyde- Çünkü Hasan Ağa gider kardeşinin karısına yardım eder. Dostları ve akrabalarıyla onun için çalışır, senin hakkını alırlar.

Sakine Hanım- Güzelmiş, bir nikâhsız kadın gelip benim mirasına, ortak olacakmış bilmiyorum. Yoksa ülkede hak ve adalet yok mu?

Zübeyde- A çocuğum, halkın hilesine akıl erdirilir mi? Hacı Rahim’in karısının Hacı Rahim’in zenginliğinde ne hakkı vardı ki on iki bin tümen para, bir hamamı onun oğlu Rıza Ağadan alıp o kadına verdiler? Kadının avukatı hile ile bir bağış senedi hazırlayıp Hacı Rahim’in sağlığında karısına on iki bin tümen para ile bir hamam bağışladığını söyledi. Beş altı kişi de bu konuda şahitlik etti. Biçare Rıza Ağayı bağırta bağırta o kadar parayı aldılar, o kadına verdiler. Ama bütün Tebriz bu işte hile olduğunu biliyor. Rıza Ağanın feryadı hiçbir yere ulaşmadı. Sen sanki Rıza Ağadan daha mı güçlüsün? Tebriz’in şeytan fikirli avukatlarının hilesiyle hiç başa çıkmak mümkün mü?

Sakine Hanım- Benim hakkım tamamen batsa da ben Hasan Ağaya gidecek değilim. Ona git, kız razı olmuyor, de!” (Buttanrı, 2006: 166).

Sakine hanım ne kadar itiraz ederse etsin halası ısrarlıdır ve Hasan Ağa ile evlendirmek istemektedir yeğenini.

“Zübeyde- Sen kız çocuğusun, aklın başında değil. Kendi iyiliğini

düşünmüyorsun. Ben ona gidip kız razı olmuyor diyemem. Seni verdim, gideceksin. Daha fazla konuşma”(Buttanrı, 2006: 166).

Bu sözleri söyler ve dışarı çıkar. Sakine hanım çok üzgün bir halde kalır. Aziz Bey içerideki odadan çıkar gelir ve kızmakta haklı olduğunu söyler, Hasan Ağa’ya cezasını vermek ister, kızgındır. Sakine Hanım onu durdurur, elinden bir kaza çıkmasından korkmaktadır. Hizmetkârına Hasan Ağa’yı çağırmasını söyler ve kendisi bizzat konuşarak evlenmek istemediğini söylemek niyetindedir.

Hasan Ağa gelir ve yine Aziz Bey içeri odaya saklanır, dinler. Hasan Ağa çağırılmasına şaşırmıştır, aralarında geçen diyalog hızlı bir şekilde ilerler, Sakine Hanım onu istemediğini net bir şekilde söyler ancak Hasan Ağa bunu kabul etmez ve sonunda onu tehdit eder:

“Hasan Ağa- (Şaşırmış) Evet, tanıdım. Emrini söyle. Ben senin kulun kölenim.

Sakine Hanım- Hayır, Hasan Ağa, sen benim ne kulum ne de kölemsin. Sen dünya ahret benim kardeşim ol! Benden el çek. Seni bunun için çağırdım. Sözüm budur.

Hasan Ağa- (Şaşırmış) Hanım, beni niye köleliğe kabul etmiyorsan Benden ne kötülük gördün?

Sakine Hanım- Hiçbir kötülük görmedim. Açık konuşmak gerek. Sen benim için halama dünür göndermişsin. O da boş yere razı olup söz vermiş. Ama dostum ben sana gidecek değilim. Bu hayalinden vazgeç, bu sözleri bundan sonra ağzına alma.

Hasan Ağa- Hanım, benim niye sizin iltifatınıza ve merhametinize layık olamadığının sebebini söyleyeydin.

Sakine Hanım- Sebebi bana aittir. Ancak size sözüm, benden el çekiniz.

Hasan Ağa- Hanım, benden ne kötülük gördün ki beni kendinden uzaklaştırıyorsun?

Sakine Hanım- Kardeş, hiçbir kötülük görmedim. Şimdi ben kendimin vekiliyim. Ben sana varmak istemiyorum. Ben seni sevmiyorum. Gönüle zorlamak olmaz.

Hasan Ağa-Hanım, bu söz sana çok zarar getirir. Böyle söyleme!

Sakine Hanım- Ne demek istediğini biliyorum. Her ne bilersen yap elinden geleni ardına koyma. Yapmazsan namertsin!

Hasan Ağa- Sonra pişman olursun. Bana ne söylediğini bir düşün hele.

Sakine Hanım- Düşünmenin zamanı değil. Git bildiğini yap! Yapmazsan senden alçak adam yoktur.

Hasan Ağa- (Sinirlenmiş) Güzel, ben de sana öyle bir oyun oynayayım ki dile düş, ölene kadar tadı damağından gitmesin. (Ayağa kalkar)

Sakine Hanım- Git, git! Senden korkan, senden alçaktır! Elinden geleni ardına koyma!” (Buttanrı, 2006: 167-168).

Burada net bir biçimde dönemin hukuk sistemi, kadına bakışı ve davranışı kendini göstermektedir. Aziz Bey tekrar içeri gelir ve kendi aralarında avukat tutma konusunu konuşurlar. Aziz Bey mahkemeden önce Şehzade’ye durumu açıklamak niyetindedir. Bu sırada Kerim Ağa gelir ve onlara Hacı Gafur ‘un bir dostu olduğunu ve Hasan Ağa ile Merdan Ağa’nın konuşmalarını dinlediğini söyler. Onların yaptığı hileli planı anlatmaya gelmiştir çünkü Hacı Gafur’un dostluğunu unutmamıştır. Avukat tutmadıklarını öğrenince iyice şaşırır ve onlara bir avukat önerir. Elekçioğlu Selman Ağa adındaki iyi bir avukatı önerir ama onun da uzun süredir bu işi yapmadığını, belki Sakine Hanım’ın ikna edebileceğini belirtir. “*Başka adama gerek yok. Hanım, onu buraya çağırtın, kendiniz konuşun, belki sizin nefesinizin tesirinden kabul eder. Kadın kısmının nefesinde başka bir etki vardır*” (Buttanrı, 2006: 170). Bu cümlesinden de yine dönemin kadına bakışını yakalarız.

Aziz Bey ve Kerim Ağa çıkarlar ve ardından Aziz Bey, Selman Ağa ile tekrar gelir. Selman Ağa hikâyeyi dinler ama başlangıçta avukatlığı bıraktığını söyler. Sonrasında ise daha Sakine Hanım’ın ilk ricasıyla işi almayı kabul ettiği anlaşılır:

“Selman Ağa- Sakine Hanım, ben avukat olmaktan el çektim. Artık hiç kimseye avukat olmuyorum.

Sakine Hanım- Selman Ağa, bu iş hemen halledilmesi gereken bir iştir. Kısa

zamanda mahkeme tamamlanır. Eğer kardeşimin söylediklerine şahit lazım olursa o askerleri bulup şahit gösterebilirsin. Rica ediyorum benim hatırum için bu işi başından atma!

Selman Ağa- O askerlerin ad ve yerini biliyor musunuz?

Sakine Hanım- Evet, Aziz Bey kâğıda onların adlarını ve yerlerini yazıp size teslim eder.

Selman Ağa- Mademki rica ediyorsun kabul ediyorum. Ümidim uzun iş olmaması. Yoksa çok beklemek benim için mümkün değil.

Sakine Hanım- Hayır, inşallah bir günde tamamlanır. Selman Ağa, bu bir günlük zahmetin karşılığı sana beş yüz tümen avukatlık ücreti ödemeye söz veriyorum.

Selman Ağa- Onsuz da olur. Hanım, ben sadece senin hatırum için bu işe başlıyorum, açgözlülüğümden değil” (Buttanrı, 2006: 171).

İkinci perde Helvacıoğlu Merdan Ağa’nın evinde açılır. Merdan Ağa, Kerim Ağa’yı beklemektedir ve bir yandan da kendi kendine hayaller kurmaktadır. Hem Tebriz’de şöhretini arttırmak hem de çok para kazanmak peşindedir. Kerim Ağa, Hacı Gafur’un karısına Merdan Ağayı överek anlatmış ve onun gelmesini sağlamıştır. Diğer taraftan da Selman Ağayı Sakine Hanım’a vekil yapmayı başarmıştır. İki tarafı da ayarladıkları bir planı anlatmaktadırlar sahnede. Merdan Ağa, Hacı Gafur’un karısını da almak niyetinde olduğunu açıklar ama Kerim Ağa onu biraz yaşlı bulur. Merdan Ağa yaşını küçük göstermeye çalışır, yetmiş yaşında olduğunu sanmaktadır Kerim Ağa, oysa o elli yaşında olduğunu iddia eder. Hatta iki karısı da vardır ama Hacı Gafur’un karısını parası için almak niyetindedir.

Zeynep Hanım kardeşi Abbas Ağa ile gelir, durumu anlatan Merdan Ağanın avukatlık ücreti olarak önceden “beş yüz tümen” ödemeyi kabul eder. Ancak ardından mirası alınca Merdan Ağa paranın yarısını yani “otuz bin tümen” istediğini öğrenince kabul etmek istemez:

“Merdan Ağa- İkinci teklifim şudur. Hacı Gafur'un parasının yarısıyla yetineceksin. Yani o paranın- ki altmış bin tûmendir - otuz bin tûmeni senin ve

kalan otuz bin tümeni benim, Kerim Ağanın, başka arkadaş ve yardımcılarımızın olsun.

Zeynep Hanım- Vay aman, ne çok istiyorsun Merdan Ağa!

Merdan Ağa- Asla çok değil, Hanım! Bu mirasta senin hiç hakkın yok. Bu otuz bin tümeni de ben sana bağışlıyorum.

Zeynep Hanım- Nasıl hakkım yoktur? Ben yıllarca zahmet çekip Hacı Gafur'un evinde oturdum. Bütün para sandıklarının anahtarı benim elimde durdu. Hacı Gafur'un sağlığında onun bacasının beş Abbas harcamaya gücü yoktu. Ama ben her ne kadar istesem harcardım. Şimdi ben bir kenara çekileyim de paraları bu dilber çengi mi götürsün? Bir utanmaz, arsız oğlanla yesin, içsin, keyfetsin?

Merdan Ağa- Mahkemede bu sözlere kimse kulak asmaz.

Zeynep Hanım- Nasıl kulak asmaz? Hâkimin hiç insaflı yok mudur? On yıldan fazla bu para benim elimdeydi. Şimdi benim bundan hiç nasibim yok mu?

Merdan Ağa- Evet, şimdi ondan hiç nasibin yok. Sözümü dinle, yarısına kanaat et! Yoksa o paranın bir Fülusuna da hakkın yoktur” (Buttanrı, 2006: 171).

Zeynep Hanım teklifi kabul etmek zorunda kalır ama sonrasında Merdan Ağa'nın planında Zeynep Hanım'ın Hacı Gafur'dan bir çocuğu olduğu yalanını söylemesini isteyince kabul etmez, yalan söylemek istemez çünkü yalanın ortaya çıkacağını bilir. Merdan Ağa her şeyi hazırlamıştır, kısa süre sonra Kerim Ağa yedi aylık bir bebekle içeri gelir ve Zeynep Hanım'a çocuğu verir:

“Zeynep Hanım- Çocuğu sütannesi emziriyor mu?

Merdan Ağa- Hayır, anası emziriyor. Ama artık senin dadındır. (Kerim Ağa, çocuk elinde döner. Merdan Ağa çocuğu alır, Zeynep Hanım'a verir.)

Merdan Ağa- Al bu senin oğlundur. Görüyor musun gözü, kaşı tam Hacı Gafur'un gözü kaşı gibi.

Zeynep Hanım- Vallahi çok benziyor diyorsun ama korkuyorum. Mahkeme sırasında dilim tutulup deymeyebilirim.

Merdan Ağa- Zeynep Hanım, kendin inanmıyorsun da ondan. Bunu sen doğurdun. Önce kendin inanman lâzım Bu oğlan senindir. Yoksa elbette mahkeme meclisinde korkup dilin tutulur. Korkma, böyle söyleyeceğine söz ver.

Zeynep Hanım- Evet, eğer becerebilirim söz veriyorum.

Merdan Ağa- İnşallah becerirsin. Yoksa kocanın kız kardeşi bütün parayı alıp bir burma bıyıklı oğlana yedirsin daha mı iyi?” (Buttanrı, 2006: 175).

Merdan Ağa her şeyi ayarlamış görünmektedir. Daha da inandırıcı kılmak için onlar tam çıkacakken şehzadenin koruması içeri girer ve şehzadenin bu akşam Merdan Ağa’yı huzura çağırdığı yalanını söyler. Hemen ardından hâkimin hizmetkârı içeri girer ve yine Merdan Ağa’yı bu gece çağırdığı yalanını söyler.

“Kerim Ağa- Bu şehzade koruması ve hâkim hizmetkârı nereden çıktı?”

Merdan Ağa- Ben, kadının benim teklifimden korkuya düşeceğini biliyordum. Bunların her birine iki sahipkaran verip kadının yanında da bu haberleri bana bildirsinler diye hazır etmişim. Kadın benim şehzade ve hâkim yanında itibar sahibi olduğumu anlasın istedim. Biraz yürekli olsun, yoksa mahkeme anında korkarım ki söylediklerimi ikrara kadir olamaz ve rüsva oluruz.

Kerim Ağa- Vallahi bu çok güzel fikir. Ama hayır, biz yine mahkeme vaktinde iyice düşüncülüz. Eğer kolay olmayacak gibi olursa, kadının icran şahitlerden sonraya bırakırız. O vakit korkuya kapılmaz” (Buttanrı, 2006: 175).

Kerim Ağa çıkınca Selman Ağa içeri girer ve Sakine Hanım’a vekil olduğunu söyler. Şahit olacak jandarma askerlerinin adını Merdan Ağa’ya verir, Merdan Ağa ona askerlerin ne söyleyeceklerini tembihler ve Selman Ağa çıkar. Kerim Ağa tekrar geldiğinde yanında şahit olarak Pazar bekçileri vardır. Gelen bu tiplerin dördünün de güvenilmez oldukları anlaşılır. Merdan Ağa onlara şahitlik yapacakları zaman neler söyleyeceklerini öğretir, alacakları para konusunda da anlaşılır.

Ardından jandarmalar gelir, onlarda Merdan Ağa tarafından ikna edilir ve paralarını alırlar.

Üçüncü perde duruşmanın yapıldığı mahkemede açılır. Hâkimin yanında Rahim

Ağa, Merdan Ağa'ya Hacı Gafur'un çocuğunun durumunu sorar. Hâkim çocuk olduğuna şaşırır, Beşir Ağa çocuğun Hacı Gafur'a benzerliğini anlatır, diğerleri de benze şekilde çocuğun benzerliğine değinir. Hâkim'i ikna etmek ve inandırmak çabasındadırlar. Kısa süre sonra diğer herkes içeri girer. Sırayla herkes ifade verir.

Jandarmalar gerçeği söylerler ve çocuk görmediklerini belirtir, yemin ederler. Merdan Ağa ve Selman Ağa'nın rengi solar ve şaşırırlar. Birinci jandarmaya Merdan Ağa ısrarla sorunca:

“Merdan Ağa- (Canı çok sıkkın) Peki o vakit onun karısının kucağında küçük çocuk görmediniz mi?

Birinci Jandarma- Hayır, küçük çocuk başka yerde gördük. İstersen onu da söyleyelim.

Merdan Ağa- Güzel, sakın olun!” (Buttanrı, 2006: 175).

Ardından gelen dört yalancı şahitte Merdan Ağa'nın kendilerine yalan söylemeleri için para verdiğini söyler. Hâkim bunun üzerine yanındakilere de kızar, Merdan Ağa'nın dindar bir adam olduğu konusunda kendisine yalan söylediklerini ve bu durumda onların da dürüst olmadığını gösterdiğini söyler. Beşir Ağa ve Rahim Ağa hâkimden özür dilerler. O sırada şehzadenin saray güvenlik amiri gelir ve hâkime duruşma sonucunu, mirasın Hacı Gafur'un bacısına kalıp kalmadığını sorar. Hâkim şaşırır ve bunu şehzadenin nasıl bunu bildiğini sorar. Güvenlik Amiri, Merdan Ağa ve Selman Ağa'nın planını yalancı şahitlerden duyduklarını ve gerekli tedbirleri aldıklarını anlatır. Ardından her ikisini de alıp götürür. Beşir Ağa arkasından söylenir, kendini saf olarak göstermeye çalışır. Cabbar Ağa buna inanmadığını belli eder, “Hâkime çok zahmet oldu” diyerek kalkıp giderler. Perde kapanır.

3.1.6.3 Oyuna Ait Önerme/Mesaj

Ahundov'un son komedisi olan bu oyun dönemin mahkeme ve adalet sisteminin adaletsizliklerini ve rüşvete bulaşmış yapısını eleştiren bir yapıda ön plana çıkar. Bir yandan Çarlık Rusya'sının Tiflis'teki yargı sistemini eleştirme niyetinde olan Ahundov,

bir yandan da konuyu ve zamanı değiştirerek Tebriz'deki şariat mahkemesine taşıyarak farklı bir perspektif sunar. Dönemin mahkeme ve yargı sisteminin eleştirisi yapılır.

Oyunda ana karakter olan Sakine Hanım ile sevgilisi Aziz Bey arasında bir aşk hikâyesi de yer alır. Sakine Hanım, geleneksel beklentilere karşı çıkarak özgür iradesiyle kocasını seçme hakkını kullanmak için direnmektedir. Bu durum, dönemin toplumsal normlarına meydan okuyan bir tutum sergiler. Bu nedenle o dönemdeki Azerbaycan aile yapısı içinde kadının konumunu, iradesini ve özgürlüğünü vurgulayan önemli bir eserdir. Ahundov'un yarattığı kadın karakterlerle toplumda oluşturmak istediğı kadın imajının iyi bir örneğidir Sakine Hanım. Kendi hakkında karar verme yetkisini kimseye bırakmaz, mücadele eder ve hakkını savunur. Hem evlilik kararı hem de yasal hakları için yılmadan mücadeleyi sürdüren güçlü bir kadın imajı çizerek topluma örnek vermektedir.

Ayrıca bu mollalar, devlet memurları ve dönemin polisi ile işbirliği yaparak adeta hukuksuzluk ortamını sürdürürler. Bu eseri ile Ahundov döneminin sosyal ve hukuksal sorunlarını eleştirel bir bakış açısıyla yansıtarak, izleyiciye olayları farklı bir perspektiften değerlendirme imkânı sunmaktadır.

3.1.6.4 Oyunda Olay Dizisi

3.1.6.4.1 Perde ve Sahne

Oyun üç perdeden oluşmaktadır.

3.1.6.4.2 Olay ve Durum Dizisi

Sahne Planına Göre Olay Dizisi:

Sakine Hanım ve hizmetçisi Gülseba konuşur, Aziz Bey'i çağırır, Aziz Bey gelir, konuşurlar, plan yaparlar, Aziz Bey yan odaya geçer ve dinler.

Halası Zübeyde Hanım'ı çağırır, Zübeyde Hanım gelir, konuşurlar, tartışır, Zübeyde Hanım çıkar.

Aziz Bey gelir, konuşurlar, Hasan Ağa'yı çağırır, Aziz Bey yan odaya saklanır, dinler, Hasan Ağa gelir.

Sakine Hanım ve Hasan Ağa konuşurlar, tartışır, Hasan Ağa tehdit eder, gider, Aziz Bey tekrar gelir.

Kerim Ağa gelir, Aziz Bey ve Sakine Hanım'la konuşur, duyduklarını anlatır, Aziz Bey ve Hasan Ağa gider.

Aziz Bey ve Selman Ağa gelir, Sakine Hanım'la konuşur, anlaşır, Selman Ağa gider.

Merdan Ağa ve Kerim Ağa konuşur, olanları anlatır, plan yaparlar.

Abbas Ağa ve Zeynep Hanım gelir, konuşup anlaşır, planı Merdan Ağa anlatır, Zeynep Hanım önce çekinir, Merdan Ağa onu ikna eder.

Kerim Ağa yan odadan bir çocuk getirir, Zeynep Hanım'a verir, konuşup anlaşır, Abbas Ağa paraları Merdan Ağa'ya verir.

Nesir gelir, bir haber verir, çıkar.

Esad gelir, bir haber verir, çıkar.

Abbas Ağa ve Zeynep Hanım çıkarlar.

Merdan Ağa ve Kerim Ağa konuşurlar, Selman Ağa gelir, olanları anlatır, askerlerin isimlerini Merdan Ağa'ya verir.

Kerim Ağa, bekçibaşı Hacı Recepali ve dört yalancı şahit getirir, durumu anlatıp ne diyeceklerini Merdan Ağa öğretir, çıkarlar.

Kerim Ağa şahit olacak Jandarmaları bulup getirir, konuşurlar, Merdan Ağa ikna eder, ne diyeceklerini öğretir, çıkarlar.

Duruşma salonunda Hâkim'in yanında Beşir Ağa ve Rahim Ağa, Merdan Ağa yanlısı konuşur, Hâkim çocuğu öğrenir, şaşırır.

Selman Ağa gelir, şahitlerini getirir, Jandarmalar gerçeği söyler, Merdan Ağa şaşırır.

Diğer yalancı şahitler de gelir, gerçeği söylerler, Merdan Ağa şaşırır.

Hâkim duyduklarına şaşırır, dürüst olmadıklarını söyler.

Şehzadenin Güvenlik Amiri gelir, durumu sorar, herkes şaşırır, Merdan Ağa ve Selman Ağa tutuklanır, çıkarlar.

Mirasın Sakine Hanım'a kaldığını Hâkim, Aziz Bey'e söyler.

Hileye ortak olan Beşir Ağa ve Cabbar Ağa kınayıcı sözler söyler, Hâkim düşünceli ayağa kalkar, giderler.

3.1.6.4.3 Atmosfer

Oyun genel olarak ılımlı ve yumuşak bir atmosferde ilerler. Duruşma sahnesi biraz heyecanlı geçse de ılımlı atmosfer oyun sonuna kadar kendini korur. Oyunun ilk perdesinde kişilerin odadan girip çıkma temposu hızlıdır, Aziz Bey'in diğer odada saklanması ve dinlemesi de merak uyandıran bir atmosfer oluşmasını sağlar.

3.1.6.5 Aksiyon Planı

A ve B kişileri konuşur, C kişisi gelir, C saklanır, D kişisi gelir, konuşur ve gider.
A ve C kişileri konuşur, C saklanır, D kişisi gelir konuşur ve gider.
A ve C kişileri konuşur, C saklanır, E kişisi gelir konuşur ve gider.
A ve C kişileri konuşur, F kişisi gelir konuşur ve gider.
A ve C kişileri konuşur, G kişisi gelir konuşur ve gider.
H ve F konuşur, I ve J gelir, konuşurlar, ellerine bir çocuk verilir, anlaşılır ve çıkarlar.
H ve G konuşurlar, F beş şahit getirir, konuşup anlaşılır, çıkarlar.
F dört Jandarma getirir, H ile konuşup anlaşılır, çıkarlar.
K, L ve M ile konuşur, H onlara katılır, G onlara katılır, duruşma başlar.
Jandarma şahitleri konuşur, giderler.
Dört şahit konuşur giderler.
K gerçeği anlar, L ve M'ye kızar.
N gelir haber sorar, K kararı açıklar, N durumu anlatır, H ve G'yi tutuklar ,çıkartlar
K kararı C kişisine söyler, çıkarlar.

3.1.6.5.1 Kavramlar

Örf ve baskıların merkezde olduğu oyunda, gelenekler, eski yasalar, eşitlik, kadın hakları, sınıfsal farklılık, zengin, fakir, dinsel farklılıklar, aldatmak, aldanmak, yargı sistemi, yeni yasalar, mahkeme, avukatlar, davalar, şahitler, yalancı şahitler, dürüstlük,

yalancılık, vicdan, yolsuzluk, rüşvet, cehalet, ataerkil sistem, dini sömürü ve özgürlük gibi kavramlar yer almaktadır.

3.1.6.5.2 Çatışma

Hak x haksızlık, dürüstlük x dolandırıcılık, yasalar x dolandırıcılık, zengin x fakir, vicdanlı x vicdansız, kadın hakları x ataerkil yapı, eski yasalar x yeni yasalar, hukuk x bozgun, meslek vicdanı x dolandırıcılık gibi karşıt kavramlar çatışmaktadır.

3.1.6.6 Oyunda Yer Alan Karakterler

3.1.6.6.1 Kişileştirme tablosu

7.Tablo 7: *Muraffa Vekillerinin Hikâyesi* kişileştirme tablosu

Karakter adı	Biyolojik	Sosyolojik	Psikolojik	Meslek	Tavır ve diğer özellikler
Sakine Hanım	Genç Güzel	Zengin Aziz Ağa'nın sevgilisi	Cesur İnatçı Dik başlı	Ev hanımı	Kendi kararlarını almak istiyor Ataerkil sistem karşıtı
Aziz Bey	Genç Bıyıklı Yakışıklı	Fakir Sakine Hanımın sevgilisi	Cesur Akıllı	Şehzade'nin adamı	Aşkına sadık
Merdan Ağa	Yaşlı	Güvenilmez	Yalancı Hilekâr Düzenbaz	Avukat	Genç görünmeye çalışır
Selman Ağa		Güvenilmez	Dolandırıcı Hilekâr	Avukat	Dolandırıcı Çift taraflı oynuyor
Kerim Ağa		Güvenilmez	Dolandırıcı Hilekâr	Merdan Ağa'nın yardımcısı	Dolandırıcı Çift taraflı oynuyor

Zeynep Hanım	Genç Güzel	Evlenmeden bir erkekle yaşamı Hacı Gafur'un nikahsız eşi	Çekingen	Ev hanımı	Yalan söylemeye önce çekinse de sonra kabul ediyor
Abbas Ağa		Zeynep Hanım'ın kardeşi			Kardeşine destek oluyor
Hasan Ağa		Sakine Hanımla evlenmek istiyor	İftiracı Yalancı	Tüccar	Sakine Hanım evlenmeyi kabul etmeyince tehdit ediyor
Gülseba		Sakine Hanımın hizmetçisi	Dürüst Güvenilir Becerikli	Hizmetçi	Kendi çıkarımı da düşünüyor
Zübeyde	Yaşlı	Sakine Hanımın halası	Israrcı Ataerkil düşünen Baskıcı	Ev hanımı	Güvenilmez
Hâkim		Hürmet görür	Dürüst	Hâkim	Kolay etki altında kalabilir
Jandarmalar: Bedel Kahraman Gaffar Nazar		Toplum sayıyor	Dürüst	Jandarma	Çift taraflı oynuyorlar
Hacı Recepali		Şehzade tarafı	Dürüst	Bekçibaşı Şehzadenin casusu	Çift taraflı oynar
Yalancı Şahitler: Hepo Şeyda Kurbanali		Hiçbirine güvenilmez tekin olmayan tipler	Yalancı Dolandırıcı Haydut kılıklı Tehlikeli tipler Hilekâr	Dolandırıcılar Kumarbaz Kuyumcu Tüccar Soyguncu	Çift taraflı oynuyorlar

Hanife					
Beşir Ağa		Toplum sevmiyor	Yalancı Güvenilmez	Hâkimin görevlisi	Çift taraflı oynuyorlar
Cabbar Ağa		Toplum sevmiyor	Yalancı Güvenilmez	Hâkimin görevlisi	Çift taraflı oynuyorlar
Nesir				Haberci	
Esad				Haberci	
Şehzadenin Güvenlik Amiri				Haberci	

3.1.6.6.2 Ana Karakterler

3.1.6.6.2.1. Sakine Hanım

Sakine Hanım karakteri, Azerbaycan edebiyatında önceden görülmeyen ve dikkate değer bir kadın kahramandır. Diğer klasik edebiyat eserlerindeki kadın tiplerinden farklı olarak, Sakine Hanım, kendi haklarını savunan, cesur ve kararlı bir karakter olarak öne çıkar. Ahundov'un kalemiyle şekillenen Sakine Hanım, toplumsal normların ve aile baskısının ötesinde, bireysel özgürlüğü ve adaleti savunma çabası içindedir.

Sakine Hanım'ın diğer Ahundov karakterlerinden farklılığı, mücadelesini sadece kişisel mutluluğu için değil, kendi insanı hakları için sürdürmesidir. Bu nedenle, kişisel haysiyet ve adalet duygusu onun karakterinde daha da belirgin hale gelir. Sakine Hanım, oyunda Perzad gibi diğer karakterlere göre daha gelişmiş bir şekilde tasvir edilmiştir. Onun gibi kimsesiz olmasına rağmen, nişanlısı Aziz Bey'in zayıf karakterli olması, Sakine'yi daha güçlü ve belirgin bir kahraman yapar. Bu durum, onun kendi başına mücadele ettiği ve kararlar aldığı izlenimini güçlendirir.

Ahundov, Sakine Hanım'ı idealize etmekten kaçınarak, onun karakterinde zayıf ve kusurlu yönleri de ortaya koymuştur. Sakine Hanım, hayatın gerçeklikleri konusunda bazı naif düşüncelere sahiptir. Örneğin, o dönemin devlet dairelerinde kanunun işlediğini ve mahkemede adalet bulunduğunu düşünürken gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalır.

Ancak bu, onun cesaretini ve iradesini gölgelemeyecek kadar güçlü bir karakterizasyonla sunulmuştur.

Sakine Hanım'ın karakterindeki bu derinlik, Ahundov'un dönemin sosyal ve hukuksal sorunlarını nasıl ele aldığını gösterir. Onun eserindeki kadın kahramanlar, sadece kişisel mutlulukları için değil, toplumsal adalet ve özgürlük mücadelesinde de yer alarak dikkat çekerler. Bu bağlamda, Sakine Hanım, Azerbaycanlı genç kadınların o dönemdeki mücadeleci ruhunu ve iradesini sembolize eden önemli bir karakter ve olumlu bir kadın imajı olarak görülebilir.

Sakine Hanım tipi, Azerbaycan edebiyatındaki geleneksel kadın karakterlerinden farklı olarak, toplumsal cinsiyet rollerini ve adalet arayışını sorgulayan, güçlü bir yapıya sahiptir. Onun hikâyesi, Ahundov'un edebî anlayışının ve toplumsal eleştirisinin bir yansıması olarak okunabilir.

3.1.6.6.2.2. Aziz Bey

Ahundov'un bu oyununda Aziz Bey'in karakter analizi üzerine yapılan yorumlar oldukça derindir ve onun piyeste nasıl bir rol üstlendiğini anlamak açısından önem taşır. Aziz Bey, Sakine Hanım'ın nişanlısı olmasına rağmen, olayların gelişiminde belirgin bir şekilde arka planda kalmaktadır. Realist bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde, gerçek hayatta böyle bir erkeğin bu kadar sessiz kalması sıra dışıdır. Ahundov'un bu tercihi, Sakine Hanım'ın karakterini daha belirgin hale getirebilmek için bilinçli olarak yapmış olabilir. Aziz Bey'in, oyunda Sakine Hanım'ın etrafında dönmesi ve onun hikâyesinin merkezinde yer alması, onun dramatik etkisini artırmıştır (Akpınar, 1980: 155).

Oyunun son sahnesinde Aziz Bey'in Şehzade vasıtasıyla mahkemeye müdahale ettiği görülür. Bu durum, Aziz Bey'in olayların gelişiminde belki de sessiz bir şekilde önemli bir rol üstlendiğini göstermektedir. Kendisi işsiz bir durumda olan, eğitimini yarıda bırakmış bir karakter olarak tasvir edilir. Ancak toplum içindeki itibarı, babasının Şehzade'nin yanında çalışmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, onun kişisel güçsüzlüğü ile toplumsal konumunun çelişkisini ortaya koyar:

“Aziz Bey- Böyle düşmanların yüzü gelsin. Bir sapan taşı, yüz karganın hakkından gelir. Hemen şimdi şehzadeye gidip bu durumu ayrıntısıyla bildiririm. Kendisi bu işe bir tedbir alsın.

Sakine Hanım- Şehzade mahkemeye mani olamaz, gene bir avukat tutmamız gerekir.

Aziz Bey- Şehzade mahkemeye mani olamaz ama Hasan Ağa gibi namussuzların hilesini ve zararını def edebilir. Bu işi şehzadeye bildirmem gerek. Benim babam onun yanında çok hizmet gördü. Benim hatırıma sayar. Müracaat ettiğimde vazife vermeye ve babamın tımar köylerini bana devredeceğine dair söz verdi.

Sakine Hanım- Doğru olan evvela bir avukat tutmaktır. Sonra bu durumu şehzadeye bildirirsin. O da haklıyı, haksızı ayırmaya yardım etsin” (Buttanrı, 2006: 168).

Aziz Bey'in karakteristik özelliklerinden biri, Sakine Hanım'a duyduğu yoğun sevgi ve onun için göstereceği her türlü fedakârlığı dile getirmesidir. Ancak aynı zamanda Sakine Hanım'ın Ağa Hasan ile ilişkisinden de şüphelenir ve zaman zaman bu durumu öfkeyle ifade eder:

“Aziz Bey- Sakine Hanım, sen de biliyorsun ki ben mektepten çıkalı iki yıldır senin aşkın yüzünden Tebriz'den ayrılmadım. Senin kardeşin ne kadar bana sitem edip seni benden uzaklaştırmaya çalıştıysa da benim de sana o kadar sevgim arttı. Onun eziyetlerine sabredip dayandım. Çünkü sana kavuşmamın mümkün olacağını ümit ediyordum. Şimdi kavuşma zamanı yaklaştı, sana kavuşmak ümidiyle kendimi avutup teselli bulmaktaydım. Ama yine beni mutsuz etmek istiyorlar.

Sakine Hanım- Ne konuşuyorsun? Açık konuş, arzun nedir? Ne dediğini anlamıyorum.

Aziz Bey- Nasıl anlamıyorsun? Senin haberin yok mu? Dün Tüccar Hasan Ağa, Tüccar Melik'in, tüccarlar kethüdasının ve Molla Bağır'ın karısını halanın yanına dünürücü göndermiş ve halan da seni ona vermeye söz vermiş.

Sakine Hanım- Halam boşuna söz vermiş. Onun sözüne bakan kim?

Aziz Bey- Hayır bu sözlerle ben teselli olamam. Ya hemen şimdi halanı çağırıp Hasan Ağa 'ya gitmeyeceğini söyleyeceksin, ben de duyacağım ya da bugün ben Hasan Ağayı öldüreceğim. O arşın ölçücü kimdir ki benim sözlüme göz diyor!

Vallahi hemen şimdi gidip bu hançer ile onun bağırsaklarını yere dökerim”

(Buttanrı, 2006: 164).

Bu diyalogdan anlaşılacağı üzere Aziz Bey duygusal zayıflığını ve hırçınlığını sergileyen bir erkektir. Aziz Bey'in oyunda fakir ve dinsiz olarak görülmesi, toplum içindeki düşük konumunu ve hor görülmesini evliliklerine o dönemde mâni olma sebebidir. Bu sebeple ölmeden önce Hacı Gafur, kız kardeşi Sakine'yi Aziz Bey'e vermeye yanaşmaz:

“Zübeyde- Sakine, ne söylüyorsun? Ben senin fikrini biliyorum. Senin maksadın Aziz Beye gitmektedir. O dinsize göre töreler nedir ki! Bütün ölülerimizin ruhu seni lanetleyecek. Bizim kanımızı dinsizin kanına karıştıracağını. Hiç böyle bir iş bizim soyumuz da görülmüş müdür? Mümin ve itikatlı bir tüccarın kızı bir dinsize gidecek mi?

Sakine Hanım- Hepsi de Allah'ın kullarıdır. Aziz Beyin babası dinsizdi. Kendisi bir gün divana çıktı mı? Onun da dinsiz olacağını ne biliyorsun?

Zübeyde- Ne fark eder? Dölü, dinsiz dölüdür” (Aktaran Buttanrı, 2006: 166).

Aziz Bey'in babasının Şehzade'nin yanında memur olarak çalışması Aziz Bey'i güçlü göstermiş, oyun sonunda onun Şehzade ile görüşmesi ile mahkemenin gidişatı tamamen değişmiştir.

Şehzade'nin piyeste adı geçse de doğrudan sahnede görünmez. Onun adaletin tecellisi için etkili bir figür olduğu belirtilir. Bu, Aziz Bey'in karakteriyle karşılaştırıldığında, adalet arayışında gerçek bir etki yaratma potansiyeline sahip daha güçlü ve otoriter bir figür olarak tasvir edilir. Bu bağlamda, Timur Ağa tipiyle benzerlik gösterir, çünkü her ikisi de idareci figürler olarak adaletin sağlanması için mücadele ederler.

Sonuç olarak, Ahundov'un bu oyununda Aziz Bey'in karakteri hem kişisel zayıflıkları hem de toplumsal konumuyla derinlemesine işlenmiş bir karakterdir. Onun oyundaki rolü, Sakine Hanım'ın hikâyesini vurgulamak ve dramatik etkiyi artırmak için bilinçli bir şekilde tasarlanmıştır.

3.1.6.6.2.3. Merdan Ağa

Ağa Merdan, oyun içinde en hilekâr ve şeytani zekâyâ sahip bir karakter olarak betimlenmektedir. O, diğer avukatlara yön veren, dolandırıcılık şebekeleri kuran ve kendi çıkarları için her türlü yolu deneyen bir figür olarak karşımıza çıkar. Aslında onun yanında olan Kerim Ağa, Merdan Ağa'yı söyle tarif etmektedir:

“Kerim Ağa- Elbette hanım, dostluk böyle zamanlarda lazımdır. Çünkü Merdan Ağa yerin göğün haramzadesidir. Vakit geçmeden önce sizi onun hilekârlıklarından haberdar etmeye kendimi mecbur hissettim. Yoksa iş işten geçince çaresi bulunmaz.

Sakine Hanım- Merdan Ağa bana ne yapacak Kerim Ağa?

Kerim Ağa- Ne mi yapacak? Kardeşinin karısına vekil olmuş, onun adına mahkemeye çıkacağını işittim. Bu işlerde o çok hünerlidir. Onunla baş etmek çok zor.

Sakine Hanım- Mahkemeye çıkıp bana ne yapacak? Kardeşimin evladı yok ki parasına mirasçı olsun. Karısı ise mirasçı olamaz. Çünkü geçici nikâhlıdır. Bu Merdan Ağa yeya baska düşman bana ne zarar verebilir?

Kerim Ağa- Hanım, böyle işlerde sizin tecrübeniz azdır. Merdan Ağa her ne isterse ona bir yol bulur. Onun karşısında gaflette olmamak gerekir” (Aktaran Buttanrı, 2006: 169).

Oyunda, Merdan Ağa'nın, Hacı Gafur'un karısı Zeynep'i kandırarak dava açmasını sağladığı, yalancı şahitler ve manipölasyonlarla davayı lehine çevirmeye çalıştığı anlatılır. Adaleti çiğneyerek, hukuku kendi çıkarları doğrultusunda manipüle eden biri olarak betimlenir. Onun etrafında dönen diğer karakterler de onun emirlerini yerine getiren küçük kopyalar gibi görünür.

Oyunda temel tenkidi, feodal ve mutaassıp bir toplum yapısında adaletsizliğin ve haksızlığın nasıl egemen olduğunu göstermektedir. Hukukun ve adaletin güçlülerin istediği şekilde işlediği, kimsesizlerin ve güçsüzlerin hukuk karşısında korumasız kaldığı vurgulanmaktadır. Merdan Ağa ve onun gibi dava vekilleri, bu adaletsiz sistemin üst katmanlarına mensup kişiler olarak eleştirilmekte ve toplumda soygunculuk ve dolandırıcılık şebekelerinin nasıl işlediği anlatılmaktadır. Dönemin hukuk sisteminde

haklı olmanın değil kurnaz ve hilekâr olmanın kendi lehinde karar vermede daha etkili olduğu, üst kesimlerde tanındıkların da bu yönde etkili olduğu anlatılmaktadır.

Ayrıca Merdan Ağa elde ettiği güç sayesinde kendi yaşı ve medeni durumuna rağmen fırsat yakaladığı düşündüğü zengin olacak bir kadını ikinci eş olarak almak ister ve ona göz koyar. Buradan anlaşılan dönemin toplumsal yapısının da buna müsaade ettiği, kadınların eş seçimlerinde özgür olamadığı, zengin bir kadın olsa bile ancak bir erkekle evlenirse zenginliğini kullanabildiğidir. Zeynep Hanım'ın avukatıyla konuşmaya gelirken erkek kardeşini yanında getirmesi de bunu destekler yönde sahnede gösterilmektedir.

Oyunun son sahnesinde bekçi başı Hacı Recepali'nin Şehzade'ye haber vermesiyle yaptığı hilekârlık anlaşılır, yalancı şahitler doğruyu söyler, Merdan Ağa şaşırır ve en sonunda Şehzadenin Güvenlik Amiri tarafından tutuklanır.

Merdan Ağa'nın bu karakteri ve bize gösterdiklerine göre Ahundov bu oyunla İran veya Çarlık Rusya'sı gibi feodal ve otoriter rejimlerde adaletin nasıl ihlal edildiğini ve güçlülerin nasıl istedikleri gibi kararlar aldığını gözler önüne sermektedir.

3.1.6.6.3 Yardımcı Karakterler

3.1.6.6.3.1. Zeynep Hanım

Zeynep Hanım, Hacı Gafur'un muta nikâhlı eşi olarak tanıtılan, nikâhsız ve çocuksuz olmasına rağmen Merdan Ağa'nın teşvikiyle Sakine Hanım'a karşı miras davası açar. Onun karakteri, oyunda önemli bir rol oynar ve çeşitli çelişkilerle doludur.

Zeynep Hanım, genel olarak cahil ve kendi hakkında karar veremeyen bir karakter olarak tasvir edilir. Kardeşi Ağa Abbas'ın yardımı olmadan hareket edemez ve Merdan Ağa'nın etkisi altında hilelere bulaşır. Hacı Gafur'un ölümünden sonra evde bulduğu bin tümen parayı alır, ancak bu durumu kimseye söylemez. On yıl boyunca Hacı Gafur'a hizmet etmiş olması, Zeynep'in miras konusundaki hak iddiasını vicdanen meşru görmesine neden olur. Bu durum, Zeynep'in oyunda Merdan Ağa'nın teklifini kabul

etmesinde etkilidir; yani mahkemede yalan söyleyerek Hacı Gafur'un bir oğlu olduğunu iddia etmesi, onun çaresizlik ve maddi zorluklar içindeki bir kararlılığı olarak sunulur.

Zeynep Hanım'ın karakter analizi, oyunun hukuki ve ahlaki sorunlarını gözler önüne serer. Onun hikâyesi, kadınların dönemin sosyal yapısında nasıl sıkışıp kaldığını ve güçlü erkek figürlerin etkisi altında nasıl zayıfladıklarını gösterir. Aynı zamanda, Zeynep'in doğruluğu ve vicdanı, oyunda hukukun ve adaletin sadece yasalara göre değil, insanların içinde bulunduğu zor durumlarda nasıl sınandığını da yansıtır.

3.1.6.6.3.2. Gülseba Hanım

Gülseba Hanım ise Sakine Hanım'ın hizmetçisi olarak karşımıza çıkan bir karakterdir. O, basit özelliklerle canlandırılmış ve genellikle sahnelerin kuruluşunda aracı bir karakter olarak işlev görür. Kendi menfaati için Sakine Hanım'ın mirasından pay almayı umar ve oyunun ilerleyen bölümlerinde bu çabalarını gösterir.

3.1.6.6.3.3. Kerim Ağa

Oyunda ilk sahnede Sakine Hanım'a dost görünerek ve yalan söyleyerek yaklaşan Kerim Ağa'nın aslında Merdan Ağa'nın yandaşı ve yardımcısı olduğunu ikinci sahnede öğreniriz. Yaptıklarından, insanları Merdan Ağa'ya getirip götürmesinden de Kerim Ağa'nın aslında küçük bir kopyası olduğunu anlarız. Kerim Ağa da yalan söyleyerek insanları kandırmakta usta, dolandırıcılıkta hünerli bir kişi olarak çizilmiştir.

3.1.6.6.3.4. Selman Ağa

İlk sahnede dürüst bir avukatmış gibi görülen Selman Ağa, ikinci sahnede karşımıza Merdan Ağa'nın yandaşı ve işbirlikçisi olarak çıkmaktadır. Çift taraflı oynayan

hilekâr bir avukattır. Mahkemede bu durum ancak sonunda açığa çıkar. En az Merdan Ağa kadar dolandırıcı ve hilekâr bir avukat olarak sahnede gösterilir. Oyun sonunda o da Şehzadenin Güvenlik Amiri tarafından tutuklanır.

3.1.6.6.3.5. Beşir Ağa ve Cabbar Ağa

Hâkimin yanında onu etkileyici sözler söylemek konusunda usta, mahkemede görevli kişilerdir. Nuhulular gibi birlikte hareket ederler. Başlangıçta Merdan Ağa'yı dindar gibi gösterirler ama sonrasında gerçek ortaya çıkınca daha önce hiç böyle bir şey söylememişler gibi kınayıcı sözler söyleyerek kendi hatalarını örtbas etmeye çalışırlar.

3.1.6.6.3.6. Zübeyde Hanım

Sakine Hanım'ın halasıdır, onu zorla istediği kişiyle evlendirmek ister. Toplumun ataerkil yapısına uygun davranılması gerektiğini vurgular, yeni sistemi ya da eşitlik gibi kavramları kabul etmez. Yeğenine kadın olarak evlilik konusunda kendi karar vermek istediği için kızar ve kadına uygulanan toplum baskısını hatırlatır:

“Zübeyde- Utan, utan! Kız çocuğuna büyüğünün yanında böyle konuşmak yakışmaz. Seni ne ilgilendirir? Sana koca lazımdır, her kime verirlerse ona gidersin.

Sakine Hanım- Hayır, konuşacağım! Ben tercih hakkımı başkasına bırakmıyorum. Beni hiç kimseye veremezsin.”

Hasan Ağa'nın üçkâğıtçı olmasını ise iyi bir şey olarak görür ve bu durumu destekler:

“Zübeyde- Başkalarına üç kağıtçıdır. Bizim için iyidir. Ticarete mahareti var, zenginliği var. Para kazanmada hünerli. Tebriz'in bütün saygın insanları ile tanıdık, dost ve akrabadır. Bundan daha iyi kocayı nereden bulacaksın?”

Sakine Hanım direnince kendi sözünün arkasında durur ve toplumda yerini ve önemini kaybetmek istemediği için ısrar eder:

“Zübeyde- Bu asla olmaz. Sen kimsin ki benim sözümünden çıkacaksın? Adam Tebriz'in ileri gelen adamlarının eşlerini bana gönderdi. Ben çocuk değilim. Onunla evlenmenin senin yararına olacağına inandım, onun için de söz verdim.

Şimdi beni sen Tebriz kadınlarının yanında bir paralık mı etmek istiyorsun.

Nihayet benim de kendime göre bir adım, hayâm var.

Sakine Hanım- Senin adına, haysiyetine zarar gelmesin diye ben bir ömür mutsuz mu olayım? Bana garip teklifte bulunuyorsun hala. Vallahi kıyamet kopsa bile ben Hasan Ağa'ya gidecek değilim. Sana bu niyetinden vazgeçmesini bildir diyorum. Yoksa vallahi onu kendim çağırıp beş yüz hakaretle yüziine karşı derim. Onu köpekten de haysiyetsiz ederim.

Zübeyde- (İki eliyle yüzünü tırmalayıp) Vay, Allah belânızı versin ay kızlar! Yüzünüzde bir parça hayâ, utanma kalmamış. Sakine, ben senin gibi utanmaz arsız görmedim. Biz de genç kızdık, hayâdan başımızı kaldırıp da büyüğümüzün yüziine bakamazdık. Sizin hayâsızlığınızdan Tebriz'de veba eksik olmuyor.

Sakine Hanım- Hayır, veba soysuz kişilerin sahtekârlığındandır. O sahtekâr altmış bin tümen paranın kokusunu alıp onun için beni almaya talip olmuştur. Yoksa o beni sevdiği için mi evlenmek istiyor? Madem beni almak istiyordu da niye kardeşimin sağlığında hiç sözünü etmedi?" (Buttanrı, 2006: 165-166).

Oysa diyalogun devamından anladığımız üzere Hasan Ağa sadece miras kalacak para için bu evliliği istemektedir ve eğer evlenmezlerse güçlü tanıdıkları vasıtasıyla bu mirası Sakine Hanım'ın almasına engel olabilecektir:

"Zübeyde- Kardeşinin sağlığında belki evlenmek fikrinde değildi. Altmış tümen masalım iyi aklıma getirdin. Hasan Ağaya gitmezsen altmış bin tümenin batacağını biliyor musun?

Sakine Hanım- Niye batacak?

Zübeyde- Çünkü Hasan Ağa gider kardeşinin karısına yardım eder. Dostları ve akrabalarıyla onun için çalışır, senin hakkını alırlar.

Sakine Hanım- Güzelmiş, bir nikâhsız kadın gelip benim mirasıma, nasıl ortak olacakmış bilmiyorum. Yoksa ülkede hak ve adalet yok mu?" (Buttanrı, 2006: 166-167).

Sakine Hanım çok saf ve ülke şartlarını bilmeden hakkını aramakta ve masum bir şekilde hukuk sistemine hala güvenmektedir. Ona daha önce yaşanan bir olayı hatırlattığında dönemin hukuk sistemini net olarak anlar, oyunun devamında karşılaşacağımız durumlara hazırlanır:

“Zübeyde- A çocuğum, halkın hilesine akıl erdirilir mi? Hacı Rahim'in karısının Hacı Rahim'in zenginliğinde ne hakkı vardı ki on iki bin tümen para, bir mamamı onun oğlu Rıza Ağadan alıp o kadına verdiler? Kadının avukatı hile ile bir bağış senedi hazırlayıp Hacı Rahim'in sağlığında karısına on iki bin tümen para ile bir hamam bağışladığını söyledi. Beş altı kişi de bu konuda şahitlik etti. Biçare Rıza Ağayı bağırta bağırta o kadar parayı aldılar, o kadına verdiler. Ama bütün Tebriz bu işte hile olduğunu biliyor. Rıza Ağa'nın feryadı hiçbir yere ulaşmadı. Sen sanki Rıza Ağa'dan daha mı güçlüsün? Tebriz'in şeytan fikirli avukatlarının hilesiyle hiç başa çıkmak mümkün mü?” (Buttanrı, 2006: 166-167).

Her şeye rağmen Sakine Hanım fikrinde ısrar eder ve ne olursa olsun Hasan Ağa ile evlenmek istemediğinde diretir. Zübeyde Hanım ise onu dinlemez ve susturur:

“Zübeyde. Sen kız çocuğusun, aklın başında değil. Kendi iyiliğini düşünmüyorsun. Ben ona gidip kız razı olmuyor diyemem. Seni verdim, gideceksin. Daha fazla konuşma” (Buttanrı, 2006: 166-167).

Bu diyalog oyunun ilk sahnesi başında yaşanır ve bize genel olarak dönemin kadın hakları, hukuk sistemi ve toplumsal baskılar üzerine net bir görüntü sunar. Ahundov oyun başında seyirciye bunu göstererek bir fikir vermiş ve olacakların haberini Zübeyde Hanım vasıtasıyla göstermiştir.

3.1.6.6.3.7. Hasan Ağa

Oyunda ilk perdede Sakine Hanım çağırır ve konuşmak ister, kendisiyle evlenmek istemediğini net bir dille söyler. Fakat Hasan Ağa ilk olarak bir kadının bu kadar net konuşmasına şaşırır, ama sonrasında bunu belki de kendi erkeklik gururuna ve toplumdaki varlıklı konumuna yediremez, Sakine Hanım'ı tehdit eder.

3.1.6.6.3.8. Hâkim

Oyunun en son duruşma sahnesinde karşımıza çıkar, başlangıçta çevredeki görevlilerin etkisiyle Merdan Ağa'nın dindar ve dürüst bir kişi olduğuna hemen inanır.

Fakat sonrasında şahitlerin ifadesi ile gerçeği anlar. Şehzadenin görevlisinin de etkisiyle gerçeği görüp yanındakilere kızar.

3.1.6.6.4 Fon Karakterler

Jandarmalar; Bedel, Kahraman, Gaffar, Nazar ile Yalancı Şahitler; Hepo, Şeyda, Kurbanali, Hanife, Hacı Recepali, Nesir, Esad, Güvenlik Amiri ve Abbas Ağa bu grupta gösterilebilir.

3.1.6.7 Oyunda Yer Alan Farklı Milletlere Ait İzler

Bu oyunda geçen farklı milletlerden izler konusunda Ali İhsan Kürekçi çalışmasında şöyle bahsetmektedir:

“Muraffa Vekillerinin Hikâyeti (Şehri-Tebrizde)”’nde Ehli-zeleme olarak adlandırılan bir topluluk yer almaktadır. Ehli-zeleme: Eziz Bey, Sekine Hanım’ın sevgilisi ve nişanlısı olarak tanıtılmıştır. Fakat metinden anlaşıldığına göre Hacı Gafur sağlığında onların evlenmesine onay vermemiştir. Sekine Hanım’ın halası Zübeyde de onların evliliğine karşı çıkmaktadır. Zübeyde Hanım bu durumu, Eziz Bey’in Ehli-zeleme’den türemesine bağlamıştır. İran’da Müslüman Şii din adamları, devlet adamlarına bu adı vermiş ve bu zümreye olumsuz bakmışlardır. Din adamlarına göre devlet yönetimi, Şii peygamberlerin gerçek varisleri olan din adamlarına bırakılmalıdır. M. F. Ahundov, Zübeyde’nin ağzından devlet memurlarını zulüm ve baskı ehli olarak tenkit etmiştir” (Kürekçi,2015: 267).

Ahundov’un yazdığı haliyle metinde şu şekilde yer almaktadır:

Zübeyde. Sekine, ne danışırsan? Men senin fikrini bilirem! Senin qerezin budur ki, gedesenEziz beye, o ehli-zelemedentöreyene, tamam ölülerimiz ruhunu özüne qarğadasan. Bizim qanımıziehli- zelemeqanınaqarışdırsan. Bele iş heç bizim ocağımızda görükübdürümü? Mömin vemütteqi tacirin qızı nedir, ehli-zelemeyegetdinedir?!

SekineHanım. Hamı Allah bendesidir. Eziz beyin dedesi ehli-zeleme idi; Özü ki, hele divan qulluğunagirmeyibdir? Nemelumdur ki, o da ehli-zelemeolacaq?

Zübeyde. Ne tefavütü? Nütfesi ki, ehli-zelemenütfesidir” (Ahundzade, 2005: 162-163).

Memmedov’un izahlar bölümünde belirttiği üzere “*Ehli-zelâme- Müslüman Şii ruhaniler devlet memurlarını “ehli-zelâme” olarak adlandırır ve onlara olumsuz bir bakış beslerler. Onlara göre, devlet Şii peygamberlerin gerçek varisleri olarak kabul edilen ruhanilere mensup olmalıdır. M.F. Ahundzade de Zübeyde’nin dilinde İran devlet memurlarını zulüm ve despotlar olarak eleştirirdi” (Ahundzade, 2005 I.Cilt, Memmedov, 2005: 274).*

3.1.6.8 Oyunda Yer Alan Mekân, Şehir Adları ve Nesneler

Tebriz’de geçen oyunda Gezvin, Erdebil, Hemedan, Muraga, Eher, Buhara gibi yer adları geçmektedir.

Oyunun ilk sahnesi Sakine Hanım’ın evinde başlar, sonra Merdan Ağa’nın evinde devam eder ve son sahne duruşma salonunda geçer.

3.1.6.9 Oyunda Zaman Kullanımı

Oyundaki tüm olaylar iki günlük bir zaman dilimi içerisinde yaşanır. Sakine Hanım’ın evinde gündüz saatlerinde başlayan oyun aynı günün devamında Merdan Ağa’nın evinde devam eder. Ertesi gün duruşma salonunda son sahne açılır.

3.1.6.10 Oyunda Kostümler

Oyundaki kostümler dönemin insanlarını ve bölgeyi yansıtır şekildedir. Kadınlar çarşaf, örtülü ve peçeli, erkekler dönemsel kıyafetlerinde görülmektedir. Erkekler, kaftan, cübbe, kalpak gibi kıyafetler kullanır. Zeynep Hanım’a getirip verdiği çocuk kundak içerisinde sarılmıştır.

3.1.6.11 Oyun Değerlendirmesi

Ahundov'un 1855 yılında Türkçe olarak kaleme aldığı "*Muraffa Vekillerinin Hikâyesi*"e Tebriz'de geçen bir olayı konu alır. Yazarımız eserinde, eski mahkeme ve adalet sisteminin adaletsiz ve rüşvete bulaşmış durumuna odaklanır. Ahundov, Tiflis'te gözlemlediği çarlık yargı sisteminin eleştirisini yapabilmek için komedi türünü kullanarak zamanını ve konusunu değiştirerek Tebriz'de bir şeriat mahkemesine taşımıştır.

Hikâyenin ana karakteri, yeni ölen zengin bir tüccar olan Hacı Gafur Tebrizli'nin kız kardeşi Sakine Hanım'dır. Hacı Gafur'un ölümüyle tüm mal varlığı yasal olarak Sakine'ye geçer fakat ağabeyinin nikâhsız karısı Zeynep Hanım da hak iddia ederek mahkemeye başvurur. Zeynep'i savunan avukat Merdan Ağa, büyük miktarda para karşılığında bir hile planlar. Zeynep'in mahkemede Hacı Gafur'dan bir çocuğu olduğunu iddia etmesini ister çünkü böylece mirastan pay alabilecektir. Merdan Ağa, bu hileyi mahkemede kabul ettirmek için rüşvet vererek yalancı şahitler tutar. Sakine Hanım ise başka bir avukata başvurur ancak o avukat da aslında Merdan Ağa'nın işbirlikçisidir ve asıl hedefleri mirasın yarısını alarak kendi aralarında paylaşmaktır. Ancak yargılama sonucunda gerçekler ortaya çıkar ve hikâye Sakine Hanım'ın lehine sonuçlanır.

Aynı zamanda Sakine Hanım ile sevgilisi Aziz Bey arasındaki aşkı da işlenir. Sakine Hanım, halasının kendisini zorla varlıklı biriyle evlendirmeye çalıştığı dönemde özgürce kocasını seçmeye karar verir. "*Muraffa Vekilleri Hikâyesi*", o dönemdeki Azerbaycan aile yaşamında kadının konumunu, kadın iradesini ve özgürlüğünü vurgulayan bir eserdir.

Sakine Hanım'ın karakterindeki derinlik, Ahundov'un dönemin sosyal ve hukuksal sorunlarını nasıl ele aldığını gösterir. Onun eserindeki kadın kahramanlar, sadece kişisel mutlulukları için değil, toplumsal adalet ve özgürlük mücadelesinde de yer alarak dikkat çekerler. Sakine Hanım da Azerbaycan toplumunda yaşayan genç kadınların o dönemdeki mücadeleci ruhunu ve iradesini sembolize eden önemli bir karakter ve olumlu bir kadın imajı olarak görülebilir.

Ayrıca dönemin mahkeme ve yargı sisteminde, insanları savunmak yerine hilelerle mallarını almaya çalışan avukatları eleştirmektedir. Bu avukatlar, devlet memurları ve o dönemin polisiyle işbirliği yaparak bu haksızlığı sürdürmektedirler.

Ahundov'un bu eseri hem adalet arayışı içindeki bireylerin mücadelesini anlatmakta hem de toplumun kadın hakları ve adalet gibi temel konularına dair derin eleştiriler getirmektedir.



3.2 Ahundov'un Eserlerinde Ana Temalar

Azerbaycan Edebiyatı'nın ve Doğu'nun Moliere'i olarak anılan Ahundov, ilk eserinden itibaren toplumsal yapıyı, toplum içerisindeki çatışmaları, dış gelişmeleri, bilimsel ilerlemeleri, yozlaşmış inançları, cehaleti ve çeşitli yanlışlıkları ustalıkla kaleme almıştır. Ahundov'un eserlerinde vurguladığı kavramlar genel olarak; akılcılık, cehalet, eleştirel bakış, despotizm, özgürlük, kanun, kadın, din, eğitim, uygarlık gibi temalardır. Biz çalışmamızın son bölümünde özellikle beş oyununda yer verdiği ve bizce daha çok vurguladığı “kadın imajını”, “cehalet” ve “akılcılık” temalarını ele almayı tercih ettik. Ahundov, özellikle de Azerbaycan toplumunda o dönemde var olan “*kadın sorunlarına*” dikkati çekmek istemiştir. Yazar, eserlerinde eleştirel bakış ve hiciv tekniklerini kullanırken toplumda var olan düzen içerisinde kadının durumunu da gözler önüne sererek eleştirmiştir. Toplumda var olan cehalet sorununu oyunları aracılığıyla yok etmek isteyen Ahundov, toplumunu akılcı bir yönde yönlendirmek çabasında olmuştur.

3.1.1. Ahundov'un Eserlerinde Kadın

Feodal yapı altında ezilen kadının adeta resmini çizen ve izleyicisine bu durumu açıkça gösteren Ahundov, yapının değişmesi gerekliliğini vurgulamış ve eserlerini bunun için bir araç olarak kullanmıştır.

Kadının özgürlük sorunu onun eserlerindeki en temel sorunlardan biridir. Toplum şartlarının zamanla değiştiği gerçeğiyle birlikte, yeni Azerbaycan toplumunun şekillenmesinde kadına verilecek özgürlükler, kaldırılması gereken baskılar ve feodal sistemin zorlamalarının sahnede açıkça gösterilmesi, Ahundov'un toplumu yönlendirmek için kullandığı bir araçtır. Kimsenin konuşmaya bile cesaret edemediği konuları o sahneye taşımış ve dile getirmiştir.

Ahundov'un yarattığı kadınların gururlu duruşları vardır. Kadınların yaşam tarzlarına, toplumsal pozisyonlarına, dünya görüşlerine, sosyal konumlarına ve değer yargılarına eserlerinde geniş bir şekilde yer verilmiştir.

Ahundov, İlk komedisi olan “*Hikâyet-i Molla İbrahim Halil-i Kimyager*” dışında diğer beş komedisinde kadın karakterlerine önemli bir yer vermiş ve Azerbaycan kadınlarının özelliklerini tam olarak yansıtan tipler oluşturmuştur. Başlıca kadın karakterleri sırasıyla oyunlarda şöyledir:

Hikâyet-i Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli-Şah Câdüger-i Meşhur: Şehrebanu Hanım, Şerefnisa Hanım, Gülçehre, Hanperi,

Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan: Perzad, Zeliha, Suna,

Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran: Şule, Nisa, Ziba, Peri,

Sergüzeşt-i Merd-i Hasis veya Hacı Kara: Suna, Tükez, Tayyibe,

Muraffa Vekillerinin Hikâyeti: Sakine Hanım, Zübeyde Hanım, Zeynep Hanım, Gülseba.

Bu listeye bakıldığında farklı sınıflardan ve farklı konumlarda yeralan toplam on sekiz kadın karakter olduğunu görmekteyiz. Böylelikle Ahundov Doğu tiyatro sahnesine ilk kez Doğulu kadın karakterleri sahneye çıkarmıştır. Onun kadın karakterlerinin tamamı Azerbaycan halkının o dönem mevcut olan yaşamından, çevresinden alınmış ve yaratılmıştır. Bu kadın karakterler sayesinde Ahundov, kadının toplumdaki yeri ve elinde tuttuğu gücü göstermesi bakımından önemli eserler kaleme almıştır.

Hikâyet-i Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli-Şah Câdüger-i Meşhur komedisinde yer alan ev kadını Şehrebanu Hanım’ın aile içerisindeki sahip olduğu güç ve konum net bir şekilde verilmektedir. Cehaletin hicvedildiği oyunda kadınların yeni düzene, Batı toplumunun getirdiği yeni normlara karşı çıkışı izleyiciye sunulur ve eleştirilir. Şerefnisa Hanım’ın yaşının küçük olduğu halde ailesinin onu evlendirmek istemesi ve kendisinin de buna yönlendirilmesi sebebiyle istekli olması işlenir. Cahil ve saf olarak gösterilen anne kızın bu davranışlarıyla kandırılmaları seyirciye bir ders niteliğinde verilir. Eğitimin önemi ve yeni bir dilin sağlayacağı faydalar anlatılarak toplumun yeni sisteme ayak uydurması amaçlanır. Oyun sonunda Hanperi: “*Eh hanım, eğer adamların akılları olsaydı, biz onları her zaman nasıl aldatabilirdik, kendi bildiğimizi yapabilirdik?*” (Buttanrı, 2006: 81) sözü ile dikkat çekici bir vurgu yapmaktadır. Azerbaycan toplum yapısında o dönemde böyle bir cümleyi sahneden bir kadına söyletmekle Ahundov toplumsal normları kesin bir şekilde gözler önüne sererek eleştirmiştir.

Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan komedisinde ana karakterlerden biri olan Perzad, aşkı için cesurca davranmaktan geri kalmaz. Döneminde kadınların adeta köle olarak

alınıp satıldığı, evliliklerinin feodal sistem kurallarınca töreye bağlı olduğu bir ortamda Perzad karakteri cesurca kendi seçtiği ve âşık olduğu adamla evlenmek ister ve eğer evlendirilmezse canına kıyacağını net bir şekilde söyler. Ahundov, Perzad aracılığıyla kadınların zorla evlendirilmesini eleştirir, genç kızların gözünden yiğit olmanın önemli şartlarından biri olan “eşkıyalık yapmak” gibi yanlış ve hukuksuz bir anlayışı yok etmeye çalışan ders verici bir oyun ortaya çıkarır. Ahundov, Zeliha gibi akıllı ama bu akli sadece kendi çıkarlarına kullanan bir tipte kendi söylemek istediklerini de sahnede vurgular. Toplumda kadının yerini Perzad’ın kayınvalidesi Suna’nın Perzad’ı “utanması olmaması” ile suçlaması ve kızması dönem içinde izleyiciye net bir ifade vermektedir. O dönemin Azerbaycan toplumunun gözünde kadın söyleneni yapan ve feodalyapıya boyun eğen bir konumdadır, aksi düşünülemez. Bu nedenle Ahundov’un yarattığı Perzad karakteri ile dönemin en zorlayıcı normları bile eleştirilmiştir.

Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran oyununda Şule karakteri en az vezir olan kocası kadar güçlüdür, hatta çoğu sahneden kocasının zayıflıkları ile dalga geçme cesaretini bile göstermekten çekinmez. Kardeşi Nisa Hanım ise aşkına sahip çıkan ve direnen, güç ve para yerine aşkını tercih edebilen güçlü bir karakter çizmektedir. Vezir’in ikinci eşi Ziba Hanım ise gözden düşmesine rağmen eski konumunu tekrar kazanabilmek adına mücadele eder, vazgeçmez, kocasından çekinmeden lafını söyler ve kafasına koyduğunu yapar. Peri Hanım ise yine kızları kadar cesur ve akıllıdır, vezirden korkmadan işlerini yürütür.

Sergüzeşt-i Merd-i Hasis veya Hacı Kara adlı komedide Suna karakteri sevdiği adam ile kaçmayı göze almış, cesur ve zeki bir genç kızdır. Sevdiği kişiye gidebilmek uğruna düğün yapmak bile istemez. Kendine özgü, saf ve feodal sisteme karşı durabilen bir karakterdir. Diğer dikkat çekici bir kadın karakter ise Tükez Hanımdır. Kocası ona kızsız, aşağıla bile onun için kötü düşünemez ve endişelenir. Açgözlü kocasının yüzüne karşı gerçeği söylemekten ve cesaretle ona karşı çıkmaktan vazgeçmez. Çocuklarını düşündüğü için kocasını arar ve bulmak için her yolu dener.

Muraffa Vekillerinin Hikâyeti oyununda yer alan Sakine Hanım karakteri Ahundov’un yarattığı en güçlü ve cesur karakterlerden biridir. Sakine Hanım, özgürlüğünü elinde tutmak ve evleneceği kimseyi kendi seçmek arzusundadır. Yeni nesil modern Azerbaycan kadınının adeta sembolü niteliğindedir. Sakine Hanım’a sahnede

özgürce kendi fikrini söyler Ahundov, kendisi yerine konuşma hakkını kimseye vermez, hayatının kontrolünü kendi elinde tutmakta kararlıdır. Adalet sistemini eleştirdiği bu oyunda Ahundov modern kadının temsilcisini de sahnede gösterir. Sakine Hanım, toplumdaki dini kuralları da kendi aşkı uğruna yıkmaktan çekinmez, böylece din eleştirisi de yapılır. Zübeyde Hanım tipi ise toplumdaki feodal sistemi kabul etmiş ve ona boyun eğmiş kadının örneğidir. Genel yargı ve kurallara uygun davranan Zübeyde Hanım, yeğeninin isteklerini gözardı ederek toplum ve geleneklerin baskısına boyun eğmektedir. Zeynep Hanım ise toplumda evlilik dışı ilişki yaşaması sebebiyle takdir görmeyen, yasal olarak hiçbir hakkı bulunmayan ve cahil kadın tipinin bir örneğidir. Toplumca kabul görmek ve zengin olmak uğruna her denileni kendince etik olmasa da kabul eder. Gülseba ise hizmet ettiği hanımı için çalışır fakat bunu sadece sadık olduğu için değil, kendi çıkarını da düşündüğü için yapan bir tiptir.

M.F. Ahundov'un eserlerindeki kadın karakterlerin temsillerini ve onların toplumdaki rolünü anlamak yazarın onları nasıl resmettiğini ve bu resimlerin dönemin toplumsal cinsiyet normlarına meydan okuduğunu görmek mümkündür. Ahundov'un eserlerindeki kadın karakterlerin çeşitliliği, derinliği ve genellikle erkeklerle eşit akıl ve becerilere sahip olarak tasvir edildiği görülmektedir. Hatta bazı durumlarda onlardan üstün olarak gösterilmiştir. Bu, Ahundov'un döneminde kadınların toplumdaki yerine dair önemli bir eleştiridir. Ayrıca Ahundov'un eserlerinde kadın karakterlerin olumlu ve olumsuz yönlerinin yanı sıra, kadınların asil ve olumlu niteliklerinin de vurgulanması yazarımızın o dönemde bile sahip olduğu hümanist ve demokratik görüşlerini yansıtır; kadınların eşit haklara sahip olması gerektiğine inanır ve bu inançlarını eserlerinde vurgular.

Ahundov'un eserlerindeki kadın karakterler, dönemindeki cinsiyet eşitsizliğine meydan okuyan figürler olarak tasvir edilmiştir. Onların gösterdiği direnç ve özgürlük arayışları, o dönem Azerbaycan toplumunda kadınların statüsünün ve haklarının tartışıldığı bir zaman diliminde önemli bir rol oynamıştır. Kadınların sosyal sınıf ve eğitim düzeylerine göre dil ve konuşma tarzlarının farklılık gösterdiği, Ahundov'un karakterlerini gerçekçi ve toplumsal bağlamda inandırıcı kılmak için dil kullanımına verdiği önemden anlaşılmaktadır.

Ahundov'un eserlerindeki kadın karakterlerin çeşitliliği, toplumsal cinsiyet

normlarına meydan okuyan özellikleri ve dönemindeki eşitlik mücadelesine katkıları, onun edebî mirasının önemli bir parçasını oluşturur. Ahundov, kadınları sadece bireyler olarak değil, toplumsal değişimin ve adaletin simgeleri olarak da ele almıştır. Ahundov'un kadın karakterlerine yönelik yazdıkları, Azerbaycan edebiyatında kadınların toplumdaki yerini ve sosyal haklarını irdeleyen önemli bir dönüş noktası olarak da kabul edilebilir. Yazarımız, kadın karakterlerini eserlerinde çeşitli yollarla tasvir ederek, onların toplumsal ve kişisel özelliklerini, dönemin sorunlarını (kadın haksızlığı, eğitimsizlik gibi) satirik ve eleştirel bir dille işlemiştir. Ahundov'un eserleri, Azerbaycanlı kadınların da yetenekli, becerikli, akıllı ve cesur olduğunu kanıtlama cabasıyla, onları sadece eğitimleriyle bu sorunların üstesinden gelebileceklerine inandırma gayretinde bir perspektifle ele almıştır. Ancak dönem içerisinde cehalet ve toplumsal baskı, kadınların entelektüel güçlerini kullanmalarını engellemiş ve onları kölelik durumuna düşürmüştür.

Ahundov'un eserlerindeki kadın karakterlerini sistemli bir şekilde incelediğimizde 19. yüzyılın başlarında kadınların içinde bırakıldıkları cehaletten ve baskılardan kurtulabileceklerini vurguladığını görülmektedir. Ahundov döneminin Azerbaycan coğrafyasında yaşayan kadınların eğitimsizlikten kaynaklanan hak kayıplarını ve toplumsal zorlukları ele alınmaktadır. Evrensel nitelik de taşıyan bu meseleleri işleyen yazarımız toplumsal meseleleri tüm eserlerinde irdelemiş ve kadın sorununa dikkat çekmiştir.

“*Mirza Fethali Ahundov'un Eserlerinde Kadın İmgesi*” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında Umudlu, Ahundov'un eserlerindeki edebiyatın insanî ideallerinin en uygun ve belki de en önemli konularından biri olan, halen de güncelliğini koruyan kadın sorununa yoğunlaşmıştır. Umudlu, Ahundov'un eserlerinde kadın karakterlerinin ilk kez sistemli olarak incelendiğini ve karşılaştırıldığını belirtmektedir. Yazarımızın 19. yüzyılın başlarında kadınların maruz kaldığı cehaletten kurtulmanın yolunun eğitimden geçtiği konusunun ve mesajının eserlerinde işlediğini ve bugün de cinsiyet meselesinin incelenmesi, araştırılması açısından çok değerli birer kaynak olduklarını dile getirmektedir (Umudlu, 2015: 63-65). Çalışmasına Celil Memmedguluzade'nin şu notunu eklemiştir: “*Mirza Fatali'nin komedilerinde Doğulu kadın ilk kez sahneye çıktı, konuştu, güldü, ağladı ve erkekler arasında ilk kez kendini ifade etti*” (Hacıyev, 1979: 32, aktaran Umudlu, 2021: 36).

Ayrıca “*Azerbaycan Edebiyatında Kadın İmaji*” başlıklı makalesinde Kazımova Ahundov’un çağdaşı olan Mirza Ağa Tebrizi’ye gönderdiği mektuba şöyle yer vermektedir: “*Kültürel toplum bağlamında Ahundov, iyi eğitilmiş erkek meslektaşlarıyla birlikte kadınların sefil durumlarını iyileştirmek için mücadele eden güçlü kadın karakterler yarattı. Avrupalı düşünürlerden benimsediği edebiyat eleştirisi tarzlarını uygulamak, Ahundov’un kadın konusunu edebiyata taşımasını sağladı. Ahundov’a göre edebiyat, o dönemde kabul edilemez olan ilerici fikirlerini yaymasının en iyi ve mümkün yoluydu. Ahundov, çağdaşı İranlı düşünür Mirza Ağa Tebrizi’ye yazdığı mektubunda modern edebiyat hakkında şunları yazıyordu: “Gülüstan ve Zinatü'l-Mecalis dönemi geçti. Bugün bu tür çalışmaların millete hiçbir faydası yoktur. Bugün millete faydalı ve okuyucunun beğenisine hitap eden eser dram ve romandır”* (Kazımova, 2021: 126).

19. yüzyıl ve öncesinde yaşanan dönemde kadınların insan olarak görülmediği, sürekli alaya, küçümsemeye maruz kaldıkları bir ortamda Ahundov eserlerinde olumlu kadın portreleri çizerek ve bu karakterleri sahneye koyarak, Azerbaycanlı kadınların da yetenekli, becerikli, akıllı, onurlu ve cesur olduğunu göstermiştir. Ancak, dönem gerçeğinde cahil bir ortam ve toplumsal baskı, kadınları kölelik durumuna itmiş ve entelektüel potansiyellerinin kullanılmasını engellemiştir, bu da onların gelişimlerini, potansiyellerini zamanında ve etkili bir şekilde ortaya koymalarını zorlaştırmıştır. Ahundov, sahnede Azerbaycan kadınının tipik temsilcilerinin portrelerini ilk kez çizmiştir. Eserlerinde, farklı toplumsal sınıflardan kadınların karşılaştıkları adaletsizlikleri göstermiş, onların karamsarlık ve cehalet içinde geçen yaşamlarından örnekler sunmuş ve aynı zamanda cesur, esprili ve girişken kişiliklerini canlandırmıştır.

3.1.2. Akılcılık

Ahundov komedilerinde ana tema olarak seçtiği diğer bir konu da akıldır. Bu kavram bilimsel ve pozitivist bir temel üzerine oturmaktadır. İlk komedisinden itibaren çeşitli şekillerde vurgulanmıştır. Akıl, onun çalışmalarında, ilerlemek ve Batı merkezli medeniyete ulaşmak için gereken temel unsurlardan biri olarak ortaya çıkmıştır. “*Ademiyyet’egöre de Batı rasyonalitesini, deneyimin özgünlüğünü, modern felsefeyi ve sekülerizmi vurgulayan Ahundzâde, İran’da akıl çağının ve liberalizm felsefesinin mükemmel bir temsilcisidir*” (Ademiyyet, 1970, s. 154, aktaran Bağır, 2022: 143).

“*Hekâyet-i Molla İbrâhimhalî Kimyâger*” adlı komedinin ilk sahnesinde baş karakterlerden Şair Hacı Nuri aracılığıyla akılcılık konusundaki fikirlerini iletir ama karşısındaki toplum tarafından ilk anda kabul görmediği görülür:

“*Şair Hacı Nuri-O sebeple ki, her kişinin kendi sanatı kendisine iksirdir ve hoş yaşamına neden olur; ayrıca ne gereği var ki, insan kimyagerlerin peşinden düşsün. Molla İbrahimhalili’yi görmemişim, ama feraset ile biliyorum ki, haramzadalık peşindedir. Her ne kadar bir zamanlar, böyle denir, o, Tiflis’e gitmişti, ama ona kimya yapma izni veren kim vardı ve kim gördü? İksirin dünyada bir varlığı yoktur. Hem de Haçmaz’dan gelen bu Şeyh Salah sizi bir mertebede inandırmış ve aklınızı karıştırmış olabilir ki, benim sözlerime asla güvenmeyeceksiniz*” (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 33).

Bu sözlerde geçen “*feraset*” kelimesi TDK sözlüğünde anlayış, zekâ, sezgi, sezış gibi anlamlarla tanımlanmaktadır. “*Ahundzâde burada cehalet, batıl inanç, dinî suistimal, mesleki vicdansızlık, dolandırıcılık gibi toplumsal meselelerin eleştirerek onun sebebini insanların hırsları ve akla tabi olmadıklarından kaynaklandığı düşünüyor. Bu eserinde ‘Feraset’ kavramını kullanan Ahundzâde, insanların düşünerek ve kendi mesleklerine odaklanarak ‘iksir’e ulaşabildiklerini iletmeye çalışıyor*” (Bağır, 2022: 143).

İlk komedisi olan “*Hekâyet-i Molla İbrâhimhalî Kimyâger*” başlangıcında Şair Hacı Nuri arkadaşlarını akılcı yolla davranmaya, hırs ve açgözlülüğe kapılmadan kendi çabaları ile para kazanabileceklerine dair söylemlerde bulunur ancak karşılık bulamaz.

Akılcı olmak arkadaşları için o sahnelerde mümkün gözükmemektedir. Oysa Ahundov’a göre toplumun kurtuluşunun tek yolu akılcı davranmak ve dürüst çalışmaktır.

Şair Hacı Nuri, Ahundov’un oyununda gerçekleri dile getiren bir karakterdir ve sadece ilk perdede görünür. Bu karakter, oyundaki kişilerin gerçek yüzlerini ortaya koyarak, onların sorunlarını ve eksikliklerini açıkça ifade eder. Örneğin, Kuyumcu Hacı Kerim’in kazancının neden yetmediğini açıklar ve hilekârlığını ifşa eder. Hekim Zaman Bey’in kötü durumunu değerlendirirken, onun hekimlik yeteneklerinin yetersiz olduğunu ve yanlış tedavi yöntemlerini eleştirir. Ayrıca, Molla Salman’ın din adamı görüntüsünün altında cahil biri olduğunu ve katırcılık yapmasının daha uygun olacağını söyler. Toprak Ağası Sefer Ağa’nın durumu ise daha da kötü bir şekilde eleştirilir. Sefer Ağa, toprak sahipliğini boş yere kavga ve dedikodu ile geçirdiği için servet kazanamamıştır. Şair Hacı Nuri, toplumda zenginleşme arayışında olan Nuhalıların faizcilik ve açgözlülüklerini de eleştirir. Ayrıca, Tüccar Meşhedi’nin tamahkârlığını ve kısa yoldan zenginleşme çabasını değerlendirir.

Şair Hacı Nuri, çevresindekilerin cahilliğini ve akılcılıktan uzak oluşunu vurgular, kendi sanatının değerinin anlaşılmadığını belirtir. Şiirinin ve sanatının, cahil bir toplumda etkili olamayacağını ifade eder. Bu şekilde, doğru söz söylemekten vazgeçmeyen bir karakter olarak öne çıkar ve toplumunun eksikliklerini açıkça gözler önüne serer. Doğru söz söylemekten dışlanmak pahasına da olsa vazgeçmeyen bir tiptir. Yaşadığı toplumdan farklı olduğunu ve anlaşılmadığını ifade eder.

“*Hekayet-i Mösyö Jordan Hekim-i Nebatat*” adlı eserinde Mösyö Jordan’ın ağzından yine akılcılık konusunda Hatemhan Ağa için şunları söyleyerek onu över:

“*Mösyö Jordan (gülerek): Haha! Hatemhan Ağa, sizin gibi mantık kurallarına hâkim, akıllı ve ferasetli, cesur bir kişinin bu zamana kadar danışma kurallarını öğrenmemiş olmasına şaşıyorum. Gerçi ben, sizin belirttiğiniz kurallara dair bir şey ekleyemedim, ama yine de birkaç kelime söylemek isterim, eğer izniniz olursa.*

Hatemhan Ağa: Buyurun, doktor efendi! Söyledikleriniz bize her zaman hoş gelir” (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 52).

Bu komedide yer alan ana karakter olan Fransız botanikçi Mösyö Jordan karakteri seyirciye dönemindeki “Batılı aydın” tiplemesi olarak verilmiştir. Bilime ve akılcılığa inanan, geri düşünceyi ve dogmaları kabul etmeyen bir aydın karakterdir. Genç insanların bilim yolunda ilerlemesini destekler. Şahbaz Bey’in iyi bir eğitim alarak kendini geliştirmesi amacıyla onu her yönde destekler.

Mirza Fethali Ahundov'un eserlerinde akılcılık ve bilim temalarını vurgulama amacı oldukça belirgindir. Ahundov'un modern tıbbı ve bilimi temsil eden Mösyö Jordan karakteri üzerinden akılcılığı yücelttiği görülür. Eserde, geleneksel ve dogmatik düşünceyi temsil eden Derviş Mestali Şah karakteri ile karşılaştırılan Mösyö Jordan, Batılılaşma çabalarını ve bilimsel düşünceyi temsil eder. Bu iki karakter arasındaki çatışma, eserin merkezinde yer alır ve Ahundov'un toplumsal eleştirisini yaparken akılcılığı savunduğunu gösterir.

Mösyö Jordan, modern tıp ve bilim anlayışını benimseyen bir karakter olarak, toplumun eski alışkanlıklarına ve hurafelere karşı çıkar. Bu bağlamda, Mösyö Jordan karakteri bilime ve eğitime olan bağlılığıyla dikkat çeker. Akılcılık, bilimsel araştırma ve objektif gözlem değerlerini savunarak, eski geleneklerin ve dogmatik inançların yetersizliğini vurgular. Ahundov, bu karakter aracılığıyla bilimin ve akılcılığın toplumsal ilerleme için ne kadar gerekli olduğunu ifade eder.

Diğer yandan, Derviş Mestali Şah karakteri, geleneksel düşüncenin ve batıl inançların savunucusudur. Bu karakter, toplumun cahil kesimlerine büyü ve aldatmaca yoluyla hizmet eder, bilim ve akılcılığa karşı çıkar. Derviş Mestali Şah’ın karakteri, halkın bilgisizlik ve naifliğinden faydalanarak onları kandırır ve batıl inançları sürdürür. Ahundov, bu karakter aracılığıyla geleneksel ve dogmatik düşüncelerin toplum üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirir.

Mösyö Jordan'ın bilimsel bilgisi ve akılcı yaklaşımı, Ahundov’un toplumsal eleştirisini güçlendirir. Örneğin, Mösyö Jordan'ın bitkiler üzerine yaptığı araştırmalar, onun bilimsel bilgiye ve modern tıp anlayışına olan bağlılığını gösterir. Ahundov, bu

bilgiyi mizahi bir şekilde sunarak, karakterin bilimsel yaklaşımlarını eleştirir ve halkın eski alışkanlıklarına karşı duyarlı olmasını sağlar.

Eserde, Şahbaz Bey'in Paris'e olan hayranlığı ve batı kültürüne olan ilgisi de Ahundov'un akılcılığı ve bilimsel ilerlemeyi teşvik etme çabasını yansıtır. Şahbaz Bey, modern eğitimi ve batılı yaşam tarzını temsil ederken, Şehrebanu Hanım ve Şerefnisa Hanım gibi geleneksel karakterler, bu değişime direnç gösterir. Ahundov, bu karşıtlıkları kullanarak, toplumun geleneksel inançlar ve modern bilim arasındaki çatışmasını vurgular.

Ahundov'un karakterleri aracılığıyla akılcılığı ve bilimsel düşüncüyü savunması, dönemin sosyal ve kültürel dinamiklerini eleştirirken, bilimin ve eğitimin önemini vurgular. Eserdeki kadın karakterlerin geleneksel inançlarla olan çatışması, akılcılığın ve bilimin toplumsal değişim için ne kadar gerekli olduğunu gösterir. Ahundov, eserinde akılcılığın ve bilimin toplumsal ilerleme için anahtar olduğunu savunarak, geleneksel düşüncelerin ve batıl inançların karşısında bilimsel düşüncenin önemini güçlü bir şekilde ifade eder.

Aldanmış Kevakip hikâyesi, Ahundov'un akılcılığı ve reformları savunan bir perspektifle yazılmıştır. Ahundov, halkın refahını artırmayı hedefleyen akılcı bir yönetimin, sosyal adaletsizlikleri ortadan kaldıracığına inanır ve bu görüşünü hikâyesinde derinlemesine işler. Ahundov, *Aldanmış Kevakip* hikâyesinde akılcılık üzerine vurgu yapmış, Yusuf Şah için “*Onun ilgi ve zekasından, akıl ve ferasetinden ve devlet adamı olarak karakterinden elçi ve adamları etkilenmişlerdi*” (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 207) şeklinde övgüyle bahsetmiş, kısa yönetiminde Yusuf Şah'ın akılcılık yoluyla ve adaletli davranarak iyi bir düzen sağladığına vurgu yapmaktadır. *Aldanmış Kevakip* hikâyesi, Ahundov'un akılcılık üzerine yaptığı vurgularla dikkat çeker. Ahundov, bu eserinde akıl ve bilimin önemini öne çıkararak, batıl inançların ve yanlış yönetimlerin eleştirisini yapar. Yusuf Serrac karakteri üzerinden, halkın yararına çalışan ve vizyon sahibi bir yöneticinin idealize edildiği bu hikâye, aynı zamanda mevcut sosyal ve siyasi sorunlara da eleştirel bir yaklaşım sergiler.

Ahundov, hikâyede halkın yaşadığı sıkıntıları ve yöneticilerin kötü yönetim tarzlarını detaylı bir şekilde sunar. Yusuf Serrac, adalet ve akılcı yönetimi temsil ederken, Şah Abbas'ın döneminde ise rüşvet, cehalet ve zulüm gibi sorunlar öne çıkarılır. Bu karşıtlık, akılcı ve bilimsel yaklaşımların toplumsal faydayı nasıl artırabileceğine dair güçlü bir mesaj verir. Yusuf Serrac'ın yaptığı reformlar, Ahundov'un akıl ve bilime dayalı yönetim anlayışını ve sosyal eşitsizlikleri barışçıl yollarla çözmeye inancını yansıtır.

Ahundov'un eseri, sosyal ve siyasi sorunları ele alırken, aynı zamanda batıl inançların ve cehaletin zararlarını da gözler önüne serer. Yusuf Serrac'ın kısa süreli yönetimi, eski sistemin sorunlarına çözüm getirmeye çalışırken, halkın alışkın olduğu zulüm ve adaletsizlikten geçişin zorluklarını da ortaya koyar. Ahundov, akılcılığın ve reformların önemini vurgularken, toplumun bu değişikliklere hazırlıklı olması gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, eserinde akıl ve bilimle ilerleme yolunda toplumsal bilinçlenmeyi teşvik eder ve feodal yapının eleştirisini yapar.

Ahundov'un eserlerinde akılcılık teması, genel olarak toplumsal reformların ve bireysel bilinçlenmenin önemini vurgulayan bir yaklaşımı benimsediğini Muharrem Bağır çalışmasında şu şekilde ifade etmektedir: Bu temayı *Kemaluddevle Mektupları* ve diğer yazılarında belirgin bir şekilde işler. Akıl ve bilimin, dinin yerine geçmesi gerektiğine dair görüşleri, onun düşünce sisteminin temel taşlarını oluşturur. *Kemaluddevle Mektupları* eserinde, akıl ve basiret kavramları sıkça yer alır. Bu mektuplarda, din adamlarının sözlerinin halk tarafından ilim olarak kabul edilmesi eleştirilir. Ahundov, halkın kendilerini basiretli sanmalarının yanıltıcı olduğunu ve bu tür lafların bilimsel temele dayanmadığını belirtir. Gerçek bilginin ve aklın, dinin yerine geçmesi gerektiğini savunur. Şahzade Celaleddin Mirza'ya yazdığı mektupta, Ahundov Yusuf Han Müsteşaeüddevle'yi "ferasetli" bir kişi olarak tanımlar ve bu kişinin, akıl ve düşünceye dayalı bir yaklaşımı temsil ettiğini vurgular. Bu, Ahundov'un akılcılığın toplumsal yönetimdeki önemini ve feraset kavramını ilimle eşdeğer tuttuğunu gösterir. Ahundov, "basiret" terimini genellikle cehalet ve bilgisizlikle zıt anlamda kullanır. Halkın basiretsizliğinin ve bilgisizliğinin, toplumsal fitne ve kargaşaya yol açtığını ifade eder. Bu bağlamda, basiret, toplumun bilinçlenmesi ve eğitimi konusundaki görüşlerini desteklemek için kullandığı bir kavramdır. Şahzade Aliguli Mirza'ya yazdığı bir mektupta

ise, Kafkas Şeyhülislamı'nın akıl, ilim ve hikmetle donanmış bir kişiliğe sahip olduğuna dikkat çeker. Bu, Ahundov'un akılcılığın toplumsal ve bireysel erdemlerle bağlantılı olduğuna dair görüşünü yansıtır (Bagir, 2022: 142-148).

Muraffa Vekillerinin Hikâyesi komedisinde Ahundov akılcılığı ön plana çıkarmakta ve ödemini vurgulamaktadır. Hile ve sahtekârlık için tek yolun akılcı düşünmek olduğuna dikkati çeker. Oyunun üçüncü ve son perdesinde Beşir Ağa Hâkim'i övmek için "akıl ve feraset" kavramlarını kullanmaktadır:

"Beşir Ağa (hâkime başvurarak): Ağa, maşallah sizin zekânıza ve ferasetinize! Bilir misiniz ki, dün şikâyetçi olan kadının davranışı neymiş? Kendisi, kocasının cebinden üç tümün çıkarmış, sonra kocasını dövmüş, yalan söyleyerek yüzünü kanatmış, başındaki saçları yolmuş ve kocasından şikâyetçi olarak size gelmiş.

Hâkim: Ben demedim mi ki, bu zayıf kadın benim gözümde şüpheli görünüyor? Bu şikâyeti doğru bir şekilde araştırmak gerekir.

Beşir Ağa: Sonunda ben de itiraf ediyorum ki, maşallah sizin ferasetinize! Vallahi, sizin görüşünüz adeta bir sihir gibi. Toplantıdaki hiç kimse o kadın hakkında kötü bir düşünceye kapılmadı. Ama siz bir bakışta o kadının davranışında şüpheli bir şeyler olduğunu belirttiniz. Gerçekten de öyleymiş" (Ahundzade, 2005 I. Cilt: 182).

Hâkim için en fazla akılcı olması ve feraset sahibi olarak davranması ön planda vurgulanır. *Muraffa Vekillerinin Hikâyesi*, adalet sisteminin eleştirisini komedi türüyle sunarken akılcılığı ön plana çıkarır. Eser, eski mahkeme ve adalet sisteminin rüşvet ve adaletsizlikle dolu durumunu ele alır, fakat Ahundov bu eleştiriye yaparken akılcılığa büyük önem verir.

Hikâyede, Ahundov'un akılcılığı hem karakterlerin davranışları hem de olayların gelişiminde belirgin bir şekilde kendini gösterir. Zengin tüccar Hacı Gafur'un ölümüyle miras hakkı için açılan dava, adaletin ve akılcılığın eksikliğini sergileyen bir ortamda gerçekleşir. Ahundov, bu durumu ironik bir şekilde eleştirirken, karakterlerin akıl ve mantıkla değil, hile ve rüşvetle hareket ettiklerini gözler önüne serer.

Merdan Ağa'nın hileli planları ve rüşvetle yalancı şahitler tutması, adaletin değil çıkar ilişkilerinin hâkim olduğu bir durumu gösterir. Bu, Ahundov'un dönemin yargı sistemini ve avukatları eleştirirken akılcılığın önemini vurgulamak için kullandığı bir yöntemdir. Diğer taraftan, Sakine Hanım'ın özgür iradesi ve kişisel mücadelesi, akılcılığın ve adaletin toplumda yer bulması gerektiğinin bir simgesidir.

Ahundov, komedi türü aracılığıyla bu temaları işlerken, adaletin ve akılcılığın önemini ön plana çıkararak toplumsal eleştirisini yapar. Eser, sadece dönemin mahkeme ve yargı sistemini değil, aynı zamanda kadın haklarını ve toplumsal adaleti de akılcı bir bakış açısıyla değerlendirir. Bu yaklaşım, Ahundov'un akılcılığa olan bağlılığını ve toplumsal sorunlara çözüm arayışını yansıtır.

3.1.3. Cehalet

Cehalet Ahundov'un düşüncelerinde merkezi bir kavramdır ve onun toplumsal eleştirisinin temel taşlarını oluşturur. Ahundov, cehaleti sadece bilgi eksikliği olarak değil, toplumun ilerlemesini engelleyen derin bir sorun olarak değerlendirir. Cehalet kavramını anlamada üç ana bileşeni içerir:

Toplumda yaygın olan cehaleti, gelenekler, batıl inançlar ve hurafelerle ilişkilendirir. Bu tür cehalet, insanların dünyadan habersiz kalmasına ve bilgiyi kullanamamasına neden olur. Din adamları ve despot padişahlar, bu cehaletin sürmesine katkıda bulunur. Ahundov, bu tür cehaleti eleştirir ve bilimsel bilgi ile eğitim yoluyla aşılması gerektiğini savunur.

Cehaletin köklerinin eğitim eksikliğinden kaynaklandığını belirtir. Eğitimdeki eksiklikler, özellikle Arap alfabesinin zorluğu ve eğitimsizlik, cehaleti derinleştirmektedir. Eğitim ve bilimsel bilgiye erişimin artırılması gerektiğini savunur. Yeni alfabeler ve eğitim reformlarının cehaleti aşmak için gerekli olduğunu düşünür. Bilimin yaygınlaştırılması, cehaletin köklerini kurutacak ve toplumun ilerlemesini sağlayacaktır.

Cehaleti sadece bilgi eksikliği olarak değil, dinî ve sosyal sistemlerin etkisiyle de ilişkilendirir. Dinî fanatizm ve despot sistemlerin cehaleti sürdürdüğünü düşünür. Dinî inançların temellerini sarsarak ve fanatizmi ortadan kaldırarak toplumu aydınlatmayı hedefler. Cehaletten kurtulmak için insanların aklını ve bilimi esas almaları gerektiğini savunur.

Ahundov'un cehalet anlayışı, toplumun bilimsel ve kültürel gelişimini engelleyen her türlü olumsuzluğu hedef alır. Bu engellerin başında eski gelenekler, hurafeler, eğitim eksiklikleri ve despot yönetimlerin olduğunu belirler. Modern ve gelişmiş bir toplum yaratmak için bu engellerin üstesinden gelinmeli ve akılcı, bilimsel bir eğitim anlayışı benimsenmelidir. Avrupa örneklerini inceleyerek, Müslüman toplumların da benzer bir yola girmesi gerektiğini savunur ve cehaletle mücadelenin, ilerlemenin temel unsuru olduğuna inanır.

SONUÇ

Azerbaycan tiyatrosunun kökenleri de halk kültürü ve geleneksel ritüellerle sıkı bir bağa sahiptir. Meydan tiyatrosu geleneği, Azerbaycan halkının yaşam biçimini ve estetik anlayışını yansıtan önemli bir unsur olmuştur. Törenler, günlük yaşam olayları ve mevsimsel ritüeller, Azerbaycan tiyatrosunun evriminde önemli bir rol oynamış ve sanatın toplumsal bağlamdaki işlevini güçlendirmiştir.

Mirza Fethali Ahundov, Azerbaycan tiyatrosunun modernleşmesinde önemli bir figür olarak kabul edilir. XIX. yüzyılın ikinci yarısında Azerbaycan tiyatrosunun önde gelen bir ismi olarak öne çıkan Ahundov'un tiyatroya olan ilgisinde, Tiflis'te yeni bir tiyatro binasının inşası ve dönemin Kafkasya Umumi Valisi Prens Vorontsov'un teşviki önemli bir rol oynamıştır. Ahundov'un eserleri, Azerbaycan edebiyatında ve İslam dünyasında modern tiyatronun temelini atmış ve Azerbaycan Türkçesiyle sahnelenerek halk tarafından büyük ilgi görmüştür.

Ahundov'un tiyatrosu sadece bir eğlence aracı olmanın ötesinde, toplumsal eleştiri ve değişim aracı olarak da işlev görmüştür. Eserleri, Azerbaycan ve Doğu toplumlarının karşılaştığı sorunları cesurca ele alarak toplumsal meselelere odaklanmıştır. Ahundov, halkın hatalarını mizahi bir dille eleştirirken aynı zamanda toplumu eğitmeyi amaçlamıştır. Eserlerinde, cehalet, batıl inançlar ve toplumsal gerilik gibi konuları işleyerek toplumun bilinçlenmesini ve modernleşmesini hedeflemiştir.

Ahundov'un tiyatrosu, çağının ihtiyaçlarına uygun olarak toplumsal değişim ve modernleşme çabalarına da önemli katkılarda bulunmuştur. Onun eserleri, sadece edebî bir değer taşımakla kalmayıp, aynı zamanda toplumsal değişim ve bilinçlenme çabalarını da yansıtır. Ahundov'un gerçekçi ve eleştirel yaklaşımı, Azerbaycan tiyatrosunda realizmin öncüsü olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Bu özgün yaklaşımıyla Ahundov, Azerbaycan toplumunun sorunlarına ve çağının gereksinimlerine duyarlı bir şekilde yaklaşmıştır.

Akılcılık, Ahundov'un eserlerinde önemli bir yer tutar. Onun yazılarında akılcılık, bireylerin ve toplumların gelişiminde merkezi bir rol oynamaktadır. Eserlerinde,

akıl ve mantığın ön planda tutulduğu, dogmalardan ve batıl inançlardan uzak durulması gerektiği vurgulanır. Ahundov, toplumsal ve bireysel sorunların çözümünde akılcı düşünmenin önemini belirtmiş ve bu düşünceyi sahneye taşıyarak halkını aydınlatmaya çalışmıştır. Akılcılık, onun eserlerinde toplumun ilerlemesi ve modernleşmesi için bir anahtar olarak sunulmuştur.

Cehalet, Ahundov'un eserlerinde eleştirilen bir diğer temel temadır. Ahundov, cehaleti toplumsal geriliğin ve ilerlemenin önündeki en büyük engellerden biri olarak görmüştür. Eserlerinde, cehaletin bireyler ve toplumlar üzerindeki olumsuz etkilerini eleştirirken, eğitim ve bilgiye erişimin önemini vurgular. Cehalet karşısında aydınlanma ve bilgi arayışını teşvik ederek, toplumun gelişim ve modernleşme süreçlerine katkıda bulunmayı amaçlamıştır.

Kadın teması da Ahundov'un eserlerinde dikkat çeken bir diğer önemli konudur. XIX. yüzyılda kadınların toplum içindeki yerinin ve rolünün sorgulandığı bir dönemde, Ahundov kadın karakterleri üzerinden toplumsal normlara ve cinsiyet eşitsizliğine eleştiriler yöneltmiştir. Eserlerinde, kadınların entelektüel ve sosyal kapasitelerini ortaya koymuş, onların sadece ev içi rollerle sınırlı olmadığını vurgulamıştır. Ahundov, kadınları güçlü ve bağımsız bireyler olarak tasvir ederken, onların toplumsal ve kültürel yaşamda daha aktif ve etkili roller üstlenmelerini savunmuştur. Ahundov'un kadın karakterlerinin özellikleri ve konuşma dilleri ayrıntılı olarak incelenmiş; benzerlikler ve farklılıklar analiz edilmiştir. Yazar, bu portreleri oluştururken Azerbaycan yaşamından ilham almış ve kadınların ruhsal dünyalarını ve psikolojilerini canlı bir şekilde yansıtmıştır. Sahnede Azerbaycan kadın imajını istediği şekilde vererek topluma örnek olmaya çalışmıştır. XIX. yüzyıl ve öncesinde yaşanan dönemde kadınların insan olarak görülmediği, sürekli alay edildikleri bir ortamda Ahundov, eserlerinde olumlu kadın portreleri çizerek Azerbaycanlı kadınların da yetenekli, becerikli, akıllı, onurlu ve cesur olduğunu göstermiştir.

Ahundov'un eserleri, Batı medeniyetinin eleştirel yaklaşımını Doğu medeniyetinin içine yerleştirerek halkın eğitimi ve bilinçlenmesi için önemli bir rol oynamıştır. Onun tiyatrosu, toplumun adaletsizliklerine ve sorunlarına ayna tutar ve bu

yolla toplumsal değişim işlevi üstlenir. Eserlerinde, Batı Avrupalı ve Rus tiyatro geleneğinin etkileri bariz şekilde görülse de Ahundov yerel kültür ve toplumsal gerçekliklerle harmanlanmış özgün bir yaklaşım sergilemiştir.

Ahundov'un yazdığı komediler, Azerbaycan'da modern dramaturginin temellerini atmış ve Azerbaycan profesyonel tiyatrosunun doğumuna zemin hazırlamıştır. 10 Mart 1873'te Bakü'de sahnelenen *Hacı Kara* ve *Lenkaran Hanının Veziri* adlı eserler, Azerbaycan profesyonel tiyatrosunun başlangıcı ve aynı zamanda profesyonel Azerbaycan tiyatrosunun doğum günü olarak kabul edilmektedir. Bu tarihten sonra tiyatro faaliyetleri, Azerbaycan genelinde çeşitli şehirlerde artarak devam etmiştir. Özellikle, 1880'lerden sonra tiyatro etkinliklerinde bir canlanma yaşanmış, profesyonel tiyatrocular yetişmiş ve tiyatro grupları kurulmuştur. Bu dönemde, Ahundov'un eserleri ve diğer yazarların eserleri Azerbaycan Türkçesiyle sahnelenmiş ve halk tarafından büyük ilgi görmüştür. Bu gelişmeler, Azerbaycan'da tiyatro sanatının yayılmasına ve gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır.

Sonuç olarak, Mirza Fethali Ahundov'un tiyatro eserleri, Azerbaycan tiyatrosunun gelişiminde ve toplumsal bilinçlenmede kritik bir rol oynamıştır. Ahundov'un derin eleştiri gücü ve modern yaklaşımı, onun sadece bir yazar değil, aynı zamanda toplumsal değişimin öncüsü olduğunu da göstermektedir. Ahundov'un tiyatrosu, toplumun geri kalmışlığına ve cehaletine dikkat çekerken, aynı zamanda modernleşme ve eğitim çağrısında bulunmuş, bu yönüyle Azerbaycan kültüründe kalıcı bir etki bırakmıştır. Ahundov'un katkıları, Azerbaycan tiyatrosunun temel taşlarını oluşturmuş ve gelecekteki sanatçılara ilham vermiştir. Ahundov ömrünün sonuna kadar yorulmadan yazmış ve yaratmıştır, yarattığı karakterler ve eleştirdiği konularla dönemi içerisinde önemli meseleleri ele almıştır. Derin bir eleştiri gücüne sahip olan Ahundov, kırk yıl boyunca düzenli ve verimli bir şekilde usanmadan çalışmış, ardında renkli ve zengin bir miras bırakmıştır.

Eserlerini genel olarak ele aldığımız Ahundov'un 1850 ile 1855 yılları arasında yazdığı ve incelediğimiz toplam altı komedisi birçok farklı araştırmacı tarafından günümüze kadar incelenmiştir. Bizim de çalışmamızda elimizden geldiğince

detaylandırarak incelediğimiz bu eserlerinin ileride de güncelliklerini koruyarak tekrar ele alınacaklarını düşünüyoruz. Bu çalışmamızın bugüne kadar var olan çalışmalara ilave olarak özellikle komedilerinin detaylı incelenmesinin ve önemli temalarından “Kadın, akılcılık ve cehalet” konuları açısından ele alınmasının nedeniyle fark yaratacağı kanısındayız.



KAYNAKÇA

Açıkgöz, Halil. *Türk Dünyası Edebiyatı I*. Ankara: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, 1991.

Adıgüzel, Sedat, “Mirza Fethali Ahundov’un Doğunun Aydınlanması ve İlerlemesi Yolundaki Düşünceleri”, *Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi (10-15 Eylül 2007)*, I, Ankara (2008): 21-36.

Ağagülüoğlu, Orucov Eliyar. *Azerbaycan Halkı Millî Özünü derk Yollarında: XIX Esrin Sonu – XX Esrin Evvelleri (tarihi-felsefi aspekt)*. Bakı: Azerbaycan Millî Elmler Akademiyası, 2012.

Ahmet Ateş. “Mirza Fethali Ahund-zade”, *Türk Kültürü Aylık Dergisi*, Sayı 4 Şubat (1963), Türk Kültürü Araştırma Enstitüsü, Ankara. Basılı yayın.

Ahundov, Mirza Fetali. *Felsefi ve Politik Düşünceler*. Ankara: Epos, 2009.

Ahundov, Mirza Fethali. *Aklın İflası*. İstanbul: Düşünce, 2014.

Ahundzade, Mirze Feteli. *Bir Cimrinin Hikâyesi (Komediler)*. Türkçeye çeviren: İmdat Avşar. Bakü: Tehsil Yayınevi, 2012.

Ahundzade, Mirze Feteli. *Eserleri Üç Cildde I Cild*. Haz: Nadir Memmedov, Yaşar Garayev, Hamid Memmedzade Bakı: Şerq-Qerb, 2005.

Ahundzade, Mirze Feteli. *Eserleri Üç Cildde II Cild*. Haz: Hamid Memmedzade, Yaşar Garayev, Hamid Memmedzade Bakı: Şerq-Qerb, 2005.

Ahundzade, Mirze Feteli. *Eserleri Üç Cildde III Cild*. Haz: Hamid Memmedzade, Yaşar Garayev, Hamid Memmedzade Bakı: Şerq-Qerb, 2005.

Akçura, Yusuf. *Yeni Türk Devletinin Öncüleri (1928 Yılı Yazıları)*. Haz: Nejat Sefercioğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.

Akın, Ümit. “Azerbaycan Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme: Geçmişten Sovyet Dönemine Kadar” *OPUS*, ISSN:2528-9527 E-ISSN: 2528-9535 Yıl Year: 11 Cilt Volume:17 Sayı Issue:38, Haziran June(2021):5586-5630.

Akpınar, Yavuz. *Azeri Edebiyatı Araştırmaları*. İstanbul: Dergah, 1994.

Akpınar, Yavuz. *Çağdaş Türk Şiveleri Azeri Türkçesi ve Edebiyatı Metinleri*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 1988.

Akpınar, Yavuz. *Mirza Feth-Ali Ahund-zade Bütün Yönleriyle*. Doktora Tezi. Danışman: Prof. Dr. M. Kaya Bilgegil. Erzurum: Atatürk Üniversitesi, 1980. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 147075).

Akpınar, Yavuz. *Mirza Fethali Ahunzade Komediler (Temsilat)*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları, 1988.

Algar, Hamid. “Ahundzâde, Mirza Feth Ali” *TDV İslâm Ansiklopedisi’nin 1989 yılında İstanbul’da basılan 2. ciltinde*, s.186-190.

Aliyev, Ramil. *Azerbaycan Folkloru*. Bakü: İksad Publishing House, 2021.

Aliyeva, Z. (2015). “Türkiye-Azerbaycan Edebi İlişkilerinde Selef ve Halef Yazarlar: Mirza Fethali Ahundzade ve Anar Rızayev”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 19 (1) , s. 215-225 .

Aliyeva, Zakire. “Türkiye-Azerbaycan Edebi İlişkilerinde Selef ve Halef Yazarlar: Mirza Fethali Ahundzade ve Alizadeh, Mohammad”. *Study of Chauvinism in the Attitudes of the Intelligentsia during the Constitutional ERA*. 2015/07/01. DO.10.5901/mjss.2015.v6n4s1p165. Mediterranean Journal of Social Sciences, (2015).

Allahverdiyev, Mahmud. *Azerbaycan Halk Tiyatırı Tarihi*. Bakı: Maarif Neşriyatı, 1978.

Altaylı, Seyfettin. *Azerbaycan Türkçesi Deyimler Sözlüğü*. Ankara: Prestij Matbaası, 2005.

Altaylı, Seyfettin. *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü I*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994.

Altaylı, Seyfettin. *Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü II*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994.

And, Metin. “İki önemli Azeri sanatçısı: İlk Türk oyun yazarı Ahundov ve ilk Türk Opera Bestecisi Hacıbeyli”, *Milliyet Sanat Dergisi*, İstanbul Sayı: 261, 23 Ocak (1978).

And, Metin. *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2022.

And, Metin. *Kısa Türk Tiyatrosu Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2018.

And, Metin. *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.

- And, Metin. *Ritüelden Drama Kerbela-Muharrem-Ta'ziye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2022.
- Aristoteles. *Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1995.
- Armaoğlu, Fahir. *19.Yüzyıl Siyasi Tarihi*. İstanbul: Kronik Kitap, 2020.
- Atik, Şerefür. *Metinlerarasılık ve Kurmacada Gerçeklik Üzerine*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2017.
- Ay, İlknur. *Kuramsal Yaklaşımla Metin Çözümlemeleri Yapısalcılık ve Edebi Metinler Üzerinde Uygulamalar*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2022.
- Azizov, Vagif. *Azerbaycan Tiyatrosunda Yönetmenliğin Evrimi*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Danışman: Tufan Karabulut. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, 2023. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no:799407).
- Bagir, Muharrem. *Mirza Fethali Ahundzade'nin Düşünceleri ve Modernite Anlayışı*. Doktora Tezi. Danışman: Doç. Dr. Erhan Tecim. Konya: Selçuk Üniversitesi, 2022. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 772767).
- Bala, Mirza. "Mirza Feth-Ali ve Alfabe İnkılabı" Süleymanlı, Mübariz. *Medeniyet Dünyası Elm,-Nezeri Mecmue Dokuzuncu Buraxılış*, Azerbaycan Cumhuriyeti Tahsil Nazirliyi. Bakı, (2004): 115.
- Ball, David. *Tiyatro Oyunlarını Okumak İçin Yönetimsel Bir Kılavuz*. Türkçesi: Behre Övgü Özalp. İstanbul: Ayrıntı, 2023.
- Barro, Mihail. *Moliere Hayatı ve Edebi Faaliyetleri*. Çev. Uğur Gezen. Ankara: Dorlion Yayınları, 2021.
- Baykara, Hüseyin. *Azerbaycan'da Yenileşme Hareketleri XIX. Yüzyıl*. Ankara: Türk Kültür Araştırma Enstitüsü, 1966.
- Bozkurt, Salih. *Mirza Fethali Ahundof Sanatı, Yaşamı, Tüm Oyunları*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Brands, Horst Wilfrid. *Azerbaidzhanisches Volks leben und modernistische Tendenz in den Schauspielen Mirza Feth-Ali Ahundzade's (1812-1878)*. S-Gravenhage Mouton&Co: Wiesbaden Otto Harrassowitz: 1958.
- Brockett, Oscar G. *The Essential Theatre*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1988.

Bunjadovun, Ziya M., Jusifobun, Jusif B. *Azerbaycan Tarihi En Kadim Zamandan XX Asradək I Cilt*. Bakı: Azərbaycan Devlet Neşriyatı, 1994.

Buttanrı, Müzeyyen. *Mirza Fethali Ahundzade'nin tiyatro eserleri ve "Aldanmış Kevakib" isimli Hikâyesi (metinler ve incelemeler)*. Eskişehir: Eser Ofset, 2006.

Cabbarlı, Cafer. *Azerbaycan Dram Teatrı*. Bakü: Azərbaycan Devlet Neşriyatı, 1959.

Caferov, CeferHaşım oğlu. *Azerbaycan Dram Teatrı 1914-1973*. Bakı: Azərbaycan Devlet Neşriyatı, 1959.

Ceferov, Cafer Haşım oğlu. *Axundov ve Teatr*. Bakı: Azərbaycan TeatrCemiyetinin Neşri, 1962.

Ceferov, Cefer. *Eserleri. I. Cilt*. Bakı: Azərbaycan Dövlət Neşriyatı Berpaneşr, 2016.

Ceferov, Cefer. *Eserleri. II. Cilt*. Bakı: Azərbaycan Dövlət Neşriyatı Berpaneşr, 2016.

Ceferov, Cefer. *Azerbaycan Teatrı (1873-1973)*. Bakü: ZedabiNeşr, 2023.

Caferova, Nazhanım. *Mirze Feteli Axundzade – 200 Bütün Zamanların Dramaturqu Bibliografik göstərici*. Sumqayıt: Şəhər Səməd Vurğun adına Mərkəzi Kitabxana, 2012.

Celal, Mir ve Hüseynov, Firidun. *Örneklerle XX. Esr Azərbaycan Edebiyatı*. Ankara: Alçağ, 2008.

Celil Cavanşir, "Ahundov'un Oğlunun ve Nevesinin Kederli Taleyi", *Adalet*, 18 Aralık, (2013): 5.

Çalışlar, Aziz. *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1995.

Çelebi, Didem Bayar. *Türkiye ve Azerbaycan'daki çocuk oyunları ve oyuncaklarının karşılaştırmalı incelemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Yrd. Doç. Dr. Ali Abbas Çınar. Muğla: Muğla Üniversitesi, 2007. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 214387).

Çolak, İhsan. "Dedeler, Torunlar ve Mirze Feteli Bağlamında Paris Olayları" *Uluslararası Stratejik Araştırmalar Kurumu Yayını, USAK Stratejik Gündem (USG)*, 14 Eylül 2012.

Çolak, İhsan. “Imagining Iranian Nationalism: Mirza Fathali Akhundzade and His Ideas On Iranian Nation” *Akademik Araştırmalar Dergisi*, Sayı 61, İstanbul, (2014): 1-14.

Çongur, Elif. *Yapısalcılık, Göstergebilim ve Martı*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları, 2021.

Dekens, Olivier. *Yapısalcılık*. Çev. Atakan Altınörs. İstanbul: Bilge Kültür Sanat, 2023.

Demir, Remzi. *Türk Aydınlanması ve Voltaire – Geleneksel Düşünce Den Kopusu*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999.

Devlet, Nadir. *Rusya Türklerinin Millî Mücadele Tarihi (1905-1917)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1999.

Doster, Sevgi. “Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkekan ve Mirza Feth-Ali Ahundzade.” *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 17 (2012): 57-62.

Dünyamin, Sevil kızı Hüseynova. “M.F. Ahundzade Yaradıcılığında Maarifçilik İdeyaları ve İctimai-Siyasi Görüşler”. *Azerbaycan Respublikası Tehsil Nazirliyi Bakı Devlet Üniversitesi Filologiya Fakültesi Heyder Eliyev ve Azerbaycan Filologiyası adlı Respublikavirtualelmi konferansının materyalları*, Bakı, 22 may(2020): 86-90.

Düzgün, Dilaver. “Türkiye ve Azerbaycan’da Sergilenen Bir Yağmur Ritüelinin Karşılaştırmalı Tahlili”. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 53, Aralık, (2014): 81-94.

Efendi, Rasim S. ve Efendi, Tuğrul A. *XIX-XX. Yüzyılların Başları Azerbaycan Sanatı*. Ankara: Türk Dünyası İnsan Hakları Derneği Yayınlar, 2002.

Ehmedov, Bedirhan. *XX Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatı*. Azerbaycan Millî Elmler Akademiyası. Bakı: 2015.

Elekberli, Faik. *Azerbaycan Türk Felsefi ve İctimai Fikir Tarihi XIX-XX. Yüzyıllar*. Ankara: Astana, 2021.

Elibeyzade, Elmeddin. *Azerbaycan Dilinin Tarihi II Cilt*. Bakı: Azerbaycan Devlet Neşriyatı, 2008.

Elimirzeyev, Halid. *M.F.Ahundovun İdeal ve Senet Dünyası*. Bakı: Nurlan, 2007.

Eliyarlı, Süleyman. *Azerbaycan Tarihi Uzak Geçmişten 1870. Yıllara Kadar..* Bakı: Azerbaycan Neşriyatı, 1996.

Eliyev, Kamran. “Edebiyyat Tarihine Bir Bahış”. *Azerbaycan MilliElmlerAkademiyası Folklor İnstitutu*. Bakı, (2013).

Emami, Iraj. *TheEvelotion of TraditionalTheatreandthe Development pf Modern Theatre in Iran*. Doktora Tezi. University of Edinburg. Danışman Dr. G.R. Sabri Tabrizi. Edinburg: September 1987.

Engel, Barbara A.-Martin, Janet. *Rusya Tarihi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi, 2000.

Erol, Ali. “Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı”. *Yeni Türkiye*. Sayı: 8, (2002): 560-572.

Erol, Ali. “Modern Azerbaycan Edebiyatının Dönemlere Göre Tasnifi Üzerine”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*. Cilt: V, Sayı: 1, (2005): 53-57.

Erol, Ali. “Türk Kültür ve Fikir Hayatında Ekinçi” *Bilig*. Sayı: 39, (2006): 53-72.

Erol, Ali. “Modern Azerbaycan Edebiyatının Kuruluş Yıllarında Türkçe Meselesi” *TurkishStudies - International PeriodicalForTheLanguages, Terature And History Of TurkishOrTurkic* Volume 6/1 Winter (2011): 1071-1086.

Esgerli, Zaman. *MirzeFeteliAhunzade – 200 Biyografik Gösterici*. Bakı: Azerbaycan MilliElmlerAkademiyası, 2012.

Esgerov, Dr. Reşad “MirzeFeteliAxundov, HeyderHüseynovunTedqiqinde/Haydar Hüseynov’un Araştırmasında Mirze Feth Ali Ahundov” *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi*, Cilt: 5, Sayı: 18, İlkbahar, (2013).

Esgerov, Reşad. “Haydar Hüseynov’unAraştırmısındaMirze Feth Ali Ahundov.” *Turan Stratejik Araştırmalar Merkezi Dergisi* Cilt 5 sayı 18, (2013): 31-37.

Eziler Kıran, Ayşe – Kıran, Zeynel. *Yazınsal Okuma Süreçleri Yazınbilim – Göstergebilim – Anlatıbilim Teknikleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık, 2021.

Ferzelibeyli, Şahin Fazil. *Azerbaycan ve Osmanlı İmparatorluğu XV-XVI. Yüzyıllar*. İstanbul: Teas Yayıncılık, 2017.

Foucault, Michel. *Yapısalcılık ve Post Yapısalcılık*. Çev. Ümit Umaç, Ali Utku. İstanbul: Birey Yayıncılık, 2001.

Fuat, Memet. *Tiyatro Tarihi*. İstanbul: MSM Yayınları, 2003.

Gasimov, Toghrul. *Azerbaycan Tiyatrosunun Tarihi ve Tiyatro Sanatçıları*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Sema Göktaş. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi, 2022. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no:800159).

Gerayzade, Ellada. *Yeni Azerbaycan Edebiyatı (XIX Esr-XX Esrin Evvelleri)*. Kars: Ertem Kafkas Eğitim Yayınları, 2018.

Goldshteyn, Aleksandr. “M. F. Akhundov: Predvaritelnye itogi i perspektivy izucheniya”, *Voprosy literatury*. No. 5, (1988): 118-138.

Gould Rebecca Ruth. “Memorializing Akhundzadeh: Contradictory Cosmopolitanism and Post-Soviet Narcissism in Old Tbilisi”. *Interventions*, 20:4, (2018): 488-509.

Gould, Rebecca. “The critique of religion as political critique: Mīrẓā Fathh Alī Ākhūndzāda's pre-Islamic xenology.” *Intellectual History Review*, 26:2, 171-184, (2016).

Güzel, Hasan Celal. *Türkler Cilt 7, Orta Çağ*. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, 2002.

Hacıyev, Davud Hüseyn oğlu. *Azerbaycan Edebiyatında Tarihi Dram*. Bakı: Yazıçı, 1983.

Hakverdiyev, Abdürrahim Bey. *Mirza Fethali'nin Faciası, Seçilmiş Eserleri*, Bakü: Lider Neşriyyat, 2005, s. 335-336.

Hakverdiyev, Abdürrahim Bey. *Mirza Fethali Ahundov'un Hayat ve Faaliyeti, Seçilmiş Eserleri II*, Bakü: Lider Neşriyyat, 2005, s. 336-345.

Hasanov, Behram. *Azerbaycan'da Din Sovyetler'den Bağımsızlığa Hafıza Dönüşümleri*. Ankara: İSAM, 2011.

Huizinga, Johan. *Homo Ludens Oyunun Kültürel İşlevi Üzerine Bir İnceleme*. Ankara: Dorlion Yayınları, 2021.

Huseynov, Mir Celal Firidun. *XX esr Azerbaycan Edebiyyatı*. Bakı, 2018.

İsmailov, Mahmud. *İlk Çağlardan XX. Yüzyıl Başlarına Kadar Azerbaycan Tarihi*. İstanbul: IQ Kültür Yayıncılık, 2014.

İsmayılova, Günay. “M.F. Axundzadenin “Hekeyati-Xırs Quldurbasan” Komedyasında Dramatik Motivler”. *I. International Scientific Conference of Young Researcher*, Baku Engineering University, 5-6 May 2017, Baku, (2017): 711-766.

Karacan, Ercüment. “İki Önemli Azeri Sanatçısı: İlk Türk Oyun Yazarı Ahundov ve İlk Türk Opera Bestecisi Hacıbeyli”. *Milliyet Sanat Dergisi*, 23 Ocak (1978): 10-12.

Karadeniz, Yılmaz. “İran’da Malkum Han ve Feth Ali Ahundzâde’nin Arap Alfabesini Değiştirme Teşebbüsleri (1860-1880)” *HistoryStudies*. Yıl: 2012 Cilt: 0 Sayı: özel sayı ISSN: 1309-4688 / 1309-4173 (2012): 215-226.

Karakuş, Ertuğrul. “Çağdaş Azerbaycan Edebiyatı’nın Başlangıcında (XIX. Yüzyıl) Bir “Öncü” (Avangard) Olarak Mirza Fethali Ahundzâde” *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, Giresun, 4 (7), 4, Sonbahar (2012): 49-57.

Karayev, Yaşar. *Belli Başlı Dönemleri ve Zirve Şahsiyetleriyle Azerbaycan Edebiyatı*. İstanbul: Ötüken, 1999.

Kasımzade, Feysulla Samedoğlu. *Mirze Feteli Axundovun Heyat ve Yaradıcılığı*. Bakı: Azerbaycan Devlet Neşriyatı, 1962.

Kayabalı, İsmail ve Arslanoğlu, Cemender. *Azerbaycan Türkleri Kültür Tarihinin Ana Hatları*. Ankara: Azerbaycan Kültür Derneği, 1978.

Kazımova, Aynur. “Azerbaycan Edebiyatında Kadın İmajı” *Science and Education: yesterday, today, tomorrow*, 23 January 2021, Stockholm, Sweden ISSN: 978-605-74702-0-1, (2021).

Kerimli, L. “Azerbaycan’da Dil Siyaseti: Alfabe ve İmlâ Meseleleri Tarihinden” *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, (14), (2002).

Kerimov, İngilab. *Azerbaycan Teatr Tarihi*. Bakı: Elm Neşriyyatı, 2008.

Kerimova, P. “Yavuz Akpınar tedqiqatlarında Mirze Feteli Axundzadenin komedialarının tehlili”. *Al Farabi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4 (4), (2019): 126-131.

Kılıç, Fahri. “Yeni Türk Alfabesinin Kabulünde Dil Heyetinin Yürüttüğü Çalışmalar.” *Ankara Üniversitesi TİTE*, Ankara, 2012. ORCID ID: 0000-00002-0882-5811. (2012): 797-826.

Kia, Mehrdad. “Mizra FathAli Akhundzade and the Call for Modernization of the Islamic World”. *Middle Eastern Studies* Vol. 31, No. 3, Jul. (1995): 422-448.

Kia, Mehrdad. “Women, Islam and Modernity in Akhundzade's Plays and Unpublished Writings” *Middle Eastern Studies* Vol. 34, No 3, Jul., Taylor & Francis Ltd, (1998): 1-33.

Koç, Elif. “Çarlık Dönemi Azerbaycan Matbuatı Üzerine Bir İnceleme” *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* Sayı / Number 60, Haziran / June 2018, 181-196.

Koç, Elif. “Sovyet Dönemi Azerbaycan Tiyatrosu Üzerine Bir İnceleme.” *Selçuk Türkiyat Dergisi*, e-ISSN 2458-9071, Nisan; (54): 333-351.

Koç, Elif. *Azerbaycan Edebiyatında Tiyatro*. Doktora Tezi. Danışman: Prof. Dr. Erdoğan Uygur. Ankara: Ankara Üniversitesi, 2022. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no:778554)

Korukçu, Melih Münip. *Oyun Analizi (Tiyatrocular İçin Metin Çözümleme Rehberi)* İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2023.

Köçerli, Ferudin Bey. *Azerbaycan Edebiyatı I. Cilt*. Bakı: Avrasiya Press, 2005.

Köçerli, Ferudin Bey. *Azerbaycan Edebiyatı II. Cilt*. Bakı: Avrasiya Press, 2005.

Kurat, Akdes Nimet. *Rus Tarihi Başlangıçtan 1917'ye Kadar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2014.

Kürekçi, Ali İhsan. *Mirza Fətali Ahundov'un Eserlerinde Halk Kültürü Unsurları*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Sedat Adıgüzel. Erzurum: Atatürk Üniversitesi 2015. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 397636).

Lewis, Bernard ve Churchill, Buntzie Ellis. *Tarih Notları Bir Orta Doğu Tarihçisinin Notları*. Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2021.

Lewis, Bernard. *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. Ankara: Arkadaş Yayınevi, 2021.

Lewis, Bernard. *Ortadoğu İki Bin Yıllık Ortadoğu Tarihi*. Ankara: Arkadaş yayınevi, 2021.

Makas, Zeynelabidin. *Azerbaycan Çağdaş Hikâye Antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1991.

Makas, Zeynelabidin. *Azerbaycan Dramaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

Makas, Zeynelabidin. *Çağdaş Azerbaycan Şiir Antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1992.

Mardanova, Samira. “Mirza Fethali Ahundzade'nin Dramaturji Dilinde Aile-Meişet Konuşma Üslubu Standartları” *ZfWTVol* 12, No. 1 (2020): 185-196.

Mehran, Mazinani. “Liberty in Akhundzadeh's and Kermani's Thoughts”, *Middle Eastern Studies*, 51:6, (2015): 883-900.

Meisami, J. "Mirza Fath Ali Akhundzadeh and Literary Criticism". *Iraj Parsinejad, Studia Culturae Islamicae* 34, pp. İi. Tokyo, Institute for Study of Languages and Cultures of Asia and Africa, 1988. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 121 (2), 341-342. (1989).

Memmedova, Dilara. *Azərbaycan Dramaturgiyası Antologiyası: I cilt. Şərq-Qərb*, Bakı: 2007.

Memmedov, Nadir (Haz.). *Mirzə Fətəli Axundov Məqalələr Məcmuəsi*. Bakı: Azərbaycan CCP Elmlər Akademiyası, 1962.

Memmedova, Fatimat. "M.F. Axundovun Yeni Elifba Uğrundakı Mübarizəsinə Fərqli Yanaşmalar Haqqında". *Süleymanlı, Mübariz. Mədəniyyət Dünyası Elm, -Nezeri Məcmue Dokuzuncu Buraxılış*, Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi. Bakı: 259-261. (2004).

Memmedova, Meleyke. "Azərbaycan və Anadolu Folklorunda Mevsimi Oyun və Təməşələr." *Motif Akademik Həlkəbilimi Dergisi*, Cilt: 10, Sayı: 19, Ocak-Haziran, (2017): 137-148.

Merchant, Moelwyn. *Comedy: The Critical Idiom*. Routledge, 2017.

Moliere. *Cimri*. Çev. Sabahattin Eyüboğlu. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2023.

Musayev Shamiyoglu, Shahbaz. "Social and Cultural Ties of Mirza Fatali Akhundzade with His Contemporaries." *International Journal of Humanities and Social Science Invention Volume 8 Issue 04 Ser.I* (2019): 1-5.

Musayev, Şahbaz Şamı Oğlu. *Mirzə Fətəli Axundzadə: Mühiti, Müasirləri İlə Əlaqələri Və Yeni Tipli Edebiyyat Yaradıcılığı*. Elmlər doktoru elmi dərəcəsi. Danışman: Həbibbəyli, İsa Ekber oğlu. Bakı: Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası, 2021.

Mürseloğlu, Rüstəm. "Azərbaycan Tiyatrosunun Təşəkkülündə M.F. Ahundov və C. Cəbbarlı Dramaturgiyasının Sentezi" *3. Uluslararası Sosial Bilimler Sempozyumu*, Kahramanmaraş, Türkiye, 26 Ekim (2017): 162

Natig, Karimova Parvana. "Yavuz Akpınar Tədqiqatlarında Mirzə Fətəli Ahundzadənin Komediyalarının Təhlili." *Al-Farabi International Journal on Social Sciences*. JSSN 2564-7946. Volume (3), Issue (4), December (2019): 126-131.

Nəbiyev, Azad. *Azərbaycan Həlkə Edebiyatı*, Bakı: Elm, 2009.

Necefoğlu, Hacali. “Mirze Feteli Ahundzade Mevlâna Hakkında.”13. *Uluslararası Dil, Yazın ve Deyişbilim Sempozyumu: Basit Üslup 26-28 Eylül 2013 Bildiri Kitabı*. Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü,(2013): 315-322.

Nemetzade, Eflatun. “Güney Azerbaycan’da Halk Tiyatrosu Üzerine.” *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 14*, s.59-62, (2000).

Neimetzade, Eflatun “Tiyatromuzun Oluşumu ve Estetik Prensipleri Üzerine” *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi Sayı 14*, s.49-61, (2010).

Nerimanoğlu, Kamil Veli. *Çelişki ve Yenilik Dehası Mirza Fathali Ahuntzade*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2013.

Nesibli, Nesib L. *Azerbaycan Türklerinin Önderleri*. Ankara: Altınordu, 2020.

Nusretoğlu, Telman. *Azerbaycan’da Rus Kilisesi ve Rusçuluk Faaliyetleri 1828-1905*. İstanbul: Ötüken, 2017.

Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 1*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Nutku, Özdemir. *Dünya Tiyatrosu Tarihi 2*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1985.

Oflazoğlu, A.Turan. *Moliere*. İstanbul: İz Yayıncılık, 2011.

Öksüz, Gamze. *Rus Tiyatrosu Gelenekselden Moderne*. İstanbul: Çeviribilim, 2016.

Pavis, Patrice. *Gösterimlerin Çözümlemesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 1999.

Piaget, Jean. *Yapısalcılık*. Ankara: Doruk Yayıncılık, 1999.

Platon. *Devlet*. Çev. Sebahattin Eyüboğlu-M. Ali Cimboz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020

Platon. *Yasalar*. Çev. Furkan Akderin. İstanbul: Say Yayınları, 2021.

Poroy, Akif. *Türklerde Felsefi Düşünceler*. İstanbul: Bilge Karınca, 2019. Basılı yayın.

Rehimli, İlham. “Üç Esrin Yüz Otuz İli Akademik Millî Dram Teatırı Bugün”. Bakı, *QAPP-POLİQRAF* Korporasiyasi, (2003): 264.

Rehimli, İlham. *Azerbaycan Teatr Tarixi*. Bakı: Çaşıoğlu, 2005.

Ridgeway, Sir William. *The Drama and Dramatic Dances of Non-European Races*. Cambridge, 1915.

Rustamli, Naila. *M. F. Ahundzade'nin Felsefi ve Toplumsal Görüşleri*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Prof. Dr. Mustafa Çağrıncı. İstanbul: Marmara Üniversitesi, 2016. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 435447).

Rüstemli, Naile. "M. F. Ahundzade'nin Arap Alfabetinin İslahıyla İlgili Yeni Alfabe Lâyihası" *Marmara Üniversitesi Akademik Araştırma Dergisi* Cilt 16, Sayı 3, 2016 ss. 161-1.

Rzayev, Ramesh. *Tarihsel Perspektiften Modernleşme Paradigması (Azerbaycan'da Modernleşme Tartışmalarına Dair Yeni Bir Yaklaşım: 1848-1878)*. Doktora Tezi, Danışman Prof. Dr. Enis Şahin. Ankara: Sakarya Üniversitesi, 2020.

Rzayev, Rameş. "Erken Dönem Azerbaycan Maarifçiliğinde Kültürel Kimlik Algısı". *Bilig* (2020): 123-148.

Rzayev, Rameş. "Hegemonya Ekseninde Azerbaycan Maarifçiliği ve M. F. Ahundov'un Avrupa merkezilik Problematikası". *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (2), (2019):1603-1624.

Sefereliyeva, G. "M.F. Axundzade irsinin kitabxanalarda tebliği" *Azerbaycan Millî Kitabxanası*, Bakı, 2012.

Shaffer, Brenda. *Sınırlar ve Kardeşler İran ve Azerbaycan Kimliği*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008.

Shahbaz Shami, Musayev. "Relationships Of Mirza Fatali Akhundzada With His Contemporaries In The Field Of Struggle For New Alphabet". *Gênero& Direito*, [S. l.], v. 9, n. 2, 2020. 4 jan. (2022).

Smirnov, Nikolay A. *Sovyet Rusya'da İslam Tarihi İncelemeleri*. Sovyet Bilimler Akademisi Yayını, Moskova, 1954: Çeviren: Arif Berberoğlu. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2005.

Sokullu, Sevinç. *Türk Tiyatrosunda Komedyanın Evrimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar, 1979.

Sultanzade, Vügar. "Aldanmış Kevakib'in Arketipleri". *Erdem*, (68), (2015): 99-107.

Süleymanlı, Mübariz. *Azerbaycan Kulturoloji Fikir Tarixinden (XX Esrin Evvelleri)*. Bakı: Azerbaycan Millî Elmler Akademiyası Memarlıq ve İncesenet İnstitutunun, 2011.

Swietochowski, Tadeusz. *Russian Azerbaijan, 1905-1920 The Shaping of National Identity in a Muslim Community*. Cambridge University Press, 1985.

Swietochowski, Tadeusz. *Müslüman Cemaatten Ulusal Kimliğe Rus Azerbaycanı 1905-1920*. Çev. Nurat Mert. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1988.

Şener, Sevdâ. “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* (Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı) 6, (1975): 25-48.

Şener, Sevdâ. *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi, 2000.

Şener, Sevdâ. *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 1997.

Şener, Sevdâ. “Tiyatronun Kaynağına İlişkin Kuramlar”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi, Dramatik Köylü Oyunları Özel Sayısı*, A.Ü. Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Enstitüsü, Yıl: 1975, Sayı: 6, Ankara, (1977): 23-48.

Tahirova, Azada. *Mirza Fethali Ahundzade'nin Komediğinde Söz Varlığı*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Doç.Dr. Mehmet Yastı. Konya: Necmeddin Erbakan Üniversitesi, 2022. YÖK Ulusal Tez Merkezi veri tabanından elde edildi (Tez no: 744547).

Talib-Zadeh, Aydın. “The Azerbaijani Theatre: Past to Present”. *Visions of Azerbaijan*, November-December (2010).

Tan, Nail. “Çağdaş Azerbaycan Edebiyatının Kurucusu Mirza Fatali Ahundzade 200 Yaşında.” *Türk Dil Kurumu* 2012-1 (Mart 2012): s. 260-266.

Tanrıverdi, Mustafa. *Çarlık Rusyası'nda Tiflis Vilayeti (1814-1914)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2019.

Tecer, Ahmet Kutsi. *Köylü Temsilleri*. Ankara: Çığır Mecmuası Neşriyat, 1940.

Topsakal, İlyas. *Sibirya Tarihi*. İstanbul: Ötüken, 2017.

Tüfekçi, Elif M. “Yapısalcı Yöntem ve Uygulama Alanları”. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, c. 17, sy. 17, 2003, Haziran (2004).

Türkmen, İskender Bey Münşi-yi. *Tarih-i Alem-Ara-yi Abbasi*. 1-4 Cilt. Çev. Ali Genceli, Haz. İsmail Aka. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2019.

Uca, Alaattin. “Azerbaycan Millî Uyanışının Gerçekleşmesinde Zeynil Abidin Tagiyev, Mirza Fethali Ahundzade ve Hasan Bey Zerdabi'nin Hizmetleri.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 7 (2010): s.203-210.

Uca, Alaattin. “Mirza Fethali Ahundzade’nin Türk Dünyası’na Hizmetleri.” *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* Sayı 17 (2001): s.365-382.

Umudlu, Günay Serdar Kızı. *Mirze Feteli Axundovun Eserlerinde Kadın Obrazı*. Yüksek Lisans Tezi. Danışman: S.F. Mirzeyeva. Bakı: Azerbaycan Respublikası Tehsil Nazirliyi Azerbaycan Diller Universiteti Filologiya-Azerbaycan Edebiyyatı, 2015.

Uslu, Ateş. *Siyasal Düşüncelerin Toplumsal Tarihi 3.Cilt*. İstanbul: Yordam Kitap, 2021.

Uygur, Erdoğan. “Mirze Feteli Ahundof’un Piyeslerinde Batıl İnanç Motifleri”, *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi-Turkish Journal of Social Research*, yıl 11, sayı 1, s. 59-68, Ankara, Nisan (2007).

Uygur, Erdoğan. “Molière ve Ahundof Tiyatrosunda ‘Cimri’ Karakterleri Harpagon ve Hacı Kara”, *Türkoloji Dergisi*, XVI. cilt, 2. sayı, s. 145-164, Ankara, 2003.

Uygur, Erdoğan. “Sovyetler Döneminde Azerbaycan Toplumunun Yeniden Yapılanmasında Edebiyat Adamlarının Rolü”, *Türk Yurdu*, cilt 31, sayı 287, s. 156-159, Ankara, 2011.

Uygur, Erdoğan. “XIX. Yüzyıl Azerbaycan Edebiyatının Genel Görüntüsü”, *Türk Kültür Dergisi Azerbaycan*, yıl 52, sayı 352, s. 16-25, Ankara, 2004.

Üstünyer, İlyas. “M. Y. Lermontov’un Türkçe Hocası; Mirza Fetali Ahundov” *Uluslararası Karadeniz Üniversitesi, Tiflis*.

Valiyev, Orhan, Bezci, Bünyamin “Ahundzade’de Millet Fikrinin Oluşumunun Miroslav Hroch’un yaklaşımı Çerçevesinde Değerlendirilmesi”. *Bilig*, (98): 49-74.

Yaman, Ertuğrul. *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı*. Ankara: Türk Diyanet Vakfı, 2014.

Yeşilot, Okan. *Ateş Çemberinde Azerbaycan*. İstanbul: Yeditepe Yayınevi, 2015.

Yıldırım, İrfan Murat. “Kaynaklar ve Teşekkülü Bakımından (1921 Yılına Kadar) Azerbaycan Romanı” *A.Ü. Türkiyat Çalışmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 24*, (2004) Erzurum: 133-144.

Yurtsever, A. Vahap. *Azerbaycan Dram Edebiyatı*. Ankara: Bayur Matbaası, 1950.

Yurtsever, A.Vahap. *Mirza Fethali Ahunt zadenin Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Yeni Cezaevi, 1950.

Yücel, Tahsin. *Yapısalcılık*. İstanbul: Can Sanat Yayınları, 2024.

Yüksek, Ayşegül. *Melih Cevdet Anday Tiyatrosu Yapısalcılık ve Bir Uygulama*. İstanbul: Habitus Yayıncılık, 2022.

Zerenler, Dilek. *Tiyatroda Yapısalcı Çözümleme*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2010.



DİZİN

Abovyan, Haçatur 88

Açıkgöz, Halil 12, 309

Adıgüzel, Sedat 17, 21, 309, 317

Akın, Ümit 21, 34, 35, 39, 40, 49

Akpınar, Yavuz 11, 12, 15, 17, 49, 81, 83, 86-96, 101, 112, 123-126, 133, 149, 154, 157,
159, 167, 175, 177, 179, 182, 183, 186, 209, 210, 217, 218, 231, 234,
239, 240, 256-259, 279

Algar, Hamid 27, 88, 310

Aliyeva, Zakire 21, 310

Allahverdiyev, Mahmud 29, 31, 310

Anar67

And, Metin 3, 21, 46, 310, 311

Arablinski, Hüseyin 59, 60, 62, 63

Aristophanes 2

Aristoteles 1, 2, 88, 311

Arslanoğlu, Cemender 11, 316

Ateş, Ahmet 21, 309

Azizov, Vagif 20, 57, 311

Bagir, Muharrem 18, 99, 100, 115, 116, 123, 227, 228, 297, 301, 302, 311

Bağdadbeyov, Celil 69

Bakıhanov, Abbaskulu Ağa 87, 88

Bakülü İbrahim Han 81

Baykara, Hüseyin 11, 48, 49, 72, 77, 78, 79, 80, 311

Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de 68

Behmen Mirza 95

Belinski, Vissarion 88

Berje, Adolf 87, 91, 94, 125, 127

Berdzenov, N. T. 88

Bezci, Bünyamin 23, 322

Bozkurt, Salih 13, 83, 85, 89, 91, 160, 189, 218, 219, 235, 241, 265, 311

Brands, Horst Wilfrid 189, 311

Buttanrı, Müzeyyen 14, 101, 102, 112, 133-140, 146-151, 155, 160-169, 175-180, 189-202, 213, 215, 220-225, 234-238, 241-249, 262, 266-272, 281, 282, 286, 292

Cabbarlı, Cafer 22, 26, 49, 50, 66, 68, 312, 318

Caferoğlu, Ahmet 12, 33, 70

Cami 88

Cavad, Ahmed 67

Cefer, Mirza Memmed 94

Celaleddin, Mirza 94, 301, 340

Cücenoglu, Tuncer 69

Çehov, Anton 58, 66

Çernişevski, Nikolay 88

Çolak, İhsan 21, 312, 313

Çuvarlinski, Mehdi 65

Dançenko, Nemiroviç 89

Derjavin, Garvila 88, 314

Devlet, Nadir 13, 313

Dilsuz69

Dobrolyubov, Aleksandrovic 88

Doster, Sevgi 21, 313

Dumas (Père), Alexandre 68

Efendiye, Reşit Bey 52, 134, 135

Ela-Zikrihisselam 88

Elesger, Ahund Hacı 79, 82, 84, 85, 86, 87, 95, 336

Erazm, Rotterdamlı 88

Eristavi, Georgi 87

Esgerli, Zaman 336

Feldmareşal-General I. Paskeviç 77

Firdevsi 88

Fuad Paşa 92, 121, 123, 124, 127, 339

Gasımov, Hacı İbrahim 65

Gasımov, Toghrul 20, 315
Gerayzade, Ellada 16, 315
Gogol, NikolayVasilyeviç 49, 57, 58, 59, 60, 65, 88, 90, 91, 112
Griboyedov,Aleksandr 88, 158
Gulamov, Samir 68
Hafiz 88
Hakkı, İsmayıl 64
Hakverdili 96
Hanbaba Han 95
Heraklit 88
Holbax 88
Homer 88
Hugo, Victor 68
Huizinga, Johan 2, 3, 8, 315
Hüseyn, Ahund Molla 84
Hüseyn, Mirza Han 61, 66
İbn Sina 57
İbrahimov, İslam 36
İbrahimov, Mirza 34
İsmailov, Mahmud 38, 42
Kaçar, Mahmanzar 65
Kaçar, Ağa Mehemmed Şah 52
Kanberkızı, Rukiye 65
Karacadağı, Mirza Cafer 134, 340
Karakuş, Ertuğrul 48
Karamzin, Nikolay 57
Karayev, Yaşar 38, 42, 251
Karagöz, Mahmud Nedim 35
Kartalcık, Vedat 18
Kayabalı, İsmail 38, 42
Kazım Ziya 35, 36

Kazımova, Aynur 241
Kazımovski, Mirmahmud 51, 57, 58, 59, 61
Kemal, Namık 35, 36
Kemerli, Ehmed 34
Khanikof, NikolaiVladimirovich 56
Koç, Elif 44, 48, 183, 260
Kruzenştern 61
Ksenofon 57
Kurat, Akdes Nimet 89
Kutkaşnılı, İsmail Bey 56
Kürekçi, Ali İhsan 43, 45, 97, 98, 232, 233, 260
Lermontov, Mihail Yuryeviç 32, 49, 57, 271
Lomonosov, Mihail 57
Makas, Zeynelabidin 37, 40, 261
Marlinski, AleksandrBestujev 56, 58
Mehemmedtağı, Mirza 50, 51
Memmedguluzade, Celil 37
Memmedhanlı, Enver 32
Memmedov, Mehdi 35
Memmedov, Nadir 81, 101, 102, 106, 107, 119, 120, 127, 133, 137, 163, 186, 210, 233
Memmedzade, Hamid 67
Menekçi-Limci 63
Merchant, Moelwyn 2
Merdanov, Mustafa 32, 34
Mirahmadov, Aziz 66
Mirza Hüseyin Han 61, 66
Mirza Melkum Han 63
Mirza Yusif Han 63, 164
Moliere, Jean Baptiste Poquelin 49, 61, 62, 90, 91, 159, 258, 294, 314, 322
Molla Hüseyin 84, 96, 334
Montesquieu 88

Möhsünov, Mircefer 68
Münşi, İskender Bey 101, 102, 113, 114, 321
Mürseloğlu, Rüstem 22, 318
Nane Hanım 82
Nebiyev, Azad 25, 26, 28, 29, 32, 33, 35, 36, 39, 318
Nerimanoğlu, Kâmil Veli 15, 81, 319
Nerimanov, Neriman 52, 53, 55, 56, 57, 58, 65, 182
Nezerli, Hacıbaba 67
Nisa Hanım 95
Nizami, Genceli 48, 88
Odojevski, Alexander 87
Osmanoğlu, Kurbanov B. 22
Ostrovski 90, 112
Petrarka 88
Platon1, 88, 319
Polonsky, İakovPetrovitch 87
Puşkin, AleksandrSergeyeviç 54, 65, 88, 89, 124, 125, 332, 333, 337, 341
Rahman, Sabit 65
Ran, Nazım Hikmet 15, 69
Refibeyli, Nigar66
Rehimli, İlham 25, 27, 28, 32, 34-39, 41-66, 141, 154, 183-185, 319
Renan 88
Reşid Bey 81, 95
Ridgeway, Sir William 3, 319
Rumi, Celaleddin88, 343, 341
Russo, Jean-Jacques 88
Rustamli, Naila 18, 81, 320
Sadi, Şehy 88, 133, 137
Sadık, Evez 66
Sarabski, Huseyngulu 58, 59, 61
Schiller, Friedrich 53, 59, 67

Seyrabeğim 95
Shaffer, Brenda 14, 320
Shakespeare, William 49, 66, 67, 90
Smirnov, Nikolay A.13, 320
Sokrat/ Sokrates 88
Sokullu, Sevinç 2, 320
Sollogub, Graf 188, 210
Spinoza88
Sultanzade, Vügar 22, 113, 320
Süleymen Sani Ahundov 69
Şaik, Abdulla 67, 101
Şehzade Abbas Mirza 81
Şemseddin Sami 69
Şener, Sevda 1, 2, 321
Şeyh Behain 86
Şebüsteri, Şeyh Mahmud 88
Tablostki, T. L. 88
Tabu Hanım 95
Tağıyev, Zeynelabidin 4, 53, 54, 55, 59
Tahirova, Azada 19, 321
Turgenyev, İvan Sergeyeviç 60, 65
Uca, Alaattin 22, 321
Ulvi Recep 65
Umudlu, Günay Serdar Kızı 295, 296, 322
Uygur, Erdoğan 20, 22, 317, 322
Üstünyer, İlyas 22, 322
Vakıf, Molla Penah 88, 236
Valiyev, Necefgulu 51
Valiyev, Orhan 23, 322
Vazeh, Mirza Şefi 10, 79, 85, 87, 88, 336, 337
Vezirov, Haşim 57, 59

Vezirov, Necef Bey 52-60, 67, 182, 218

Volter88

Vorontsov, FeldmarşalKnyaz(Prens) 91, 130, 305

Yadigarof, İsrafil Bey 96

Yaman, Ertuğrul 16, 322

Yeşilot, Okan 70, 322

Yurtsever, A.Vahap 10, 50, 96, 322

Zahid,Orucov 85

Zakir, Kasım Bey 87,88,91,124,126,127, 341

Zerdabi, Hasan Bey 22, 51, 56, 80, 94, 218, 321, 341

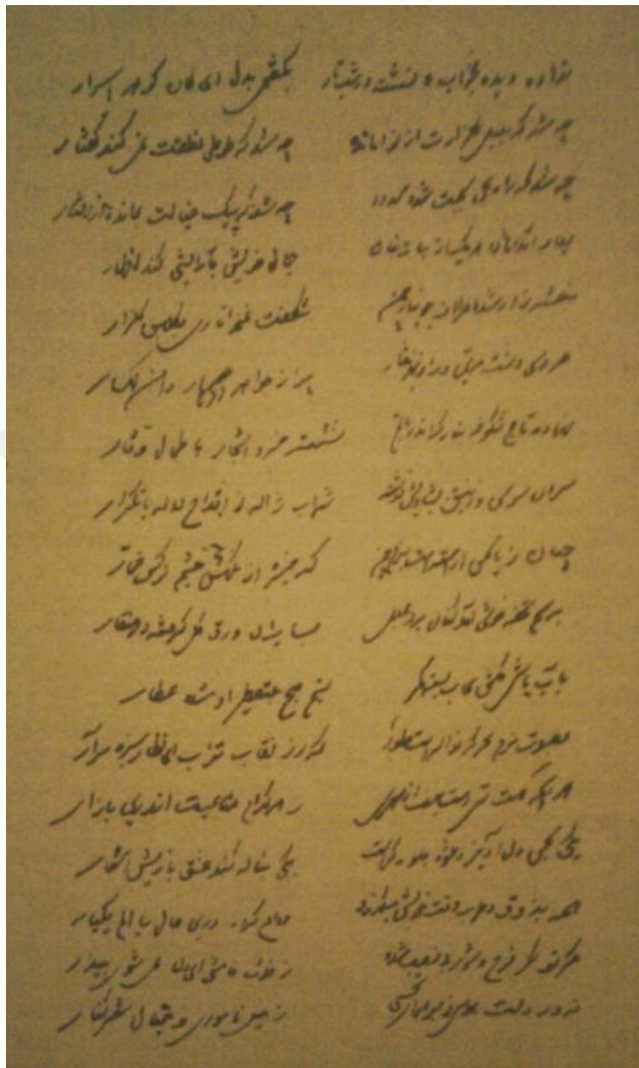
TEŞEKKÜR

Beni çalışmam suresince desteklediği ve bana inandığı için danışman hocam Sayın Muvaffak Duranlı 'ya teşekkürü bir borç bilirim. Ardından tez izleme jürimde beni takip edip sabırla değerlendiren Prof. Dr. Pınar Fedakar ve Prof. Dr. Ali Erol'a teşekkür ederim.

Son olarak bu uzun süreçte benim yanımda olan oğullarım Nazım Ege, Kenan Mert, eşim, ailem ve sevdiklerime destekleri için teşekkür ederim.

Melike Bahar TİKE TETİK

EKLER:



Puşkin'in Ölümüne Şark Poeması Orijinal Elyazısı
 Mirza Fatali Ahundov "AzerbaijaniSovietEncyclopedy" Volume 1. Page 498.

A.S. PUŞKİN’İN ÖLÜMÜNE ŞARK POEMASI

Gece ettim uykumu ırak,
Sordum:
“Ey sır çeşmesi kalbim, ne var?
Neden ötmez bahçenin tutkun bülbülü,
Neden kılmaz sözlerinin büyüleyici etkisi?
Şiir yolun, söz yolun yoksa kesilmiş.
Hani hayal elçin, o ışık yayar?
Yaz gelmiş; her tarafta çimen kızları,
Süslenmiş, güzelliğini etmiş aşıkâr.
Çevrilmiş çayır, çimen mor menekşeye
Bağda oldu tomurcuklar, açtı budaklar.
Çöl gelini süslenmiş; dağlar onun için
Etekler dolusu çiçeklerden mücevher saçâr.
Başına taç koyup da güllerden,
Oturmuş ağaçların şahı mağrur.
Süsen, zambak içerler jale şarabından,
Lale kadehlerinde tekrar... tekrar...
Yeşil çimeni yasemin öyle donatmış,
Nergisin solgun gözü baksa kamaşır.
Gagasında hediyesi- gül yaprağından
- Hoş geldin, der bülbül öter bahtiyar.
Bestekar bulutlar sular bahçeyi,
Kokulu tan yelleri olmuş bir aktar.
Yumuşak seslerle kuşlar der sebzeye;
Götür toprak perdeni yüzünden, ey yar!
Hepsinin eli dolu, hepsi sevdalı,
Bu pazarda ne türlü mal dersin var.
Kimi güzelliğiyle cilve gösterip,
Kimi feryadla eder aşkını izhar.
Geçirmekte vaktini şenlikle hepsi,
Hepsi gamdan, kederden eyler firar,
Bu şenlikten, ey gönül, nasipsiz kalıp,
Sensin ancak olmayan uykudan ayık.
Kalbinde heves yok, başında sevda,
Dolaşırsın şöhretten, hayalden ırak.
Söyle, sen o gönül değil misin ki,
İnci sözler için fikirler denizine dalar.
Anlam güzellerinden örtü yapardın,
İnci dizelerinden ziynet-rüzgarı?
Kafi suçlama nedir, bu keder nedir,
Nedir varlığa karşı bunca ısrar?..
Gönlüm dedi:
“Ey benim yalnız yoldaşım,
Var, git, bir daha dokunma hissime sakın!..

Çimen kızları gibi, ben bilmezdim
Yaz yelinin ardında güz yeli var.
Söz atını kovup da, kılıç dilimle
Adını her tarafta bağıracam.
Bizim sonumuz da bellidir bugün
Bu vefasız dünyada yoktur itibar.
Akılsızdır o kuş ki, ağdan çıkarken,
Dane için olur yine tutsak.
Bu ne şan ki, bilmem güçlü sesi
Sema boşluklarında şiddetle gürler.
Başka hayal etme ki, bellidir, kader
Ehliyle daima ters davranır.
Ey dünyadan habersiz, işitmedin mi
Söz ordusunun önderi Puşkin'den haber?
O Puşkin ki, söze başladığı zaman
Her köşeden kopardı coşkun alkışlar?
O Puşkin ki, kağıt da karalanırdı,
Kalemi alsın, üstünden geçsin diye?
Hayali, tavus kuşu gibi, süslü püslü,
Sözden garip nakışlı ederdi ihzar.
Hazın evini süsleyen Lomonov'du.
Orada Puşkin'in hayali oldu daim.
Derjavın tutmuşsa sözün mülkünü,
Yerine Puşkin oldu nazmı ile muhtar.
Halka bilgi şarabını döktü Kapamzin,
Puşkin'e kısmet oldu o toplanmış Gülнар.
Çar gibi, Çin'den tutun Tatar'a kadar
Dolaşır şöhreti diyar diyar.
Kuzeyin göklerinde- Şark hilali tek –
Parmağını bir işaret ederdi ihtar.
Bu dilde, bu zekada bir oğul henüz
Görmemiş “Yedi” ata, “dört” ana zinhar.
Hayretle dinle ki, böyle bir ebeveyn
Sert davranıp, etmedi bu sertlikten ar.
Onu ölüm okuna nişan alıp da,
Varlığını eyledi ölüm tarumar.
Zulüm, kara bulutlardan dolu yağdırıp,
Döktü ömür yükünü eyledi toprak.
Söndürdü ölüm yeli ışık ruhunu.
Sessiz geceler gibi, bedeni oldu tar.
El bağında, elinde sitem çapası
Genç belini kırdı zalim hayat.
İncili anlamların kaynağı bir baş
Olmuş yılan yuvası, bir harabe.
Bedeni yuvasından uçtu can kuşu,
Büyük, küçük kederinden çekti feryat.

Bülbül, tabiatına dost- tomurcuk gönlünden
Haber etmez topraktan çıkarsa diken.
Rus toprağı yas tutup, feryat eder ki.
- Ey katillerin elinde ölen namlı.
Kurtulmadın zamanın kanlı şerrinden,
Tılsımın da olmadı sana işe yarar.
Sen ki, çıktın dostların elinden, buruk,
zerinde hak rahmeti olsun sayısız.
Toprağına saımalı iki gl tohumu,
Kopar Bahçesaray'dan bir ince rüzgâr,
Tutulup bu haberden ak saılı Kafkas
Sebuhi'nin şiiriyle yasını saklar.



MİRZA FETHALİ AHUNDOV’UN HAYATININ KRONOLOJİK SIRALAMASI

Mirza Fethali Ahundov’un mücadele dolu yaşamını daha iyi anlamak için onun çalışmalarını kronolojik olarak sıralamakta fayda olacağını düşündük. Bu konuda pek çok kaynakta kronolojik sıra yapılmıştır. Tüm bu bilgileri birleştirerek aşağıdaki sıralamayı elde ettik. Genel olarak Zaman Esgerli’nin hazırladığı “*Mirze Feteli Ahundzade – 200*” adlı Bibliografik kitabındaki sıralama ve diğer kaynaklardaki tarihsel olaylar kullanılmıştır.

1812

M.F. Ahundov 30 Haziran’da Nuha/Şeki şehrinde doğdu.

1814

Anne ve babasıyla birlikte Nuha şehrinden Tebriz yakınlarındaki Hamne köyüne taşındı. Burada ilk eğitimine 8 yaşında bir mekteb/mollahanede başlar.

1818

Anne ve babası boşanır, Fethali ve annesi Horand kasabasındaki amcası Ahund Hacı Elesger’in yanına taşınır.

1820

Ahund Hacı Elesger ile Horand şehrinden Karadağ’ın Ürkit şehrine Velibey Obasına yerleşir.

1825

Ailesi ile Velibey obasından Kafkasya-Gence’ye taşınır.

1826-1831

Ailesi ile Gence’den Nuha/Şeki şehrine taşınır. Burada eğitimine devam eden Mirza Fethali, Hacı Alasgar’dan Arapça ve Farsça dersleri almaya başlar.

1832

Ahund Hacı Elesger hacca gider ve Fethali’yi Gence’ye götürerek Molla Hüseyin’in yanına verir. Burada fıkıh ve mantık öğrenir. Mirza Şefi Vazeh ile tanışır ve ondan nestelik hattının üslubuyla yazmayı öğrenir.

1833

Amcası hacdan döner ve birlikte Nuha’ya gider. Burada açılan Rus-Tatar okuluna girer ve bir yıl okur.

1834

Tiflis’e gider ve Rus Valisi Baron Rozenta’nın hizmetinde Doğu dilleri tercümanı olarak işe girer. 1 Kasım’dan itibaren Kafkasya idaresi merkez ofisinde geçici olarak tercüman çırak olarak atanır. Bu pozisyonda üç aya kadar ücretsiz çalışır. Daha sonra kendisine 10 manatlık bir maaş tahsis edilir.

1836

Kafkasya İdaresi Genel Müdürlüğü'ndeki görevinin yanı sıra Tiflis ilçe okuluna Azerbaycan dili öğretmeni olarak atandı.

1837

Büyük Rus şairi A.S. Puşkin'in hain cinayeti haberini duyunca, “Puşkin'in Ölümüne Şark Poeması” şiirini yazdı.

Mayıs- Kafkasya'daki Rus ordularının Başkomutanı Baron Rosen komutasındaki Abhazy'a gönderilen ordu birliğine Doğu dilleri tercümanı olarak katıldı.

10 Nisan- Kafkasya İdaresi Genel Dairesi tercümanı atandı.

23 Mart- Kurmay Yüzbaşı Nemirovich- Danchenko'nun Türkiye sınır sorununu çözmek için görevlendirilen tercümanı Guriya'ya gönderildi.

Aralık- Kaptan Putyonin ile Astara'ya gider.

1840

Hocası Mirza Şefi' Vâzıh ile basın kuruluşu kurma girişiminde bulunur ama başarılı olamaz.

1841

“Tecnis”, “Tecnisi-ötekiler”, “Molla Ali” (hacv) ve “Muhammes” başlıklı şiirler yazar.

1842

3 Temmuz – mülki zabıt (mülki praporşik) rütbesini aldı.

Rusya ile İran arasındaki müzakerelere katılımı nedeniyle kendisine İran Şahı tarafından 3. sınıf Şiri-Hürşid nişanı verildi.

Hacı Alasgar'ın ölümünden sonra kızı Tubu ile evlendi ve Hacı Alasgar'ın ailesine baktı.

1845

Kafkasya İdaresi Genel Müdürlüğü'ndeki görevinden bilinmeyen bir nedenle çıkarılır. İşsiz kaldığı yıl boyunca büyük yokluk içinde yaşadı.

1846

3 Temmuz'da, üst zabıt (podparuşik) olarak işe alındı.

1848

4 Kasım'da Nasreddin Şah'ın tahta çıkışı münasebetiyle, Rus Çarı I. Nicholas'ın tebrik mektubunu Tahran'a götüren Korgeneral Shilleng'e tercüman olarak atandı.

7 Mart 1849'a kadar Tahran'da kaldı. İran'ın birçok bölgesini ziyaret ederek ülkenin nüfus durumu ve idari sistemi hakkında bilgi sahibi oldu.

1849

7 Mart'da İran'dan Tiflis'e döndü.

1850

Teğmen rütbesi verildi.

“*Hikâyet-i Molla İbrahim Halil*”, “*Hikâyet-i Mösyö Jordan Hekimi Nebatat ve Derviş Mesteli-Şah Cadüger-i Meşhur*”, “*Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran*” komedilerini yazdı.

1851

“*Hikâyet-i Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli-Şah Cadüger-i Meşhur*” komedisi ilk olarak Tiflis'te “*Kafqaz*” gazetesinde (No. 15, 16, 17) Rusça olarak bölümler halinde yayımlandı. Çalışma, St. Petersburg'da yayınlanan *Literary Chronicle*'da özet olarak yayımlandı.

Bu komedi ilk olarak St. Petersburg'da Rusça olarak sahnelendi.

“*Hikâyet-i Molla İbrahim Halil*” komedisi “*Kafqaz*” gazetesinde (No. 44, 45) yayımlandı.

26 Mart'da İmparator, Rus Coğrafya Derneğinin Kafkasya şubesinin tam üyesi seçildi.

“*Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan*” komedisini yazdı.

1852

“*Sergüzeşt-i Merdi Hasis veya Hacı Kara*” komedisini yazdı.

Kurmay yüzbaşı rütbesi verildi.

Sınırdaki kaçakçılıkla mücadele etmek üzere gönderilen Yarbey Meyer'e tercüman olarak görevlendirilerek Karabağ'a gider. Karabağ'da Cafergulkhan Kasım Bey Zakir ve Hurshidbanu Natevan ile tanışır.

31 Ocak'da “*Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan*” komedisi Tiflis tiyatrosunda Rusça olarak sahnelenir.

16 Nisan'da Rus İmparatorluk Coğrafya Derneğinin üye-işbirlikçisi olarak seçilmesine ilişkin bir kararname çıkarıldı.

1853

Tiflis'ten Nuha'ya gider. Burada şehre su pompalamak için devlet dairelerine başvurur.

Beş komedisini Rusça bir kitapta yayımladı.

Rusça yazılan “Türk ordusunun 1618'de Bağdat civarındaki durumu” Tiflis'te yayımlandı 25 ve 29 Temmuz tarihli “*Kafqaz*” gazetesinin 53 ve 54. sayılarında yayımlandı.

Tiflis'te Rusça yayımlanan eserlerinin bir incelemesi Alman dergisi *Magazin Fur Die literaturdes Aus landes*'de ve eserlerinin kısa Almanca özeti yayımlanır.

1854

Kendisine albay kapitan rütbesi verilir.

“*Kafqaz*” gazetesinin sekreteri, Verderevski'nin dilinden İran Şahınşahi'na “*Medhname*” yazar.

1855

“*Muraffa Vekillerinin Hikâyesi*” adlı komediyi yazar.

1857

“*Aldatılmış Kevakib*” hikâyesini tamamlar.

“*Elifba Layihası*” adlı eseri yazıp Türkiye Sadrazamına gönderir.

Hükümetin izniyle alfabe projesini Petersburg'a ve gelişmiş Avrupa ülkelerindeki bilim merkezlerine gönderir.

Tahran'da Hüseyin Han Nizamüddevla'ya, Mirza Melkum Han'a, Mirza Hacı Molla Muhammed'e ve İstanbul'daki diğer nüfuzlu kişilere alfabenin değiştirilmesi konusunda mektuplar yazdı.

Kasım 1857'den 5 Kasım 1858'e kadar Erivan valiliği ve ilçe idarelerinin teftişinde görev aldı.

1858

Kafkas Genel Valisi ofisinin yeniden faaliyete geçmesiyle ilgili olarak merkez ofise tercüman olarak atanır.

1859-1860

Ocak ayında Cafergulu Hana yazdığı mektupta, yeni alfabeye karşı çıkan din adamlarından şikâyetçi olur.

25 Kasım'da eserlerinin Azerbaycan Türkçesine çevrilmesine izin verilir ve Tiflis'te ilk kez “*Temsilat*” adlı komedilerinin yer aldığı kitap basılır.

1861

Binbaşı rütbesine layık görüldü.

1862

Mayıs'da Tiflis yakınlarındaki Kocur yaylasında kalırken tarihçi Rızakulu Hanın “*Rövizetüssefai-nasiryı*” adlı kitabını okuyup bu kitabın eleştirisini yazar. Makalesi Tahran'da yayımlanan “*Darül Hilafet*” gazetesine gönderir.

1863-1864

Yeni alfabesini görüşmek üzere İstanbul'a gider. İstanbul'da Mirza Melkum Han ile tanışır ve bu tanışıklık yakın bir dostluğa dönüşür.

Aynı yıl “*Çeşme Kitabesi*”, “*Seyide Hitab*”, “*Fuad Paşa'ya Övgü*” adlı şiirleri yazdı.

“*Kemaliüddövlle Mektupları*” eserini yazar.

İran hükümetinin Tiflis Konsolosu Mirza Yusif Han'ın yardımıyla “*Kemaliüddövlle Mektupları*” eserini Farsçaya çevirir.

Alfabenin değiştirilmesi konusunda Türkiye İlim Cemiyeti'ne dilekçe yazar.

Türkiye İlim Cemiyetince “*Elişba Layıhası*” konusunda karar çıkar.

Tiflis yakınındaki Kocuryalasında “*Şahmat*” adlı bir şiir yazar.

1865

İran'ın Tiflis Konsolosu Ali Han'ın evinde tanıştığı İranlı hükümet yetkililerinden biri hakkında “*Hicvi Abdurresul Han*” adlı bir eser yazar.

Eylül ayında “*Doktor Sismond'un Hikâyesi*” adlı Hikâyeyi çevirir.

1866- 1867

İran gazetesi “*Miller*” editörüne yazdığı mektupla eleştirir.

Borjomi'de bulunduğu dönemde “*Bakü Valiliği Köy Toplulukları Kararı*” adlı belgeyi Azerbaycan Türkçesine tercüme eder.

1868

Adolf-Berge, Leipzig'de Almanca olarak yayımladığı kitapta Ahundov'un Cafergulukhan'a yazdığı şiirsel mektuba yer verdi.

“İngiliz Hekim Yum'a Cevap” başlıklı makalesini yazar.

Türkiye'den Suavi Efendi'nin yazdığı eseri “Hattımızın İslahı” başlığıyla eleştirir.

Tiflis'in İran konsolosu Ali Han'dan İran dışişleri bakanı Hacı Ali Han ile Pishak hanın Şah'ın yakın arkadaşlar olduğunu duyunca onlara mektup yazarak Şah'tan alfabeyi değiştirmesini talep etti. Harf meselesiyle ilgili Mahmut han, Mirza Hüseyin han, Mustaful-mamalika, Hüseyinali han, Mirza Yusif han, Mirza Melkum han vb. mektuplar yazar.

1869

“Yeni alfabeyi konu alan manzume” eserinde alfabe değişimi konusundaki sıkıntılarını anlatır. Türkiye ve İran hükümeti vezirlerinin cahilliğini ortaya koyar.

Nisan ayında Batum valiliği “Osman Şevki Efendiye Medhiye” şiirini yazar.

Mirza Yusif Han'a gönderdiği mektupta Abdurresul Han ile aralarında geçen Hikâyeyi aktarmış ve Tahran'a gönderdiği alfabe projesine yanıt alamadığını yazmıştır.

1870

İran'ın ilerici düşünürlerinden Prens Celaleddin Mirza ile tanışır. Aralarında yazışmalar devam eder. Ona “*Temsilat*” kitabının bir nüshasını gönderir. Celaleddin Mirza, Mirza Cafer Karacadağı'ya bu eseri Farsçaya tercüme etmesi talimatını verir.

Alfabenin değiştirilmesi meselesiyle ilgili olarak Mirza Melkum Han, Münif Efendi, Sadr Azam Ali Paşa, Konsolos Ali Han, Celaleddin Mirza ve Mirza Yusif Han'a mektuplar yazar. Celaleddin Mirza'ya yazdığı mektuplardan birinde Farsça eserlerini İran sahnesinde seslendirmek için girişimde bulunmasını ister.

1871

25 Mart'da Mirza Muhammed Cafer'e yazdığı mektupta, “*Hikâyet-i Molla İbrahim Halil*” adlı oyunu Farsçaya çok doğru bir şekilde çevirdiğini bildirir. Mirza Muhammed Cafer'e “*Temsilat*” konusunda açıklama yapar. Bu oyunu Tahran'da basılır.

“Becenab (XXA, XXB, XXS, XXE, XXD)” şeklinde yazdığı mektuplarda yeni alfabenin değiştirilmesi konusunu anlatır.

29 Haziran'da Celaleddin Mirza'ya yazdığı mektupta, İstanbul'da alfabeye karşı çıkan insanlardan şikayetçi olur.

12 Ekim'de Mirza Melkum Han'a yazdığı mektupta Osmanlı İlim Cemiyeti alfabesi hakkında üç yorumda ve öneride bulundu.

“Öneri: Noktaları azaltın, sesli harfleri artırın, ortak harfleri yapıştırın.”

Başta alfabe olmak üzere çeşitli konularda birçok kişiye mektup yazar.

1872

18 Mayıs'da Kafkasya Genel Müdürlüğü'nün emriyle Kafkasya Sansür Komitesi'nde Doğu dilleri sansürü görevi verilir.

1873

Hasan Bey Zardabi'ye "Ekinci" gazetesini çıkarması konusunda yardım eder ve H. Kayibov'u Azerbaycan şairlerinin eserlerini toplamaya teşvik ederken, bir yandan da Vagif ve Zakir'in divanını baskıya hazırlar ama bastıramaz.

"Elifbayı-jadidahurufati-ünsüz ve Müslüman yurdu-Kelimati Arabiyye ve Farsiyye'nin imgeleri ve kompozisyonu" başlıklı eserini yazar.

Kafkasya Ruhani İdaresi üyesi Selyanlı Ahund, "Molla Alakbar ile Tartışma" başlıklı mektubunda Molla Alakbar'ın oruç ve namaz konusundaki görüşlerine itiraz eder.

2 Mart'da bir grup Azerbaycanlı aydın, Bakü Valisi Staroselski'ye "Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran" adlı komediyi sahnelemesi için çağrıda bulundu. Staroselski kendisi izin veremeyince Kafkasya Rektör Yardımcılığına yazılı bir raporla başvurarak izin istedi.

8 Mart'da "Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran" adlı oyunun sahnelenmesine izin verildi. Haziran ayında Tebriz'deki Türk hükümet yetkililerinden Ömer Sabri'ye yeni alfabeye ilgili bir mektup yazar.

"Birkaç Kelimenin Fransızcaya Çevirisi ve Yazılı İşaretlerin Resimleri" başlıklı bir makale yazar.

Mirza Mohammad Jafar Karajadagi "Hikâyet-i Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli-Şah Cadüger-i Meşhur" adlı oyunu Farsçaya çevirir.

"Sergüzeşt-i Merdi Hasis veya Hacı Kara" komedisi ilk kez Bakü'de sahnelenir. Hasanbey Zardabi, "Müslüman Tiyatrosunun Kurucusu" ("Hayat" gazetesi, Sayı 117, 13 Aralık 1905) adlı makalesinde bu oyunun Bakü'de oynanması hakkında geniş bilgi vermektedir.

1874

"Elemet" denilen "Elifba Layihası" konulu bir alfabe tablosu yapar.

24 Şubat'da Fransa'nın Rasht Konsolosu Mösyö Nicolai'ye kendisine gönderdiği bir kitap hakkında mektup yazar.

Bestuzhev-Marlinski'nin "Puşkin'in Ölümüne Şark Poeması" adlı şiirin Rusça çevirisi Petersburg'daki "Puskaya Starina" gazetesinde yayımlanır.

"Hikâyet-i Mösyö Jordan ve Derviş Mesteli-Şah Cadüger-i Meşhur" ve "Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran" Alexander Yerifsov tarafından Ermeniceye çevrilir.

"Sergüzeşt-i Merdi Hasis veya Hacı Kara", "Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan", "Muraffa Vekillerinin Hikâyesi" ve "Aldanmış Kevakib" Hikâyesi Farsçaya çevrilir.

1875

Paris'teki arkadaşı Mirza Yusif Khan'dan yakın zamanda yayımlanan "Yek Kelime" adlı eserini satın alır ve onun hakkında bir inceleme yazar.

7 Kasım'da Becenabi (XXN), mektubunda Mirza Muhammed Cafer Garacadağlı'nın Farsçaya tercüme ettiği kitabı aldığını bildirdi ve bu kitabı arkadaşına vermesini ister.

İstanbul'da yayımlanan "Hekayik" gazetesinin editörüne alfabenin değiştirilmesiyle ilgili bir mektup yazar.

1876

Mayıs ayında arkadaşı Manikçi'ye bir mektup yazar.

Temmuz ayında Tiflis yakınlarındaki Kocur yaylasında yaşar. Burada Mevlâna Celaleddin Rumi'nin Mesnevi'sini okur ve Tiflis'te bulunan Şeyh Ahmed Hüseyinzade'ye

mektup yazar. Bu mektuba üç şiir ekler: “*Hikâyeti Pota Kerim*” ve “*Seferi Dellak*”, “*Bedil Hanımı Erdebili*”, “*Meşedi Buttan Selyani*”, “*Hikâyeti Seyid Elem Selyani*” “*Wanda*” adlı şiiri yazar.

1877

Hasanbay Zardabi'ye “*Okul ve öğretmenlik sorunları*” başlığı altında yazanı belli olmayan imzalı iki küçük mektup yazar. Bu mektuplar “*Ekinçi*” gazetesinin Ocak ve Şubat aylarında (No. 2, 3) yayımlanır.

1878

26 Şubat'da Tiflis'te kalp hastalığından öldü. (Elesger, 2012: 116-127)



M.F. AHUNDOV’UN ESERLERİ LİSTESİ:

8.Tablo 8: Ahundov’un eserleri listesi

Eserin Adı	Yayımlandığı yıl
Puşkinin Ölümüne Şark Poeması	1837
Hekayeti-Molla İbrahim Halil Kimyager	1850
Hekayet-i Mösyö Jordan Hekimi Nebatat ve Derviş Mesteli-Şah Cadüger-i Meşhur	1850
Sergüzeşt-i Vezir-i Han-ı Lenkeran	1850
Hikâyet-i Hırs-ı Guldur Basan	1851
Sergüzeşt-i Merd-i Hasis veya Hacı Kara	1852
Muraffa Vekillerinin Hikâyeti	1855
Aldanmış Kevakip – Yusuf Şahın Hikâyesi	1857
Temsilat (Altı Komedi ve Hikâyesinin yer aldığı kitabı)	1859
Elifba Layihası/Projesi	1857
Fehristi-kitab	1859
Kemalüddövle Mektupları	1860
Nezm ve nesir Hakkında	1875
Mirza Ağanın Piyesleri Hakkında Kritika	1871
Kritika Risalesi	1871
Tenkit Risalesi	1871
Yek Kelme Hakkında	1875
Ekinci Gazetesinin Neşri Hakkında	1876
Molla Rumi ve Onun Tasnifinin Babında	1876
Poeziya Hakkında	

Bunların yanında Ahundov’un onlarca makalesi ve 156 mektubu bulunmaktadır.