

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
SUMQAYIT DÖVLƏT UNİVERSİTETİ

ƏLİYEVƏ XATİRƏ QURBAN QIZI

MÜASİR AZƏRBAYCAN DRAMATURGİYASI

(Dərs vəsaiti)

Sumqayıt Dövlət Universitetinin
Elmi Şurasının
14.06.2019-cu il
tarixli iclasında (protokol № 10)
təsdiq edilmişdir.

SUMQAYIT – 2019

UOT 821.512.161 (075.8)

Elmi redaktor Məmmədov Avtandil İsrafil oğlu,
filologiya elmləri doktoru, professor

Rəyçilər İsmayılova Yeganə,
filologiya elmləri doktoru, professor

Məmmədov Rövşən Məmmədəli oğlu,
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Əliyeva X.Q. Müasir Azərbaycan dramaturgiyası. Dərs vəsaiti. Sumqayıt: SDU-nun Redaksiya və nəşr işləri şöbəsi, 2019, 132 səh.

Dərs vəsaiti 060201 – Filologiya ixtisasının Azərbaycan ədəbiyyatı ixtisaslaşması üzrə tədris olunan Müasir Azərbaycan dramaturgiyası fənninin proqramı əsasında yazılmışdır.

Kitabda müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyasının əsas səciyyəvi xüsusiyyətləri, janr panoraması, mövzu-ideya mündəricəsi izah olunmuş və İ.Əfəndiyev, B.Vahabzadə, E.Əfəndiyev, H.Mirələmov, Ə.Əmirli, E.Hüseybəyli, F.Mustafa, A.Məsud, K.Abdulla və b. son dövrlərdə qələmə aldıkları pyeslər təhlil edilmişdir.

Dərs vəsaiti tələbələr, mütəxəssislər və geniş oxucu kütləsi üçün nəzərdə tutulmuşdur.

© Sumqayıt Dövlət Universiteti, 2019

© Əliyeva Xatirə Qurban qızı, 2019

GİRİŞ

Ən qədim zamanlarda ölkəmizdə sadə xalq kütlələri arasında oyunların, xalq dramlarının və meydan tamaşalarının geniş yayılması faktı Azərbaycan ədəbiyyatında dram və teatr sənətinin köklərinin çox dərin olmasından xəbər verir. Sözsüz ki, bu şən-şux, yumorlu xalq dramlarında əməyə məhəbbət, mənfi işlərdən çəkəndirmək, öyrədici əsas yer tutur, insan və həyatla bağlı bir sıra nöqsanlar tənqid olunurdu. Sonralar islam dini, xüsusilə şiəlik qolu və Məhərrəm ayı ilə bağlı icra olunan dini mərasimlərlə bağlı şəbihlər meydana çıxdı. Lakin nəinki Azərbaycan, eləcə də müsəlman Şərqində uzun müddət dramaturgiya və peşəkar teatr sahəsi yarana bilmədi. Yalnız XIX əsrin ikinci yarısından bu ədəbi-mədəni hadisə - milli dramaturgiyamız təşəkkül tapdı.

Azərbaycan mədəniyyətində bu sahə gec yaransa da, çox zəngin və məhsuldar bir inkişaf yolu keçmişdir. Əsryarımlıq tarixə malik olan milli dram janrı xalqımızın ictimai-siyasi şüurunun formalaşmasında və istiqamətlənməsində, milli-mənəvi dünyasının zənginləşməsində, yetişən gənc nəslin təlim-təربiyəsində və cəmiyyət üçün layiqli vətəndaş yetişdirilməsi işində aparıcı rol oynamışdır. Dramaturji janrlarda yazılan əsərlər ictimai həqiqətləri daha dolğun və canlı ifadə etdiyi üçün digər janrlardan öz imkanları (hərəkət, çeviklik və s.), ictimai-siyasi hadisələrə aktiv reaksiyası baxımından əsaslı şəkildə fərqlənir.

Dramaturgiya ədəbiyyatın müstəqil bir yaradıcılıq sahəsi

olmaqla bərabər başqa sənət növləri ilə də sıx əlaqədardır. Bu mənada dramaturgiyanın inkişafı teatr, rejissorluq, aktyorluq, musiqi və s. sənət sahələrinin də tərəqqisini şərtləndirmişdir. Mirzə Fətəli Axundzadənin dram janrına müraciəti milli teatrımızın da yaranmasına səbəb olmuşdur.

Tədqiqatçılar Azərbaycan dramaturgiyasının keçdiyi tarixi yolu dörd mərhələdə təsnif edirlər:

1. XIX əsrin sonu Azərbaycan dramaturgiyasının yaranması;
2. XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı;
3. Sovet dövrü dramaturgiyası;
4. Müstəqillik illəri dramaturgiyası.

XIX əsrin sonu Azərbaycan dramaturgiyasının yaranması kimi xarakterizə olunur. Azərbaycan, eləcə də Yaxın Şərq dramaturgiyasının banisi Mirzə Fətəli Axundzadə ilk dəfə komediyaları ilə ictimai həqiqətlərə ayna tutaraq, əsərlərini həyatımızın güzgüsünə çevirə bildi. Qeyd edək ki, Mirzə Fətəli Axundzadənin bir komedioqraf kimi yetişməsində dünya komedionəvisliyinin, əsasən də Molyer və Qoqolun rolu danılmazdır. Öz dövrü ilə bağlı ən yaxşı tarixi-bədii mənbə olan M.F.Axundzadə, N.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, N.Nərimanov dramaturgiyası Hacı Nuru, Şahbaz bəy, Hacı Qara, Fəxrəddin, Səadət xanım, Rüstəm bəy, Kefli İskəndər, Şeyx Nəsrullah, Şamdan bəy kimi qəhrəmanlar yetişdirdi.

Azərbaycan dramaturgiyasının ikinci mərhələsində Cəlil

Məmmədquluzadə ilə yanaşı Hüseyn Cavid, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Məmməd Səid Ordubadi, Süleyman Sani Axundovun yaratdığı pyeslər dramaturgiyamızı daha da zənginləşdirdi. Üzeyir Hacıbəyovun musiqili komediyaları və operaları isə Azərbaycan teatrının və dram sənətinin inkişafında yeni mərhələ açdı.

XX əsrin iyirminci və doxsanıncı illərində yeni ictimai-iqtisadi formasiyaya keçid Azərbaycan dramaturgiyasına yeni məzmun və forman gətirdi. Sovet dövrü dramaturgiyası daha çox Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, Mirzə İbrahimov, Mehdi Hüseyn, Sabit Rəhman və İlyas Əfəndiyevin səhnə əsərlər ilə təmsil olundu. Müasir dövr dramaturgiyamız isə tarix baxımından Azərbaycanın müstəqillik dövrü ilə şərtlənir və Elçin Əfəndiyev, Əli Əmirli, Hüseynbala Mirələmov, Vaqif Səmədoğlu, Bəxtiyar Vahabzadə, Firuz Mustafa, Afaq Məsud, Kamal Abdulla, Elçin Əlibəyli, İlqar Fəhmi, Həmid Arzulu, Həsənəli Eyvazov, Əli Səmədli, Aqşin Babayev və başqa dramaturqların yaradıcılığı təmsalında əyaniləşməkdədir.

Onu da qeyd etmək lazımdır ki, Azərbaycan ədəbiyyatında milli özünüdərkə qayıdış və istiqlalçılıq mərhələsində (XX əsrin 60-90-cı illəri), eləcə də çoxmetodlu ədəbiyyat kimi xarakterizə edilən müstəqillik dövründə ümummilli lider Heydər Əliyev (1969-1982; 1993-2003) Azərbaycana rəhbərlik etmişdir. Milli mədəniyyətin və ədəbiyyatın dövlət səviyyəsində himayə olunması nəticəsində Azərbaycan ədəbiyyatında soykökə, tariximizə, milli özünüdərkə qayıdış prosesləri daha da geniş

vüsət alaraq milli ruhun, vətəndaşlıq mövqeyinin güclənməsinə səbəb olmuşdur.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı çoxmetodlu ədəbiyyat kimi xarakterizə olunmaqdadır. Çünki bu epoxada müəyyən ədəbi qrup və birliklərin fəaliyyəti nəticəsində yeni ədəbi cərəyanlara – yeni tənqidi realizm, postmodernizm, dekadentizm, magik realizmə meydan açılmışdır. Kamal Abdulla və onunla həmfikir olanların timsalında postmodernizm ədəbi cərəyanı özünə tərəfdarlar tapmış, nəticədə müxtəlif janrlı, səpkili yeni əsərlər yaranmışdır.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında magik realizmi İsa Hüseynov və Yusif Səmədoğlu təmsil etmişlər. Mütəxəssislər magik realizmi həyatın gerçək, rəssional və macərəli təsvirinə mistik, mifoloji, fantastik elementlərin daxil edilməsi kimi izah edirlər. Ümitsizlik, böhran, çaşqınlıq əhval-ruhiyyəsi üzərində qurulmuş dekadent ədəbiyyat isə keçid dövrü, keçən əsrin 90-cı illəri ilə bağlı olmuş və demək olar ki, müxtəlif ədəbi nəsillərin yaradıcılığında özünü göstərmişdir.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında tamamilə yeni tipli tənqidi realizm cərəyanının formalaşmasını da söyləmək mümkündür. Yeni tənqidi realizmdə ifşa yox, yeni cəmiyyətin dərin və əsaslı bədii dərkə məsələsi, yeni insan obrazı yaratmaq xüsusi önəm daşıyır. Bütün bunlar müstəqillik dövründə demokratik ədəbi mühitin yaranmasından irəli gəlir ki, bəzən buna “demokratik ədəbi mühitin çoxsəsli ədəbiyyatı” da deyilir.

Sosializmin kapitalizmlə əvəz olunması, Azərbaycanın

milli müstəqillik qazanması milli dramaturgiyamızda fərqli məzmun, mövzu, ideya-üslub, yeni insan obrazları, qəhrəmanlar yaratdı. Dünya postmodernist estetikasının müasir Azərbaycan dramaturgiyasına təsiri nəticəsində janr panoraması da müəyyən qədər dəyişdi, ənənəvi dram, komediya və faciə janrlarından kənara çıxıldı (Məsələn, K.Abdullanın yaradıcılığında duyumlar dramı, xəyali-dramatik oyun, fəlsəfi-sentimental duyumlar dramı, xəyali faciə, xəyali-oyun və s.).

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında qeyri-ənənəvi üslub görünməyə, ənənəvi real bədii təsvirlər irreal, mistik təsvirlərlə əvəz olunaraq dram əsərinin bədii strukturunda əsas komponentə çevrilməyə başladı. Modernizm və postmodernizm dalğasının gətirdiyi yeni dramaturji strukturunda zaman-məkan faktorları da yeni çalarlar qazandı.

Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasına postmodernist bədii formulaların gəlişi ilə yeni ideya-üslub xətti yarandı. Xəyali-fantastik situasiyalar, mistik-mücərrəd düşüncənin yaratdığı ideya-üslub xəttində özünü göstərən müxtəlif təmayüllər meydana çıxdı ki, bu da dram əsərlərində ideyanın öz bədii həllini dramaturji hərəkətdə tapmasını kölgədə qoydu. İdeya mətnaltı mənalara deyil, birbaşa, daha çox açıq mətn formasında ifadəsi əsas yer tutdu. Satirik, lirik-psixoloji, sənədli-publisistik, siyasi publisistik, epik-fəlsəfi və s. üslublar formalaşdı.

Müxtəlif etaplarda və müxtəlif müəlliflərdə fərqli forma və məzmununda meydana çıxmış, əsasən modernist və

postmodernist süjetli müasir Azərbaycan dramaturgiyası hələ tamamlanmamış bir proses şəklində davam etməkdədir. Ancaq otuz ilə yaxın bir dövrü əhatə edən, 1990-cı illərdə təməli qoyulan bu dramaturji prosesdə formalaşma getmiş, 2000-ci illərdə artıq formalaşma prosesi başa çatmaqla, demək olar ki, yeni dramaturji üslub öz yeni forma və məzmun keyfiyyətləri ilə sabitləşmişdir.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyası özünün yeni mövzuları ilə diqqəti cəlb etməklə yanaşı, yeni sosial-siyasi quruluşun özünəməxsus səciyyəvi xüsusiyyətlərini də əks etdirməyə başladı. Müstəqillik dövründə yazılan milli koloritli, milli ruhlu yeni dramatik əsərlərin ana xəttini müstəqillik dəyərləri, azad Azərbaycan idealının tərənnümü, müstəqillik amalı və azadlıq uğrunda mübarizənin təsviri, Qarabağ müharibəsi mövzusu, təəssübkeşlik, bütövlükdə Vətən, torpaq, milli kimlik məsələləri kimi milli-mənəvi dəyərlər təşkil etdi.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının tədqiqi məsələləri də aktualıq kəsb edir. Bu problem ayrı-ayrı məqalə və monoqrafiyalarda, kitablara yazılmış “Ön söz”lərdə əksini tapmışdır. N.Cəfərov (“Hüseynbala Mirələmovun yaradıcılığı və ədəbi tərcümeyi-halı”, “Afaq Məsud dünyası”), N.Paşayeva (“İnsan bədii tədqiq problemi kimi”, “Yeniləşən ədəbiyyatın yeni insanı”), E.Mehrəliyev (“Azərbaycan nəsr və dramaturgiyasında Qarabağ mövzusu”, “Müharibə və ədəbiyyat”), T.Əlişanoğlu (“1990-cı illərdə dramaturgiya və teatr”), Y.Qarayev (“Teatr-həyatda və

səhnədə”), A.Səfiyev (“Müasir Azərbaycan dramaturgiyası”), Ə.Cahangir (“Dionisin sağlığına”, “Şekspirin adı”, “Sənin şərəfinə, Dionis”), A.Dadaşov (“Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası”), B.Əhmədov (“Milli dramaturgiyanın Elçin mərhələsi”), A.Mustafayeva (“İkimininci illər dramaturgiyası”), A.Talıbzadə (“Azərbaycanlıların müstəqillik sərgüzəştləri”, “Mütləq və rəğmən”, “Kütlə: teatr və kino”), M.Əlizadə (“Elçin fenomeninin Azərbaycan milli teatr prosesinə təsiri”, “Teatr: seyr və seyr”), V.Səmədoğlu (“Dramaturgiya”), Cavanşir və Vaqif Yusifli (“Bu nə seyrdir belə”), V.Yusifli (“Həyat səhnədir, insanlar aktyorlar, dünya tamaşa”), S.Eyvazov (“Xalq yazıçısı Elçinin dramaturgiyası”), Z.Şükürova (“Elçin dramaturgiyasında qəhrəman problemi”), N.Yigitoğlu (“Vaqif Səmədoğlu yaradıcılığında poetik bütövlük”), A.Hüseynli (“Həyat və sənət həqiqəti”), M.Ağayeva (“Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi”), F.Səfiyeva (“Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyası”), S.Şərifova (“Azərbaycan postmodern dramaturgiyası”), Ə.Ələkbərli (“Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarırları”), V.Xanoğlu (“İlyas Əfəndiyev və Azərbaycan mədəniyyəti”), C.Əliyev (“Azərbaycan komediyasının poetikası”), S.Eyvazov (“Xalq yazıçısı Elçinin dramaturgiyası”), N.Şiriyeva (“Fantasmaqorik gerçəkliklər və ya Vaqif Səmədoğlu dramaturgiyası”), V.Qafarlı (Azərbaycan teatrının janr poetikası) və digər müəlliflərin tədqiqatlarında müasir dramaturgiyamız bir ədəbi proses kimi elmi şəkildə araşdırılmış, müəlliflərin

yaradıcılığına, yeni dramaturji pyeslərə müxtəlif yöndə münasibət bildirilmişdir.

“Müasir Azərbaycan dramaturgiyası” fənninin obyektı müstəqillik dövründə yazılmış dramaturji əsərlərdir.

Fənnin tədrisinin əsas məqsədi isə çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf istiqamətləri və perspektivləri, klassik dramaturgiyadan fərqliliyi, janr rəngarəngliyi və əsas simaları haqqında magistrantlarda ətraflı təsəvvür yaratmaqdır.

“Müasir Azərbaycan dramaturgiyası” fənninin tədrisinin əsas vəzifələri aşağıdakılardır:

- Dramaturgiyanın milli bədii söz sənətimizdə, ədəbi prosesdə rolunu, yarandığı dövrün etibarlı tarixi-bədii qaynağı və ictimai həqiqətlərin güzgüsü olmasını, ictimai düşüncənin istiqamətlənməsində əvəzsiz rolunu;
- Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının ən mübahisəli məsələsi olan janr müxtəlifliyini, qarışıq janr formalarını;
- Yeni dram poetikasına postmodernizmin təsiri məsələlərini, yeni dramaturji strukturda forma-məzmun, süjet-fabula əlaqələrini, ideya-üslub xəttini;
- Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının əsas nümayəndələrinin əsərlərinin məzmun və ideya xəttini, təhlil formalarını;
- Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının tədqiqi məsələlərini magistrantlara öyrətməkdən ibarətdir.

“Müasir Azərbaycan dramaturgiyası” fənni ali məktəblərin filologiya fakültəsinin Azərbaycan ədəbiyyatı ixtisaslaşması üzrə magistratura pilləsində tədris edilir. Yuxarıda

qeyd edilən özəlliklər bu fənnin tədris edilməsinin əhəmiyyətini və aktuallığını şərtləndirir.

“Müasir Azərbaycan dramaturgiyası” adlı dərş vəsaitinin hazırlanmasında əsas məqsəd magistratura səviyyəsində təhsil alan tələbələrini işini asanlaşdırmaq və bu sahədə olan boşluğu qismən də olsa, doldurmaqdan ibarətdir.

Tənqidi qeydlərini, məsləhət və təkliflərini **xatire.66@mail.ru** elektron ünvanına çatdıracaq mütəxəssislərə qabaqcadan minnətdarlığımızı bildiririk.

MÜASİR AZƏRBAYCAN DRAMATURGIYASINDA JANR VƏ MÖVZU MƏSƏLƏLƏRİ

Əsərin dili, bədii təsvir və ifadə vasitələri, süjet, janr və kompozisiya ilə yanaşı janr da forma anlayışının tərkib hissələrindən biridir. Lirik və epik növün janrlarının əsrlərlə tarixi olduğu halda, dramatik növ haqqında bunu demək olmaz. Digər bir tərəfdən dramaturgiyada janr məsələsi poeziya və nəsrin janrlarından məzmunla sıx, birbaşa bağlılıq və onun diktəsi ilə müəyyənləşmək baxımından da tamamilə fərqlənir.

Azərbaycan dramaturgiyasının ənənəvi dram, komediya və faciə kimi janrlarının hər birinin yaranma tarixi, inkişaf yolu, özünəməxsus əlamətləri, məzmun standartları vardır. Lakin dramaturgiyada janrlar arasında qəti şəkildə sərhəd qoymaq da düzgün olmazdı. Bu mənada XX əsrin əvvəllərində C.Məmmədquluzadənin tragikomediya ("Dəli yığıncağı", "Anamın kitabı") kimi əsərlərini nümunə göstərmək olar. M.F.Axundzadənin "Hacı Qara", C.Məmmədquluzadənin "Ölülər", Səməd Vurğunun "Vaqif", N.Vəzirovun "Müsibəti-Fəxrəddin" pyeslərinin janrı tədqiqatlarda geniş mübahisə və müzakirələr obyektinə olmuşdur.

Tədqiqatçı Salidə Şərifova müstəqillik dövrü dramaturgiyası nümayəndələrini ənənə və yenilik baxımından iki qrupa ayırır. Ənənəvi dramaturji xəttin Əli Əmirlinin, Fikrət

Qocanın, Hüseynbala Mirələmovun, Hidayət Orucovun, Afaq Məsudun, Əjdər Olun, Elçin Hüseynbəylinin, Firuz Mustafanın Elçin Mehrəliyevin, Aygün Həsənoğlunun, Vəfadarın, İbrahim İbrahimlinin, dramaturji xətdə yeniliyin isə Kamal Abdulla, Elçin, Əyyub Qiyas, Qan Turalının yaradıcılığında özünü qabarıq şəkildə göstərdiyini və onların yaradıcılıqlarında müasir dramaturgiyanın təşəkkül prosesini izləməyin mümkünlüyünü vurğulayır [62 , s. 301].

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının janr panoraması ən dolaşığı məsələlərdəndir. Ona görə ki, müasir dövrdə yazılan dram əsərlərində janr sərhədlərinin dağınıqlığının, janrlararası sintezin, janr içində janr yaranmasını açıq-aydın görmək mümkündür. Bu problem dünya dramaturgiyasının standartlara, ənənəyə, ənənəviliyə qarşı cəbhə açan postmodernizmdə janrın modernist, postmodernist estetikasının milli dramaturgiyamıza təsiri nəticəsində reallşadı və beləliklə, yeni, avanqard forma və məzmun tiplərinin yaranması, postmodernist dünyaduyumu, estetik paradigmalardan dəyişməsi ilə dramaturgiyanın ənənəvi üçlük janr bölgüsü pozuldu. Yeni məzmun, üslub, forma yeni janrların yaranması ilə nəticələndi, müasir Azərbaycan dramaturgiyasının janr mənzərəsinə rəngarəngləşdi.

Bu janrların meydana çıxmasında Azərbaycanın müstəqillik mübarizəsinin, Qarabağ müharibəsinin, gərginliyin, faciəvi ovqatın, ümumiyyətlə tarixi-siyasi məsələlərin də rolu az olmamışdır. Əsərlər mövzu

baxımından da bu istiqamətə yön alırdı. Köhnəlik və yeniliyin mübarizəsində faciəviliklə yanaşı komik situasiyalar da özünü göstərirdi.

Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında faciə janrı passivliyi, komediya janrının isə fəallığı, aparıcılığı diqqəti çəkməkdədir. Bunları doğuran amillər, komediya janrının fəallığını yalnız ictimai-siyasi təsirlərlə bağlamaq düzgün olmazdı. Bunu bir tərəfdən komediya janrının eksperimentçilik imkanları, çevik xarakteri, kütləvilik meyilli olması ilə əlaqələndirmək lazımdır. Onun Qərb ədəbiyyatında vodevil, Şərqi ədəbiyyatında isə fars kimi növlərinin yaranması bu janrın geniş imkanlarını bir daha sübut edir.

Müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyasında komediya janrı daha çox Elçin Əfəndiyevin (“Ah, Paris!.. Paris!..”, “Mən sənəin dayınam”, “Dəlivanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir”), Vaqif Səmədoğlunun (“İntihar” ağlamalı-gülməli təbdili, “Generalın son əmri” tragikomik misteriyası, “Yaşıl eynəkli adam - 2”), Əli Əmirlinin (“Bala-bəla sözüdəndir?”, “Yeddi məhbusə”, “Onun iki qabırğası”, “Köhnə ev”, “İtkin ər və ya ufoloji ehtiraslar”, “Varlı qadın”) yaradıcılığında özünü göstərir.

Qeyd etmək lazımdır ki, modernizmin nihilist metodu, postmodernizmin karikatur təsvirləri dramaturji strukturu daha çox komik plana meyilləndirməyə başladı. Odur ki,

komediya Azərbaycan dramaturgiyasının dördüncü inkişaf mərhələsində– müstəqillik dönməsində hegemon janra çevrilməyə başladı. Başqa sözlə, XIX əsrin sonu və XX əsrin əvvəllərində aparıcı janr olan komediya yenidən öz mövqeyinə qayıdaraq müasir dramaturgiyanın əsas janrına çevrilmişdir.

Əvvəlki komediyanın sələfi olan çağdaş dövrün komediyası fərqli çalardadır, daha çox komediya və faciə janrının sintezindən yaranmış tragikomediya. Tədqiqatçılar yeni dövrün komediyasını öz sələfi kimi avamlığın, elmsizliyin yox, ondan daha dəhşətli, gülünc və tragik olan ağılın, elmin komediyası hesab edirlər (C.Məmmədquluzadənin “Anamın kitabı” tragikomediyasındakı kimi). Tənqidçi Əsəd Cahangir apardığı araşdırmalara əsasən, dramaturgiyada XXI əsrin ilk onilliklərinin aparıcı janrının tragikomediya olduğunu yazır [7, s.16].

Müasir Azərbaycan dramaturji prosesdə komediya kimi aparıcı olmasa da, digər janrları da görmək mümkündür. Dram janrı İlyas Əfəndiyevin “Ağıllılar və dəlilər”, Əli Əmirinin “Ağqoyunlular və qaraqoyunlular”, “Xoşbəxt gün”, “İyirmi ildən sonra”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Hara gedir bu dünya?” əsərləri, tarixi dram-faciələr İlyas Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı”, Bəxtiyar Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc”, Nəriman Həsənzadənin “Pompeyin Qafqaza yürüşü”, Hüseynbala Mirələmovun “Gəncə

qapıları”, lirik-psixoloji dram Əli Əmirlinin “Meydan”, faciə Tiran və aktyor” əsərləri ilə təmsil olunur. Müstəqillik illərində faciə janrı Azərbaycan xalqının yaşadığı məlum tarixi faciələrlə - İyirmi yanvar hadisələri, Xocalı soyqırımı, Qarabağ savaşı ilə sıx bağlıdır.

Tədqiqatlarda Kamal Abdullanın dram əsərləri milli dramaturgiyamızın məzmun, üslub, ideya, eləcə də janr baxımından zənginləşməsi, onun pyeslərinin özünəməxsus, fərqli və konteksdənkənar janr panoraması olması vurğulanır. Yazdığı pyeslərin hər birinin janrını müəyyənlədirən Kamal Abdulla məzmun komponentlərində folklor elementlərini özünü aydın şəkildə “Kim dedi ki, Simurg quşu var imiş!” əsərini - fəlsəfi sentimental duyumlar dramı, “Bir, iki-bizimki!” əsərini - bir-birini anlamaq istəyən və anlamayan, tapmaq istəyən və tapmayan iki nəfərin duyumlar dramı, “Hərdən mənə mələk də deyirlər...” əsərini - bir bölümlü xəyali oyun, “Ruh” əsərini - yarı xəyali, yarı dramatik oyun, “Pis oğlan” əsərini - adidən adi iki nəfərin bir pərdəlik və ya bir nəfəslilik dramı, “Yağışlı gecələr” əsərini - həqiqətə bənzər oyun, oyunabənzər həqiqətin qurulması, “Elə bil qorxa-qorxa...” əsərini - xəyali faciə kimi dəqiqləşdirir.

Kamal Abdullanın “Ruh” (1998) kitabına toplanmış kiçikhəcmli folklor poetikasına yaxın bu pyeslərin janrlarında müxtəlifliyi, mücərrədliyi də onların tamamilə fərqli dramaturji strukturundan irəli gələn məsələ kimi

diqqəti cəlb edir. Öz pyeslərini “oyun” adlandıran müəllifin pyeslərinin əksəriyyətində postmodern poetikadan doğan bir oyun üslubu müşahidə olunur. Gördüyümüz ki, əsərlərin janr təyinatı da geniş şərhlərlə verilir ki, bu da janrın dəqiqlik, sabitlik qazanmaması ilə bağlıdır.

Elçin Əfəndiyev “Şekspir” əsərinin “kədərli komediya”, “Arılar arasında” əsərini “bir az kədərli komediya” adlandırmaqla pyeslərində şərhli janr təyinatından istifadə edir. Bədirxan Əhmədov, Aydın Dadaşov və digər tədqiqatçılar göstərirlər ki, müəlliflərin öz əsərlərini necə adlandırmalarından asılı olmayaraq, pyeslərə quruluş verməklə onları həm tragediya, həm də komediya kimi tamaşaya qoymaq olar. Aydın Dadaşov müasir Azərbaycan dramaturgiyasının janr strukturunda olan dəyişiklikləri sosial-ictimai əsaslardan irəli gələn bir hadisə kimi şərh edir.

Vaqif Səmədoğlu və Firuz Mustafanın dramaturji yaradıcılığı da müasir Azərbaycan dramaturgiyasının janr mənzərəsinin zənginləşməsinə töhfə olmuşdur. Belə ki, Vaqif Səmədoğlunun qarışıq forma və məzmun örnəyi kimi diqqəti cəlb edən “Generalın son əmri” pyesi komikliklə tragiklik, gerçəkliklə mistizm çulğalaşır, müəllif “Generalın son əmri” pyesinin janr təyinatını “tragikomik misteriya” adı altında dəqiqləşdirir. Tədqiqatçılar Firuz Mustafa yaradıcılığında özünü göstərən antikomediya, komik faciə, qrotesk, absurd komediya, fars, ekzotik komediya, mənzum komediya, mini-

fars və s. janr və formaların Azərbaycan komediya aləminin ilk “daimi sakinləri” hesab edirlər.

Tədqiqatçılar müstəqillik illərində yazılmış pyesləri mövzu baxımdan daha çox aşağıdakı kimi qruplaşdırmışlar:

1. Tarixi dramlar
2. Ailə dramları
3. Torpaq azadlığı mövzusu
4. Sənədli-publisistik pyeslər
5. Sosial-psixoloji dramlar
6. Səhnələşdirmələr

Tarixi dramlar. İ.Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı” (“Qarabağnamə”), B.Vahabzadənin “Hara gedir bu dünya?”, “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”), N.Həsənzadənin “Pompeyin Qafqaza yürüşü”, Əli Əmirlinin “Meydan”, “Tiran və aktyor”, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar”, H.Mirələmovun “Gəncə qapıları”, “Pənahəli xan Cavanşir”, “Xəcalət”, Yunus Oğuzun “Nadir Şah”, Əli Səmədlinin Şeyx Şamildən bəhs edən “Barışıq olmayacaq”, İncilab Vəlizadənin Abbasqulu bəy Şadlinski həsr olunmuş “Xoş amallar qurbanı” pyeslərinin ideya-məzmun mündəricəsi çağdaş dramaturgiyamızı daha da zənginləşdirdi. İlqar Fəhminin “Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin”, “Şahnamə” kimi əsərlərində tarixi mövzulara yeni yanaşma cəhdləri özünü göstərdi. İ.Şıxlı “Namus qaçağı” və “Ölüləri qəbirstanlıqda basdırın” hekayələri əsasında 1991-ci ildə ilk pyesini yazdı ki,

bu dramda milli mental dəyərlərdən sayılan namus, qeyrət və sədaqət ön plandadır.

Ailə dramları. Bu mövzu Əli Əmirlinin yaradıcılığında daha çox yer almaqdadır: “Onun iki qabırğası”, “Varlı qadın”, “Xoşbəxt gün”, “İyirmi ildən sonra”, “Səhnədə məhəbbət”, “Köhnə ev”, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Hasarın o üzü”, “Sevən qadın”, “M.S.S. Mən səni sevirəm”. İlyas Əfəndiyevin “Qəribə oğlan”, B.Vabzadənin “Rəqabət”, Natiq Rəsulzadənin “Nonses” (“Mənim əziz abidəm”), Əkrəm Əylislinin “Yazığam sevmə məni”, Elçinin “Teleskop”, Tamara Vəliyevanın “Mənim ağ göyərçinim”, Marat Haqverdiyevin “Ah, qadınlar, qadınlar”, Ağarəhim Rəhimovun “Məhəbbət və cinayət”, Həkim Əhmədlinin “Ümid məşəli” pyesləri də bu qəbildəndir. Ailə dramlarında əbədi yox, ötəri və məhəlli problemlər qabardılır.

Torpaq azadlığı mövzusu. Çağdaş dramaturgiyamızda Qarabağ mövzusunun əksi xüsusi yer tutmaqdadır. H.Mirələmovun “Xəcalət”, “Vıcdanın hökmü”, Əli Əmirlinin “Ünvansız qatar”, Mehman Musabəylinin “Yük vaqonu”, Elçin Hüseynbəylinin “Qaçaq qocalar”, “Fətihə”, Ələmdar Quluzadənin “Pənah evi”, Vaqif Əlixanlının “Oğlum, qardaşım əcəl”, Vidadi Babanlının “Ana intiqamı”, Aygün Həsənoğlunun “Mağara”, Ramiz Novruzovun “Hələ sevirəm deməmişəm”, Yusif Kərimovun didərginlər” kimi pyeslərdə qaçqınlıq həyatı, torpaq itkisi, vətən həsrəti, qaçqınlığın mənəvi ağrısı, Qarabağ torpaqlarına qayıdış kimi problemlər mövzu obyektinə

çevrilmişdir.

Elçin Hüseynbəylinin “Qaçaq qocalar” pyesi fars janrında yazılmışdır. Əsərdə paytaxtda qaçqın həyatı yaşayan iki qocanın işğal altında olan Qarabağ torpaqlarına qayıdışından danışılır. Bakının “Nərimanov” metrosunun çıxacağındakı parkda vaxtlarını keçirən bu qocaların bir qırıq skamyada oturub reklam şitindəki qıza ban başqa bir məşğuliyyətləri yoxdur. Bəzən də “Pupsik” adlı küçüyünü axtaran 60-65 yaşlı Məryəmi müzakirə edirlər. Keçmiş xatirələr, söhbət əsnasında onların birinin Mahmudlu kəndində böyüyən keçəl Usub (Yusif), digərinin isə sırtıq Mamed (Məhəmməd) olması məlum olur. Bu qocalar əsirlikdə olan kəndlərini, mal-qaranı, itləri, toyuq-cücanı, Qarabağın qara qıvrım quzusunu, uzunqulaqları, bağ-bağatları, Arazda çimib yorularkən tək tut ağacının altında xumarlanmalarını, çayda balıq tutaraq onun kababını Yaşarın tut arağı ilə vurmalarını, Bəndiyalığilin həyatında domino oynamalarını xatırlayır və bütün bunları təsərvürlərində, xəyallarında yaşadırlar. Onlara elə gəlir ki, qoyub gəldikləri kəndlərindəki hər şey öz yerindədir. Qocalar şəhərin səs-küyündən, evlərin darısqallığından, təzyiqdən, şəkərdən şikayətlənirlər. Hər şeyə tüpürərək hamıdan gizlincə kəndə qaçmağı düşünürlər. Qatarla Horadizə, oradan da piyada erməni əsirliyində olan kəndlərinə gedib qayıtmağı qərara alırlar. Məhəmməd kino aparatını götürəcəyini, kəndin şəklini çəkib gətirəcəyini deyir. Onların dialoqlardan belə çıxır ki, sanki Mərcahlıda yaşayış var. “Ə, bəs bizimkilər deyirlər ki, yüz il

keçsə, Qarabağ bizimdi. Hansı Qarabağ, ə? Hanı bizim qohumlar, hanı bizim qonşular, hanı dədələrimizin qəbirləri, başdaşlarını da çıxarıb aparırlar, ə? Ə, bəs bu camaat hanı?-deyən Məhəmməd kişinin bədii xitabları Qarabağ faciəsini, erməni vandalizmini bir daha əyaniləşdirir. Əsərin sonunda güllə səslərinə, düşmənin yaxınlaşmasına əhəmiyyət verməyən qocalar sevinclə qışqıraraq hamını el-obaya, vətənə səsləyirlər ki, bu da əsirlikdə olan yerlərə dönməyə bir çağırışdır.

Sənədli-publisistik pyeslər. Monoloji ədəbiyyat nümunələri sayılan gündəliklər, xatirələr, memuarlar, məktublar, arxiv materialları, sənədli faktlar dramaturgiya üçün zəngin və maraqlı mövzu obyektinə çevrilmişdir. Həsən Həsənovun “Brüsseldən gələn məktublar” pyesi M.F.Axundzadənin Brüsseldə təhsil alan oğlu Rəşidlə məktublaşmaları əsasında yazılmışdır. Rüstəm İbrahimbəyovun “İlgək” pyesi 30 may 1930-cu ildə Parisdə baş vermiş hadisə - rus imperiyası tarixində müəmmalı fiqur hesab edilən Rasputinin ölümü ilə bağlıdır. Milli müstəqillik yolunda Azərbaycanın keçdiyi çətin və şərəfli yoldan bəhs edən Aqşin Babayevin “Oğul” pyesinin dramaturji modeli olmuş hadisələr, sənədli faktlar əsasında qurulmuşdur. Pyesin proloqunda SSRİ dövlətinin başçısı Qarbaçovun əmrilə Sovet ordusunun xalqımıza qarşı törətdiyi qanlı olaylar, qanlı yanvarla bağlı etirazını bildirən ümummilli lider H.Əliyevin o vaxt Azərbaycanın Moskvadakı nümayəndəliyinə gəlişi, “Azadlıq” radiosunda çıxışı ilə başlanğıcdan informasiya gerçəkliyinin artacağını şərtləndirir.

Aqşın Babayevin “Xilaskar”, Elçin Hüseynbəylinin “Sezar” sintetik dramı, Əli Əmirlinin “Mesenat” əsərləri də sənədli-publisistik pyeslər cərgəsində yer almaqdadır. Elçin Hüseynbəylinin “Sezar” adlı ikihissəli sintetik dramı U.Şekspirin “Yuli Sezar”, “Antonio və Kleopatra”, Bernard Şounun “Sezar və Kleopatra” pyeslərinin mövzusu əsasında yazmaqla insanın öz nəfsi ilə cihad ideyasını qabartmışdır. Zaman və məkanın şərti xarakter daşdığı bu əsərdə 1990-cı illər Azərbaycan mühitinin konturları görünməkdədir: çəkişmələr, hakimiyyət davası, qalibiyyət və məğlubiyyət, ədalətli hökmdar axtarışları. Əsər qalibiyyətin yalnız xalq sevgisi ilə mümkünlüyünü təsdiqləyir. “Xalqa azadlıq yox, hüquq lazımdır. Azad olmaq hələ hər şey deyil” kimi fikirlər də ibrətamizdir.

Sənədli-publisistik əsərlərdə tarixi hadisələrin bədii şərhə zamanı informasiya gerçəkliyi qorunması onun təsir gücünü artırır, tariximizin bu və ya digər dövrünü əks etdirən arxiv materialları, məktub və mətbuat nümunələri dramaturji hadisəyə çevrilərək yaşayır, nəsil-dən-nəslə ötürülür, müasir zamanda yenidən aktuallaşır.

Sosial-psixoloji dramlar. Müstəqillik dövrünün sosial-siyasi mühitində yaranan yeni dramaturji əsərlərdə əks olunan keçid dövrünə məxsus ziddiyyətli məqamlar, problemlər, cəmiyyətdə baş verən proseslər də milli dramaturgiyamızın əsas faktorlarından biri kimi diqqəti cəlb edir. Sosial-psixoloji dramlarda müxtəlif sosial təbəqə və birliklərin münasibətləri və bu münasibətlərdə yaranmış ziddiyyətlər real gerçəkliklər əks

olunur.

Elçinin “Ah, Paris, Paris”, “Mən sənin dayınam”, “Şekspir”, “Arılar arasında”, “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir”, “Qatil”, Hidayət Orucovun “Bu dünyanın adamları”, Maqşud İbrahimbəyovun “Neft bumu hamıya gülümsəyir”, Aqşin Babayevin “Əlin cibində olsun”, “Olmuş əhvalat”, “Mükafat”, “Əzizim vətən yaxşı”, Firuz Mustafanın “Tıxac”, “Əqrəb bürcü”, “Su pərisi”, Kamal Abdullanın “Ruh”, Həmid Arzulunun “İtilənən xəncərlər”, Xeyrəddin Qocanın “Hərənin öz payı”, İftixar Piriyevin “Dan yeri söküləndə”, Xalid Əlimirzəyevin “Daşa dönmüş ürəklər”, Elçin Hüseybəylinin “İmperator”, “Labirint”, “Adəm və Həvva”, Afaq Məsudun “Can üstə”, “Qatarın altına atılan qadın”, Sənan İbrahimovun “Zərbəlinin heykəli”, İftixar Piriyevin “Dan yeri söküləndə”, Mərkəz Quliyevin alleqoriya əsasında yazdığı “Ayı meşədən qaçır” pyesləri müasir Azərbaycan dramaturgiyasında sosial-psixoloji dramalar sırasında yer almaqdadır.

Firuz Mustafanın cəmi beş personajın iştirak etdiyi “Tıxac” pyesində bəylə gəlini gözləyən toy məclisi təsvir olunur. Onların toya gecikməsinin səbəbi ölkəyə xarici nümayəndə heyətinin gəlişi ilə keçirilən dövlət tədbiri ucbatından yaranmış tıxacdır. Bəy və gəlinin ataları arasında gərginlik konfliktə çevrilir. Bəyin atası deyir ki, gəlin səbirli olaq, axı tıxacı biz yaratmamışıq: “... Bu tıxacı yarananlar var... Onların özləri də bir tıxac olub keçiblər bizim boğazımıza...” Gəlinin atası bu sözlərə etiraz

edərək deyir ki, xahiş edirəm, toy məclisini siyasi diskussiya klubuna çevirməyin. Oğlan atası cəmiyyətin problemlərini qabardır, qız atasını isə qızının məişət qayğıları narahat edir. Gəlinin atası toy baş tutmasına mane olmaq istəyir. Lakin bəylə gəlinin toy məclisinə gəlmədən bir-birinə qoşulub qaçmaları vəziyyəti dəyişir. Toyda uzun illər bir-birini görməyən Kişi və Qadın personajları da yer alır. Onlar toyda təsadüfən görüşürlər. Əsərin finalında toy məclisində iştirak edən Kişi və Qadın evlənməyə qərar verib bəylə gəlinin masasında əyləşirlər.

Firuz Mustafanın “Su pərisi” pyesinin mövzusu insan azadlığı problemi üzərində qurulsada, burada daha çox qadın hüququ, gender problemi ön plana çıxarılmışdır. Dramaturqun “Əqrəb bürcü” pyesində bir Qadın təsvir olunur ki, Polis rəisi cavanlıqda onun ismətinə korlayıb, dünyaya gələcək körpəsini ana bətnində məhv etmişdir. Evə düşən yangın zamanı Rəis arvadı körpəsini qoyub qaçır, lakin bu Qadın evə girir, öz gözəlliyini itirməklə körpəni xilas edir. Beləliklə, Qadın Rəislə qarşılaşdırılır. Rəis keçmiş günahlarını başa düşür, öz vərdəvlətindən keçərək Qadını müalicə etdirəcəyinə söz verir.

Həmid Arzulunun “İtilənən xəncərlər” pyesində 1988-1992-ci illərdə imperiya siyasətinin, onun köməkçilərinin iç üzü, mənəvi eybəcərliyi açılır, xalqımızın sovet rejiminə qarşı apardığı azadlıq mücadiləsi mövzu obyektinə çevrilir. Yuxarıdan sərəncam gözləyən, meydan hərəkətini yatırmağa cəh edən, 1937-ci ili təkrar etmək istəyən bəzi rəhbər işçilərimizin qarışıq vəziyyətdə belə öz mənafeələrini güdmələri ikrah doğurur.

Səhnələşdirmələr. Müasir dramaturji ədəbi prosesdə səhnələşdirmələrə də geniş yer verilir. Bu sahəni dramaturji materialların azlığı ilə əlaqələndirirlər. Lakin səhnələşdirmələrin keçmiş ədəbi irsin yeni nəslə çatdırılmasında əhəmiyyəti danılmazdır. Səhnələşdirmələr daha çox mütəfəkkir sənətkarlarımızın yubileyləri ərəfəsində, önəmli tarixi, mədəni hadisələrlə bağlı, yaxud folklor materialları əsasında hazırlanır. Oruc Qurbanov və Rəhman Əlizadənin M.F.Axundovun yubileyi ərəfəsində dramaturqun məlum pyesləri əsasında ayrı-ayrılıqda “Mürəfiə vəkilləri” adlı tamaşa səhnələşdirmələri vardır. Bu səhnələşdirmələrdə yaradıcı müdaxiləyə və fərdi üslubun meydana çıxmasına imkan yaradılır. Oruc Qurbanovun səhnələşdirməsində M.F.Axundovun digər pyeslərinin personajları, hətta müəllif özü də dramaturji strukturda yer almışdır.

Bəxtiyar Xanizadənin “Dulusçu” tamaşası Ü.Hacıbəyovun bədii publisistika nümunəsi sayılan “Biz nə tövr iş görürük?” felyetonu, “Dəli Domrul” tamaşası isə “Kitabi-Dədə Qoqud” dastanından “Duxa Qoca oğlu Dəli Domrul” boyu əsasında səhnələşdirilmişdir. Folklor nümunələrindən əfsanə, rəvayət, xüsusən də lətifələrlə bağlı səhnələşdirmələr vardır ki, onların içərisində “Molla Nəsrəddin lətifələri” xüsusi yer tutur. Şərq və türk xalqlarının gülüş simvolu olan Molla Nəsrəddin lətifələri əsasında Əjdər Ol “Molla Nəsrəddin və Əmir Teymurun filləri” pyesini yazmışdır. Əsərdə Molla Nəsrəddin Əmir Teymurun döyüş fillərinin kəndin əkin sahələrinə ziyan vurmasından

hiddətlənir və kəndlilərlə birgə saraya şikayətə gəlir. Lətifədəki kimi tək qaldığını görəndə Molla filin kənddə tək darıxdığını deyir və bir dişi filin də göndərilməsini Teymurdan xahiş edir. Bu təklif Teymuru sevindirir, ona xələt vermək istəyir. Molla xələt əvəzinə yüz çubuq və onun divanxanadakı minbaşı, iki gözətçi arasında bölüşdürülməsini xahiş edir. Molla Nəsrəddin divanxanadan qaçan, qorxudan içəri girməyən, onu tək qoyan kəndlilərə “Hə, gözünüz aydın, kəndə bir dişi fil də gəlir” deyir ki, bu da qorxaqlığın cəzalanması kimi səslənir. Gülüş qəhrəmanının “Nə qədər ki fillər kəndədir, Molla Nəsrəddinə yer yoxdur” deməsi isə əsas ideyanın açılmasına xidmət edir. Molla Nəsrəddinin sarayla tanışlığından aydın olur ki, Fillərin saxlanması üçün ayrılan pullar məmurlar tərəfindən mənimsənilir: vəzir Buxarada təzə mülk tikdirib, baş xəzinədar Səmərqənddə sərraf dükanı açdırıb və s. Hətta saray məmurları Molla Nəsrəddini rüşvətlə ələ almaq istəyirlər.

Ümumiyyətlə, belə nəticəyə gəlmək olar ki, həm janr, həm də məzmun rənagarəngliyi ilə müşayiət olunan müasir Azərbaycan dramaturgiyasında yeniləşmə və mürəkkəbləşmə prosesi nəticəsində, sintetik dramın inkişafı şəraitində postmodern, qeyri-ənənəvi bir dramaturji struktur formalaşmışdır.

Sual və tapşırıqlar

1. Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının janr panoramasını səciyyələndirin.
2. Müstəqillik illərində yazılmış pyesləri mövzu baxımdan necə qruplaşdırmaq olar?
3. Tarixi dramlar haqqında məlumat verin.
4. Hansı pyesləri ailə dramları adlandırmaq olar?
5. Torpaq azadlığı mövzusunda pyesləri və müəlliflərini göstərin.
6. Hansı səciyyəli əsərlər sənədli-publisistik pyeslər sayılır?
7. Sosial-psixoloji dramlar haqqında danışın.
8. Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında hansı səhnələşdirmələr vardır?

İLYAS ƏFƏNDİYEV

XX əsrin 60-90-cı illəri Azərbaycan ədəbiyyatında milli özünüdərkə qayıdış və istiqlalçılıq mərhələsi hesab olunur. Bu mərhələ özündə hər iki dövrü birləşdirir: 1960-80-ci illər - milli özünüdərkə qayıdış dövrünün ədəbiyyatı; 1980-ci illərin axırları və 90-cı illərin əvvəlləri – milli istiqlal ədəbiyyatı. Nasir və dramaturq kimi şöhrət qazanmış İlyas Əfəndiyev hər iki dövrdə, müstəqillik illərində də yazıb-yaratmış, yeni ictimai-siyasi quruluşun, istiqlalımızın tərənnümçüsü kimi öndə gedən dramaturqlarımızdan biri, bəlkə də, birincisi olmuşdur. Milli kökə, klassik irsə bağlı bir sənətkar ömrü yaşamış İ.Əfəndiyevin dramaturji fəaliyyəti Azərbaycan mədəniyyətində fərqli hadisə sayılır. Onun dramaturgiyasının əsas məziyyətlərini tarixilik, müasirlik və novatorluq təşkil edir. Yarandığı dövrün həyat həqiqətlərini əks etdirən əsərləri öz dövrünün sərhədlərini belə aşmaqla uzunömürlü olmuş və bununla müasirlik qazanmışdır. O, lirik-psixoloji dram ənənəsini səhnəyə gətirmiş ilk dramaturqdur.

Dramaturqun yaradıcılığının əsas ana xətlərindən biri tarixi mövzuda yazdığı dramlardır. İlyas Əfəndiyev sovet dövründə (“Xurşudbanu Natəvan”, “Şeyx Məhəmməd Xiyabani”, “Mahmı dağlarda qaldı” və b.) də tarixi mövzulara müraciət etməklə milli azadlıq hərəkatına həsr olunmuş ibrətamiz, dəyərli sənət inciləri yaratmış, eləcə də müstəqillik dövründə yaxın və uzaq tariximizi əks etdirən əsərlər yaratmaqla “tariximiz taleyimizdir” prinsipinə əməl etmiş, tarixi həqiqətləri

sənətin gücü ilə, böyük ustalıq və zəhmətlə bədii həqiqətlərə çevirə bilmişdir. Bu həqiqətlər dövrün tarixini dərk etməkdə heç də tarix kitablarından az rol oynamır. Yaradıcılığının son illərində - müstəqillik dövründə də tarixi mövzulara müraciət etmiş İ.Əfəndiyevin “Tənha iydə ağacı” (1991), “Dəlilər və ağıllılar” (1992), “Hökmdar və qızı” (“Qarabağnamə”, 1994) kimi pyesləri tamaşaya qoyulmuşdur ki, bu mövzuları yalnız keçmişin deyil, həmçinin gələcəyin ədəbi problemlərini əks etdirmək baxımından xüsusi əhəmiyyət kəsb edir. Ümummillə lider Heydər Əliyev İlyas Əfəndiyev yaradıcılığını müxtəlif cəhətlərdən dəyərləndirirdi: “İ.Əfəndiyev yaradıcılığı bir də ona görə əhəmiyyətlidir ki, o, öz əsərlərində həm Azərbaycan xalqının tarixinin çox mühüm səhifələrini ədəbiyyat, teatr vasitəsilə bugünkü nəsillərə çatdırıbdır, həm də öz əsərlərində müasir həyatımızın müsbət və mənfi tərəflərini çox gözəl təsvir edibdir. ... eyni zamanda yaşadığımız zamanda mənəviyyat, əxlaq, insanlıq, Vətənə və millətə sədaqət ruhunu aşılamişdır” [22, s.35].

İlyas Əfəndiyevin “Tənha iydə ağacı” (1991) pyesi Azərbaycan Cümhuriyyətinin qurucusu Məmməd Əmin Rəsulzadənin həyatına həsr edilmişdir. Əsərdə vətən, dil, məslək birliyi ön plana çəkilmişdir. Ustad sənətkar, bu əsəri ilə qürbət-mühacirət problemini – qürbətdə yaşayan soydaşlarımızın acı taleyini ədəbiyyata gətirmişdir. Əsərin əsas ana xəttini vətən həsrəti təşkil edir. Kərim bəyin vaxtı ilə ata yurdunda əkdiiyi iydə ağacının tənha qalması, sovet rejiminin yalnız insanları deyil,

həmçinin ağacları da tənha qoyması ideya mərkəzinə gətirilir. Pyesdəki personajlardan olan Behbud bəy Kərim bəydən fərqli olaraq vətəndə yaşayayan tarixçi alimdir. Tarix üzrə çalışan alim sonra başa düşür ki, yazdığı əsərləri saxtalaşdırmaqla özü də bilmədən tarixi həqiqətləri sovet ideologiyasına qurban verib. Hər iki personajın eyni acı taleni yaşamaları göstərilir.

“Tənha iydə ağacı” pyesində Azərbaycan qızlarına xas olan mənəvi keyfiyyətləri: etibar, sədaqət, vəfanı cəmləşmişdirən üç bacı obrazı (Sürəyya, Gülnaz və Kəklik) əsərə gənclik, zəriflik təravəti gətirir. Pyesdə yadda qalan obrazlardan biri də əzablı həyat yolu keçmiş Xanbikədir. Arazın o biri tayında yaşayan Xanbikə vətən həsrəti çəkir. Onun atası Arazı keçərkən əsgərlər tərəfindən öldürülmüş, özü isə Arazın o tayında ərə getmişdir.

Hadisələr bir ailənin ətrafında cərəyan etsə də, bütövlükdə mühacirət həyatının doğurduğu ictimai səbəblər geniş şəkildə əhatə edilib. Pyesdə vətəni tərk edib qürbətə üz tutan və orada fırvan həyat sürsə də, vətən həsrəti ilə yaşayan Kərim bəy kimi insanların narahat həyatı, onun vətənə, elə uzaqdan baxaraq keçirdiyi nisgilli hislər ümumiləşdirilmişdir. Kərim bəyin bu əsərdə ailəsi inqilabın - “qırmızı terrorun” qurbanı olmuş, cismən məhv olmasa da, mənən ömrünün sonunadək vətən həsrəti ilə yaşayaraq əzab çəkən, narahat soydaşlarımızın ümumiləşdirilmiş bədii obrazı kimi təqdim edilir. Azərbaycan sözünü dilinə gətirərkən vücudu titrəyən Kərim bəyin söz-söhbətinin əsası vətəndir, onun mərd və məğrur insanları, gözəl

təbiəti və barlı-bərəkətli torpaqlarıdır. Elə ona görə də Kərim bəyin qızları ana vətənlərini görməsələr də, ona həmişə isti münasibət bəsləyir, oranın havasını udan, suyunu içən igidlərə ərə getmək istəyirlər.

Müasirlik ruhunun güclü olduğu və xalqın tarixi keçmişini əks etdirən “Tənha iydə ağacı” pyesinin adı da simvoldur, bir çox mətləblərə işarədir. Dərin ictimai-siyasi məna yükü daşıyan tənha iydə ağacı obrazı qürbətdə yaşayan həmvətənlərimizin arzu və diləyindən göyərmişdir, vətən həsrəti rəmzidir. Vətəndən kənardə həmişə bir mənəvi tənhalıq hökm sürür.

Dramatik-komediya janrında yazılmış iki hissəli “Dəlilər və ağıllılar” (1992) pyesində sosializm dövrünün faciələri, 70 illik “xoşbəxt” həyat əks olunmuş, müqayisə üçün iki idarəçilik sistem qarşı-qarşıya gətirmişdir: iqtisadi və sosial inkişafa mane olan, rüşvətxor, bürokratik, ağıllı, savadlı gənclərin fəaliyyətinə mane olan köhnə sistem və siyasi və ictimai imkanlardan istifadə edərək sistemi ələ alan, evsiz-eşiksiz, ac-yalavac “bəylərin” arzuladıqları rüşvətsiz, şəffaf qanunların vasitəsi ilə yaradılmağa başlanan sistem.

“Ağıllılar və dəlilər” pyesində şərəf və namusu əldə rəhbər tutan Şahmar və onun dostları: Südəbə, Kərəm, Rövşən şərəf-namusla alver edən, cəmiyyətin ünsürlərinə çevrilmiş Ədhəm Tağıyev, onun həyat yoldaşı Azadə xanım, qohumu Ağamusa, Nazilə, Nəcəfov kimilərinə qarşı mübarizə aparırlar. Əsərdə hər iki sistemin iç üzünü açılmış, köhnə bürokratik sistemin nümayəndələri “ağıllılar”, yeni hakimiyyətə gələn, demokratiya,

azadlıq və müstəqillik ideyaları uğrunda mübarizə aparan “bəylər” isə “dəlilər” adlandırılmışdır. İki cəbhənin arasındakı münasibət və fərq də ictimai və sosial problemlərin fonunda bədii obraza çevrilmişdir. Ağillılar hər yerdə sakit, tədbirli, dəlilər isə emosional, məğrur halları ilə əyilməzliliklərini bildirən emosional tiplərdir. Əsərin sonluğunda bu mübarizə yekunlaşır, ikincilərin öz mövqelərini tamamilə itirməsinin və ifşasının şahidi oluruq.

Sənətkarın yaradıcılığında Qarabağ mövzusu da əsas yer tutmuşdur. O, namərd qonşularımızın ötən əsrin 90-cı illərindən başlayan xəyanətkarlıqlarını, işğalçılıq hərəkətlərini dərin narahatlıq, vətəndaş yangını ilə izləmiş, əsərlərində Qarabağın qədim tarixini əks etdirmişdir. Sovet dövründə tarixi faktlara birtərəfli yanaşmaların “zəngin” təcrübəsi vardı. İlyas Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı” pyesində bədii təxəyyül tarixi faktın məna və məzmunundan çıxış etməyə başladı. “Hökmdar və qızı” pyesindən sonra bu tendensiya milli dramaturgiyamızda güclənən şəkil aldı.

Təyyar Salamoğlu İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasında milli taleyin faciəli yaşantılarını önə çəkildiyini və obrazların da bu kontekstdə inkişaf etdiyini yazır: “Böyük bəy və Şahnaz bir xarakter kimi İ.Əfəndiyevin sonrakı tarixi dramalarında yaradılan Natəvan, Seyid Hüseyn (Xurşudbanu Natəvan), Xiyabani, Sarı Mərdan, Hacı Fərhad, Səhər (Şeyx Xiyabani), Cavad xan, Hüseynqulu xan, Saday bəy, Tubu xanım, Ağabəyim ağa (Hökmdar və qızı) obrazları ilə tipoloji cəhətdən birləşirlər” [58,

s.221].

İlyas Əfəndiyevin tarixi mövzuda yazdığı əsərlərdə milli varlığını, tariximizin bədii inikasını görürük. 1990-cı il 20 Yanvar faciəsinin günahsız qurbanlarına ithaf olunmuş “Hökmdar və qızı” (1994) pyesi dramaturqun 1996-cı ildə tamaşaya qoyulmuş sonuncu pyesidir. Tarixi gerçəklik əsasında yazılmış “Hökmdar və qızı” faciəsi XIX əsrin ortalarında Azərbaycanın rus ordusu tərəfindən işğal olunması ərəfəsində baş vermiş ictimai-siyasi olaylar kontekstində Qarabağ xanı İbrahimxəlil xanın həyat və fəaliyyətinə həsr edilmişdir. Pyesdə hadisələr tarixilik baxımından XIX əsrin əvvəllərinə aid olsa da, əsərin məzmunu bu günümüzlə səsləşir, “ümummilli birlik”, “azadlıq”, “müstəqillik”, “bölünməzlik” əsərin başlıca ideyasını təşkil edir.

Azərbaycanın bütövlüyü ideyasının bədii həlli olan bu əsərdə müəllif Qarabağ hökmdarı İbrahimxəlil xan obrazı ilə yanaşı onun xanımı Səltənət bəyim, qızları Ağabəyim və Tubu xanım və oğlu Əbülfət ağa, ağıllı vəzir Nəvvab, Gəncə xanı Cavad xan və onun igid oğlu İrəvan xanı Hüseynqulu xan, Naxçıvan xanı Kəlbəli xan, Çingizxan və Əmir Teymur nəslindən olan azəri türkü Saday Şirxan oğlu, erməni-rus birliyini təmsil edən general Zubov, rus ordusunun mayoru Lisanoviç, Qarabağ məliyi Ohan yüzbaşı, çar generalı Sisianov, erməni koxası Vanya, Haykanuş və b. obrazlar silsiləsi yaratmışdır.

Tarixi dram və xronika janrında olan “Hökmdar və qızı” pyesində tarixi həqiqətlərə uyğun olaraq göstərilir ki, İbrahimxəlil xan ölkənin mənafeyi naminə sevimli qızı Ağabəyim ağanı milliyyətə türk, lakin fars şovinizminə xidmət edən İran hökmdarı Fətəli şah ərə verir. Ona görə ki, o, Azərbaycana xanlıqlarının birləşdirilməsində, vahid dövlət yaratmaqda İbrahimxəlil xana kömək etsin. İbrahim xan bu qohumluğun mənasını qızına da izah edir. Azəri türkü Saday Şirxan oğlu İbrahimxəlil xandan bəylik rütbəsi almışdı və onun şairə qızı Ağabəyim xatunla qarşılıqlı sevgisi vardı. Ağabəyim ağa Vətən mənafeyi naminə öz sevgisindən əl çəkərək şahın hərəmxanasına getməyə razılıq verir. Saday Şirxan oğlunun Çingizxan və Əmir Teymur nəslindən olduğunu bəyan etməsi isə milli genetik yaddaşın önə çəkilməsinə xidmət edir.

Şah sarayında diplomatiya ilə də məşğul olan Ağabəyim ağa İranla Qarabağ xanlığı arasında isti münasibətlərin yaranmasına nail olur. Müəllif göstərir ki, Ağabəyim ağa İngiltərə kraliçası və Napoleonun arvadı ilə də məktublaşır.

Çar generalı Sisianov, erməni koxası Vanya, general Zubov, Qarabağ məliyi Ohan yüzbaşı, Haykanuş mənfi planda işlənmiş surətlər arasında yer alır. Vanya ikiüzlü, yaltaq, aravuran, satqındır, ruslara bələdçilik edir, məlik rütbəsinə çatır, var-dövlət sahibinə çevrilir. Vanya Cavad xanla İbrahim xanın, Fətəli şahla İbrahim xanın arasını vurmaqdan ötrü əlindən gələni edir, dəridən-qabıqdan çıxır. Erməni-rus birliyini təmsil edən general Zubovla Qarabağ məliyi Ohan yüzbaşı arasında

qəsbkarlıq sazişi bağlanır. Rus ordusundakı erməni generallarına arxalanan Ohan üçün ailə şərəfi belə əhəmiyyətsizdir. Böyük erməni dövləti yaratmaq, öz mənfur niyyətini həyata keçirmək üçün arvadını rus ordusunun generalı Lisanoviçə calamaqla mənəvi dəyərlərdən də asanlıqla keçə bilir. O, şər qüvvələrin etalonudur. Ermənilərin şovinist xarakteri göstərilmiş, bəd niyyətləri ifşa olunmuş “Hökmdar və qızı” pyesində yüzbaşı Vanya ilə onun arvadı Haykanuş arasındakı söhbət bu baxımdan diqqəti cəlb edir:

“Haykanuş: Gah ruslarla işləyirsən, gah türklərlə, gah iranlılarla. Bir gün də keçəcəksən türklərin cənginə, boğazını üzüb tullayacaqlar kim bilir hansı dərəcəyə. Axı türklər bizə neyləyir? Oturmuşuq arxayınca ev-əşiyimizdə... Heç kəs bizə gözün üstə qaşın var demir. İbrahim xan səni yüzbaşı elədi...

Vanya: Haykanuş, bilirəm Xankəndli Hacı Mehdimin oğlu Xasaya aşiq olduğun üçün həmişə türklərin tərəfini saxlayırsan... Karapet keşiş olmasaydı, gedəcəkdin ona ərə... Onlar da səni döndərib edəcəydi müsəlman...

Haykanuş: (acıqla) Lap yaxşı eləyərdim... Karapet keşişi Allah öldürsün.

Vanya: Mayor Lisaneviçin səndən yaman xoşu gəlir. Deyir: “Vanya tvoya jena oçen vkusnaya...” Mən də dedim “peşkəşdir sizə”.

Haykanuş: Neynirəm onu, ağrım ürəyinə, donuza oxşayır.

Vanya (gülür): Haykanuş, donuz ətinin kababını məndən çox yeyirsən, amma özünü pisləyirsən?

Haykanuş (nazlana-nazlana): General olsaydı, başqa məsələ.

Vanya: Haykanuş, pillə-pillə də... Əvvəl mayor, sonra general (gülür).

Haykanuş: Kül başına, yaman da kişimişsən...

Vanya: Haykanuş, siyasət lazımdır, ruslar bizim din bir köməyimizdir.

Haykanuş: Kim olursa-olsunlar. Mənim o, donuz sifət mayordan zəhləm gedir [23, s.136].

Sonra Vanya Haykanuşun Xasaya gözü düşməsinə irad bildirir, deyir ki, türklər bizim dədə-baba düşmənimiz sayılır. Sırtıqcasına “mənim - Banazurlu Vanyanın bu gün erməni xalqı üçün elədiyi işlərə görə iki yüz il bundan sonra gələn övladlarımız onun ruhuna dua eləyəcəklər”- deyir.

“Hökmdar və qızı” əsərinin əsas ideya xəttini açmağa kömək edən bu söhbət əsasında bir çox gizli mətləblər aydınlaşır, müəllif Azərbaycan xalqının tarixi faciələrini qoynunda bəsləyib yer verdiyi ermənilərin nanəcibliyindən, nankorluğundan, bədniyyətindən qaynaqlandığını diqqət mərkəzinə gətirir.

Azərbaycan torpaqları uğrunda iki nəhəng imperiya - Rusiya ilə İran arasında müharibə gədiyi zaman ümummilli birlik yaranmır, İbrahimxəlil xanın uğursuz siyasəti nəticəsində Azərbaycanın bütövlüyü ideyası həyata keçmir. Belə bir tarixi

şəraitdə müstəqil xanlıqlardan ibarət Azərbaycan xanları birləşə bilmədikləri üçün Rusiya Azərbaycan torpaqlarını bir-bir zəbt edir.

İlyas Əfəndiyev pyesdə İbrahimxəlil xanla Cavad xan arasında olan ayrılığı – müstəqillik və təhkimçilik mövqeyini qarşılaşdırır. Əsərdə Cavad xanın müstəmləkə əleyhinə apardığı mübarizə qabarıq şəkildə verilmişdir. Öz xalqının istiqlalı uğrunda Gəncə xanı Cavad xanın ailə üzvləri, o cümlədən oğlu Hüseynqulu xan arvadı Tubu xanımla birlikdə rüslərə qarşı mərdlikə vuruşur, şəhid olurlar.

Aydın Dadaşov bu pyesdən bəhs edərkən yazır: “Pyesdə səhv siyasət ucbatından torpağı işğal edilmiş, ailəsi ilə birlikdə erməni hiyləsi və Rusiyanın qanlı siyasətinin qurbanı olmuş İbrahimxəlil xan obrazı ideyası uğrunda qurban getmiş faciə qəhrəmanına çevrilməsə də, bu real tarix gələcəkdə müstəqilliyimizin başına gələ biləcək yeni-yeni faciələr barədə xəbərdarlıq edir” [15, s.21].

Sonra tədqiqatçı məhz bu səbəbdən İlyas Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı” pyesini 20 Yanvar faciəsinə həsr etməklə, torpaqlarımızın işğal altında olduğu, müstəqilliyimizin təhlükə qarşısında qaldığı müasir dövrdə şəxsi motivi arxa, ictimailiyi önə keçirmək yolu sosial sifarişin bədii həllini yüksək estetik səviyyədə həyata keçirdiyini qeyd edir.

“Hökmdar və qızı” faciəsinin sonunda vaxtilə güclü Azərbaycan-türk dövləti yaratmağı düşünən İbrahimxəlil xanın monoloqu son dərəcə təsirli, gələcək nəsillər üçün ibrətamiz və

düşündürücüdür:

– Ah mən aldanmışam. Mən xalqıma xəyanət etmişəm...
İndi mənim ruhum gələcək nəsillər qarşısında nə cavab verəcək?

Beləliklə, Qarabağ torpaqlarının yaralarından bəhs edən “Hökmdar və qızı” pyesi akademik Bəkir Nəbiyevin təbirincə desək, “Azərbaycan dövlətçiliyinin qorunub saxlanması, milli birliyə nail olunması haqqında gələcək nəsillərə son sözü, vəsiyyətidir”. “Qarabağnamə” pyesi Qarabağ həqiqətlərinin dünyaya çatdırılması və öyrənilməsi, tariximizin təbliği baxımından xüsusi aktuallıq kəsb edir.

Yaşar Qarayev isə nəinki bu əsəri, bütövlükdə İlyas Əfəndiyev ədəbi irsini səkkizinci “Qarabağnamə” hesab etmişdir: “Azərbaycan tarixi barədə klassik sənədlər – yeddi “Qarabağnamə” var. Bütünlüklə İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığını mən səkkizinci “Qarabağnamə” hesab edirəm” [22, s.41]

Ədibin qəhrəmanları ülvə məqsədləri, mübarizliyi xarakterlərinin bütövlüyü, yaşadığı hislərin, duyğuların təbiiliyi ilə yaddaşlara həkk olunmuşlar. Böyük ustadın yaratdığı obrazlar vasitəsilə aşladığı əsas keyfiyyətlər: insani borc, vətəndaş və cəmiyyətin qarşılıqlı münasibəti, ailə və əxlaq, millilik problemləri bu gün də aktuallığını, dəyərini qoruyub saxlamaqdadır.

İlyas Əfəndiyevin, demək olar ki, bütün pyesləri tamaşaya qoyulmuşdur. Yüksək vətəndaşlıq pafosu, incə lirizmlə aşılanan bu pyeslər teatr sənətimizdə yeni bir mərhələ açmış, bütöv bir aktyor və rejissor nəslinin yetişməsində əvəzsiz rol oynamışdır.

Tənqidçi-ədəbiyyatşünaslar bir mənalı olaraq onun ədəbi irsinin öz mənə və əhəmiyyətini zamandan-zamana qoruyub saxladığını, yeni-yeni nəsillərin ədəbi-estetik, vətənpərvərlik, vətəndaşlıq tərbiyəsində mühüm rol oynadığını yazırlar.

Sual və tapşırıqlar

1. İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının əsas məziyyətlərini göstərin.
2. Dramaturq müstəqillik illərində yazdığı hansı əsərləri ilə yadda qalmışdır?
3. İ.Əfəndiyevin “Tənha iydə ağacı” pyesinin mövzu və ideyası haqqında məlumat verin.
4. “Dəlilər və ağıllılar” pyesində sosializm dövrünün faciələri necə əks olunmuşdur?
5. “Hökmdar və qızı” pyesi hansı tarixi gerçəklikləri əks etdirir?
6. Tədqiqatçıların İ.Əfəndiyevin dramaturgiyası haqqında fikirlərini göstərin.

BƏXTİYAR VAHABZADƏ

Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı söz sənətimiz tarixində xüsusi ədəbi mərhələ kimi qiymətləndirilməkdədir. Bu, təbii ki, dövlətçilik düşüncəsinin güclənməsi və müstəqillik uğrunda mübarizə gerçəkliklərinin ədəbiyyatımıza gətirdiyi yeni mövzularla şərtlənməkdədir. Türk dünyasının böyük oğlu, milli istiqlal ədəbiyyatımızın bayraqdarlarından olan Bəxtiyar Vahabzadənin Azərbaycan xalqının dövlət müstəqilliyinə hazırlanmasında rolu müqayisəolunmazdır. Onun vətəndaşlıq lirikası, milli istiqlalçılıq düşüncəsindən yaranmış ictimai-fəlsəfi əsərləri, milli istiqlal marşına çevrilmiş “Şəhidlər” poeması təkrarsız ədəbi örnəklərdir.

B.Vahabzadə dramaturgiya sahəsində də özünəməxsusdur, fəal vətəndaşlıq mövqeyi nümayiş etdirir. “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”, “Qızıl alma”, “Dar ağacı”, “Atamın kitabı”, “Fəryad”, “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göy türklər”) və b. dramlarının mövzu dairəsi, bu əsərlərdə qaldırılan milli, bəşəri problemlər, onların bədii həlli şairi mahir bir dramaturq kimi təsdiqlənməkdədir. Şairin dramlarında poeziyasında olduğu kimi lirik-psixoloji və epik-fəlsəfi üslub özünü göstərir. Tədqiqatçılar onun müxtəlif növ və janrlarda yazdığı əsərlərinin leytmotivini belə xarakterizə edirlər: “Ümumiyyətlə, B.Vahabzadənin yaradıcılığında lirik, epik və dramatik əsərlərinin hamısı üçün bir leytmotiv xarakterikdir: mümkün qədər insanın iç dünyasına, daxili-mənəvi aləminə baş

vurmaq, onun görünməyən, qapalı, aysberqə bənzəyən tərəflərini kəşf etmək” [52, s.169].

B.Vahabzadə dramaturgiyaya poeziyadan gəlsə də, lirik-psixoloji pyeslərini nəsr ilə yazmışdır. Bu pyesləri öz fəlsəfi dərinliyi, ictimai-sosial yönü və kəskin publisistikası ilə diqqəti cəlb edir. Mürəkkəb ictimai-siyasi şəraitdə yaranmasına baxmayaraq bu əsərlər zaman – insan – cəmiyyət barədə şair-dramaturqun düşüncə və mövqeyini əks etdirə bilmişdir. Onun müasir mövzularda qələmə aldığı “İkinci səs”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”, “Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət” kimi lirik-psixoloji pyesləri günün aktual problemlərindən, müasirlərimizin daxili dünyasından, daim təzələnən həyat və insan münasibətlərindən söz açmaqla gerçəkliyin ən müxtəlif tərəflərinə diqqət cəlb etmiş, layiqli səhnə təcəssümü taparaq, yarım əsrə yaxın bir müddətdə Azərbaycan səhnəsindən düşməmişdir.

Bəxtiyar Vahabzadənin sırf tarixi mövzuda yazdığı üç pyesi vardır: “Dar ağacı” (Babəkə həsr olunub) “Fəryad” (Nəsimiyə həsr olunub), “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”). “Dar ağacı” pyesində Babəkin edamına nail olmuş Aqşinin (Ərəb xilafətinin valisi kimi Azərbaycana qayıtmışdı) ömrünün də dar ağacında bitməsi ibrətamizdir. İmadəddin Nəsimiyə həsr olunmuş “Fəryad” mənzum tarixi faciəsində fikir və şəxsiyyət azadlığı problemini qaldırılmışdır. “Özümüzü kəsən qılınc” pyesi isə müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyasının payına düşür. “Kitabi-Dədə Qorqud”un

motivləri əsasında yazılmış bu dramda türklərin şanlı, ulu tarixi mövzu obyektini kimi götürülmüş, türk xalqlarının birliyi məsələsinin vacibliyi əsas ideya mərkəzinə gətirilmişdir. Onları milli keçmişimizə qoyulan möhtəşəm abidə hesab etmək olar.

Tədqiqatçılar Bəxtiyar Vahabzadənin pyeslərinin onun poeziyası ilə bağlılığını, insan psixologiyasını ziddiyyətləri ilə vəhdətdə izləndiyini, daxili aləmin təhlilinə qüvvətli meyilliliyin şairin yaradıcılığı üçün səciyyəviliyini qeyd edirlər.

“Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət” pyesləri də müstəqillik əldə etdikdən sonra cəmiyyətdə cərəyan edən proseslərdən, insanın üzləşdiyi gerçək təzadlardan söz açır. Fikir, söz dühaları deyirlər ki, böyük sənətkarlar öz dövrünün gözüdür, bəzən dövr özünə onun vasitəsilə baxır, onun vasitəsilə özünü görür. Böyük şair-dramaturq B.Vahabzadənin əsərləri də onun yaşadığı “dövrün gözü olmuş, dövr özü də bu əsərlərlə özünə baxmış, özünü bu böyük ədəbiyyat aynasında görə bilmişdir” - desək yanılmarıq.

“Hara gedir bu dünya?” dramı şair-dramaturqun vətəndaş mövqeyini əks etdirir. Pyesdən aydın olur ki, dünya elə bizik, onu dəyişən, gözəlləşdirən də, eybəcərləşdirən də insandır. Əsərdə hadisələr əsas qəhrəman, gənc, istedadlı, bacarıqlı, gecəni gündüzə qatıb çalışan bir elm adamı olan Laçın obrazı ətrafında cərəyan edir. O, “Qorxu formulu” adlanan bir formul kəşf etmişdir ki, onun əsasında yeni bir maddə yaradıb insan şüuruna təsir etməklə onu idarə etmək mümkün olacaqdır. Bu kəşfin insan və cəmiyyət üzərində hökmranlığa aparıb çıxaracağını,

bəşəriyyət üçün böyük bəla olacağını dərk edən Laçın bundan vahimələnin. İxtirasını məhv etməyi qərarlaşdırır. “Qorxu formulu”ndan imtina etmək istəyən Laçını heç kəs başa düşmək istəməyəndə vicdanın səsi olan Ulu Əcdad kəşfin saxlandığı qovluğ u yandırmaqla xilas yolunu göstərir.

Arvadı Ayla, bacısı Nərgiz, qaynatası Şahbaz onu fikrindən yayındırmaq istəyirlər. Çünki fikirləşirdilər ki, bu kəşfə görə kasıb Laçın məşhurlaşacaq, ad-san, şan-şöhrət qazanacaq, maddi vəziyyət düzələcək. Təmiz mənəviyyətli, kasıb olan Laçın qürurlüdür, heç kəsə boyun əymir. Lakin bacısının onu başa düşəcəyini zənn edir. Bircə ümid etdiyi bacısı Nərgiz də ətrafdakılar kimi çıxır. Axı o da bu mühitin bir parçasıdır. Nərgizin işi ilə bağlı yoxlama zamanı aydın olur ki, o, dövlət əmlakını mənimsəyib, mütləq həbs olunacaq. Təmiz qəlblə qardaşını qaynatası Şahbazın yanına minnətçi getməyə məcbur edəndən sonra qürurlu Laçın dərddən məhv olur.

Zahirən mədəni, səmimi bir adam kimi görünən Şahbaz daxilən eybəcər, mənən yoxsul və yırtıcı təbiətlidir. Kasıb, lakin istedadlı, onun bacısı Nərgizə həqarətlə baxdığı, hətta qızı Aylanı körpə uşağı ilə əri Laçından ayırdığı halda, Laçının ixtirasını eşitdikdə qızını məcbur edir ki, Nərgizə zəng vurub onunla hal-əhval tutsun. Nərgiz Aylanı isti qarşılamayanda professor Vəlizadənin əli ilə Laçından intiqam almağı düşünür.

Müxtəlif yollarla Laçının kəşfinə ortaqlığa, onu öz adı ilə bağlamağa çalışan professor Vəlizadə də Şahbaz kimi xəbis insandır. Keşməkeşli həyatın, eybəcər mühitin girdabında məhv

olan böyük istedad sahibi Laçın öləndən sonra Vəlizadə onun bacısı Nərgizlə evlənərək onun ixtirasını öz adına yazır. Şahbaz heç cür hadisələrin bu cür gedişatını gözləməirdi. Vəlizadə naqislikdə onu ötüb keçir və bir müddət pərt olan Şahbaz ona “əclaf” deyir, lakin Vəlizadə bu təhqirə gülümsəməklə cavab verir, bununla demək istəyir ki, heç sən də məndən geri qalmırsan.

B.Vahabzadənin “Cəzasız günah” pyesinin mövzusu da müasir həyatla bağlıdır. Cəmiyyətdə rast gəldiyimiz naqisliklərdən, bəzi səhiyyə işçilərinin xəstələrə laqeydliyindən, soyuq münasibətindən bəhs edilən bu əsərdə insan biganəliyi böyük bəla kimi əsas tənqid obyektinə çevrilir.

Əsərdə günahsızların cəza koloniyasına çevrilmiş bir klinika təsvir olunur ki, onun müdiri Salman Tahirov hərəkətləri, davranışı, yerləş-duruşu, mimika və jestləri ilə özündən çox razı insandır. Amiranə həyat tərzinə öyrəşmiş bu həkim çox kinli adamdır. Onun xahişini yerinə yetirmədiyinə görə həmin adamın uzun illərdən sonra xəstələnməsini bilən kimi atmacalı sözlərlə onu ürək tutmalarına qədər gətirib çıxarır və eyni zamanda bundan həzz alır.

Salman Tahirovun bank müdiri işləyən oğlu cinayət edərək həbs olunur. Behcətin qardaşı təftiş komitəsinin sədri olduğu üçün Salman ondan xahiş edir ki, qardaşı bu işi yoluna qoysun, yəni oğlun təmizə çıxarsın. Behcətin qardaşı onun xahişini rədd etdiyi üçün, professor da həmin gündən Behcəti gözümçixdiyə salır. Toğrulun kəşf etdiyi preparatdan danışarkən

Salman Tahirov deyir: “Mən onu otuz ildir tanıyıram. O, mənə inanmadı... Getdi kənarında müdafiə elədi... Nəticəsi? Buyur. Ali Attestasiya Komissiyasından əsərini veriblər mənə rəy üçün. O, bircə şeyi bilmədi ki, örkən nə qədər uzun olsa, yenə gəlib doğanaqdan keçəcək... Bəli, bunu hamınız bilməlisiniz...” [69, s. 80].

Klinikada fəaliyyət göstərən həkimlər daxildə və xaricdə keçirilən elmi sessiyalarda ondan icazəsiz çıxış edə bilməzlər. Gənc həkim Toğrulun sıxışdırılması da məhz onun Londonda yaşayan Nevrologiya İnstitutunun direktoru Con Drayzer ilə simpoiuzumlarda görüşməsi ilə bağlıdır. Salman Tahirov heç bir vicdan əzabı çəkmədən otuz il birgə işlədiyi Behcətin ağır xəstə olmasına baxmayaraq, onu stresə salan iki xəbər çatdırır. Başqasının adı ilə qardaşının işdən qovulduğunu və cinayətə cəlb olunduğunu xəbər verir. Hələ bu azmış kimi Salman Tahirovun dissertasiyaya yazdığı rəyə əsasən Attestasiya Komissiyası Behcətin işini ləğv etməsi haqqında məktubu alan kimi mənəvi zərbəyə dözməyib, dünyasını dəyişir.

Toğrul həkimin ixtira etdiyi yeni preparat bədxassəli hipertoniyanı ölüm qorxusu törətməyən adi hipertoniyaya çevirir. Lakin sınaqdan çıxmayan bu preparatı xəstəyə verməyə qorxan Toğrul həkim iki sual qarşısında qalırdı: “bəlkə Aysel haqlıdır? Bəlkə mən bu addımı atmalıyam? Bəlkə insanlıq qanunun aliliyindən yuxarıdır? Amma düzü budur ki, mən bu addımı atmamağımla Behcəti deyil, özümü düşünürəm. Çünki həbsə məhkum olunmaqdan qorxuram. Ölümə məhkum

olunmaq dəhşətlidir, yoxsa həbsə məhkum olunmaq? Əgər mən doğrudan da namuslu adamamsa, həbsə məhkum olunmaqdan qorxmayıb, ölümə məhkum olunmuş gözəl bir insanın ölümdən xilas olmaq şansından imtina etməməliyəm. Bəli, əsl söz budur” [69, s. 69] - deyərək qərar verdiyi dəmdə qarşısına Aysel çıxırdı. “Doktor, sənə ehtiyac qalmadı. Sınağı özüm apardım”. Sınağı Ayselin aparmasına baxmayaraq bunu Toğrul həkim öz boynuna çəkir, Behcətin müalicəsi ilə də özü məşğul olur.

Preparatın yaxşı nəticə verdiyini görənlər Salman Tahirov Behcətin adını bir müəllif kimi qəbul etmir. Salman Tahirovun haqsızlığına və zorakılığına qarşı mübarizə aparan Toğrul həkim özü də gərgin əsəb keçirərək xəstəxanaya düşür. Behcətin ölüm xəbərini eşidən Toğrul həmin preparatdan özü də qəbul edir. Bununla da öz vicdanı qarşısında öz cəzasını özü verir. Lakin Londonda sınaqdan keçən preparat bədən xassəli hipertoniyanın müalicəsi üçün yararlı hesab olunur. Əbülfət Salahovun yaratdığı obraz bir despot və bir neçə yaltaq həkimin arasında çaş-baş qalan gəncin taleyindən xəbər verirdi.

Despot onun ağına, ixtirasına şərikin çıxmaq, həkim həmkarı Qoşqar isə Ayselə eşq elan etməklə onun sevgisinə şərikin olmaq istəyir. İnsani duyğuları nəzərə almayan, heysiyyət və şərəfinə qiymət qoyulmayan Toğrul çıxış yolu tapa bilmədiyindən dəlixanaya üz tutur. Əlindəki faksı cırır və qəhqəhəylə gülür. Özünü ələ al deyən Ayselə deyir: “Ələ salınmış özünü necə ələ alsın? İndi deyin görək xəstə kimdir? Xəstəxananın müalicəsindən heç bir xeyir görə bilməyəcəklərini

başə düşüb xəstəxananı tərk edən nüsrətlər, qacaylar, onları müalicə etmək vəzifəsini boynuna götürüb, lakin müalicə əvəzinə sağlamları da xəstələndirən professor Salman Tahirov, yoxsa ona qarşı mübarizə aparan mən? O, məni də xəstələndirdi. İndi isə yavaş-yavaş hipertoniya xəstəliyindən ruhi xəstəliyə keçirəm. Dəlixanaya marş!” [69, s. 115].

Qoşqar həkim Salman Tahirovun müdir olduğu klinikada həkim işləyir. Pyesin əvvəlində Qoşqar Salman Tahirovu pisləyərək onun çirkin əməllərindən danışır. Toğrula bildirir ki, öz haqlarını müdafiə etməsələr, Tahirov hamının haqqını yeyəcək və hamını Behcətin gününə salacaq. Əslində isə o, əcnəbilərin qaçqınlara göndərdiyi yardım payını mənimsəməkdə Tahirova yardımçı olur. Bir vaxtlar professora qarşı mübarizə aparan Qoşqar dissertasiyasını müdafiəyə buraxandan sonra Salman Tahirovla dostlaşır, hətta onu avtoritet adlandırır. Toğrula da təlqin edir ki, respublikada bu sahədə Salman Tahirovdan böyk avtoritet yoxdur, hamının onunla hesablaşdığını bildirir. Professoru eşitməyi məsləhət görür. Aktyor Qoşqarın əyilməzliyini də, mühitə uyğunlaşmağını da, bayağılığını və simasızlığını da dolğunluğu ilə əks etdirə bilirdi.

Aysel həkim obrazı gəncliyin, sadəqəlbliyin rəmzi kimi canlanır. Loğman obrazı xalq müdirikliyi və təmkinini təzahür edirdi. Hüquqçu hər şeyə qanun çərçivəsində nəzər salır, insanlıq borcunu isə insanların öz ixtiyarına buraxır. Hüquqçunun faciəsi onda idi ki, o, Salman Tahirovdan aşağıda duran qanunları müdafiə edirdi. Behcətin qəfil ölümü professor Salman

Tahirovun əlində Toğrulu yıxmaq üçün dəstəvuza çevrilir. Hüquqçu dərhal preparatı farmakologiya komitəsinə, Behcətın meyidini isə təşrih üçün patoloq-anatoma göndərir. Lakin yenə də Toğrulun preparatının insan orqanizmində hansı dəyişikliklər törətdiyini təyin etmək mümkün olmur. Hüquqçu Salman Tahirovun günahlarını açmağa çalışsa da, onun günahını sübut edə bilmir. Pyesin sonunda səhnədə tək qalan hüquqçu elə bil boğulur, mundirini çıxarıb atır: “Toğrul günahsız cəzaya, Salman Tahirovsa cəzasız günaha məhkumdur. Cəmiyyətdə günahlar cəzasız qaldıqca günahsız cəzalar da gündən-günə artacaq. Bu ağırlı problemi həll etmək isə mənim səlahiyyətimdən çox yuxarıdır. Burada mən acizəm” [69, s.116].

B.Vahabzadənin “Rəqabət” adlı dramında da dramaturq öz yaradıcılıq kredosuna sadıq qalaraq insanların mənəvi aləminə nüfuz etməyə çalışır, bu tip məsələlərin təsvirinə müxtəlif yöndən yanaşır. Pyesdə bütün ağrı-acıların acığına saf duyğuların, ilahi eşqin yaşaması, pisliklə yaxşılığın, zülmətlə işığın, nifrətlə məhəbbətin üz-üzə dayanması, ölümlə həyatın mübarizəsi və nəticədə həqiqətin qələbəsi göstərilir.

Aktual bir mövzunun əks-sədası olan “Rəqabət” əsəri şirkət sahibi olan Şahinin işgüzar və ailə problemləri üzərində qurulmuşdur. Süjet iki xətt üzrə inkişaf edirdi. Birinci xətt sahibkarların həyat tərzini, bir-birinə olan münasibətləri, bazar rəqabətlərində qalib çıxmaq üçün apardıqları mübarizə, bəzən bu halda baş verən əyintilər, naqisliklər öz əksini tapır.

Şahin təmkinli, səmimi və işinin yaxşı bilicisidir. Sahibkarların arasında gedən rəqabətdə doğruculuğu, sədaqəti, səmimiyyəti, xeyri təmsil edir. İkiüzlü, öz mənafeyi naminə ən yaxın adamını belə güdaza verməyə hazır olan rəzil, naqisxislət adamların sifətini özündə birləşdirən Səttar obrazı şəri təmsil etməklə Şahinin rəqibidir. Şahin taxıl biznesi ilə ölkədə ərzaq bolluğu yaradır, kənd təsərrüfatı texnikası gətirmək, kanallar çəkdirmək, dəmyə torpaqlarə əkmək, dəyirmanlar tikdirmək fikrindədir. Xoşməramlı bu biznesmen müxtəlif müqavimətlərlə rastlaşır. Rəqabət düşmənçiliyə çevrilir, Səttar iflasa uğrayaraq bazardan çıxarılır.

Digər bir tərəfdən imtiyazlı qaçqınların sığınacağına sahib çıxmaq istəyən Səttar vəkil Aslan bəy tərəfindən ifşa olunur. Səttar başqa yola əl atır: cinayətkar aləmin nümayəndəsi, dostu və havadarı altıbarmaq Gülağanın köməyi ilə yetim Qaçayı killer tutur. Onun vasitəsilə taxıl bazarında hökmdarlıq etmək üçün rəqabəti ədalətlə, vicdanla aparmağın tərəfdarı olan Şahini öldürtdürür. Şahinin sürücüsü Əkbər və oğlu Rizvan cinayətin açılmasına kömək edirlər. Final hissə Kəmalənin "... Dillən, ata, qoy hamı bilsin ki, sən sağsan. Sən heç vaxt ölməyəcəksən. Sənin kimi kişiləri öldürmək mümkün deyil" kimi sonluqla bitir.

İkinci xətdə isə məhəbbət mövzusu təcəssüm tapmış, birinci xətlə sıx bağlı olub, mahiyyətə bir-birlərini tamamlamışdır. Belə ki, iş adamı kimi tanınan Şahinlə Mələhət arasında olan məhəbbət vaxtilə daşa dəymiş, indi isə ömürlərinin payız çağında tale onları yenidən üz-üzə gətirmişdir. Onların hər

ikisi dul olmaqla sosial məsuliyyətdən azaddırlar. Vaxtilə öz məhəbbətlərini valideynlərinə qurban verən Şahinlə Mələhət bu gün də öz məhəbbətlərini gizli saxlamağa, bir-birini təmiz məhəbbətlə sevən övladları Ceyhunla Kəmalədən gizlətməyə məcbur olurlar. Bir tərəfdən də Şahin oğlu ilə Kəmalə arasında olan sevgi münasibətlərindən ona görə xoflanır ki, ər-arvad kimi görüşdüyü Mələhətə quda kimi baxa bilməyəcək. Ancaq Şahin nə öz, nə də oğlunun sevgisindən keçə bilir. Mələhət ona gənclərin Türkiyəyə qaçmasını xəbər verəndə Şahin taleyin bu məsələni oğlunun xeyrinə həll etdiyini deyir.

Nadir obrazı mərdliyi, sədaqəti ilə diqqəti çəkir. O, Şahinə deyir: “Olmazmı ki, siz yaşlılar öz övladlarınızın xatirinə sevginizdən keçəsiniz? Şahinin cavabı da maraqlıdır: “Niyə tərsini demirsən? Olmazmı ki, onlar öz valideynlərinin 28 illik məhəbbəti naminə özlərinin 2 illik məhəbbətlərindən keçsinlər?”.

Şahinin qızı Səbinə də atası kimi xeyirxahdır. O, tələbələrlə pul toplayıb kasıb oğlan olan Rizvanın təhsil haqqını ödəmək istəyir. Atası ona 150 əvəzinə 200 dollar verir, lakin Rizvan puldan imtina edib qiyabi şöbəyə keçir ki, pulu işləyərək özü verə bilsin. Tələbə Rizvanın Şahinin sürücüsü Əkbərin oğlu olması da aydınlaşır.

“Rəqabət” pyesinin müəllifi belə bir fikir tələq edir ki, əbədi olan rəqabət meydanında xeyrin şərə, əxlaqın naqisliyə, sədaqətin xəyanətə, halalın harama qalib gəlməsi üçün hamının birləşməsi vacibdir.

B.Vahabzadə tarixi mövzuya müraciət edərkən “tarixi dürüstlüyü tam mühafizə etməyi”, “tarixi şəxsiyyəti həyatda olduğu kimi” verməyi vacib hesab etmir. Qəhrəmanlarının əlamətdar cəhətlərini, tərcümeyi-halının mühüm nöqtələrini tarixin inkişaf qanunları baxımından ümumiləşdirilib, onun yaşadığı dövrü, bu dövrün pafosunu, qabaqcıl ideyalarını əks etdirir. Hər tarixi dramını yazmazdan əvvəl müəllif qələmə aldığı dövrü dərinlən öyrənir, ona bu günün gözüylə nəzər salmağı, dövrlər arasında kontakt yaratmağı bacarır, bu günün tamaşaçıları ilə ulu əcdadlarımız arasında bir növ körpü yaradır.

B.Vahabzadənin müstəqillik illərində qələmə aldığı tarixi dramlarından biri də “Özümüzü kəsən qılınc” adlanır. Tarixiliklə və müasirliyi özündə təcəssüm etdirən “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”) dramı isə əsl mənada tarixin ibrət dərşidir: “Nə qədər ki, qılıncımız düşməni deyil, özümüzü kəsəcək, biz kiçiləcəyik, böyük türk ola bilməyəcəyik”. Əsər VII əsrdə mövcud olmuş Göytürklərdən, onların torpaq uğrunda apardığı mübarizədən, əsərin qəhrəmanı Gur-Şadın qəhrəmanlığından bəhs edir. Ana xəttini vətən, torpaq, azadlıq təşkil edən “Özümüzü kəsən qılınc” pyesində bədii boyalarla dramaturq tarixilik və müasirliyin vəhdətini yaratmışdır. Digər bir tərəfdən bu əsəri şairin türk dünyasına vəsiyyətnaməsi də hesab etmək olar.

Əsərdə Göytürk imperiyasının başçısı Çulo Xaqan, qardaşı Qara Xaqan, onun vəziri Mubi Tərhan, Çulo Xaqan öləndən sonra onun qardaşı Qara Xaqana ərə gedən İçgen Xatun, onun

oğlu Yağmur, ögey qardaşı Gur-Şad, arvadı Selcan Xatun və körpələri İltəriş, Dulu xan və arvadı Banu çiçək, Yan Çunq (İçgen Xatunun qardaşı), Van-Xo Çunq (Çin Xaqanı), xəzinədar Salur xan və Ayxan, Urku Tekin, Qırğız Xaqanı və başqa obrazlar yer almışdır. Bu pyesdə hadisələr, faktlar, şəxsiyyətlər tam olaraq real həyatdan götürülməsə də, mənəvi-əxlaqi dəyərlər, dövlətçilik təəssübkeşliyi, cəmiyyətin, ayrı-ayrı fərdlərin dövlət mənafeyini müdafiə etməyə çağırış, torpaq azadlığı kimi məsələlər on plana çəkilmişdir.

Göytürk dövlətinin başında qüdrətli Çulo Xaqan dayanır. Onun ölümündən sonra Qara Xaqan dərhal qardaşı Çulo Xaqanın milliyyətçə çinli arvadı İçgen Xatunla evlənir. Çulo Xaqan qətli təbii ölüm kimi insanlara çatdırılır. Ancaq əsərin gedişatından məlum olur ki, Çulo Xaqanın ölümündə qardaşı Qara Xaqanın və onun arvadı İçgen Xatunun əli var. Gur-Şadın cəbhədə olması səbəbindən qurultay təxirə salınır, hakimiyyət Divanın qərarı ilə müvəqqəti olaraq Qardaş qatili Qara Xaqana tapşırılır. İçgen Xatun Gur-Şadın ögey anasıdır.

Çulo Xaqanın vəsiyyətnaməsini – onun nəvəsi Gur-Şadın Göytürk səltənətinə varis elan etməsini İçgen Xatun gizlədir, öz oğlu Yağmurun hakimiyyətə gətirilməsini tələb edir.

Ancaq bu məqamda Qara xaqan ümummilli və dövlətçilik mənafeyindən çıxış edərək ona etiraz edir ki, Divan, qurultay Çin qızından olan övladı heç vaxt Göytürk səltənətinə yaxın buraxmaz. Qardaşı Dulu xanın dəmdəməki olduğundan, ögey qardaşı Yağmurun isə türk əsilli olmayan İçgen Xatundan olduğu

üçün xaqan olmağa yaramadığı məlum olduqda əsərin qəhrəmanı Gur-Şad ziddiyyətlər burulğanına düşür. Gur-Şad üçün isə hakimiyyətdə kimin olması yox, dövlətçiliyin yaşaması əsasdır.

Əsərin başqa bir yerində İçgen Xatun oğlu Yağmurdan gələn məktubu Qara Xaqana təqdim edir. Çin dilində olduğu üçün Qara Xaqan oxuya bilmir. “Çin dili elə onun ana dilidir də” deyən İçgen Xatuna kinayə ilə deyir: “Doğru deyirsən, mən çaşdım. Yəqin Yağmur Şan-Yan, Konfusiya kimi Çin filosoflarını, Şi-Xuandi, Lyu-Ban, Ban-Çau kimi Çin xaqanlarını tanıyır, amma Atilla, Mete, Cici, Bumin və istəmi kimi türk böyüklərindən xəbəri yoxdur” [65, s. 78].

Yaxud əsərin başqa bir yerində Dulu xan Gur-Şadı atasından intiqam almamaqda qınayır. Ağıllı və tədbirli Gur-Şad isə Çinin hücum etmək ehtimalını xatırlayaraq ölkənin ağır vəziyyətində Göytürk Xaqanından şəxsi qisas almaqla dövləti, xalqı başsız qoymağa razı deyil. Çin tərəfindən Dulu xan Göytürk dövlətinə varis hesab olunandan sonra ziddiyyət dərinləşir. Çin dövlətinin əsas məqsədi Gur-Şadla Dulu xanı üz-üzə qoymaq, Göytürk dövlətini çətin duruma sala biləcək böyük qardaşı hakimiyyətə gətirməklə Çulo Xaqanın Çində böyüyüb tərbiyə alan Yağmurun xaqanlığa hazırlanması üçün zəmin yaratmaq idi. Ancaq belə olan halda çinliləri Göytürk torpaqlarına yerləşdirməklə bu dövləti asanlıqla süquta uğratmaq mümkün olardı.

Qara Xaqan Gur-şadın ölümünə fərman verir, Selcan

Xaqanı təhqir etdiyinə görə ölümə layiq bilinir və o, Xaqanın qılıncını alaraq özünü öldürür. Həyat yoldaşı Selcanın ölümündən sonra Gur-Şad öz yurdunu yandırır, arvadından yadigar qalmış körpəsi İltərişi Banu Çiçəyə (Dulu xanın arvadı) emanət edir.

Dulu xanın arvadı Banu Çiçək bu faciələrdə, digər bir tərəfdən öz qaynına ərə getməkdə İçgen Xatunu günahlandırır. Banu Çiçəyin İçgen Xatuna “Bizlərdə qayın qardaşıdı, sizlərdə oynaş” cavabı da bir çox qaranlıq məsələlərə məişət səviyyəsində aydınlıq gətirməklə həqiqətin aydınlaşmasına yardımçı olur.

Çinlilərin ölkəyə hücum xəbərini eşidəndə və bu ordunun başında Dulu xanın durmasını biləndə Qara Xaqan dərindən sarsılır. Tümenbaşı Arslan və Erkinin tələbi ilə Gur-Şadı Başbuğ təyin edir. Ancaq qaradaş qatili Qara Xaqanın Çulo Xaqanın nəvəsi, Dulu xanın oğlu Urkunun düşmələ vuruşmasını eşidəndə “Afərin! Çulo Xaqanın nəvəsi elə belə də olmalı idi” deməsi təəccüb doğurur. Qara Xaqanla Göytürklər tərəfə keçmiş Yan Çunqun da dialoqu da maraqlıdır. Qara Xaqan ona deyir ki, Gur-Şad vətəni satmaz. Yanq Çunq deyir ki, amma səni satar. Ona görə ki, sən onun atasını, zövcəsini öldürmüşsən, zindana salmışsan. Dulu xan isə Vətəni satıb, düşmən tərəfə keçib. Belə olduqda Qara Xaqan “bəs sənin bu tərəfə keçib öz millətinə qarşı vuruşmağına nə ad verək?” deyərək çinli İçgen Xatunun qardaşı Yanq Çunqun özünü də xəyanətdə günahlandırır. Gur-Şad Dulu xanı Çin ordusunun başında durmaqda günahlandırarkən Dulu

xan da ona qarşı əks arqumentlə çıxış edir: “Dulu xan – Gur-Şad, axı mərdlikdən danışmağa sənin haqqın yoxdur. Sən mənimlə mərd-mərdənə savaşımaqdan çəkinib atamızın qatili ilə (Qara Xaqanı nəzərdə tutur) mənim əleyhimə sazişə girdin. Mən də səndən öyrənib səninin xəyanət silahına əl atdım və səni xəyanətlə yıxdım. İndi sənə qalib kimi əmr edirəm: Diz çök mənim qarşımda!” [68, s. 97].

Qara Xaqan xaqanlıq qılınıcı Dulu xan təslim etmir, həmin qılıncla özünü öldürərkən torpağa xəyanətin qardaşa xəyanətdən qat-qat ağır olduğunu bildirir. Qırğız Xaqanı Dulu Xaqanın hakimiyyətinin beş illiyi münasibətilə ona ox bağışlayır. Bu oxqabının üstündə “Ey Türk, sənin gücün birliyindədir” cümləsi yazılmışdı ki, bu da pyesin əsas ideyası ilə səsleşir.

Çində - Siqan Fudda Gur-Şad qırx məsləkdaşı ilə bərabər üsyan qaldırıb Çin Xaqanını (Çin Xaqanı həftənin salı günü paltarını dəyişib təkbaşına gəzməyə çıxarmış) əsir götürmək, sonra isə Ötükənə azadlıq vermək şərti ilə Xaqanı buraxmaq qərarına gəlir. Lakin tufanın baş verməsi bu planı pozur, Gur-Şad Yağmuru əsir götürüb Qırğızistana – dayısının yanına gedir. Çin Xaqanı Van-Xo Çunqun məktubunda bacısı oğlu Yağmurun Göyütrk səltənətinə varis elan olunması tələb olunur. Dulu Xaqan isə cavabında Yağmurun Çin qızından olduğu üçün Ana Yasaya görə varis ola bilməyəcəyini göstərir. İçgen Xatun Çulo Xaqanın beş il öncə yazdığı – Gur-Şadın varisliyini qanuniləşdirən vəsiyyətnaməsini Dulu xaqana gətirir. Onu Dulu

Xaqanın xeyrinə, yəni onun hakimiyyətə gəlməsi üçün gizlətdiyini deyir. Dulu Xaqan İçgen Xatunun oğlu Yağmurun vəliəhdliyini təsdiq etdirmək üçün gəldiyini və vəsiyyətnaməni Gur-Şada çatdırır. Gur-Şad varislikdən imtina edir, qardaş bildiyi Yağmurun hansı xalqa xidmət edəcəyini onun öz öhdəsinə buraxır. O, hakimiyyətdə kimin oturmasını yox, dövlətin, vətənin müstəqilliyini, torpağın azadlığını vacib sayır. Gur-Şadın vəsiyyətnaməyə münasibəti fərqli olsa da, hakimiyyət anlayışına yanaşma tərzi əsər boyu dəyişməz olaraq qalır.

B.Vahabzadənin müasir mövzulu, müstəqillik illərində yazdığı “Hara gedir bu dünya?”, “Cəzasız günah”, “Rəqabət”, “Hara gedir bu dünya?” kimi lirik-psixoloji pyesləri, “Özümüzü kəsən qılınc” tarixi dramı milli dramaturgiyamızı zənginləşdirmiş, bir neçə aktyor nəsli və teatr xadimlərinin yetişməsinə şərait yaratmış, Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında, müasir Azərbaycan tamaşaçısının zövqünün formalaşmasında böyük rol oynamışdır.

Sual və tapşırıqlar

1. B.Vahabzadənin dramaturji fəaliyyəti haqqında məlumat verin.
2. “Hara gedir bu dünya?” pyesini şair-dramaturqun vətəndaş mövqeyini əks etdirən əsər kimi izah edin.
3. Müasir həyatla bağlı “Cəzasız günah” pyesinin mövzu və ideyası haqqında danışın.

4. “Rəqabət” adlı dramda dramaturq insanların mənəvi aləminə necə nüfuz etmişdir?
5. Türk dünyasına vəsiyyəət olan “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”) dramında tarixin ibrət dərsləri necə əks olunmuşdur?

ELÇİN ƏFƏNDİYEV

Elçin Əfəndiyev dramaturgiyası müasir Azərbaycan dramaturgiyasının əsas xüsusiyyətlərini, inkişaf tempi və istiqamətlərini özündə ümumiləşdirən bir yaradıcılıqdır. Tədqiqatlarda Elçinin yaradıcılığı ilə çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında yeni dramaturji üslubun yaranması, hətta ayrıca bir “Elçin mərhələsi” olması göstərilir. Bədirxan Əhmədov “Milli dramaturgiyanın Elçin mərhələsi” adlı yazısında dramaturqun pyeslərinin janr problemlərinə toxunaraq bəzi əsərlərin janrını konkret şəkildə müəyyən etməyin mümkün olmaması qənaətinə gəlmişdir. Alim qeyd edir ki, müəllif özü bu əsərləri komediya, yaxud tragikomediya adlandırmasına baxmayaraq müxtəlif quruluş verməklə bu əsərləri həm tragediya, həm də komediya kimi tamaşaya qoymaq olar [22].

Elçin Əfəndiyev 1990-cı illərdən fərqli olaraq iki mininci illərdə yazdığı “Şekspir”, “Arılar arasında” pyeslərində şərhli janr təyinatından istifadə edir: “Şekspir” pyesini “kədərli komediya”, “Arılar arasında” pyesini isə

“bir az kədərli komediya” adlandırır. Bu müstəqillik illərinin dramaturji janr panoramasına uyğun şərhlı janr təyinatıdır.

Aydın Dadaşov müasir Azərbaycan dramaturgiyasında janr çalarlığını araşdırarkən belə nəticəyə gəlmişdir ki, milli dramaturgiyamızda janr qarışıqlığı sosial-ictimai proseslə əlaqəli bir hadisədir: “Modernizmi məqsədyönlü şəkildə məhv edən sosrealizmdən sonrakı keçid dövrünün yarımçıq demokratiya, passiv anarxiya, müstəqillik dövrünün isə liberallıq mühiti modernizmin diqtə etdiyi janr və onun qarışıq formalarını önə çəkdi” [15, s. 13].

Müasir dövr Azərbaycan dramaturgiyasında Elçin “Ah, Paris! Paris!..”, “Şekspir”, “Teleskop”, “Arılar arasında”, “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir”, “Qatil” və başqa dram və komediyalarla təmsil olunur. Elçin dramaturji yaradıcılığında cəmiyyətin mənəvi həyatında baş verən kataklizmlər asanlıqla mövzuya çevrilə bilir və hadisələr daha çox yaşayış yerlərində baş verir.

“Ah, Paris, Paris!..” dramaturqun ilk komediyasıdır. Əsərin fabulası ət kombinatının müdiri Əsədulla Bəbirzadənin qazanc məqsədilə qızı Züleyxanı qonşuluqda yaşayan sürücü Kərimin Fransada yaşayan və Bakıya gələn qohumu milyonçu Əhməd bəyə sırmaq cəhdi, özünün də azad Fransa dövlətində yaşamaq arzusu üzərində qurulmuşdur. Digər bir tərəfdən kartof qızartması yeməkdən bezmiş Polyaniçko da arvadını Əhməd bəyə ərə verməklə

Fransaya köçmək istəyir ki, bu da ziddiyyət yaradır. Münaqişəyə üçüncü bir ailə də qoşulur. Əvvəllər Mərkəzi Komitənin məsul işçisi olmuş İsgəndərzadə isə kommunist ideyalarına sədaqətini yaşatmaq, Fransa Kommunist Partiyasına daxil olmaq istəyir. Gülbəniz və Nurbəniz adlı qızlarından birini milyonçu Əhməd bəyə verməklə niyyətini gerçəkləşdirmək fikrindədir. Onun Əhməd bəyə müraciətində xarakter və məqsədi aydın görünür:

“İsgəndərzadə (xüsusi bir nəzakətlə). Salam yoldaş... e-e-e... bağışlayın, cənab Əhməd bəy!.. Salam!.. E-e-e... Bizim xanımla birlikdə sizdən xahiş edirik ki, bu gün axşam bizim evə təşrif buyurasınız!.. Sizin kimi bir yoldaşla... bağışlayın... cənabla bir süfrədə oturmaq bizim üçün böyük şərəfdir!.. Zati-alinizin bizim günəşli respublikamıza o cür hədiyyəsindən sonra, sizə hörmət etmək bizim hər birimizin vətəndaşlıq borcudur!.. Tak!” [18, s. 165].

Əhməd bəyin şərəfinə qonaqlıq təşkil olunur. Üç ailənin Əhməd bəyi əldə etmək üçün apardığı mübarizə hadisələrin inkişafını təmin edir. Bacısı oğlu Əhməd bəyin ardınca Bakıya gələn Mehdiqulunu insanların aşırı dərəcədə olan pul hərisliyi çox təəccübləndirir, həm də təəssüfləndirir. Sağlam düşüncəyə malik olan Əhməd bəyin dayısını vətənin, millətin gələcək taleyi maraqlandırır: “... Heç kim sizin əvəzinizə gəlib müharibə etməyəcək!.. Heç kim sizin əvəzinizə gəlib bu millət üçün xidmət etməyəcək!.. Məmləkəti ağ günə çıxarın!”

Bu cür çağırışlar əslində müəllifin demək istədiyi fikirlərdir və əsərin ideyasını qabarıq ifadə edir. Dayısı deyir ki, Əhməd bəy milyonçu deyil və Fransaya qayıtmayacaq, burada qalıb şofer işləyəcək, halal süd əmmiş bir azərbaycanlı qızla evlənəcək. Bu obrazın vətəndaşlıq mövqeyini ortaya qoyur və onu əsərin ideya daşıyıcısı olan personaja çevirir.

Göründüyü kimi, “Ah, Paris! Paris!..” komediyasının personajları Əhməd bəylə qohum olmaq, bu qohumluqdan istifadə edib Parisə köçmək istəyirlər. Bu problemə bağlı əsər boyu, demək olar ki, heç bir hadisə baş vermir. Personajların mənəvi-psixoloji kimliyi, onların düşüncə və əxlaqı yalnız bu problem çərçivəsində təqdim olunur və beləliklə, oxucuda cəmiyyət haqqında olan təsəvvür bütövləşir.

Pyesdə Bəbirzadələrin, İsgəndərzadələrin, Polyaniçkoların evləri və bu ailələrin yaşadıkları həyatı müəllif tərəfindən məqsədli şəkildə məkan olaraq seçilmişdir. Çünki bu pyesdə müəllif sovet dövrünün sabitlik və sakitliyini keçid dövrünün xaosu ilə qarşılaşdırmış, bu əvəzlənmədə müasir dövr insanların həyatını, əxlaq və düşüncələrin çarpışmasını ifadə etməyə çalışmışdır ki, bunun üçün ən uyğun məkan ev və həyətdir. İnsan ictimai yerlərdən, kənardan fərqli olaraq evdə, həyətdə daha təbii, olduğu kimi görünür, əsl sima, niyyət və düşüncələr, kimlik

sualının cavab ailə mühitində meydana çıxır. Sanki bu metodla dramaturq müasir insanı tədqiq etmək istəyir.

Dramaturqun komediyalarında, ümumiyyətlə, yeni dramaturji strukturda ənənəvi dram əsərlərindən fərqli olaraq çox vaxt bitmiş bədii sonluq müşahidə olunmur. Əsər boyu ortaya çıxan, qəhrəmanların taleyi ilə bağlı suallara cavab verməyən və bu məqsədi güdməyən bədii sonluq oxucuda yeni sual və düşüncələrin yaranmasına şərait yaradır. “Ah, Paris! Paris!..” pyesinin qəhrəmanların çaxnaşma və vurnuxma içərisində olan ekspozisiya hissəsi təbii görünür.

“Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim” pyesində SSRİ kimi nəhəng bir dövlətin dağılmasından sonra siyasi, iqtisadi və mədəni həyatda baş verən dəyişikliklərin insanların psixologiyasına təsiri əks olunmuşdur. Komediyanın personajları ruhi-əqli sarsıntılar içərisində çırpınan obrazlardan ibarətdir. Hadisə iqtidarı və müxalifəti aldada biləcək təhlükəli bir dəlinin qaçması ilə başlayır. Professorla şəfqət bacısı qaçmış dəlini Mədəniyyət nazirliyində, Nazirlər kabinetində, Yazıçılar birliyində, teatrlarda və nəhayət redaksiyada axtarırlar. Keçid dövrünün yaratdığı hərci-mərclik mühitində qəzet redaksiyası dəlixananı xatırladır. Qəzet redaksiyasının işçilərinin heç biri öz işi ilə məşğul olmur. Məsul katibin hamıya borcu var, sərxoşluğa qurşanıb, onun nekrofiliyaya yuvarlanması keçid dövrü iqtisadiyyatını və bunun nəticəsində sınımış insan taleyini əks etdirir. Siyasi icmalçı zəmanəyə uyğun olaraq

əqidəsini dəyişib yeni quruluşun ideologiyasını tərənnüm etməklə simasızlaşır. O, Bill Klintonun KQB-nin general-leytenantı olduğunu və Fidel Kastro ilə görüşdən qaçdığını, özünün isə Kennedinin qatili Li Osvald tərəfindən öldürüləcəyini dilə gətirir. Cərculistan adlı dövlətin varlığını və bütün dünya dövlətlərinin taleyinin orada KQB tərəfindən həll olunduğunu iddia edir.

Şöbə müdiri özünü kosmosla əlaqəli bilir, Venera planetinə uçduğuna inanaraq oradan gələcək bir xilasa ümid bağlayır. Həm də sar-sar dilində danışır ki, guya bu dili də dünyada ancaq dörd nəfər bilir. Leninlə on altı dəfə görüşdüyünü deyən şöbə müdirinin də anormallığı məlum olur. Katibə özünün qırqovul olduğunu zənn edərək adamların onu tutub yeyə biləcəyindən ehtiyatlanır. Pyesdə ömrünü nakam məhəbbətinə həsr etdiyi “Simuzər” poemasını (bu poemada müstəqillik və suverenlik uğrunda mübarizədən də bəhs olunur) yazmağa həsr edən ədəbi işçi təsvir olunur ki, o da qayımanasının kişi olduğunu iddia edərək onunla mübarizə aparır.

Leninqrad Universitetinin jurnalistika fakültəsinin məzunu Panteleymon Polikarpoviç personajının dilə gətirdiklərinin isə anoloqu yoxdur. O, XVIII əsrin sonları XIX əsrin əvvəllərində Təbrizdə yaşamış azərbaycanlı Seyid Həzrət Qulu bəy olduğunu iddia edir, XX əsrdə rus kimi yaşadığına inanır və xatirələrlə ovunur. Ruhun ölməzliyi nəzəriyyəsinə inanan Panteleymon əvvəlki həyatda hətta

sünnət olunduğunu, bu işi isə indiki baş redaktorun görməsini açıqlayır. Azəri türkcəsini öz ana dili sayır, bu dildə Azərbaycanın bütövlüyü ideyasına, Təbrizə aid vətən mövzusunda şeirlər yazır. Panteleymon Polikarpoviç bununla digər personajları bir növ “kölgə”də qoyur.

Yeganə sağlam təfəkkürlü personaj Baş redaktordur. Ancaq o da redaksiyada başını itirib:

“Ədəbi işçi (qəfil bir ehtirasla, şövqlə). Mən onu bitirəcəyəm!.. (Kəndiri çılçıraqdan açmağa başlayır.) Mən “Simuzər”i yarımçıq qoymayacağam! (Kəndiri tamam açıb çıxarır, həlqə boynunda hoppanıb yerə düşür və dərhal da yaradıcılıq fəaliyyətinə başlayır.)

Sən mənim...

Sən mənim...

Sən mənim canım, qanım,

Sevimli, pak nigarım!..

Katibə. Ah!.. Məhəbbət aşiqi!..

Şöbə müdiri (pəncərə tərəfə baxa-baxa pıçıltıyla). Dar bar? Zar-zar!.. Zar-zar!..

Baş redaktor (əsəbi). Bəsd! Qurtardı daha bu komediya oyunları! Hərə öz işi ilə məşğul olsun! Mən sizə, hamınıza çox ciddi xəbərdarlıq edirəm! Xalqın, millətin bu günündə biz burda oturub boş-boş işlərlə məşğul ola bilmərik. Buna bizim mənəvi haqqımız yoxdu! Kim şer yazır, işdən sonra gedib yazsın! Kim sevmək istəyir, işdən sonra gedib kimi istəyir, nəyi istəyir, sevsin! Kim özünü

öldürmək istəyir, zəhmət çəkib işdən sonra özünü öldürsün. Eşitdiz də?” [18, s. 223].

O, da bütün bu eşitdiklərindən dəhşətə gələrək sonda “bəlkə, elə bunlar normal adamlardır, sən özün birtəhərsən?” qənaətinə gələrək öz taleyi ilə bağlı narahatlıq keçirir. Ortaya çıxan suallar oxucu düşüncələrini davam etdirmək məqsədilə cavabsız qalır.

Pyesin epiloqundan məlum olur ki, Ruhi xəstəliklər xəstəxanasından qaçmış dəli əslində Baş redaktordur. Palatada əyninə qolları uzun qalın göy köynək geyindiriblər və köynəyin qollarını bərk-bərk belinə sarıyıb bağlayıblar ki, əllərini tərpedə bilməsin. Sağ tərəfində Professor, sol tərəfində Şəfqət bacısı dayanıb. Hər ikisinin əynində həmişəki kimi ağ xalat var:

“Professor (mülayim). Dilini çıxart... Dilini çıxart!.. (Əlində tutduğu balaca taxta çəkiclə Baş redaktorun başına vurur.) Çıxart!

Baş redaktor dilini çıxarır.

Professor (eyni mülayimliklə). Bax belə... Mənim əzizim!.. Mən səni müalicə edəcəyəm!.. Sən cəmiyyətin layiqli üzvü olacaqsan!.. Qorxma!..” [20, s. 248-249].

Elçinin “Şekspir” komediyasında Ruhi Xəstəliklər Klinikasında baş verən hadisələr təsvir olunur. Buradakı personajlar - qüsurlu insanlar, ruhi xəstələr tərəfindən cəmiyyətimizin görünməyən problemlərinin üzə çıxarılması maraqlı doğurur. Bədbin baş həkim dəlilərə həsəd aparır, tibb

bacısı vəzifəsi uğrunda ölümə hazırdır, sanitar xəsətələrin ərzağını oğurlayır. Bu kimi hadisələr xəstəxana işçilərinin də bir növ ruhi xəstə olduğunu göstərir. Hər bir pasientin özünəməxsus xəyali yaşam tərzi vardır. Xəsətlərdən biri özünü diktatura rejimi arzulayan və pəşmançılıq çəkən İosif Stalinə, digəri Şekspir heyranı Sara Bernara, biri Veneradan gələnə, başqa birisi Vanderprandur planetindən gələn Drob-13-ə bənzədir. Tibb personajları onları gerçəkliyə qayata bilmir və beləliklə, yeni dünya modeli yaranır. Şekspirin əsərlərindəki Romeo, Cülyett, Pyero obrazlarını canlandırmaqla Sara Bernar Vanderprandur planetindən gələn Drob-13-ü inandırır.

Pyesdə Drob-13-ün dilindən deyilir ki, sizin planetin ən böyük problemi özününçülük, eqoizmdir. “Mənimkidir!”, “Mənim olsun!”, “O da mənim olsun!”, “Bu da mənim olsun!” kimi mənimçilik sizin insanlarda genetik maniyaya çevrilib. Qorxu içində, daim səksədə yaşamağınız da bununla bağlıdır. Yad planetdən gələn bu personajın dili ilə yer kürəsinin, eləcə də insan cəmiyyətlərinin bir çox problemləri diqqət mərkəzinə gətirilir. O, yer kürəsinin insanlarını torpaqda dəmir tikanlı beton sərhədlər, dənizlərdə sərhədlər çəkərək “ölkə”, adamların yaşadığı yeri taxta, daş, dəmir, çəpərlə hasara alıb “həyət” yaratmaqda, bir “ölkə”nin başqa bir “ölkə”nin torpağını, bir şəxsin digərinin “sahə”sini mənimsəməkdə günahlandırır:

“Buna görə də hamınız daim qorxu içindəsiniz... Ordular yaradırsız. İnsanlar bir-brini qırır. Ordunun başında dayanan sərkərdələrdən hansı daha çox torpaq zəbt edirsə, daha çox qan tökürsə, onu qəhrəman elan edirsiniz!... Onunla fəxr edirsiniz!... Baxın xəritəyə... nə qədər insanlar acından ölür!... Milyardlarla pulu silaha verirsiniz, bombaya verirsiniz, bir-birinizi öldürmək üçün ixtiralar edirsiniz!... Baxın öz tarixinizə!... Ölən də özünüzsüz, öldürən də... Başqa yerdən gəlib yer kürəsində terrorçuluqla məşğul olurlar ki!.. Terrorçu da özünüzsünüz, terror olunan da”. Vanderprandur planetindən gəlmiş Drob-13-ün bu fikirləri geniş mənada insan və insanlığın ittihamıdır.

Əsərdə Drob-13 adlı bir yad planetlinin bu klinikanın sakinlərindən birinə çevrilməsi əsl mahiyyət üzə çıxarır: Ruhi Xəstəliklər Klinikasının personalının hər bir üzvü, yəni həm işçilər, həm də xəstələr xilas yeri kimi bu yad planetlinin vətəni Vanderprandura uçmaq istəyirlər. Bədi sonluqda bu insanlar Vanderprandura uçan Drob-13-ə ümid, həsrət, yalvarış dolu nəzərlərlə yalnız onu müşayiət edə bilirlər. Lakin oxucuda bir sual yaranır ki, görəsən, Ruhi Xəstəliklər Klinikasının sakinlərinin sonrakı taleyi necə olacaq? Gözəl həyat məkanı Vanderprandura, ora uçmaq ümidi ilə dözülməz həyat məkanı Yer üzünü arasında təzad tapan insanlar necə yaşayacaqlar? Kimin müqəssir, yaxud kimin haqlı olması kimi sualların cavabı oxucunun ixtiyarına

verilir. Əslində məqsəd oxucunu fəallaşdırmaq, tamaşaçını düşüncələrə sövq etməkdir.

Qeyd edək ki, müasir Azərbaycan dramaturgiyasında tamamlanmamış bədii sonluq problemi bu və ya digər şəkildə “Ölülər”, “Anamın kitabı” əsərlərində də özünü göstərir. Ancaq personajlar, xarakterlər baxımından Şeyx Nəsrullah - Kefli İsgəndər, yaxud cahil, avam mühit - Kefli İsgəndər, Gülbahar və qardaşlar kimi qarşı tərəflər, qütbləşmələr, aqillər və cahillər, dəlililər və ağıllılar cəmiyyəti yoxdur.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında qələizləşməkdə olan bugünkü dünyanın məzmun və hadisələr cərəyanı cəmiyyətdən təcrid olunmuş həbsxana, dəlixana, heyvanxana kimi məkanlarda canlandırılır. Keçid prosesində və ondan sonra çaşqınlıq, sarsıntı içində olan cəmiyyət və fərdlər üçün münasib məkandır. Hadisələrin baş verəcəyi məkan fəal məzmun komponenti kimi onun mənimsənilməsi şərait yaradır, oxucu ilə personajlar arasında ilk kontakt yaradan detala çevrilir.

Elçin dramaturgiyasında ailə içində, redaksiyada axtarılan dəlilik “Şekspir” pyesində öz dəqiq ünvanını - Ruhi Xəstəliklər Klinikasında tapır. Məkan probleminin bədii həlli aktiv başlanğıca çevrilir. Düzdür, əsərdə digər bir məkan - Drob 13-ün sakini olduğu Vanderprandur planeti də var. Lakin pyesdə predmetləşməyən bu məkan yalnız təsəvvürlə təsəvvürlə məzmunu qoşulur.

Ruhi Xəstəliklər Klinikası məkanının təsvirində pəncərə bədii detal kimi tez-tez nəzərə çarpır. Məkanın qapalılığını daha da şiddətləndirən bu pəncərə “Şekspir” pyesində həm də ümidin simvoludur. Özünün Veneralı sayan Ruhi Xəstəliklər Klinikasının baş həkimi də pəncərəyə baxır, uzaq planetdən bir xəbər intizarındadır. Veneralının ümidlə, Baş həkimin isə ümitsizcəsinə baxdığı bu pəncərə birincinin ümidini doğruldur, ikincini isə çaşqınlıq və heyrət içərisində buraxır. Baş həkim Yer kürəsi adlı bu təcridxanayı tərk edib getmək şansının gerçək bir imkan olduğunun şahidi olur. Dramaturq bununla təkcə klinikanın deyil, əslində Yer kürəsinin bütövlükdə bir təcridxana olması mesajını verir.

Tədqiqatçı A.Mustafayeva “Çağdaş teatrlarımız ruhi sağlamlığımızı necə təsir edir?” məqaləsində yazır ki, Elçinin “Dəlixonadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir” komediyalarında tamaşaçılar da əsərin qəhrəmanları kimi çaşqınlıq içində cavab axtarışlarında qalırdılar. Ancaq “Şekspir” pyesi artıq bu suala cavab verir, lakin bu cavab tamaşaçının ruhi gərginliyinə son qoymur. “Kimin ağıllı, kimin dəli olduğunu müəyyənləşdirən heç bir meyar yoxdur” cavabı Ruhi xəstəliklər xəstəxanasının Baş həkiminin aqlını yerindən tərpətdiyi kimi tamaşaçıya da sirayət edir [47].

Elçinin komediyalarında işindən və vəzifəsindən asılı olmayaraq alim, həkim, baş həkim, adi zəhmətkeş insanların hamısı çaşqın vəziyyətdədirlər, dəlilik sindiromuna

tutulmuşlar. Burada xeyirlə şərin toqquşması və mübarizəsi, yekunu yoxdur. Müstəqillik illərində yazdığı dram əsərləri ilə dramatik süjeti öz qəlibindən çıxartmağa çalışan, qeyri-ənənəvi süjet təklif edən (Komediyalarının süjet strukturunda Elçin çox vaxt hadisədən imtina edir) Elçin hələ 1970-ci ildə yazdığı “Poçt şöbəsində xəyal” pyesi ilə buna cəhd etmişdi. Sovet dramaturgiyasında süjet standartının pozulmasının ilk qələm təcrübəsi idi. Lakin o illərdə belə bir tendensiya üçün münbit, əlverişli mühit və şərait yox idi.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyası üçün qeyri-ənənəvi süjet məsələsi də hər bir dramaturqun yaradıcılığında özünəməxsusdur. Elçinin komediyaları modernist süjetin milli dramaturgiyamızda debütü sayılır. Heç biri hadisə ilə yadımızda qalmayan bu komediyalarda hadisələr süjetin əsas inkişaf xəttinə çıxarılmır, yəni müəllifin əsər boyu heç bir hadisəni vurğulamaq niyyəti olmur. Onun komediyalarında xüsusi vurğulanan personajlar olmadığı üçün xarakterlər də yaranmır. Bu əsərlər hadisələrin atmosferi, personajların fikir və düşüncəsi, əxlaqı, münasibətləri ilə yadda qalır. Çünki dramaturqun məqsədi ayrı-ayrı fərdlərin deyil, bütövlükdə bir cəmiyyətin, toplumun daxili aləmini, iç dünyasını oxucuya çatdırmaq, müasir sosial-ictimai durumla bağlı bütöv bir təsəvvür formalaşdırmaqdır. Ancaq “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir”, “Şekspir” pyeslərində personajları

“Ah, Paris! Paris!..” komediyasından fərqli olaraq vahid bir problem ətrafında görünür: ya hadisə çox epizodik şəkildə süjetə gətirilir, ya da xarakter hadisənin önünə çıxır.

“Mən sənənin dayınam” komediyasının (13 şəkilli) əvvəlində müəllif tərəfindən başlığın altında yazılmış “Teatr.–Özünə gülür.” ifadəsi mövzunu, ideyanı qabaqcadan hiss etdirir. Pyesdə hadisələr teatr aləmində cərəyan edir. Gənc aktyor Əhmədın teatrdan qovulmasından onun haradansa peyda olmuş dayısı tərəfindən teatra bərpa olunmasına qədər olan yol dramaturji hadisə kimi süjetdə yer alır. Pyesdə mühitin sosial problemləri, sosrealizmin normativ qanunları, sənət və siyasət sahəsindəki eybəcərliklər diqqətə çatdırılır. Məlum olur ki, teatrdə, sənət mühitində xidməti işçilər söz sahibidir, hətta katibə belə Dezdemonə rolunu oynamaq iddiasındadır. Gənc aktrisa ingilis dilini öyrənir, ABŞ-a getmək və Mehdiqulu bəyin sayəsində əvvəlcə Hollivudu, sonra da Brodveyi fəth etmək istəyir. Onun Əhmədlə söhbətində teatr mühiti ifşa edilir:

“Gənc aktrisa. Oy!.. Bu yeri heç belə deyərlər?.. “Allah, rəhm elə...” Bax, belə! Mən! Mən! Mən oynamalıyam Dezdemonanı! Şekspir mənim üçün yazıb bu rolu!

Əhməd. Eybi yox, burda vermirlər, İngiltərədə oynayarsan...

Gənc aktrisa. Oynayacağam! İngiltərədə də oynayacağam! Amerikada da! Sən də mənim paxıllığımı çəkirsən!

Əhməd. Mən?

Gənc aktrisa. Bəli, sən!

Əhməd. Bəyəm mən də Dezdemonanı oynamaq istəyirəm?

Gənc aktrisa. Yox. Sən Otellonu oynamaq istəyirsən, amma sənə də rol vermirlər, çünki sənin də dayın yoxdu!

Əhməd. Nə bilirsən yoxdu?

Gənc aktrisa. Olsaydı verərdilər. Sənin dayın yoxdu, vermirlər. Mənə də Dezdemonanı vermirlər, çünki Silvanadan qorxurlar!" [17, s. 171-172].

“Mənim ərim dəlidir” komediyası (on doqquz şəkildən ibarət) belə bir epiqrafla başlayır: Ağıllı olub dərd çəkincə, dəli ol, qoy sənin dərdini çəksinlər. Hadisələrin Bakı şəhərində, 1997-ci ilin payızında baş verməsi göstərilir. Keçid dövrünün xaotik mənzərəsini əks etdirən bu komediyanın dramaturji modeli məişət problemlərini həll etmək üçün özünü dəliliyə vurmuş kasıb bir jurnalistin üzərində qurulur. Sifətdən proletariyatın dahi rəhbəri Vladimir İliç Leninə oxşayan Dost özünün pantürkist obrazını formalaşdırmaq, Partiya lideri siyasi dividend əldə etmək, hələlik kommunist olan Oğul sosializmi yenidən qaytarmaq, şəxsi maşın almaq, Qız Suzikə ərə getmək, Arvad evi təmir etdirmək, Kişi isə onun ətrafını bürümüş mənəvi

naqisliklərdən xilas olmaq istəyir. Falçı Ağabacı ekstrasensdir, özünü bolqarıstanlı Vanqanın varisi sanır. SSRİ-nin dağılacağını, Mixail Qorbaçovun da alnındakı xalın xüsusi məna daşdığını birinci dəfə o deyib:

“Qonşu (eləcə əyilmiş). Kommunistlər təzədən qayıdacaq?

Falçı Ağabacı (saatına baxır). Vsyo! Mənim vaxtım bitdi! Yarım saatdan sonra Monqolstanın prezidentinin arvadı mənə zəng eləyəcək! Orda mənə Akademiyanın üzvü seçiblər!

Professor. Nə gözəl! Nə gözəl!

Falçı Ağabacı. 2003-cü il sentyabrın 24-də Avstraliyanı sel basacaq!.. On bir il dörd ay on yeddi gündən sonra Merkuridən bura müsbət enerji gələcək! Onda bütün sirlər üzə çıxacaq! Məlum olacaq ki, Qorbaçovla Yelsin anadan ayrı, atadan bir qardaşdırlar! (Əlləri arxasında tuncdan tökülmüş heykəl kimi dayanmış yekəpər və bədheybət cangüdəni göstərir.) Bu əvvəlcə qız idi! Onu mən oğlan elədim!” [20, s. 294].

Professor keçmiş ateistdir, elmi ateizmi tədris edib, indi isə qatı dindar olub. Falçı Ağabacının yaratdığı xeyriyyə cəmiyyətini təbliğ edir, müqəddəs yerlərə - ziyarətgahlara getmək istəyənlərə “bir məmməd”ə dua yazır. Beynəlmiləlçi ifrat millətçiyə, mal həkimi müstəqillik uğrunda mübarizə aparan siyasətçiyə, iqtisadi cinayətkar biznesmenə çevrilib. Bir sözlə, hər şey baş-ayaqdır. Bircə kasıb jurnalist bu mühitdə mənəvi təmizliyini qorumağa cəhd göstərir, sifarişli məqalələr yazmaqdan imtina edir. Ancaq bu da kütlə tərəfindən yaxşı qəbul olunmur. Özünü dəliliyə vurmuş

jurnalist yalançı milliyyətçiyə çilçıraq aldırır, siyasətçiyə evini təmir etdirir, fırldaqçı biznesmendən əvvəllər onun adına alınmış maşını tələb edir ki, bu kimi hərəkətlər mühtin cəzalandırılması kimi mənalandırılır. Finalda qəhrəman özünü dəliliyə vurduğunu etiraf edir, lakin bu arvadı tərəfdən etirazla qarşılanır:

“Kişi. Heç nə deməyim?”

Arvad. Yox! Demə! Qoy hamı elə bilsin ki, dəlisən! Sən elə yaxşı... elə yaxşı dəlisən! Mənim əzizim! Elə bil ki, mən təzədən sənə vurulmuşam!

Kişi. Təzədən mənə vurulmusan?

Arvad. Hə! Mənim əzizim! Mənim sevgilim! Mənim dəli ərim!

Kişi. Axı, mən yorulmuşam! Mən daha dəli ola bilmirəm!

Arvad. Ol! Mənim əzizim!..

Kişi (*əlini sinəsinə vura-vura yavaşdan öz-özünü sakitləşdirir*). Sakit ol!.. Əsəbiləşmə!..

Arvad. Biz gecələr hamı yatandan sonra, səninlə oturub söhbət edərik, dərdləşərik!..

Kişi (*öz-özünə*). Sakit ol... Sakit ol...

Arvad. Mənim sevgilim!

Kişi (*eləcə yavaşdan*). Sakit ol!.. Əsəbiləşmə!..

Arvad. Demə! Heç kimə demə! Mənim dəlim!”

Kişi (qışqırır). Yox! Mən daha dəli olmaq istəmirəm! Mən normal adam olmaq istəyirəm!” [23, s. 301-302].

Elçinin “Qatil” (“Ulduzlar aləmində qətl”) dramında mənəvi iflas problemi qoyulmuşdur. Həqiqətpərəst, obyektiv adam olan kimya müəlliməsi vəzifəli adamın yeganə oğlu

şagird Həsənzadəyə güzəşt etmir, ona “iki” yazır və yalnız kimyanı öyrənməsini xahiş edir. Həsənzadənin anası müəlliməyə deyir ki, təkcə sizdən başqa hamı bizdən nəşə xahiş edir.

Bir gün gecəyarısı qapı zəngi çalınır, on doqquz il əvvəl dərs dediyi bir şagird yağışdan islanmış halda içəri girir. Məlum olur ki, bu Gənc kişi filologiya fakültəsinə daxil olmuş, kimsəsiz qızın şərəfini qorumaq üçün professorun oğlunu döyərək dörd il həbs cəzası almış və sonra Sibirdə balıq kombinatında fəhlə işləyə-işləyə universitetdə qiyabi oxumuş, Qarabağ müharibəsi zamanı təhsilini yarımçıq qoyaraq cəbhəyə yollanmış və ağır yaralanmışdır. Bu, tənha qadının ideallarına uyğun gəlirdi və o, yarıxoş, yarızor əsl məhəbbət qəhrəmanı tərəfindən ram edilir. Müəllimə tənhalıqdan xilas olur, Gənc kişinin ulduzlar tərəfindən ona bəxş edildiyini zənn edir və onu vaxtında özünə ulduz seçməməsində günahlandırır. Xoş günlər başlayır.

Lakin bir gün üzüyün itməsindən sonra hadisələrin əsl mahiyyəti açılmağa doğru yan alır. Qadın Gənc kişi ilə bir sinifdə oxumuş məşhur jurnalist Cəfər Elsevərə zəng etməklə həqiqətləri öyrənir. Sən demə, Şuşada yaralandığını deyən Gənc kişinin bədənində yara yeri yodur, o, idmançıların soyunma otağından paltar oğurladığı üçün həbs olunub. Üzüyü satması, müəllimənin əmanət kitabçasındaki pulun miqdarına baxması, onun gündəliklərindən

qabaqcadan ad gününün vaxtını, nərgiz çiçəklərini sevdiyini öyrənməsi məlum olur. Qadın onun evdən getməsinə tələb edir. Gənc kişi ondan keçmiş şagirdinin əxlaqını pozması ilə bağlı şikayət edəcəyini deyərək hədə-qorxu gəlir. Gənc kişi Qadının onu oğulluğa götürməsi şərtini qoyur: “Götür mənə oğulluğa, tərbiyə et! Sənin üçün də yaxşı olar. Tək qalmazsan. Bir yerdə yaşayırıq. Gəlinə tapşırıram səni incitməsin. İcazə verərəm nəvələri gəzməyə apararsan!... Hə, özünü yaxşı aparsan, evdə tək olanda sənə icazə verərəm ki, hərdən gəlib girəsən yanıma!” [18, s. 36].

Bu sözlər artıq gərgin psixoloji durumun, xeyir-şər qarşıdurmasının tərəflərini tam cizgiləri ilə göstərməklə dramaturji zirvəni təmin edir. Pyesin finalında çıxış yolu tapmayan Qadın guya Gənc kişini oğulluğa götürməyə razılaşır və onlar bunu qeyd edirlər. Qadın şampan şərəbina kimyəvi zəhər qataraq Gənc kişini öldürür ki, bu da xeyirin şər üzərində qələbəsi kimi yozula bilər. Lakin müqəddəs ideallarla yaşayan sadə vətəndaşın qurbana, həm də qatilə çevrilməsi drammatizmi şərtləndirir, əsərin ideyasını aydın göstərir.

Hadisələrin başlanğıcında mənəvi gözəlliyi ilə öz kasıb həyatını zənginləşdirən, saf qəlbinin ziyası ilə tənha evini işıqlandıran müəlliməni sonda qatil kimi görən oxucu zəhərli qədəhi Gənc kişiyyə içirdən Qadınınmi, yoxsa onu buna təhrik edənmi əsl qatil olması sualı ilə baş-başa qalmalı olur. Hadisələr bitsə də, suallar bitmir, əsərin finalı baş

verənlərə nöqtə qoymur, əksinə yeni suallar doğurur. “Kimdir günahkar?”, “Kimdir əsl qurban: ölən, yoxsa öldürən?” sualları oxucunu düşündürür.

“Teleskop” pyesində o biri dünya ilə bu dünya arasında əlaqə Kişinin – alimin kliniki ölümü ilə başlanır. Kişi öləndən sonra ruhlar dünyasının keçid stansiyasına düşür. Burada Cənab Mikayıl, Cənab Cəbrayıl, Cənab İsrafil və Cənab Əzrayıl ətrafında uçuşan ağ köynəkli qanadlı Mələkləri, çoxdan ölmüş birinci arvadını – ağ köynəkli Qadını görür. Mələklər keçid stansiyasında ruhları test üsulu ilə yoxlayıb onların Cənnətə, yaxud Cəhənnəmə düşəcəklərini müəyyənləşdirirlər.

Kişi küçədən keçəndə onu maşın vurduğunu xatırlayır, sonra quş kimi tavana qalxıb qonduğunu, oradan palatada çarpayıda uzandığını, həkimin onun sinəsini masaj etdiyini, həyat yoldaşı, qızı, oğlu və dostunun ağladığını görür: “Onlara demək istəyirdim ki, mənə heç nə olmayıb... Ağlamayın, mən burada sistemin üstündəyəm!... Onları sakit eləmək istəyirdim, lakin məni eşitmirdilər”. Sonra kimsənin onu dartdığını, qaranlıq tuneldən uçaraq gur işığa çıxdığını, sonra gözünü açanda özünü palatada görməsini danışır. Keçid stansiyasında çəkisi cəmi 48 qaram olan ruhların teleskopla bu dünyanı görməsi də vurğulanır.

Kişinin söhbətindən aydın olur ki, çoxdan ölmüş birinci arvadının qəbri üstə gəlməsini, anadan olduğu günlərdə məzara gül qoymasını Qadın bilirmiş. Kişi orada mənəvi

qıdanı təmin edən çay və şalalələrin səsinin gəlməsinə, öldürməyən, ancaq ölmüşləri yeyən qarğanın ən hörmətli quş sayılmasına təəccüblənir.

Keçid stansiyasından ruhlar - Kişi və Qadın teleskopla yerdəki həyatı, xəstəxana palatasını seyr edirlər. Kişi güzgünün qabağında bəzənən Arvadının xəstəxanaya - ərinin yanına getməyə hazırlaşdığını, Qayınanasının onun nəzərdə tutaraq “Görəsən, ona görə nə qədər pensiya verəcəklər?”, “sənin tayların hələ indi ərə gedir” kimi fikirlər səsləndirməsini eşidir. Teleskop təsvirindən Oğulun kitabların vərəqlərini yoxlayaraq pul axtarmasını, Qızın gizlicə qardaşını güdməsi və atasına qəbir daşı qoyulandan sonra avtomobil almaq arzusu mənəvi iflasdan xəbər verir. Bu cür təsvirlərə görə oradan heç kəs yerə, real dünyaya baxmaq istəmir.

Rəyasət Heyətində qeybdən gələn səsin razılığı ilə Kişini geri qayatrmağa qərar verirlər, lakin o, yenidən həyata qayıtmaq istəmir, cəhənnəmə belə getməyə razı olur. Əzrayıl onu yer üzündə 150 il yaşamağa vadar edəcəyi ilə hədələyir. Deyir ki, mən sixin kimi səhvən bura gətirdiklərimi geri qaytarmaq istəyəndə qışqır-bağır salaraq getmək istəmişlər. Lakin yer gedəndən bir-iki gün sonra hər şey yaddan çıxır və yenə insan kimi yaşayırlar. Kişi yerdə insan kimi yox, ruh kimi yaşayacağına söz verir və Qadının onu buradan teleskopla seyr etməklə sevinəcəyini nəzərə alaraq yerə qayıdır. Ayılında deyir: “Nə yaxşı!.. Nə yaxşı ki, mən

ölməmişəm!.. Mən sağam!.. Nə yaxşı ki, həyat var!.. Nə yaxşı ki, o mənfur qarğalar yox, gözəl bülbüllər oxuyur!.. Nə yaxşı ki, dünya var!.. Nə yaxşı ki, Yer kürəsi var!.. Yaşasın Yer kürəsi!...”

Qeyd etmək lazımdır ki, Yaşar Qarayev Elçinin komediyalarını məddah pyeslər, populist poeziya və nəsr nümunələrinə yazılmış “məzhəkə-parodiya və bədii etiraz” kimi dəyərləndirmişdi [39, s. 5].

Elçin dramaturgiyasında müxtəlif sənət sahiblərinin, keşməkeşli həyat sürən, bir-birindən tamam fərqli əhvali-ruhiyyəli insanların obrazları onların mənəviyyat aləminin dərinliklərinə nüfuz edilməklə canlandırılmışdır.

Sual və tapşırıqlar

1. Elçin Əfəndiyev dramaturgiyası ilə yeni dramaturji üslubun yaranmasını hansı amillərlə izah edərdiniz?
2. Dramaturqun pyeslərinin janr problemləri haqqında danışın.
3. “Ah, Paris, Paris!..” pyesində müasir dövr insanların həyat, əxlaq və düşüncə çarpışmaları necə ifadə olunmuşdur?
4. “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim” pyesində ruhi-əqli sarsıntılar içərisində çırpınan obrazlar aləmini təhlil edin.

5. “Şekspir” komediyasında Ruhi Xəstəliklər Klinikasında baş verən hadisələr fonunda cəmiyyətimizin hansı görünməyən problemləri üzə çıxarılır?
6. “Mən sənin dayınam” komediyasının mövzu və ideyası nədən ibarətdir?
7. “Mənim ərim dəlidir” komediyası keçid dövrünün xaotik mənzərəsini necə əks etdirir?
8. Dramaturq “Teleskop” pyesində o biri dünya ilə bu dünya arasında əlaqə mövzusunə müraciət etməklə nə demək istəyir?
9. Elçin Əfəndiyevin dramaturgiyası ilə bağlı hansı ədəbi tənqidi fikirlər mövcuddur?

ƏLİ ƏMİRLİ

Yazıçı və dramaturq Əli Əmirlinin bədii yaradıcılığı milliliyi və ümumbəşəriyyəti ilə müasir ədəbiyyatımızda özünəməxsus bir səhifə təşkil edir. Əsərləri ilə teatra yeni ab-hava gətirən Əli Əmirlinin müasir və tarixi mövzuda yazdığı pyeslərində dünən, bu gün, gələcək və milli varlığı uğrunda mübarizə öz dramatik təəcəssümünü tapıb. O, dramaturgiyaya “Meydan” (1990) lirik-psixoloji dramı və “Tiran və aktyor” (1991) faciəsi ilə gəlmişdir. Sonralar dramaturq “Bala-bəla sözüdür?”, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Xoşbəxt gün”, “İyirmi ildən sonra”, “Mesenat”, “Ağa Məhəmməd Şah Qacar”, “Hasarın o üzü”, “Köhnə ev”, “Varlı qadın”, “Sevən qadın”, “M.S.S. – Mən

səni sevirəm”, “Əli və Nino” kimi pyesləri ilə milli dramaturgiyamızı zənginləşdirmişdir.

Əli Əmirlinin müstəqillik illərində yazdığı “Mesenat” (2001) pyesi tarixi mövzudadır. Azərbaycanda iqtisadiyyatın və maarifçiliyin inkişafında silinməz izlər buraxan Hacı Zeynalabdin Tağıyevin həyat fəaliyyəti ilə əlaqədar mühüm məqamların əks olunması pyesin sənədli dram janrına aid olmasını göstərir. Azərbaycan teatrı tarixində ilk dəfə H.Z.Tağıyevin obrazı canlandırılan bu pyesdə onunla yanaşı milyonlarımızdan M.Nağıyev, M.Muxtarov, eləcə də N.Nərimanov kimi tarixi şəxsiyyətlər iştirak edir.

İki hissədən ibarət “Mesenat” pyesinin I hissənin əvvəlində Hacıның evi, Avropa üslubunda bəzədilmiş kiçik qonaq otağında olan Hacı Zeynalabdin Tağıyevin ailəsi təsvir olunub. Qızları Leyla, Sara, Sürəyya, oğlu Məhəmməd yüksək təhsil almış gənclərdir. Onlar atasının ümidlərini doğrultmuş, xaricdə təhsillərini oxuyub başa vurduqdan sonra vətənlərinə dönmüşlər. Hacıның həyat yoldaşı qamətli, hökmlü Sona xanım məşhur general Balakışi Ərəblinskinin qızıdır. Əsərdəki tarixi şəxsiyyətlərlə yanaşı yazıçı təxəyyülünün məhsulu olan surət və hadisələr də verilmişdir ki, bu məqamlar tarixiliyə xələl gətirmir, pyesin bədii gücünü artırır. Pyesdə əsas dramatik hadisələrdən biri falçının Hacıның evinə gəlməsi səhnəsidir. Falçı Hacıның ailəsinə baş verəcək fəlakətlərdən xəbər verir, insanlara kədər, qorxu gətirir.

Hacının evindəki ziyafətdə Avropada oxutduğu gənc oğlanlara qızlar seminariyasının tələbələrini təqdim edərək “Qoy Parisdə, Berlində, İsveçrədə dərs almış bu cavanlarımız görsünlər ki, bizim qızlarımız heç kəsdən geri qalmazlar” deməsi onun bir millət xadimi kimi gender məsələlərinə, təhsilə münasibətini, bu yolda öz imkanlarını əsirgəmədiyini aydın göstərir. Pyesdə həmçinin Hacı ilə N.Nərimanov arasında baş verən konflikt əsəri daha da baxımlı edir.

Artıq pyesin II hissəsində göstərilir ki, Hacı Zeynalabdin Tağıyev oğlu Məhəmmədi itirmiş, bütün var-dövləti əlindən alınmışdır. Milyonlarını əlindən alaraq müflis edən Sovet hakimiyyəti onun ailəsini dilənçi vəziyyətinə salır: “Mən Mantaşov, Nobel, Ambarsum deyiləm. Məni sayıblar, adıma millət atası deyiblər. İndi nə deyirsiniz, millətin atası balalarını əjdahanın ağızına atıb getsin ki, mən pullarımı rahat yemək istəyirəm kafirlər arasında! Bu ataya yaraşan sifətdir? Axı Allah var göydə. Doxsan və bu torpağın çörəyini yeyib, suyunu içmişəm, ən yüksək məqamlara çatmışam. Gedə bilmərəm, heç bir odla qaça bilmərəm...” H.Z.Tağıyev milyonlarını belə itirəcəyi halda vətəni tərk etməyi özünə sığışdırmır.

Ağa Məhəmməd şah Qacar mövzusu Ə.Haqverdiyev, Y.V.Çəmənəminli, S.Vurğun, Y.Səmədoğlu tərəfindən ədəbiyyatımızda işlənmişdir. Əli Əmirli də “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd Şah

Qacar” iki hissəli tarixi dramı ilə bu mövzuya yenidən qayıdır. Bunu dramaturqun tarixiliyi müasirlik kontekstində izahı kimi başa düşmək olar. Ağa Məhəmməd Şah Qacar, anası ağıllı, dünyagörmüş Ceyran xanım, qardaşı Cəfərqulu xan, Cahanbani, Şeyx Cəfər Tonkabuni, Kərim xan Zənd, qarabağlı axund Hacı Babək kimi bitkin obrazların yer aldığı bu pyesin əvvəlində böyük sufi şair-filosofu Cəlaləddin Rumidən verilən epigraf da təsadüfi seçilməmişdir: İnsan bir-birinə zidd olan elə əməllərdən rəsm edilib ki, bəzən xeyir mələyi onun saflığına həsəd aparır, bəzən də şeytan özü onun tutduğu əməllərə mat-məəttəl qalır.

Dramaturq Qacarın mürəkkəb xarakterli şəxsiyyətini olduğu kimi canlandırmışdır. Əsərin giriş hissəsində gənc Qacarla Kərim xan Zəndin dialoqları xeyir-şər qarşıdurmasının yaranacağından xəbər verir. Qacarın atası Məhəmmədhəsənin başının Kərim xan Zəndi tərəfindən torbada gəzdirilməsi Qacarın gələcək fəaliyyətinə sanki bir növ haqq qazandırır. Qacar taleyindən narazıdır, daima nigaran, gərgin, qaraqabaq, zəhmlidir, üz-gözündən qansızlıq yağır. Başında ağırlığı hiss olunan şahlıq tacı, əynində qara libas var. İran şahzadələrindən Lütfəli xan Zəndin dilini kəsdirib gözlərini çıxartdıran Qacar dönükləri bağışlamır, hakimiyyət yolunda öz doğma qardaşlarını öldürür.

Qacarın qardaşı Hüseyinqulu xanın Təbrizdən gələn vəliəhd oğlu Fətəli şah kimi tarixə düşən Xanbaba – Cahanbani ilə söhbətində onun filosofluğu, dünyaya baxışı

üzə çıxır. O deyir: “Var-dövlət bizim deyil, Xanbaba, bu dünyada nə varsa, dünyanın özünüdür... Var-dövlət etibarsız nökdir, həmişə güclü ağa axtarır. Allah bəndəsinə qalan təkə onun ruhudur. Mənsə hakimiyyətə uyub ruhuma xəyanət elədim. Əvəzində cəzam ağır oldu. Rəbbim üz meviridi məndən”.

Qacar özü etiraf edir ki, insan əzabları, tökülən qanlar, kəsilən başlar, çıxarılan gözlər onun əhvalını pozmur, tükün də tərətmir. O, Qarabağı məhv etmək, İbrahim xanı hüsurunda qolubağlı görməyincə, Molla Pənah, Vaqifi məhv etməmiş özünü rahat hiss etmir. O, arzusuna çatır. Şuşanı, onun adlı-sanlı adamlarını məhv edir.

Ağa Məhəmməd Şah Qacarı dünyanın ən ləzzətli neməti olan kişiliyi itirdiyini, lakin onun əvəzində şahlıq taxtını xudavəndi-ələmdən mükafat kimi aldığı deyir. Onun aşağıdakı monoloqu onun xarakterinin ziddiyətli və mürəkkəb məqamlarına aydınlıq gətirir:

“ - Mənə “nə qadınsan, nə kişi” deyib həqarət edənləri zəlil elədim, bütün zəndiyələrə, qanı qanımdan olan insafsız qardaşlarıma, fürsət düşən kimi mənə diş qıcayan Qacarlara sübut elədim ki, kişi olmaq üçün uşaq əkmək azdır, kişilik tərər, cəsərət, ağıl və fəndədir. On səkkiz ildir adına İran deyilən bir məmləkətdə farsı və Azərbaycanı bir elədim, elə bir vəhdəniyyət yaratdım ki, uzun illər xalqı zinhara gətirmiş hərəc-mərcliyə xitam verdim... Gecələr dua elədim, namaza durdum, gündüzlər baş kəsdim, qan tökdüm, savab əvəzinə

günahlar yığdım üstümə, amma bu, mənim günahım, mənim təqsirim deyildi, bu, hər bir hökmdarın tale yazısıdır, zira hakimiyyət və mütləq ədalət, bunlar bir-birindən nə qədər uzaqdır”. Qacar Tanrıya üz tutub dua edir ki, ya yeri-göyü yaradan, eşidən-görən xalığı-mütləq, millətimi əhli-iman olaraq güclü, müdrik, fərasətli elə.

Pyesdə xidmətçinin arxadan xəncəri Qacarı küreyinə sancması saray həyatının, xəyanətin hökmdarın özünü də məhv etməsini göstərən məqam kimi dərk edilməlidir.

Əsərdə Qacarı başqa bir cəhəti də verilmişdir. Xidmətçinin gətirdiyi şərbətin hamısını yox, bir-iki qurtum içir, şirin şərbətin şəkərə ziyanı olduğu üçün şirinliyini az elətdirir, çörəyi tərəzidə çəkib normal miqdarda yeyir. Maraqlıdır ki, vəliəhdi Cahanbaniyə verdiyi nəsihətlərdə biz başqa bir Qacarı görürük. O, vəliəhdə ədalətli olmağı, əhalini vergi ilə boğmamağı, günahı cəzasız, xidməti mükafatsız qoymamağı, məcburiyyət olmasa, müharibə aparmamağı tövsiyə edir.

Tarixi dramda “Kişi kəpənək deyil ki, gördüyü hər çiçəyə qona; Şahdan elə məsafədə dayan, yaxın olma ki, səni yandıra, çox uzaq da olma ki, donasan; Hökmdar heç kimə alışmamalıdır; Şahın dostu yoxdur, onun yalnız xidmətçiləri var; Bir kəsin belini qırmaq istəyirsənsə, onu tərif edin; İki şey mümkün deyil: qismətdən artıq yemək, əcəl çatmamış ölmək; Ağlasan hönkür-hönkür ağla, gülsən şaqqanaq çal”

kimi deyimlər, məsləhətlər, nəsihətlər də bədii dəyəri artırmağa xidmət edir.

Əli Əmirlinin “Hasarın o üzü” adlı iki hissəli pyesində hadisələr ailə-məişət çərçivəsində cərəyan edir. Ailənin başçısı ali təhsilli həkim, cərrah Qəribdir. O, çox cərrahiyyələr edib. Lakin Çiçək adlı bir xəstə onun həyatını dəyişdirir. Qərib qızın beyin qabığına şişi görəndə sarsılır, həyəcanlanır, qızın çox yaşamayacağına qəti şəkildə inanır.

Lakin Qəribin həyat yoldaşı Humay daim ibadətlə məşğul olan dindar qadındır. O, doktora məsləhət görür ki, Allaha yalvarsa, namaz qılsa, ondan imdad diləsə, özü də yaxşı olar, xəstəsi də. Əri Qərib isə axirətə, dinə inanmır, Humayın gecə-gündüz namaz qılmasına, müxtəlif ayələrdən misal gətirməsinə etiraz edir. Humay əbədi həyatı qazanmaq üçün bu dünyada insanları axirət qorxusu ilə çəkindirir. Yaradana itaət edir, adamları inandırmağa çalışır ki, onu imanla, kamil qəlblə, açılan bəsirət gözü ilə görmək mümkündür. Yaradan onlarla başa düşdükleri dildə danışır. Əsas hikmətsə örtülüdür, onu imanla, kamil qəlblə, son nəticədə açılan bəsirət gözü ilə görmək mümkündür. Qərib cərrahiyyə əməliyyatından sonra yetimxanada böyümüş Çiçəyi evinə gətirir. Çiçək isə Humayın sayəsində islam dininə inanc gətirir.

Əsərdə Humayla Qəribin yeganə qızı - tibb universitetinin tələbəsi Zərif isə ata-anasını eşitmir, özünü çox sərbəst aparır, evə gec gəlir, özündən yaşlı kişinin

avtomaşınında gəzir, əxlaqsızlıq edir, həmin kişidən hamilə qalır. Zərifin bu özbaşınalığı ailənin dağılmasına gətirib çıxarır.

Humay, əri Qərib və Zərif arasında olan mükəllimələr dünyanın dini və dialektik dərkinin müxtəlifliyini üzə çıxarır. Ata Qəribin başının daim cərrahi əməliyyatlara qarışması, ailəyə vaxt ayırmaması, ana Humayın vaxtının çoxunu ibadətlə keçirməsi və tələbə Zərifin özbaşına hərəkətləri ailə daxilində yadlaşmaya gətirib çıxır. Humay bütün suallarının cavabını Allah kitablarında tapır, ölümü həyatla əbədiyyəti birləşdirən körpü sayır, axirəti düşünməyi, dini hökmlərə uyğun yaşamağı vacib sayır.

Baş ağrılarından, beyin xərçəngindən qovrulan Çiçək islama tapınandan sonra şəfa tapır, lakin onunla əks qütbə dayanan Zərif heysiyyətini itirir. Arası dəydiyi kişidən hamilə qaldığı körpəni abort etdirməklə məhv etmək fikrinə düşür. Zəriflə Qəribin tələblərinə baxmayaraq Humay qızının dünyaya gətirəcəyi körpənin həyata gəlişini daim düşünür, uşağın dünyaya gəlişinə qərar verir.

Pyesdə daha çox dualardan, namazın, ibadətin xeyrindən söz açılır. Qərib dünyadan köçməzdən öncə son məqamda namaza gəlir. Doğulacaq körpənin itmiş atasının peşimançılığı, qayıtması xəbəri, Zərifin namaza gəlməsi ilə hadisələr sonlandırılır. Bununla da pyesdə həyatın, yaşamın dini dərki daha çox qabardılır.

Əli Əmirlinin keçid dövrü problemlərini əks etdirən iki hissəli dramatik komediya olan “Köhnə ev” pyesində hadisələr XX əsrin 60-70-ci illərində tikilmiş təzə və köhnə evdə baş verir. Əsərin qəhrəmanı sosializm dövrünün əmək qəhrəmanı, neftçi Qüdrət Qurbanoviçdir. O, neftçi dostu Nemətullahla ötən günləri xatırlayır, artıq mövcud olan yeni bazar iqtisadiyyatı ilə barışmırlar. Qüdrət Qurbanoviçin evinin ondan xəbərsiz Sahib adlı iş adamına satılması keçid dövrü böhranını üzə çıxarır, keçmiş əmək qəhrəmanlarının, köhnə kişilərin ailədə mövqeyinin heçə endiyini təsdiqləyir.

Qüdrət qız qarımış baldızı Mələyi danlayaraq deyir ki, ölkə dağılıb gedir, millət düşüb küçələrə bir tikə çörək axtarır, siz də stol bəzəyib, süfrə açırırsınız. Komediya iştirak edən Cana, Sahib, Zəhra, Kamran, Böcək kimi real həyatdan gələn obrazlar da vardır. Qüdrət Qurbanoviçin qızı məşhur opera müğənnisi Zəhra da atası kimi evin satılması, yeni ev və yeni həyatla barışa bilmir. Ancaq onun qızı Cana isə yeni həyatın nəbzini tutmağı bacarır. Təşkil olunan qonaqlıqda müxtəlif mədəniyyətlər, münasibətlər qarşıdurması yaranır. Onlar bir-birini saymır, yarı Azərbaycan, yarı rus dilində danışır, biri ağlayır, biri gülür, özlərini sanki keçmişdə, köhnə evdə hesab edirlər. Zəhranın keçmiş sevgilisi Kamran Türkiyədən gəlir. O, yüngül əxlaqlı rəqqasə Böcəklə evlənmişdi. Böcəyin göbək rəqsi, üst paltarını soyunması, göbəyinin açıq qalması ailənin ağsaqqalı Qüdrət kişinin xoşuna gəlmir.

Pyesdə problemin köhnə ev üzərində qurulması simvolik xarakter daşıyır. Ev sahibi babanın xəbəri olmadan nəvənin satışa çıxartdığı ev yeni dövrdə mənəvi dəyərlərin maddi ehtiraslar ucbatından deqradasiyaya uğradığını simvolizə edir.

Köhnə evin sahibi Qüdrət kişi dilindən verilən “Susun, xainlər! Özünüz bu saat rədd olub gedin. Mənim meyidim çıxacaq bu evdən.... Kim istəyir getsin. Mən burada qalacam, acından ölsəm də, burada qalacam. Mən acından ölsəm də, burada öz evimdə öləcəm!” ifadəsi bu məkanın yaşlı nəsil üçün müqəddəsliyini, “Əvəzində iki evimiz olacaq, lap üçüncüsünü də ala bilərik. Birində yaşayar, o biriləri kirayə verərik” deyən gənc nəsil üçün pul, qazanc yeri kimi diqqət çəkir. Köhnə ev nəsillər, onların fərqli düşüncələrini ortaya qoyur. Yalnız əcələ təslim olacağını deyən Qüdrət baba sonda Sahib kimi biznesmenin qarşısında aciz qalaraq “Yığış, Melya! Öz əcəlinlə ölmək istəyirsənsə, uzaqlaş bu evdən” deyərək köhnə evi tərk edir. Bununla əsərdə keçən əsrin doxsanıncı illərində cəmiyyətimizdə özünə geniş yer tapan “yersiz gəldi, yeli, qaç” prinsipinə etiraz edilir, başqalarının sahiblik hüququ əldə etməsi rəmləşdirilmişdir. Pyesun sonunda Qüdrət Qurbanoviçin rəhmətə getmiş arvadının portretini götürərək baldızı Mələk xanımla, Zəhra xanımın Kamranla yeni mənzilə köçməsi, Sahibin Cana ilə evlənərək köhnə evdə qalması kimi məqamlar keçid dövrü

insanların asanlıqla etik-əxlaqi normalardan kənarlaşması anlamına gəlir.

“Sevən qadın” iki hissəli melodramı da ailə-məişət mövzusunda. Əsərdə Elmina adlı bir qadının ərinə, uşaqlarını atıb Qalib adlı bir biznesmen bankirə aşiq olması, onun hesabına mülklər alması, oğlu Fəridi Londonda oxutdurması, anası Minaya bahalı maşın alması təsvir edilir. Elmina həyatdan zövq alır, stol bəzəyir, hər şeydə məhəbbət axtarır, xarici ezamiyyətlərdə olan, Bakıda bahalı otellərdə yaşayan Qalibi dəlicəsinə sevir. Onun düşüncəsinə görə, məhəbbətsiz qadın, yandırılmamış şam kimidir. Baş daşına “Gəldim, gördüm, getdim”, “Sevdik, evləndik, öldük” sözlərinin yazılmasını vəsiyyəti edir.

Lakin biznesmen Qalib bir gün ona münasibətlərinin sona çatdığını deyəndə Elmina tapançanı ona tuşlayıb “Mən səni sevirəm” deyir. Qalib isə “Bu azdır, mən sevmirəm” deyərək onun hərtərəfli təminat olunmuş qadın olduğunu, oğlunun təhsil haqqının axıracan ödənildiyini, hələ cavan və gözəl olduğunu söyləyir. Sonra Elminanın həyatında yeni hadisələr baş verir, o, qəzet müxbirinə rast gəlir. Müxbir mexaniki olaraq bir növ Qalibi əvəz edir.

Keçid dövrünün reallığını əks etdirən “Varlı qadın” komediyasında hadisələr elm adamı Sarı Qarayevin ailəsində cərəyan edir. Ömrünü elmə həsr etmiş Sarının ailəsi maddi sıxıntı içərisində yaşayır. Bu yaşayışdan onun arvadı Həvva Zərlinkaya da, oğlu Qara da son dərəcə narazıdırlar və onlar

bütün günahı ailə başçısında görürlər. Çünki o, əfəldir, başqaları pul qazanmaqla məşğul ikən onun işi-gücü dissertasiya yazmaqdır. Sarı Qarayev ailəsində kasıbçılığın yaratdığı “üsyanı yatırmaq” üçün intihar etməyə hazırlaşarkən gələn qəfil xəbər onu təxirə salır.

Belə ki, onun həyat yoldaşı Həvvə Zərlinkaya Almaniyada yaşayan qohumu Bibixanım Zərlinkaya fon-Braunun vəsiyyətinə görə bir milyard dolların varisi elan olunur. Bu xəbər ailədə hər kəsi dəlicəsinə xoşbəxt edir. Ancaq ailə başçısının sevinci uzun sürmür. Bibixanım Zərlinkaya fon-Braun Həvvə Zərlinkayaya bu pulu yalnız o şərt müqabilində verir ki, o, öz nəslindən biri ilə ailə qursun. Atanın rəyi ilə maraqlanmadan ana da, oğul da bu şərtə dərhal razı olurlar. Problem yalnız Zərlinkaya nəslindən salamat qalmış bir kişi tapmaq olur ki, bu işin öhdəsindən də vəkil gəlir. Ana və oğul tapılmış bu kişinin xəstə fiziki görünüşünə, beş yüz milyon tələbinə baxmayaraq, mirası itirməmək üçün Bibixanım Zərlinkaya fon-Braun tərəfindən verilmiş vaxtın sonuncu günündə kəbin mərasimi qururlar.

Elə bu məqamda bəlli olur ki, Həvvə Zərlinkayanın əri Sarı Qarayev elə Zərlinkaya nəslinin uşaq evindən övladlığa verilmiş nümayəndəsidir. Həvvə Zərlinkayanın yenidən kəbinə girmək ehtiyacı yoxdur, demək o, neçə müddət gözlədiyi mirasın tam hüquqlu sahibi ola bilər. Ailə bu xəbərin sevincini ürəkdolusu yaşamamış Bibixanım

Zərinskaya fon-Braundan “Gəlirəm, qarşılayın” məzmunlu teleqram daxil olur. Müəllif qəhrəmanlarını çaşqınlıq içərisində buraxaraq əsəri yekunlaşdırır.

Bu komediyada cəmiyyətdə qaçqınlıq statusundan istifadə edənlər Dilənçi obrazında ümumiləşdirilmişdir. Bunu Qarayevlər ailəsinin qapısını döyən Dilənçi ilə ailə üzvləri arasındakı söhbət açıq-aydın göstərir:

“Dilənçi: Sən cavan canın, sən qəşəng canın məni peşman qaytarma... Qaşqınam, köşgünəm, didərginəm, birinci qrup əliləm, veteranam...O ağam Həzrət Abbas haqqı, qazım yox, suyum yox, yeməyim yox, qazanım qaynamır. Allah balanızı saxlasın... (Sarıdan yapışıır). Bircə şirvan ver, altı aydı dilimə ət dəymir.

Sarı: Bir şirvan? Bu nə danışır, əə?

Qara: Ay əmi, dedim axı, burda pul yoxdu, özü də bir şirvan!

Dilənçi: Az, bəzi sən niyə dillənmirsən, görmürsən qapına dilənçi gəlir?

Həvvə: (Ayağa qalxıb axsaya-axsaya gedir). Bir dəqiqə! (Gedir və əlində bir parça çörək qayıdır) Ala, qardaş, halal xoşun olsun.

Dilənçi: Bu nədi, az?

Həvvə: Çörəkdi də, demirsən acsan? İstəyirsən bir az pendir də gətirim.

Sarı: Bəsdir, yeri get, a kişi.

Dilənçi: Ə, bir dayan ey! Az, çörəyi neynirəm mən? Mən boyda kişi bəyaxdan alxış eləyirəm saa, sən də maa çörəy verirsen? Mənim çörəyim yoxdu?

Sarı: Vot tebe raz! A kişi, çörəyi ver bura! (Çörəyi alır). Di yeri get. Bura hələ bizim evimizdir.

Dilənçi: Səsini niyə qaldırırsan, ə? Üstümü unnu görmüsən? Evinə bax bunun? Evdi, ə bura?

Qara: Papa, bu reketdi.

Sarı: A kişi, əlim-ayağım sənə dəyməmiş yeri çıx get burdan. (İtələyir). Qanmırsan ki, bura özgə evidir?

Dilənçi: Məni itələyirsən, ə? Qaşqına əl qaldırırsan? Vallah elə qışqıraram ki, damın başına uçar. Elə qarqışdar tökərəm ki, balan əlində qalar.

Həvva: Nə istəyirsən, qardaş, çıx get də! Öz evimizdə bizə qarğış eliyəcəksən?

Dilənçi: Eliyəyəm də, lap gözünü də çıxardaram. Evə bax! Evdi, az bura? Dilənçiliyimnən mən bu evdə bir gün də qalmaram. Tüpürüm sizin bu evə də, elə sizin cizninizə də. Qaşqınnığımnən mən sizdən yaxşı dolanaram: üç yerdə evim, iki yerdə palatkam var mənim” [28, s. 389].

Beləliklə, yazıçı-dramaturq Əli Əmirli daha çox müasir həyatımızda baş verən sosial-psixoloji məqamlara toxunmuşdur.

Əli Əmirlinin “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” pyesi siyasət fonunda məhəbbət dramı adlansa da, alt qatda xalqımızın taleyüklü məsələlərində tayfa düşmənçiliyi ilə

məşğul olan vəzifəli şəxslərin fəaliyyəti tənqid olunur. Dramaturji hadisələrin ziddiyyətini deputat seçkisində bir-birinə rəqib olan iki tayfanın ictimai mövqə uğrunda mübarizəsi təşkil edir. Əsərin süjet xəttini ölkənin, xalqın bölgəyə, nəslə parçalanmasının fəsadları, milli birlik ideyasının təbliği təşkil edir.

Hər iki tayfanın əmiləri nəsil davasına, vəzifə çəkişmələrinə meyillidir, lakin dayılar milli mənafeyin qorunmasına önəm verirlər. Qaraqoyunlular Qarabağ dialektində danışır, lakin Ağqoyunlular isə yerli-yersiz rusca danışırlar. Dayı Qaraqoyunlu kimliyimizi qorumağa cəhədir. Bu baxımdan Dayı Ağqoyunlu və Dayı Qaraqoyunlu dilindən verilən replikalar maraqlıdır:

“Dayı Qaraqoyunlu: Ə, az parçalayın bu milləti! Onsuz da ayırıblar ey, dönə-dönə ayırıblar, kəsiblər, doğrayıblar. Başı bu tayda, bədəni o taydadı. Təkləyib yedilər ey bizi diri-gözlü. İndi təzə-təzə cücəririk, hər şeyi sıfırdan başlayırıq. Siz də hərəniz bir partiya yaradıb at oynadırsınız, bir-birinizə meydan oxuyursunuz. Qoyun, bir görək hara haradı, bu mundar düşmən nə deyir?” [28, s. 130].

Yaxud əsərin başqa bir yerində:

“Dayı Ağqoyunlu: Sən Allah, bu millətin evini yıxmayın. Onsuz da, sizsiz də, bizsiz də parçalayıblar, özü də çoxdan. Şəkiliyə, şirvanlıya, naxçıvanlıya, bakılıya, şəhərliyə, rayonluya bölüblər bizi. Bir qalıb nəsil davası. Partiyalar da bir tərəfdən” [28, s. 135].

“Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” pyesində pul hərəsi, şöhrət xəstəsi olan ailələrdə böyüyüb boya-başa çatan gənclərin bədii obrazları da yer almaqdadır. Ağqoyunlular nəslindən olan Fidan, Qaraqoyunlular nümayəndəsi Fərid bir-birlərini Leyli-Məcnun kimi sevirlər. Onların böyükləri bir-birlərinə bəslədikləri düşmənçiliyi öz övladlarına da miras qoymuşlar. Fərid və Fidanın bir-birlərini sevməsi isə onlar üçün gözlənilməz olur. Boya-başa çatdıqları mühitin qara rənginə baxmayaraq gənclər öz valideynlərinə əks qütbdə dayanır və onların yolunu getməkdən imtina edirlər. Fərid Qaraqoyunlu tayfasının lideri olan atasının bu nəsle başucalığı gətirmən imtina etməsiyə sevgi tarixçəsini, öz sevgisinə xəyanət etməsini, Ata Qaraqoyunlunun sevgisi yolunda özünü ataraq şikəst olmuş qızından imtina etməsini Fidana danışır.

Ağqoyunlular, istərsə də Qaraqoyunlular üçün isə gənclərin bu mövqeyi anlaşılmazdır. Böyüklər övladlarını özləri kimi “tərbiyə edə bilmədiklərinə” təəssüflənirlər. Övladlarının məqsədli şəkildə evləndirmək istəyirlər. Onlar üçün yeni qohumlar növbəti vəzifə şansı, pul mənbəyi olmalıdır.

Amma yaşlı nəsil içərisində Dayı Ağqoyunlu və Dayı Qaraqoyunlu gənclərə dəstək olanlar sırasında yer alır, təmiz əxlaq, sağlam düşüncələri ilə gəncləri özünə cəlb edərək onlarda insani keyfiyyətlərin formalaşmasında yardımçı olurlar. Dayı Ağqoyunlu yalvararaq deyir ki, müstəqilliyə

təzəcə qədəm qoyan bu gənc fidan ailəni məhv etməyin, mənəm-mənəmliyinizə qurban verməyin, qoy sizsiz yaşamağa, baxımsızlığa öyrəşsənlər, milləti kor qoymayın. Lakin çevrənin təsiri qaçılmazdır: Fidan və Fərid qohum-əqrəbalarının xəstə mənəviyyatlarının çevrəsində öz mənəvi-əxlaqi sağlamlıqlarını qoruya bilsələr də, öz həyatlarını qoruya bilmirlər, sonda intihar məcburiyyətində qalırlar.

“M.S.S. – Mən səni sevirəm” iki hissəli pyesdə yaşlı nəsillə gənc nəsil arasındakı qarşıdurmalar ata-övlad, müəllim-şagird münasibətləri fonunda canlandırılmışdır. Pyesdə müxtəlif qütblü iki müəllim obrazı yaradılmışdır: biri mənəvi dəyərlərə önəm verən fizika müəllimi, həm də sinif rəhbəri olan Sabah xanım, digəri isə şər missiyalı, rüşvətxor Qətibə müəllimə. Əsərdə bir sinifdə oxuyan hüquqşünas olmaq istəyən sinif lideri Məcidxan Orxan, onun gizlin aşiq olduğu Reyhan, mənəvi dəyərlərin təbliğatçısı Tofiq, sevdiyi qız Lalə ilə bir partada oturmaqdan ötrü sinifdə qalan jurnalist oğlu Səməd, sosialist əməyi qəhrəmanı Marlen Zorməmmədovun adını daşıyan Marlen, Nazı kimi şagirlər vardır.

Müstəqil həyatın astanasında olan şagirdlər yaşadıkları mühitin təsiri və təzyiqinə məruz qalırlar. Onlar müəllimləri, valideynləri ilə anlaşılmazlıq yaşayırlar. Şagirdlərdən sinifdə sevgidən danışan, öpüşüb qucaqlaşan da olur, xəbərçilik edən, yerə palaz salıb namaz qılan, yaxud divara “M.S.S.” sözlərini yazan da olur. Gənc sinif rəhbəri Sabah müəllim

uşaqları mədəni, ləyaqətli olmağa, həqiqətin, düzlüyün tərəfində olmağa çağırır. Qətibə müəllimə düzlük, ədalət, namus, şərəf kimi anlayışlara xor baxır, qardaşı qızı Laləyə əla qiymətlər yazdırır. Halbuki o, aylarla dərsə gəlmir, kənarda müəllim yanına hazırlığa gedir. Sınıf rəhbəri Sabah xanım da daxilən əzab çəkməklə iş yoldaşını ötüşdürür.

Reyhanla öpüşən şagird Orxanın atası holdinq rəhbəridir, anası telefonla laqqırtı vurmağı xoşlayan qadındır. Reyhanın anası restoranlarda oriyental rəqsi oynayan qadındır. Qətibə müəllimə şantaj yolu ilə əlaçı Reyhanı kənarlaşdırıb qızıl medalı qardaşı qızına verdirmək istəyir. Marlen Qətibə müəllimənin əlaltısıdır, sinifdə olan hadisələrin siyahısını, adları gizləncə o verir. Səməd Qətibə müəlliməni rüşvət almaqda, Lalə isə onu direktorla “min oyundan çıxmaq”da günahlandırır. Dindar Tofiq uşaqları ədalətsizliyə, rüşvətxor müəllimlərə qarşı cihada çağırır, direktora, nazirə şikayət edilməsi məsələsini səsə qoyur. Reyhan dərsə gəlməyəndə Orxan onun ardınca gedir və evdə oriyental rəqsini məşq edən anası Mələklə üzləşir. Reyhanın atasının kimliyinin məlum olmaması da Orxanı yolundan döndərmir, valideynlərindən qızı almaq üçün xeyir-dua istəyir.

Orxanın zəngin, cəmiyyətdə böyük nüfuz sahibi olan ailəsi oğlanlarının keçmişi bəlli olmayan bir rəqqasənin qızını sevməsini qəbul edə bilmir. Ata öz oğlunu ülvi hislərini təhqir etməkdən çəkinmir:

“Nəcəf: Qız tapıb oğlum! Atası naməlum, bic, anası da, budu haaa... gəlir burcuda-burcuda (Göbək rəqsini imitasiya eləyir).

Orxan: Ata, mən sənə nifrət eləyirəm!

Nəcəf: Nifrət? Mənə?

Orxan: (Gözlərindən yaş sıçrayır). Sənə! Sənə!!!” [28, s. 168].

Ata oğlunun şəxsiyyətini alçatdığıнын, təhqir etdiyinin, incitdiyinin fərqi nə varmır və səhvini görə bilmir. Nəcəfin gözündə Orxan burnu fırtıqlı bir uşaqdır və atasının bütün danlaqlarına dözmək onun övladlıq borcudur. Ona nifrət etdiyini deyən oğlunu tərbiyəsiz hesab edir.

Orxanın sinif yoldaşı, həm də sevdiyi qız Reyhan da anası ilə dialoqu Orxanla atası arasında gedən söhbətdən o qədər də fərqli deyil:

“Reyhan: Mama!

Mələk: Zəhrimar mama! Sən onun tayısan? Atası bizi pulla satın alar. Kimin qızı olduğunu yadından çıxartma! Sən rəqqasə Mələyin qızısan (Aşağısını burcudur).

Reyhan (Ağlayır): Mənim taqsırım nədir, mama!

Mələk: Onu qaçqın atandan soruş, mənə hamilə qoyub ilim-ilim itən, qaçqın düşən atandan.

Reyhan: O da mənim taqsırım deyil.

Mələk: Əslində heç kimin nə taqsır, nə də günahı var, hər kəs tanrının cızdığı taleyini yaşayır. Bu da bizim taleyimizdir (Reyhanı qucaqlamaq istəyir).

Reyhan: Dəymə mənə! Toxunma! (Arxası Mələyə dayanır).

Mələk: Neynək, anana arxa çevir, amma o çevirməyəcək ata-anasına kürəyini. O, milyonları qoyub səni tutmayacaq, yetimxanadan çıxmış, atasız-anasız Mələyin qızına ərlək eləməyəcək. O Mələyin ki, aldıandı şirin dilə, sevgiyə-nağıla, axırda da oldu, baaax” [28, s. 174].

Valideynlərin öz övladlarını şəxsiyyət kimi qəbul edə bilməmələri gənc və yaşlı nəslin arasındakı anlaşılmazlığın başlıca səbəbidir. Valideynlər övladlarına həmişə südəmər uşaq kimi baxır, uşaqların heysiyyətinə toxuna biləcəklərini düşünmürlər. Pyesdə Səkinə valideyn kimi yalnız özünün Qətibə müəllimə ilə olan münasibətlərinin qeydinə qalır. Qızı Nazını sinif yoldaşlarına verdiyi sözə xilaf çıxmağa məcbur edir. Fikirləşmir ki, Nazının da yoldaşları arasında hörmətini itirməməli, kollektiv içərisində özünü təsdiq etməyi bacarmalıdır. Nəticədə, Nazı isə yoldaşları arasında gözükdölgəli olmaqdan, ölməyi üstün tutur. Anası Səkinə qızı Nazını intihar kürsüsünə qalxmağa vadar edir, Nəcəf oğlu Orxanda özünə qarşı nifrət hissi yaradır.

Valideynlər çorək verdikləri, müəllimlər isə qiymət yazdıqları üçün uşaqlara təzyiq göstərir ki, bu cür rəftar Lalədə ümitsizlik, Marləndə mütilik, Orxanda üsyankarlıq formalaşdırır. Sonda uşaqlar Qətibə müəlliməyə qarşı durmağa cəsarət tapır, xəstəliyin gətirdiyi ağır sınaq qarşısında qalan Sabah müəlliməyə mənəvi dəstək olurlar.

Pyesin finalında bütün sinif “Mən Sabahı sevirəm” deyə hayqırır ki, bu da Qətibə müəllim və onun kimilər üçün ən böyük tənbeh olur.

“Mən səni sevirəm” valideynin övladına xudbin, eqoist münasibətinin, bir evdə yaşayanların, doğmaların daxilən yadlaşmasının fəsadları göstərilir. Əsərdə müasir dövrümüzün məktəb reallığı, müəllim, şagird, valideyn münasibətləri fonunda naqisliklər öz əksini tapmış, mühitdə şəxsiyyətin formalaşma prosesi əks olunmuşdur.

Qeyd edək ki, Əli Əmirinin dramaturji yaradıcılığında, istər tarixi, istərsə də məişət mövzulu pyeslərində insanın daxili dünyası, fəlsəfəsi və mahiyyəti yeni meyarlara uyğun açılır.

Sual və tapşırıqlar

1. Əli Əmirli dramaturji fəaliyyətə hansı əsərlərlə başlamışdır?
2. “Mesenat” pyesində Hacı Zeynalabdin Tağıyevin həyat və fəaliyyəti ilə əlaqədar hansı mühüm məqamlar əks olunmuşdur?
3. “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd Şah Qacar” dramında tarixiliyi müasirlik kontekstində izah edin.
4. “Hasarın o üzü” pyesində hadisələrin ailə-məişət çərçivəsində cərəyan etməsini əsaslandırın.
5. “Köhnə ev” komediyasının obrazlar aləmini səciyyələndirin.
6. “Sevən qadın” iki hissəli melodramında müasir həyatımızda baş verən hansı sosial-psixoloji məqamlar vardır?
7. “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” pyesinin alt qatında hansı problemlər dayanır?

8. “M.S.S. – Mən səni sevirəm” pyesində yaşlı nəsillə gənc nəsil arasındakı qarşıdurmalar ata-övlad, müəllim-şagird münasibətləri fonunda necə canlandırılmışdır?
9. “Mən səni sevirəm” pyesində bir evdə yaşayanların, doğmaların daxilən yadlaşması hansı həyat həqiqətləri fonunda göstərilmişdir?
10. Əli Əmirlinin dramaturji əsərləri haqqında ədəbi tənqiddə hansı mülahizələr söylənmişdir?

HÜSEYNBALA MİRƏLƏMOV

Azərbaycan ədəbiyyatının məhsuldar yazıçı-dramaturqlarından sayılan Hüseynbala Mirələmov qələmindən çıxan əsərlər öz müasirliyi, aktuallığı ilə seçilməkdədir. Onun yaradıcılığının əsas qayəsi mənəviyyat və vətən sevgisi, başlıca prinsipləri isə vicdan, insanlıq, humanizmdir. Müəllif mənfi qəhrəmanlarında belə mənəvi keyfiyyətlər axtarır, insani keyfiyyətləri təqdir edir, qiymətləndirir, bədii əsərləri ilə insanları sülhə, əmin-amanlığa, qurub-yaratmağa səsləyir.

Dramaturqun iki hissəli “Xəcalət” (2006) dramında Qarabağ müharibəsi illərində məcburi köçkün düşən bir ailədən söhbət açılır. Qarabağdan köçkün düşənlərin vəziyyəti, əziyyəti, el-oba dərdi təsirli şəkildə canlandırılır. Əsər ailənin kiçik qızı Didarın monoloqu ilə başlayır. Onun atası Vətən Qarabağ yanğısı ilə yaşayan fəhlədir. Əsərin konfliktini 2 dost arasındakı baxışlar, fərqlər təşkil edir.

Uşaqlıqdan bir yerdə böyüyən Murad və Vətən Qarabağ savaşılarına da birgə getmiş, sonradan həyat yolları ayrılmışdır. Atəşkəs elan olunduqdan sonra yenidən görüşən Vətənin torpaq, yurd həsrəti ilə çırpındığı, Muradın isə müharibə zamanı əldə etdiyi sərmayə ilə zəngin həyat sürməsi məlum olur. Hər iki dostda vətənə, torpağa münasibətdə fikir ayrılığı yaranmışdır.

Ailəsi ilə məcburi köçkün kimi yarımçıq qalmış binada məskunlaşmış Vətənin həyat yoldaşı Fərqanə ərindən xəbərsiz Muradı tapır və xəstə qızını müalicə etmək üçün ondan kömək istəyir. Muradın gəlişi, Vətənlə söhbəti, Fərqanənin Muraddan xahişi Vətənə bəlli olur və halı pisləşir. Vaxtilə Qarabağ müharibəsində dərd-qəmləri, fikirdüşüncələri bir olan bu iki dostun arasında indi fikir, mövqe ayrılığı var: Vətən torpaq, Murad isə var-dövlət eşqi ilə yaşayır.

Uzun müddət görüb xəbər tutmadığı dostu Vətənin yoxsul sığınacağına gələn Murad səmimi qəlbdən dostuna kömək olmaq, onun ağır maddi şəraitinə son qoymaq arzusundadır. Amma Vətən kimi qəlbi torpaq itkisi, vətən həsrəti ilə alışıb yanan bir insan üçün bu ağırları keçmiş bir xatirə kimi xatırlayan Murad kimi insanların alicənablığı təhqir və qapazdır. Ona görə də Vətən Muradın ona səmimiyyətlə uzatdığı kömək əlini rədd edir.

“Xəcalət” pyesi dünyada hökm sürən müharibələrə, zorakılıqlara qarşı insanları mətin, mübariz olmağa səsləyən

bir əsərdir. Müharibənin yaratdığı faciələr, onun insanlara, insanlığa gətirdiyi fiziki və mənəvi əzablar təsirli bədii boyalarla əks edilmişdir. “Xəcalət” əsəri XXI əsrin ədəbi-bədii sözü, rəmzi və milli-mənəvi sabahının simvolu oldu: Nə qədər ki, Qarabağ azad olunmayıb, başımıza papaq əvəzinə xəcalət qoyacağıq! – yazıçı bu həqiqəti bütün Azərbaycana aid fikir kimi ümumiləşdirdi.

“Vicdanın hökmü” pyesi Qarabağ savaşından, vətən, yurd sevgisindən, erməni hiyləgərliyindən, gələcək təhlükələrin mənbəyi olan erməni məkrindən bəhs edir. Əsərin əsas qəhrəmanı pyesi Qarabağ savaşında iştirak etmiş igid Azərbaycan ziyalısı - Rəhim müəllimdir. O, yüksək amallarla yaşayır, lakin şərait onu bir parça çörək dalınca Rusiya bazarlarında alver etməyə məcbur etmişdir. Qorxunc, müdhiş hadisələrlə rastlaşan Rəhimin vətənə dönməsi Bakıda baş verən 20 Yanvar faciəsi ilə əlaqədar olur. O, Qarabağ savaşına atılır.

Pyesin maraqlı epizodlarından biri Rəhimin Moskva bazarından tanıdığı erməni Aşotla Qarabağ döyüşləri zamanı üz-üzə gəlməsidir. Aşot erməni quldur dəstəsinin komandiridir. Onunun əsir aldığı qızı xilas edərkən Rəhim atışma zamanı ağır, ölümcül güllə yarası alır. Əsər fəryad edən Rəhimin anasının düşməndən qisas almaq çağırışı ilə bitir. Əsərin əsas ideyasını düşməne nifrət, əsgərlərimizin şücaəti, erməni vəhşiliyi təşkil edir.

“Gəncə qapıları” (1997) H.Mirələmovun tarixi mövzuda yazdığı pyeslərdən biridir. Tarixi konflikt mövzusunə – Azərbaycanın Rusiya tərkibinə ilhaq edilməsinə həsr edilmiş bu tarixi dram yadellilərin vətənimizə xəyanətindən, qənimət və qarətindən bəhs edir. Hadisələr XIX əsrin əvvəllərində Gəncədə və Tiflisdə cərəyan edir. H.Mirələmov Cavad xanı ağıllı dövlət başçısı, uzaqgörən siyasətçi, eləcə də cəsur döyüşçü, böyük vətənpərvər kimi təqdim edir. Onun qəhrəmanlığını, ləyaqətli dövlət başçısı olmasını düşmənləri də etiraf edir. Gəncə darvazaları, torpaqlarımızın itirilməsinin rəmzi kimi qələmə alınmışdır. Dramatik əsərin əsas mahiyyətini, milli-mənəvi və maddi dəyərlərin qorunması, tariximizə, keçmişimizə olan münasibət, hörmət və vətəndaş tərbiyəsi təşkil edir.

Gəncə darvazalarının Cavad xan tərəfindən geri istənilməsi, Cavad xanın milli təəssübkeşliyi, öz tarixinə sahib çıxması əsərdən ana xətt kimi keçir. Pyesdə göstərilir ki, 1139-cu ildə Gəncədə baş vermiş zəlzələdən istifadə edən gürcülər Gəncəyə basqın edərək Gəncə xanlığının saray darvazalarını qənimət kimi Gürcüstana aparmış və Helati monastrında saxlayaraq, özlərini qalib kimi göstərmək, qələbənin rəmzi kimi onu qaytarmaqdan imtina edirlər.

Cavad xanın Gəncə darvazalarını gürcülərdən geri istəməsi itirilmiş torpaqlarımızın geri istənilməsi kimi başa düşülməlidir. Əsərdən çıxarılan nəticə odur ki, qonşularımız

həmişə Azərbaycan xalqının yaratdığı maddi və mənəvi dəyərlərə sahib çıxmağa can atmışlar.

Məğlubiyyət “milli birliyin olmaması” ilə əlaqələndirilir. Gəncə xanlığının süqutu, Cavad xanın Ramazan bayramı ərəfəsində səngərdə, döyüş başında öldürülməsi əslində Cavad xanın yox, aralarında milli birlik, barışıq olmayan, necə olursa-olsun özlərini qorumağa çalışan, bir amal, əqidə, lider ətrafında birləşməyi bacarmayan Təbrizdən tutmuş Naxçıvana qədər bütün Azərbaycan xanlıqları və xanlarının faciəsidir.

Nizami Cəfərov “Gəncə qapıları” pyesi ilə bağlı yazır ki, bu H.Mirələmovun ilk dram əsərlərindən olmağına baxmayaraq ideya-məzmun və poetika–forma axtarışları baxımından uğurludur: “Müəllif süjetin miqyasca genişlənməsindən, tarixi hadisələrin təfsilatına (xırdalıqlarına) varılmasından qaçmış, bunun əvəzində isə tarixin məntiqinin, dövrün ictimai-siyasi (və beynəlxalq münasibətlər) mənzərəsinin, eləcə də Azərbaycan xalqının tarixi ideallarının müxtəsər (və kamil!) dialoqlarında ifadə edilməsinə diqqət yetirmişdir... Və buna nail olmuşdur” [11, s. 315].

Hüseynbala Mirələmovun Şuşa xanlığının əsasının qoyulmasından bəhs edən “Pənah xan Cavanşir” pyesində də erməni məliyi Allahqulu ilə Pənah xan arasında gedən söhbətdə əsərin ideya xəttini açmağa kömək edir:

“Allahqulu: Çox gözəl, çox pakizə. Allah Heydərqulu xandan razı olsun, biz dədə-babadan müsəlman şahlarına, xanlarına qulluq etmişik. Onlar da hər vədə biz zavallılardan razı qalıblar.

Pənah xan: Zavallı niyə? Məgər şahlara xidmət etmək zavallılıqdır?

Allahqulu: Xan sağ olsun, zavallı olmasaydıq, özgülərə yox, özümüzə xidmət edərdik, camaat arasında da bir urvatımız olardı” [51, s. 140].

“Gəncə qapıları” pyesində çar hökumətinin ətəyində gəzən, öz qızını rus generallarının yatağına göndərən Gürcüstan çarı Georginin rəzil, rus qoşunlarının Qafqaz komandanı Sisianovun hiyləgər təbiəti fonunda Azərbaycan xalqının milli maraqlarının daşıyıcısı olan Cavad xanın alicənab rəftarı, nəcib ruhu, mərd təbiəti daha aydın görünür. Pyesin ideya yükü əsərin sonunda Cavad xanın arvadı Şükufə xanım ilə rus generalı Sisianov arasındakı söhbətin üzərinə düşür:

“Sisianov: Eşitmişəm ki, nədənsə ehtiyat edib Cavad xanı İranda dəfn etmək istəyirsiniz?

Şükufə xanım: Məgər Cavad xan İran uğrunda şəhid olub ki, İranda dəfn olunsun?

Sisianov: Tapşırırmışam ki, Şah Abbas məscidinin həyətidə yer ayırsınlar... Müqəddəs məkandır. Heç vaxt, heç kim toxunmaz...

Şükufə xanım: Mən sizin bu diqqət və qayğınızın mənasını başa düşə bilmirəm. Deyəsən siz onu cismən, o sizi ruhən öldürüb... Xahiş edirəm gedin...

Sisianov (öz-özünə): Bəlkə, bu qadın düz düşünür. Mən onu cismən, o isə məni ruhən öldürüb” [51, s. 79].

Pyes məğlubiyət ab-havası ilə tamamlanmır. Əsər Gəncə qapılarını girovluqdan azad edib daşıyan Cavad xanın ruhu ilə başsız dolaşan Sisianovun ruhunun qarşılaşması ilə bitir.

Müəllif bu əsərin ideyasını, əsasən Cavad xan və Sisianov obrazlarının qütblərində ifadə etmişdir. Bu qütbləşməni onların fərqli dili, dini, milli mənsubiyyəti yaratmır, onların tapındığı fərqli ideallar yaradır. Cavad xan öz millətinin, öz vətəninin təəssübkeşidirsə, o, xidmət göstərdiyi çar sarayının, rus imperiyasının təəssübkeşidir. Onun üçün çoxdan millət, vətən məfhumu öz cazibəsini itirib. Müəllif general rutbəsi altında kölələnmiş Sisianovun fiziki qalibiyyətini mənəvi məğlubiyət kimi təqdim edir. Çünki köhnəlmiş təbiət Cavad xanın nəciblənmiş ruhu qarşısında məğlubiyətə məhkum idi.

Ümumiyyətlə, H.Mirələmovun dramaturgiyasında müharibə və insan, təbiət və insan, mənəvi gözəllik məsələləri, Azərbaycan xalqının tale yüklü tarixi problemi olan Qarabağ mövzusu öz bədii-fəlsəfi həllini tapır.

Sual və tapşırıqlar

1. Hüseynbala Mirələmovun dramaturgiyasının əsas qayəsi və başlıca məziyyətlərini göstərin.

2. “Xəcalət” dramında Qarabağdan köçkün düşənlərin vəziyyəti, el-oba dərdi necə canlandırılmışdır?

3. “Vıcdanın hökmü” pyesini Qarabağ savaşıdan, vətən- yurd sevgisindən, erməni məkrindən bəhs edən əsər kimi səciyyələndirin.

4. “Gəncə qapıları” pyesində tarixi həqiqətlər necə əks olunmuşdur?

5. “Pənah xan Cavanşir” pyesində erməni məliyi Allahqulu ilə Pənah xan arasındakı dialoqa əsaslanmaqla əsərin ideya xəttini müəyyənləşdirin.

6. Tədqiqatçıların Hüseynbala Mirələmovun dramaturgiyası haqqında qənaətlərini ümumiləşdirin.

AFAQ MƏSUD

1959-cu ildə Bakıda ziyalı ailəsində doğulmuş Afaq Məsud yazıçı Əli Vəliyevin nəvəsi, tənqidçi Məsud Əlioğlunun qızıdır. 14 yaşında ikən atası qəflətən, faciəli surətdə itirməsi yeniyetmə qızın psixologiyasına təsir etmişdir. Tədqiqatçıları arasında onun bütün yaradıcılığı xarakterik olan pessimizmi, əsərlərində daha çox izdiham, insan toplusunun təsvirini, faciəvi gözləntilərin köklərini bu

hadisə ilə bağlayanlar da vardır. Afaq Məsudun yaradıcılığı ilə Azərbaycanın lirik-psixoloji nəsrinin tamamlanaraq ekzistensial psixologizm mərhələsinə daxil olması göstərilir.

Azərbaycan dramaturgiyasını “Aktrisa”, “Can üstə”, “O məni sevir”, “Qatarın altına atılan qadın”, “Kərbəla”, “Mənsur Həllac” kimi dram əsərləri ilə zənginləşdirən Afaq Məsud dramaturgiyası özünün orijinal, modernist süjet üslubu ilə müasir Azərbaycan dramaturgiyasında seçilməkdədir. Qeyd edək ki, akademik Nizami Cəfərov Afaq Məsudun bədii yaradıcılığını araşdırmış və bu, 2016-cı ildə müəllifin “Afaq Məsud dünyası” adlı monoqrafiyasında əksini tapmışdır. Monoqrafiyada “Afaq Məsudun hekayə dünyası”, “Afaq Məsudun roman dünyası” fəsilləri ilə yanaşı “Afaq Məsudun dramaturgiya dünyası” fəslə də yer almışdır.

Afaq Məsudun pyeslərində qeyri-ənənəvi süjetlər seçilən mövzulardan irəli gəlir və eyni zamanda tam fərqli üslub kimi özünü göstərir. Onun dramaturgiyası daha çox fikirlər və hisslər dramaturgiyası adlandırılır. Məsələn, “Qatarın altına atılan qadın” əsərində qəhrəmanın hisləri süjetini əsas, bədii materialına, ruhi-psixoloji durum da süjetə çevrilir. Tənqidçi Əsəd Cahangir Afaq Məsudu həm nasir, həm də dramaturq kimi xarakterizə edərkən onun diqqəti xaricdə baş verən olaylardan daha çox, insanın daxilinə yönəltdiyini, çöldən yox, içdən yazdığını qeyd edir. Qeyd edək ki, N.Cəfərov Afaq Məsudun yaradıcılıq

üslubunu səciyyələndirərkən onu “üslub (poetexnologiya) ustası” adlandırmışdır

İkihissəli “Qatarın altına atılan qadın” pyesində hadisələr yox dərəcəsidir. Yalnız aktrisa Gültəkin Sarabskayanın ölümü hadisəsi var. Əsərdə yaşı altmışı ötmüş aktrisa Gültəkin Sarabskaya dəmiryolu vağzalına gəlir və burada nimdaş geyimli yetmiş yaşlı yazıçı Xasay Muradovla rastlaşır. Hadisələr bu iki personaj arasında olan söhbətlərdən aydınlaşır. Düzdür, fonda DTN əməkdaşı Nəzarətçi, kənd adamı Tumsatan, Qəzətsatan, Dilənçi, Rejissor, hamballar görünür ki, onların hadisəyə müdaxiləsi passivdir.

Pyesin yaddaş və təəssürat gücünə qəhrəmanı bu ölümə doğru aparan ruhi-psixoloji vəziyyət açılır, oxucunu Gültəkin Sarabskayanın qəlbində baş verənlər maraqlandırır. Əsərdə dramaturqun seçdiyi vağzal - səhnə şərti məkanında, demək olar ki, heç nə baş vermir. Bu məkanlarda gördüklərimiz, eşitdiklərimiz əcəl qatarına sərnəşin olmaq üçün gəlmiş, yetmiş yaşlı aktrisanın ruhi-psixoloji dünyasını göstərmək, onun qəlbinə ayna tutmaq onun üçün planlaşdırılmışdır. Beləliklə, oxucu aktrisanın dünənini, bu gününü hadisəyə çəkmədən fikirlər, hislər fonunda onun yetmiş illik həyatının intihar sonluğunun məntiqini anlaa bilər.

Pyesdə mövzuya keçid vağzal meydanında qara geyimli, qara çemodanlardınca sürüyən Gültəkin Sarabskayanın “Peer Günt” operasından musiqi sədələri

altında əyilib yerdən qaldırdığı iri, rəngli afişadakı “Qatarın altına atılan qadın! Cümləsini oxuması ilə başlayır: “Bu nədi belə?.. (oxuyur) Qa-ta-rın altı-na a-tılan qa-dın... Bah!.. Ada bir baax!.. Qatarın altına atılan qadın!.. (üzünü turşudur, tamaşaçılara) Nə bəsit fabula?!.. Nə axmaq sonluq?!.. (afişanı əlinin içində əzib kənara tolazlayır)” [47, s. 120].

Xasayın təqdimatı ilə oxucu əvvəl bu aktrisanı - Gültəkin Sarabskayanı şöhrətin zirvəsində görür: “Xasay: Gültəkin Sarabskaya!.. (valehliklə) Gültəkin Sarabskaya!.. Baş rolu ifa edir Gültəkin Sarabskaya!.. Sizə deyim bu adın özü adamın canına vəlvələ salır. Gültəkin Sarabskaya!..” [48, s. 132].

Gültəkinin dilindən verilən bu replika isə bir ilğım kimi parlayan xoşbəxtliyin yerinin amansız reallıqla əvəz olunmasını göstərir: “Gültəkin: Gecələr intihar edir... səhərlərsə yenə sənin yanına – teatra qayıdırdım... Daha hara qayıda bilərdim axı?.. (ağlayır) Bu mənasız, məzmunuz həyatda qayıtmağa, sığınmağa yerimmi vardı?..” [48, s. 141].

Müəllif Gültəkin Sarabskayanın timsalında bütün varlığı ilə aktrisa həyatı yaşamış, daim rollara girərək əhvali-ruhiyyəsinə Şekspir, Höte, Rökkertin, R.Rövşən, V.Bayatlı şeirlərindən parçalar qatmış, qaranlıq zalda, səhnədə gur proyektorlar işığında gözünü kor etmiş, lakin keçid dövrünün amansız zərbələrinə dözməyən, sınımış bir insan taleyini, özünü yalnız bir dəyəərə həsr etməklə müvazinətini itirən bu

qadın aktrisanın əzablarının alt qatını tamaşaçıya çatdırmaq istəyir.

Pyesdə yetmiş yaşlı aktrisanı səhnədə görəndə rejissor Xasay əsəbiləşərək “Bunu yenə kim buraxıb bura?.. (Gültəkinə yaxınlaşır). Adama nə qədər deyərlər, nə qədər başa salarlar?.. Axı belə müsibət olmaz, belə işləmək olmaz axı, canım?! Vallah, billah olmaz! Bəlkə, sən nə vaxtsa böyük aktrisa olmusan! Amma axı hər şey tükənir, dəyişir... Niyə başa düşmək istəmirsən bunu?..” [48, s. 143]– deyir. Gültəkin Sarabskayaya teatrda yer yoxdur, ancaq Qəzətsatana daima gəlib hansısa səhnə personajının mətnini söyləmək təklif olunur. Yaşlı aktrisa müqəddəs sənət ocağının turşumuş çaxır iyi verməsini, rol almaq üstündə aktyorların bir-birinin qriminə qəsdən kislota tökməsini, fəxri ad almaqdan ötrü çəngəl udulduğunu, yerindən duranın pyes yazdığını deyir.

Rejissor Xasay vaxtı ilə Gültəkinin istəmədiyi rolları oynamağa vadar etdiyi üçün özünü günahkar bilən Xasay bir tərəfdən də bu işdə ideologiyanın amansızlığını, onun da buna məcbur edildiyini etiraf edir. “Mənim də başımın üstündə ideologiya qılıncı hər an boynuma enməyə hazır idi” deyən Xasay dövrün, ideologiyanın insanların həyatına, yaradıcılığına təzyiqini, sərt müdaxiləsini diqqətə çatdırır.

Gültəkin böyük yaradana müraciət edərək deyir ki, qurtar məni bu zillətdən, burda mənə pisdə. Olsun ki nə vaxtsa cana doyub bu dünyanı dağıdacaq, sonra onu yenidən

yaratmaq fikrinə düşəcəksən. Ən çox sevdiyini bir də çarmıxa çəksələr belə. Vağzalda tamaşaçılardan üzr istəyib ömürlük bu yerlərdən getmək üçün qatarı bilet alan Gültəkin çıxışda “Qatarın altına atılan qadın” afişasını görüb ayaq saxlayır, öz-özünə “İndi kim atıcey özünü qatarın altına?” sualını verir. Platformaya çıxaraq Xasay Muradovun, Nəzarətçinin, Tumsatan qadının, Qəzətsatanın, Dilənçinin, Baş rejissorun və digər aktyorların gözü qarşısında həyatının ən möhtəşəm rəqsini ifa edir. Alqışlar altında Anna Karenina kimi yaxınlaşan qatarın altına atılır. Gültəkinin cansız bədəni üzərində Baş rejissor ölkə mədəniyyətinə ağır itki verdiyini söyləyir, onun yoxluğuna inanmayanlar isə həkim çağırırlar. Pyesin finalı belə bir sonluqla tamamlanır.

Salidə Şərifova Afaq Məsudun pyeslərini təhlil edərək belə nəticəyə gəlir ki, dramaturq “Qatarın altına atılan qadın”, “Can üstə”, “O, mənə sevir” mistik-psixoloji pyeslərində ölüm həyatın fani olmasını oxuculara açıqlayır: “Xanım yazarın “Can üstə” pyesində ömrünü dövlət qulluğunda çürütmüş qocanın üzücü canverməsi, “O mənə sevir” pyesində ruh kimi özünü dərk etməyə başlayan qadının daxili əzabları, “Qatarın altına atılan qadın” pyesində gəncliyində məşhur, yaşlaşanda isə heç kim tərəfindən xatırlanmayan aktrisa Gültəkin Sarabskayanın özünü qatarın altına atması ölümün də həyatla eyni addımlamasını, insan həyatının ayrılmaz sonu olması haqqında düşündürücü fikirlər aşılayır” [59, s. 302].

N.Cəfərov Afaq Məsudun ümumən yaradıcılığı və ya yazıçı üslubu üçün səciyyəvi olan üç mühüm cəhətin “Həllac Mənsur” faciəsində özünü parlaq şəkildə göstərdiyini yazır:

1. Mövzunun aktuallığı, yaxud son dərəcədə müasirliyi, ümumbəşəriliyi və xüsusi miqyas genişliyi;

2. Təsvir və ya təqdim olunan hadisələrin, təfsilatın və ya təfərrüatın bilavasitə yazıçının ideya-məramına, məfkurəsinə xidmət etməsi;

3. Təhkiyənin dramatizmi, simvolizmi və informativ-estetik punktuallığı [12, s. 15].

Maraqlı dramatik və zəngin struktura malik “Həllac Mənsur” dramının I şəklində Abbasilər sülaləsinin sultanı İbrahimplə saray əyanları Bağdadda peyda olmuş Həllac Mənsur adlı bir şəxsin “dinə zidd” təbliğatlarını, hərəkətlərini müzakirə edirlər. Qərara gəlirlər ki, o həbs olunsun. Ancaq Həllac Mənsurun ilahi bir gücə sahib olması, xüsusi missiya daşması özünü aydın hiss etdirdiyi üçün belə bir qərarın doğruluğuna müəyyən şübhələr yaranır. II şəkildə bu qeyri-adi insanın kütlə-izdiham qarşısında heç də hər kəs üçün anlaşılıq olmayan moizəsindən, məşhur “ən əl-Həqq!” çağırışından və Sultan İbrahimin əmri ilə həbs edilməsindən danışılır. Pyesin III şəklində Sultan İbrahim ilahidən gələn səs-tələqin nəticəsində katarsis (ayılma, təmizlənmə) keçirir. Hakimiyyətdən əl çəkib dərviş-mürid kimi səhraya düşür. IV şəkildə Həllac Mənsurun həbsxanada göstərdiyi möcüzələrdən danışılır. Üsyançı tərəfdarları onu xilas etmək

istəsələr də, razılaşmır. Nəhayət, V şəkildə hətta Sultan İbrahimin mane olmaq cəhdlərinə rəğmən (halbuki ölüm əmrini o vermişdi) Həllac Mənsur kütlənin gözü qarşısında amansızlıqla edam edilir.

Tədqiqatlarda qeyd olunur ki, Afaq Məsud “Həllac Mənsur”da, hər şeydən əvvəl, İnsanın “Allah axtarıcılığı”nın metafizikasını təqdim edir. Bəşər cəmiyyəti yaranandan bəri insan azadlıq, təhtəlşüürda Allah axtarır.

“...Adamlardan biri. Ucadan danış, Mənsur, biz səni eşitmirik! Allahı biz harda axtaraq? O hardadı?..

Əsərdən birparçaya diqqət yetirək:

“...Adamlardan biri. Ucadan danış, Mənsur, biz səni eşitmirik! Allahı biz harda axtaraq? O hardadı?..

Mənsur: (yuxudan oyanmış kimi). Onu axtarmayın... O hər yerdədi. (Ucadan) Ey allahı axtaranlar! Qulaq asın, eşidin və agah olun! (Həyətə sakitlik çökür). Allahdan yuxarıda bir kimsə yoxdu ki, üstünə kölgə salsın. Allahdan aşağıda bir kimsə yoxduki, Onu çiyində saxlasın. Allahdan irəlidə bir kimsə yoxdu ki, Ona rast gələ bilsin. Allahdan arxada bir kimsə yoxdu, qaçıb Ona yetə bilsin. (Heysiz təslimlə) Nöqtə bölünməzdi... (başı, gücü tükənmiş kimi aşağı enir).

...İzdihamda çaxnaşma yaranır. Müridlər yaşıl əmmaməli hacının qollarından tutub həyətdən çıxarmaq istəyirlər.

Mənsur: Ona toxunmayın! (Meydana sakitlik çökür.)
Qoy qulaq assın. Dinləyib agah olsun. Xilas - eşitməkdə, anlayıb agah olmaqdadı! Odu ki, qulaq asın. Eşidin, anlayın və xilas olun. (Başını aşağı salır, özü ilə danışmış kimi astadan) Siz ey Allahı axtaranlar.. (Başını qaldırır, ucadan) Siz ey Allahı axtaranlar! Onu kitablarda, şüurlarda, məntiqdə axtarmayın! (Səsi enir) O nə məntiqə, nə kitablara, nə şüurlara sığan deyil. Əgər kimsə desə ki, “mən onu dərk etdim”, bilin ki, o kəs ondan xəbərsizdi. O, bütün biliklərin və kitabların o biri üzündədi! (Sim titrəyişini andıran səs. Səsi enir) Sizinsə lap yaxınızdadı. Bunu anlasaydınız...

Sarı əmmaməli hacı: Bunu vaxtı ilə İsa da demişdi, onu çarmıxa çəkdi!

Mənsur: (sağ əlini şəhadət verirmiş kimi yuxarı qaldırır). Siz ey Allaha inananlar! (Səsi enir) Allaha inanırsınızmı?.. (İzdihama sakitlik çökür. “Allahumməsalli əla Muhəmmədin və ali Muhəmməd” deyən asta səslər eşidilir). Eşidin və agah olun... İsa Məhəmməddi... (sim titrəyişini andıran səslər) Məhəmməd Musadı... Musa İbrahimdi... İbrahim Adəmdi...

İşiq dəyişir. İnsanlar xof içində bir-birinə baxırlar”.

“...Sultan İbrahim (ovsunlanmış halda Qonağa). Sən... kimsən? (Səsi otaq boyu əks-səda verir.)

Qonaq (ayaq saxlayır). Mən?.. (Etinasız) Yoldan ötən yolçu.

Sultan İbrahim (təəccüblə). Yolçu?.. (Əsəbi) Bura nə cürətlə gəlmisən? Sənə nə lazımdı?

Qonaq (oturmağa yer axtarantək oyan-buyanına baxır).
Özümə bu karvansarada oturmağa münasib yer axtarıram.

Sultan İbrahim (heyretlə). Karvansara?.. (Qəzəblənir).
Amma axı bura karvansara deyil, mənim sarayımdı! Nə cürətlə belə danışırsan?

Qonaq (halı dəyişmədən, ətrafdakılara). Burda kim mənə deyə bilər, bu saray əvvəllər kimin olub? (Divan üzvləri, vəzirlər vahimə içində susurlar.)

Sultan İbrahim (ayağa qalxır, hiddətlə). Mənim atamın!

Qonaq (əhvalı dəyişmədən, Sultana). Bəs ona qədər?

Sultan İbrahim. Babam Sultan Cahangir ibn Osmanın!

Qonaq. Bir yerin ki, sakinlərinin biri gedib, o biriləri gələ, karvansara deyil, nədi?

Sim titrəyişini andıran səs”...

Sultan İbrahimin tərəddüdləri, şübhələri, müəyyən qədər passiv, sxolastik də olsa, həqiqət axtarışları Həllac Mənsurun heç bir şübhə, tərəddüd, mübahisə qəbul etməyən “ənəl-Həqq” metafizikasına qarşı dayanır, əsərin əsas dramatizmini müəyyən edir.

Həllac Mənsurla, Sultan İbrahimlə yanaşı, əsərdə digər obrazlar: saray əyanları, dərvişlər, müridlər, dustaqlar, zindan keşikçiləri daha çox kütlə-izdiham obrazında birləşirlər.

“Can üstə” pyesi Afaq Məsudun eyniadlı hekayəsi əsasında, postmodernist üslubda yazılmışdır. Nobel mükafatı laureatı Yazıçı qadınla keçmiş vəzifə və qələm sahibi Qoca arasında zaman və əqidə ziddiyyəti üzərində qurulan bu pyes psixoloji dramdır. Qoca ölüm ayağındadır, yarıqaranlıq bir otaqda, dəmir çarpayıda can verməsi göstərilir. Otaqda Qocaya məxsus memuarlar, salnamələr olan toz basmış qovluqlar, kiçik yazı masası, üzərində suya salınmış protez dişlər olan stəkan, dərmanlar və eynək kimi əşyalar remarkada məqsədli olaraq diqqət mərkəzinə gətirilir.

Yetmiş yaşlı əmisi oğlu onun yanında oturub güzgünü ağzına tutur, ölüm anını gözləyir. Qoca sayıqlayır: otağa daxil olan Yazıçıya onun zindanda havasız və pəncərəsiz 463-cü kameraya salınmasını əmr edir, bir saatdan bir ayaqlarının buzlu suda dondurulmasını tələb edir.

Beləliklə, Qocanın keçmiş əməlləri bu yolla diqqət mərkəzinə gətirilir. 1937-ci ildə çox adamı o dünyaya göndərmiş bu adamın günahsız qurbanları arasında Yazıçının nəvəsi Müşkiyyənin də olması aydınlaşır.

Əslində personajların hər ikisi can üstədir. Yazıçı da şüuraltında intihar eşqilə yaşayır. Bu prosesə tanrı, mələk qiyafəsində görünən Həkim, Barmekdən gələn Əzrayıl da qoşulur. Əsərin qəhrəmanı Nobel mükafatı almış Yazıçı ilə Qocanın bir-birinə qarşı ittihamlarında müəllifin postmodernist mövqedə dayandığı görünür. Qoca Yazıçının tank kimi qara makinasına minib övladını güllələyən yazıçı-

ana personajının olduğu “Sərçələr” hekayəsini xatırladır, özünə istehzanı önə çəkir. “Sən həmin adamsan ki, bircə dılığır cümlənə görə öz balanın üstündən keçib dılığır sərçələrinin yanına gedirsən” deyir. Qoca Yazıçıya itkin düşmüş nənəsi Müşkünazı DTK arxivlərində, 22-ci qurultayın materiallarında, Xruşovun məruzəsində axtarmasını məsləhət görür. Yazıçı ona cavab verir ki, əslində mən repressiya dövründən yox, o ağır ölüm illərinin bu gün də aramızda sürünməkdə olan quyuğundan yazmaq istəyirəm. Bu fikir əsərin ideyasını ifadə edir.

Qocanın başqa ittihamı da maraqlı doğurur. O, Yazıçıya deyir: “Yaz ki, mən filankəsov, filankəs, Nobel mükafatı laureatı!... İllərlə etimad qazandığım bu evə məqsədəyönlü gizli səbəbə gəlmişəm. Məqsədim babam yaşında adamın, qocaman təqaüdcünün, əmək və müharibə veteranının qəlbinə nüfuz edib munis sirlərini əldə etmək, əldə olunanlara bəzək-düzək verib veteranı uydurma “itkin nənə” faciəsində suçlayaraq bu xəstəhal uydurmalarımı geniş oxucu kütləsinə çatdırmaq, qocaman təqaüdcünü bir ünsür kimi cəmiyyətdən ləğv etmək idi”.

Əsərdə həm real personajlar (Yazıçı, Qoca, Nəvə), eləcə də irreal tipajlar, o dünyadan gəlmiş mərhumlar (Qocanın dünyasını dəyişmiş arvadı Xədicə, sürücüsü Silahdaş, keçmiş rəhbər Məmur), Qonaq və Həkim kimi Barmekin nəzarətçisi və təcili yardım həkimi cildində olan mələklərin iştirakı hadisələri real məkandan kənara çıxarır.

Qoca ilə Yazıçı arasında xeyir-şər qarşıdurmasının baş verdiyi bu pyesdə kosmik-mifik çalarlar əksini tapmışdır: o dünyadan gəlmiş mərhum obrazlar, Əzrayıl və Həkim qiyafəsində olan mələklər. Qoca barmek nəzarətçisi kimi gələn Əzrayılı Mir Cəfər Bağırova bənzədir, ətrafdakılara “Hamınızın halvasını yeyəcəyəm, köpəkuşağı” deyir ki, bu da personajın ölümsüzlüyünə, əslində məlum sosializm formasıyaşarlığına inamını ifadə edir.

Əzrayıl nə qədər cəhd göstərsə də, Qocaya Kəlmeyi-şəhadətini dedirdə bilmir. Qocanın çarpayısı üzərində mərhumlar arasında Yazıçı ilə rəfiqəsi Səidənin də oturması əbədiliklə ölümü bir araya gətirmək məqsədi güdür. Bu epizodla pyesin finalı sonlandırılır.

Qəhrəmanları daha çox qadın ziyalılar olan Afaq Məsud yaradıcılığında məişət xırdalıqları qəsdən qabardılır və bu kontekstdə belə insana məxsus izah olunmaz dərin psixoloji qatların aşkarlanmasına, insan həyatındakı boşluqların əyaniləşdirilməsinə cəhd olunur. Yazıçı-dramaturqun bədii irsi və üslubu insan şəxsiyyətinin təkliyi mövzusu, hadisələrə, dünyaya soyuqqanlı münasibəti, psixoloji detallardan ustalıqla istifadə, psixoloji tragizm səviyyəsinə qalxmaq bacarığı ilə fərqlənir.

Sual və tapşırıqlar

1. Afaq Məsud yaradıcılığı üçün xarakterik olan pessimizmi, izdiham təsvirini nə ilə izah edərdiniz?

2. “Qatarın altına atılan qadın” pyesində müəllif aktrisa Gültəkin Sarabskayanın timsalında nəyi əks etdirmək istəmişdir?
3. “Həllac Mənsur” dramının mövzu və ideyasını göstərin.
4. “Can üstə” pyesinin postmodernist üslubda yazılmasını necə və hansı faktlarla izah edərdiniz?
5. Tədqiqatçıların Afaq Məsud yaradıcılığı və üslubu ilə bağlı hansı mülahizələri vardır?

KAMAL ABDULLA

Postmodernizm. Postmodernizm (latın sözü olub mənası moderndən sonra deməkdir) XX əsrin əvvəllərində, konkret olaraq I Dünya müharibəsi dövründə Avropa ədəbiyyatında meydana gəlmişdir. Postmodernizm modernizmdən sonra və onun nəzəri bünövrəsi üzərində yaranmışdır. Əslində həm modernizm, həm də postmodernizm insan böhranından qaynaqlanır. Tədqiqatçılar modernizmi insan fəlakətinə qarşı etiraz və mübarizə, postmodernizm isə mübarizədən imtina, böhranla barışıq kimi dəyərləndirirlər.

Postmodernizm üçün əsas səciyyəvi cəhətlər başlıca olaraq bunlardır: ədəbiyyatda mövcud, kanon kimi qəbul olunmuş növ və janr çərçivələrini dağıtmaq, ideoloji prinsipləri, ədəbi normaları, qayda-qanunları, məqbul ədəbi-estetik keyfiyyətləri, ehkamları inkar etmək, yeni prinsipləri

təbliğ etmək. Postmodernizmdə ifrat sərbəstliyə meyillilik var, bədii ədəbiyyatın həyatı əks etdirmək funksiyası, tərbiyəedici, istiqamətləndirici, idraki rolu da inkar edilir. Ədəbiyyata, əsasən, intellektual oyun kimi baxılır ki, bu da əsərin ideya və obrazlarına, süjet və kompozisiyasına əsaslı təsir göstərir. Müəllif xaotik dünyada məna axtarışına çıxır, əsərin məzmununda vahid ideya bağlılığı gözlənilmir, bədii mətn bütövləşmir, bir-biri ilə əlaqəsi olmayan müxtəlif mətn toplularından ibarət olur, bədii sonluqla yekunlaşmır.

Avropa ədəbiyyatından Şərq ədəbiyyatına da keçmiş postmodernizm Türkiyə yazıçılarından Yusif Atılqan, Lətifə Təkin, Orxan Pamukun bəzi əsərlərində, Azərbaycan yazıçılarından Yusif Səmədoğlunun “Qətl günü”, Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma”, “Sehrbazlar dərəsi” romanlarında, o cümlədən sonuncunun dram əsərlərində özünü göstərməkdədir.

Çağdaş dramaturgiyamızda postmodernizmin, əsasən, dram əsərlərində cəmiyyətimizin yaşadığı böyük tarixi problemləri dekonstruksiya etmiş formada təqdim olunması nəticəsinə gələn Salidə Şərifova qeyd edir ki, “Müasir dram əsərlərində zaman-məkan dəyişməzliyi, baş verən hadisənin müddətinin bir günü aşmaması, iştirakçıların və aktyorların sayının dəyişilməz qalması kimi ənənəvi qayda və sərhədlərin pozulması, zaman-məkan parametridən çıxaran postmodernizmin dekonstruktiv, parçalanmış güzgü estetikasının təzahürü özünü qabarıq şəkildə göstərməkdədir.

Dramatik düşüncədə xaosun müəyyən nizama tabe edilməsi, həmçinin inkarı özünü qabarıq şəkildə büruzə verir” [62, s.303].

Kamal Abdulla. Kamal Abdulla yaradıcılığı ilə ədəbiyyatımıza yeni üslub, mənalar və obrazlar aləmi, orijinal janr təfəkkürü və sənət meyarları gətirmiş yazıçıdır. Onun ədəbi-bədii yaradıcılığı müxtəlif janrlı əsərlərdən - şeir, hekayə, esse, roman, pyes və tərcümələrlə zəngindir. Ədibin nəsr, eləcə də dram əsərləri poetik orijinallığı, düşüncə paradoksallığı, ənənəvi ədəbi stereotiplərdən uzaq fəlsəfi-estetik gözlənilməzliyi, şablon təfəkkür qəliblərinə qarşı fəal müxalifliyi ilə seçilir. Onun şeirləri, pyesləri, romanları müasir milli ədəbi-bədii təfəkkürümüzü yeniləşdirmək cəhdi kimi qiymətləndirilir.

Kamal Abdullanın mətn özəlliyi ilə seçilən “Şah İsmayıl və yaxud “hamı səni sevənlər burdadı...”, “Beyrəyin taleyi”, “İstintaq”, “Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş!”, “Pis oğlan”, “Elə bil qorxa-qorxa...”, “Hərdən mənə mələk də deyirlər...”, “Ruh”, “Yağışlı gecələr”, “Elə bil qorxa-qorxa...”, “Causus” kimi pyesləri ilə ictimai-siyasi gerçəkliyə sıx bağlı olan çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının tamam fərqli mənzərəsini yaratmışdır. Pyeslərində konteksdən kənara çıxan dramaturq reallıqdan imtina edərək bədii düşüncə və təsəvvürün köməyi ilə həyat həqiqətlərini gerçəklikdən kənar bir dünyada axtarmağa cəhd etmişdir.

Kamal Abdullanın pyeslərinə tənhalıq və tənhalığın qaçılmazlığından doğan kədər hakimdir. Bu, guşənişinlik, insanlardan qaçmaq yox, fəlsəfi məzmunlu ekzistensial tənhalıqdır. Dramaturqun “Bir, iki-bizimki”, “Ruh” kimi pyeslərində axirət məkan kimi yalnız təsəvvürdə əyaniləşir. Axirətin təsviri iki dünya arasında canlı əlaqələrin baş tutması nəticəsində yaranması, bu təsəvvürün o dünyadan ötürülən siqnalların sızması, həqiqi ölçülərdən kənar, yalnız ədəbi-poetik ölçülərə malik metafizik bir hadisə kimi diqqətə çatdırılır.

“Bir, iki - bizimki” (5 şəkildən ibarət, bir-birini anlamaq istəyən, anlamayan, tapmaq istəyən və tapmayan iki nəfərin duyular dramı) pyesində isə real həyatdan bədii mətnə yalnız ölüm kabusunun gətirdiyi həsrət daxil olmuş, müəllif fantaziyasının yaratdığı mistik bir aurada Qadının ruhu ilə Kişinin söhbətində öz ifadəsini tapmışdır:

“Qadın: Gördün onu?

Kişi: Gördüm. Aman!

Qadın: Sən indi sonuncu addımını atırsan. Bir az da döz, indi bax elə indi rahatlaşacaqsan. Quş kimi yüngül olacaqsan. Bu boyda dünya qov kimi yüngül görünəcək sənə. Sənə elə gələcək ki, onu bir əllə qaldırmaq istəsən, qaldıra biləcəksən. Və bütün qayğıları, əzabın, demək və demək istədiklərinin hamısı, hamısı gedir, uzaq-uzaqların uzaqlığına. Məni dinlə. Mənim səsim sənin istiqamətində.

Səsimi unutma. Səsimdən yapış, yığıla bilərsən. Gəl, gəl...
Bir sənən, bir də mən. Bir, iki – bizimki...

Kişi: Mən heç nə görmürəm. Qırmızı qaranlıqdı bura
başdan-başa.

Qadın: Tələsmə. İndi hər şey düzələcək...”

Qadın yoxa çıxanda kişi narahat olur. Deyir ki, niyə
susdun, bir söz de, məni tək qoyma, heç nə görmürəm. Niyə
mən heç nə görmürəm? Mən səni görmürəm, sən yoxsan!
AKişinin dilindən verilən suallarda həyat, zaman və məkanın
izah olunmaz fəlsəfi mahiyyəti, o biri dünya ilə bağlı
məqamlar metaforik formada aydınlaşır: “Mən geri qayıtmaq
istəyirəm. Yol, yol, bir yol olmalıdı burda, ya yox? Bu tərəfə
gedim? Yox. Bu tərəfə gedim. Yox, o da yol deyil... Hanı bu
yol? Bir əvvəli var, bir də sonu. Bəs bu yolun özü hanı? Sən
məni aldatdın. Niyə? Niyə?...”

Simvollaşmaq, dram mətnini metaforik reallığa
çevirməklə mifik nöqtəyə qaytarmaq Kamal Abdullanın
qəhrəmanları üçün xarakterikdir. Onun əsərlərində
qavranılan və qavrayan, düşünən və düşünülen, söyləyən və
dinləyən, müəlliflə oxucu qovuşur, bütövləşir və bu,
Azərbaycan ədəbiyyatına yeni bədii keyfiyyət qazandırır.
Dialogi nitqin üstün olduğu Kamal Abdulla yaradıcılığında
ekzistensialist duyumun, mifopoetikliyin, impressionist
fantasmaqoriyanın aparıcı keyfiyyət olması tədqiqatlarda
vurgulanır.

Ədibin “Ruh” pyesində Ruhun yaratdığı mənzərə-məkan real görüntülərdən çox uzaqdır. O, qara boşluqdan keçərək bu dünyaya qayıda, dünənə dönə bilir. Əsər keçmişin günahları və səhvləri ilə yaşayan insanların mənəvi-psixoloji gərginliyini əks etdirir. Pyesdə orta məktəbdə bir yerdə oxumuş insanların qırx il sonra görüşü təsvir edilir. Ruh, Tərki-Dünya, Qorxacaq Qadın, Şübhəli Məxluq, Narahat Adam, Ağciyər, Kimsəsiz kimi personajların yer aldığı bu pyesdə adlar xüsusi olaraq seçilmişdir və mahiyyəti açmağa xidmət edir. Onlardan birinin vəsiyyət etmədən, son sözünü demədən ölməsi ilə problem yaradılır və hadisələr mistik yön alır. Ətrafdakıları ölən Ruhun yalnız pulu, var-dövləti maraqlandırır:

“Kimsəsiz – Son söz məsələsi doğurdan da dəhşət oldu. Hayıf, bir şey deyə bilmədi.

Şübhəli Məxluq – Axı elə bil nəsə demək istəyirdi. Hıqqandı, hıqqandı, səsi-zadı çıxmadı, öldü.

Narahat adam – Hə, elə bil nəsə demək istəyirdi. Gözlərilə yeyirdi adamı... Yazıq. Sözü ürəyində getdi”.

Qorxacaq qadın da deyir ki, son sözünü deyə bilməmək çox pis şeydi, görəsən, bir şey etmək olmaz?”

Personajlar onun ölümqabağı vəsiyyətini bərpa etmək üçün yığışb öləninin ruhunu çağırırlar. Ancaq bu prosesdə əksinə onlar ifşa olunur. Məlum olur ki, Şübhəli Məxluq özünü yalandan maşınlara vuraraq xəstəxanada yatır və bu yolla sürücüləri soyub. Qorxacaq Qadın uşaq bağçasından

pul oğurlayaraq özünə brilyant sırğa alıb. Narahat Adam donosbaz olub. Ağciyər adam öldürüb Tərki-Dünyanın təhriki ilə günahını qardaşının üstünə ataraq onun illərlə həbsxanada yatmasına səbəb olub. Ruh qayıdıb dostlarını ətrafına yığır, ölməmişdən qabaq son on ildə tək-tənha qalmasını, özünə qapanmasını, dostlarından heç birinin onu ziyarət etməməsini deyir. Müəllif tənhalıq problemini qaldırır, insanın öz ətrafına qarşı həmişə sevgi və sayğı ilə yanaşması məsələsini qabardır. Ruhun qayıdışından sonra uşaqlıq illəri, xatirələr xırda təfərrüatlarına qədər xatırlanır. Sanki bununla personajlar mənəvi baxımdan təmizlənilir. Finalda Tərki-Dünyanın müəmmalı ölümü baş verir.

Aydın Dadaşov “Ruh” pyesindən bəhs edərkən yazır ki, “... iki ölüm arasında baş verən gərgin dramaturji məqamlar müəllifin bənzərsiz fərdi üslubunun və uşaqlıq dünyasının pak, ülvi yozumunun təntənəsinə çevrilir. Burada işıq-qaranlıq elementləri, rənglərin ülfəti, səssizlikdə çiçəklərin açması kimi məqamlar asanlıqla silinə bilən mikroskopik mühitin təqdimatına şərait yaradır. Tamaşa boyu təkrirə çevrilmiş “Bənövşə bəndə düşə” oyunu əsas dramaturji mətni müşayiət etməklə insanları ünsiyyətə səsləyir” [15, s. 217].

Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” pyesində Şah İsmayıl Xətayinin, Azərbaycanı vahid gücə çevirmiş Səfəvilər dövlətinin taleyinə tarixi araşdırmaçılıq mövqeyi, tarixi bədii

tədqiqatlar müstəvisinə gətirmək cəhdləri görünür. Bədii təfəkkürdə tarixi faktlar əsasında Azərbaycan xalqının tarixi düşmənləri və dostları, yanılımlar detal və təfərrüatları ilə üzə çıxarılır.

Ədəbiyyatımızda Şah İsmayıl obrazı həmişə aktual olmuşdur. Bununla bağlı “Şah İsmayıl və Taclı bəyim” dastanı, “Xudafərin körpüsü” (F.Kərimzadə), “Bakı-1501” (Ə.Cəfərzadə), “Qızılbaşlar” (Əlisa Nicat), “Əllərini ver mənə” (Şahin Fazil) kimi əsərlər oxuculara məlumdur. Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevnələr burdadır...” pyesi digərlərindən fərqli olaraq postmodernizm üslubunda yazılmış psixoloji dramdır. Bədii təxəyyülə dayanmaqla tarixi əks etdirən bu əsərin qeyri-tarixi mənbəyə, yəni XVII əsrin tarixçi-alimi Hacı Mir Həsən ağa Səyyahın “Sirlərin sərgüzəşti” əsərinə istinad etməsi də postmodernizm üslubundan irəli gəlir. Pyesdə Şah İsmayıla münasibət də fərqli durumdadır. Belə ki, onun Avropa səfirlərinin təhriki Çaldıran döyüşünə girməsi, hərbi-strateji səhvlərə yol verməsi göstərilir. Əsərdə Hacı Mir Həsən ağa Səyyahın “Sirlərin sərgüzəşti” əsəri professor, professorun qızı, professorun aspirantları tədqiq edir, Usta, Qonşu, Həkim həqiqəti öyrənmək üçün qişafələrini dəyişib tarixi rolları oynayırlar. Şah İsmayılba bağlı həqiqətə birmənalı yanaşılır, Osmanlı-Səfəvi qarşıdurmasının səbəbləri açıqlanmır, Çaldıran döyüşü haqqında müxtəlif versiyalar ortaya atılır. Onun oxşarının şah kimi görünməsi, özünün isə

adi döyüşçü kimi canını qurban verməsi hadisələrin gedişatında məlum olur.

Professor Həkimə tədqiqatının nəticələrini deyir, Sultan Səlimlə Çaldıran savaşıdan sonra Şahın ruhən sınımasına, Şahi-Mərdanının himayəsində olduğunu düşünməklə səhv etdiyini, şahın tərki-dünya olub şeirlər yazmasına inandırır. Deyir ki, adam ya şah, ya da şair, ya zalım, ya da məzlum, ya zəngin, ya da fəqir ola bilər. İki ayrı-ayrı cəhətlər, əksliklər bir yerə necə sığa bilər?

Bundan başqa şahın bir sirri də açılır. Çaldıran döyüşündən sonra hərbi səfərlər, sən demə, şahsız olur. Çünki şah düşkünləşmişdi. Taxt-tacı, xəzinəsi və bir də sevimli arvadlarını - Taclı və Bəhrüzəni düşmən tərəfindən əsir edilib aparıldığını heç cür unuda bilmirdi.

K.Abdullanın “Cusus” və “Beyrəyin taleyi” pyesləri “Kitabi-Dədə Qorqud” mətni əsasında yazılmışdır. Tədqiqatçılar “Cusus” əsərinin iri həcmli parodiya, novella-komediya janrında olmalarını qeyd etsələr də, Oğuz tarixinin ciddi problemlərini əks etdirməsini də vurğulayırlar. Burada da müəllifin mətnə tamamilə başqa bir yanaşmasının şahidi oluruq. Bu, müəllifin dastan mətnini yeni istiqamətdə yozmaq cəhdi, bədii yozum imkanlarının nümayişi kimi başa düşülməlidir.

“Cusus” pyesində oğuz bəylərinin gənclikdə sevgi macərələri yaşadıkları Boğazca Fatmanın oğlu cusus kimi tutulur. O, oğuz bəylərinin hər birinə yaxınlaşmaqla oğlunun

həmin bəydən olmasını söyləyir və onun azad olmasına nail olur. Qorqud özü də bu işdə ona kömək edir.

Burada müəllif bilərəkdən Oğuz igidlərini qəhrəmanlıq kontekstindən çıxararaq adiləşdirir. Qazan xan, Şir Şəmsəddin, Aruz Qoca, Bəkil ara arvadı sayılan Boğazca Fatmanın oynaşları kimi təqdim edilir. Məlum olur ki, sən demə, Oğuzun bilicisi, müdrik ağsaqqalı Qorqud Ata da Boğazca Fatmanın oğlunun atasıdır.

“Beyrəyin taleyi” dramı iki hissədən ibarətdir. Pyesdə hadisələr Dış Oğuz bəyi olan Aruz Qocanın bəylərlə Salur Qazanın təhqiramiz hərəkətinin müzakirə edilməsi ilə başlanır. Dış Oğuzu evini yağmalatdırma mərasiminə çağırmadığı üçün Qazan xanı qınayırlar. İncimiş Dış Oğuz bəyləri İç Oğuzdan olan, lakin onlardan qız almış Beyrəkdən də Qazana qarşı çıxmağı tələb edirlər. Lakin o, “Mən Qazana düşmən ola bilmərəm. Olsam, çörəyi məni tutar. Mən Qazandan dönə bilmərəm” - deyir.

Beyrək Aruz tərəfindən qılınclanır, yaralı vəziyyətdə Boz ayğır atının üstündə evinə gələrkən əsirlikdə olduğu zaman aldatdığı kafir qızı gözünə görünür. Bu andan Beyrəyin son etirafları başlayır, onun ölümünəqədərki həyatı, taleyinə nəzər salınır. Pyesdəki hadisələr Beyrəyin can verdiyi müddətdə yadasalmalar fonunda verilir. O, gözünə görünən kafir qızına deyir ki, “mənim sənə borcum varmış. Söz verdim - qılınçıma doğranayım dedim, gəlib səni halallığa almasam, qaçır məni bu hasardan... Kafir qızı, sən mənə həyatımı qaytardın, mən

həyatımı sənə borclu qaldım. Öz sözümlə addım-addım arxamca düşüb mənə izlədi, izlədi - bu gün Aruz Qoca mənə öldürdü. Amma mən bu gün ölmədim. Mənim ölümüm çoxdan başladı, anadan olmağdan çox-çox əvvəl”.

“Beyrəyin taleyi” əsərində Beyrək obrazı eposa uyğun verilmiş, oğuz etnik dəyərlərinə sadıq igid, cəngavər kimi dramaturji mətnə daxil olmuşdur. Bununla yanaşı Beyrək mövzusunun gizlin, bilmədiyimiz tərəfləri üzə çıxarılmışdır. K.Abdulla Beyrəyin faciəli taleyini Oğuzun faciəli taleyi ilə birləşdirmiş, Beyrəyin ölümü ilə Oğuzun birliyinin də öldüyünü göstərmişdir.

Oxucudan intellektuallıq tələb edən K.Abdulla dramaturgiyası hadisəvilikdən uzaqdır. “Ruh”, “Unutmağa kimsə yox”, “Causus”, “Bir-iki bizimki”, “Şah İsmayıl və yaxud “hamı səni sevənlər burdadı...”, “Beyrək”, “İstintaq” kimi pyeslərinin əsas qəhrəmanları əslində fikir və düşüncədir, hiss və duyumdur. Yazıçı-dramaturqun intellektuallıq və psixologizm əsas mətnyaradıcı amilə çevrilən pyeslərinin əksəriyyəti eksperiment səciyyəlidir və səhnələşdirilərkən yeni dünyagörüşlü rejissor və aktyorlar tələb etməklə yanaşı, milli dramaturgiyamızda yeni janr təfəkkürünü formalaşdırmaqdadır.

Sual və tapşırıqlar

1. Postmodernizm üçün əsas səciyyəvi cəhətlər hansılardır?
2. Kamal Abdullanı Azərbaycan ədəbiyyatında yeni üslub, məna və obrazlar aləmi olan yazıçı-dramaturq kimi izah edin.
3. Kamal Abdullanın ədəbi-bədii yaradıcılığı janr baxımından necə fərqlənir?
4. Kamal Abdulla çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında hansı əsərlərlə təmsil olunur?
5. “Bir, iki - bizimki”, “Ruh” pyeslərində insanların mənəvi-psixoloji gərginliyi necə əks olunmuşdur?
6. “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” pyesində Səfəvilər dövlətinin taleyi tarixi araşdırmaçılıq mövqeyindən necə üzə çıxarılmışdır?
7. Kamal Abdullanın “Kitabi-Dədə Qorqud” mətni əsasında yazdığı pyeslərin göstərin və onların ideyasını izah edin.

NƏTİCƏ

Milli dramaturgiyamız və teatr sənətimizin ilkin görüntüləri xalq oyunları, xalq dramları və meydan tamaşalarında əksini tapmışdır. Müasir Azərbaycan dramaturgiyası XIX əsrin ortalarında böyük mütəfəkkir M.F.Axundov tərəfindən təşəkkül tapan milli dramaturgiyamızın layiqli varisidir. Lakin özünün poetikasına - mövzu-ideya, məzmun, janr, forma, üslub, yeni insan və qəhrəman özəllikləri ilə klassik dramaturgiyadan əsaslı şəkildə fərqlənir ki, bu da dünya dramaturgiyasında gedən ədəbi-estetik təmayüllərlə, yeni təfəkkürlü Azərbaycan cəmiyyəti ilə, sosializmdən kapitalizmə keçidlə, bazar iqtisadiyyatı və baş vermiş ictimai-siyasi hadisələrlə sıx bağlıdır.

Müasir dövr milli dramaturgiyamız digər bir tərəfdən Azərbaycanın müstəqillik dövrü ilə şərtlənməsinə görə də fərqlənməkdədir. Bu dövr Azərbaycan ədəbiyyatının istiqlalçılıq mərhələsi və çoxmetodlu ədəbiyyat kimi xarakterizə edilir. Sosrealizmdən modernizmə üz tutan Müasir Azərbaycan dramaturgiyası senzuranın ləğvi nəticəsində mövzu sərbəstliyinə yiyələndi. Milli koloritli, milli ruhlu yeni dramatik əsərlərdə müstəqillik dəyərləri, azadlıq uğrunda mübarizənin təsviri, Qarabağ müharibəsi mövzusu, təəssübkeşlik, milli-mənəvi dəyərlər mövzu obyektinə çevrildi.

Bununla yanaşı milli ruhun, vətəndaşlıq mövqeyinin güclənməsi ilə müşayiət olunan müasir Azərbaycan dramaturgiyasında bir çox yeni ədəbi cərəyanların – yeni tənqidi

realizm, postmodernizm, dekadentizm və magik realizmin təsiri də açıq-aydın hiss olunmaqdadır. Qeyd etmək lazımdır ki, dünya postmodernist estetikasının müasir Azərbaycan dramaturgiyasına təsiri nəticəsində janr panoraması da ənənəvi çərçivədən - dram, komediya və faciə janrlarından kənara çıxdı. Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında mistik-mücərrəd düşüncənin yaratdığı qeyri-ənənəvi üslublar görüldü, irreal, xəyali-fantastik situasiyalar, mistik təsvirlər artdı, modernizm və postmodernizm zaman-məkan faktorlarına yeni çalarlar qazandırdı.

Azərbaycan dramaturgiyasının dördüncü inkişaf mərhələsində, yəni müstəqillik dönəmində komediya əsas, aparıcı janra çevrildi. Ancaq müstəqillik dövrünün komediyası əslində daha çox tragikomediya xarakterlidir. Klassik dövrün komediyası avamlığın, elmsizliyin komediyası idisə, çağdaş dövrümüzün komediyası ondan daha dəhşətli, gülünc və tragik olan ağılı, elmin, ziyalılığın komediyasına çevrildi.

ƏDƏBİYYAT

1. Abdulla K. Bir, iki, bizimki. Bakı: Mütərcim, 2003, 202 s.
2. Abdulla K. Unutmağa kimsə yox. Bakı: Qanun, 2011, 528 s.
3. Abdulla K. Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı // “Azərbaycan” jurnalı, 2010, № 8
4. Akimova E. Yeni təfəkkür və ədəbi tənqid. Bakı: MBM, 2012, 280 s.
5. Allahverdiyeva L. Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında struktur problemləri. Fil.ü.fəl.dok.dis., Bakı, 2018, 136 s.
6. Ağayeva M. Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi. Bakı: “Xəzər Universiteti” nəşriyyatı, 2013, 158 səh.
7. Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri XX əsr. 2 cildə. II cild. Bakı: Elm, 2008, 336 s.
8. Cahangir Ə. Dionisin sağlığına // “Ədəbiyyat” qəzeti, 2011, 17 iyun
9. Cahangir Ə. Sənin şərəfinə, Dionis // “Ulduz” jurnalı, 2011, № 5
10. Cahangir Ə. Şekspirin adı // “525-ci” qəzet, 2009, 16 may
11. Cəfərov N. Hüseynbala Mirələmovun yaradıcılığı və ya ədəbi tərcümeyi-halı. Bakı: AzAtaM, 2014, 480 s.

12. Cəfərov N. Afaq Məsudun “Həllac Mənsur”u // “525-ci” qəzet, 2016, 23 yanvar
13. Cəfərov N. Afaq Məsud dünyası. Bakı: Elm və Təhsil, 2016, 180 s.
14. Dadaşov A. Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası. Bakı: Nağıl evi, 2005, 218 s.
15. Dadaşov A. Müasir Azərbaycan dramaturgiyası. Bakı: Elm və Təhsil, 2012, 304 s.
16. Eyvazov S. Xalq yazıçısı Elçinin dramaturgiyası: Fil.elm. dok. dis., Naxçıvan, 2008, 207 s.
17. Elçin. Seçilmiş əsərləri. 10 cildə, III cild. Bakı: Çinar-Çap, 2005, 590 s.
18. Elçin. Qatil // “Azərbaycan” jurnalı, 2003, № 6
19. Elçin. Dəlixanadan dəli qaçıb. Bakı: Gənclik, 1996, 196 s.
20. Elçin. Pyeslər. Bakı: Çarşıoğlu, 2012, 943 s.
21. Əfəndiyev İ. Hökmdar və qızı // “Azərbaycan” jurnalı, 1998, № 6
22. Əfəndiyev İ. Biblioqrafiya (Tərt. G.Səfərəliyeva; red. və bur. məsul K.Tahirov; ön söz. müəl. Ş.Alışanlı; Azərbaycan Milli Kitabxanası). Bakı: Zərdabi LTD, 2014, 512 s.
23. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri. 3 cildə, II cild, Bakı: Avrasiya press, 2005, 448 s.
24. Əhmədov B. Milli dramaturgiyanın Elçin mərhələsi // “525-ci” qəzet, 2013, 13 iyul

25. Ələkbərli Ə. Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarışları. Bakı: Ağrıdağ, 1997, 664 s.
26. Əliyev C. Azərbaycan komediyasının poetikası. Fil.elm.dok. dis., Bakı, 2009, 225 s.
27. Əlizadə M. Teatr: seyr və sehr. Bakı: Elm, 1998, 251 s.
28. Əmirli Ə. 15 pyes. Bakı: Öndər, 2006, 568 s.
29. Əmirli Ə. Hasarın o üzü. Bakı: İdeal-Print, 2010, 553 s.
30. Əsgərli Z. Poetika: izahlı sözlük. Bakı: Elm, 2014, 262 s.
31. Fəhmi İ. Son reportaj. Bakı: Xan, 2015, 376 s.
32. Fəhmi İ. Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin // “Azərbaycan” jurnalı, 2015, № 6
33. Hüseynli A. Həyat və sənət həqiqəti. Bakı: Elm, 2001, 202 s.
34. Hüseynbəyli E. İmperator// “Azərbaycan” jurnalı, 2006, № 9
35. Hüseynbəyli E. Qaçaq qocalar // “Azərbaycan” jurnalı, 2009, № 9
36. Hüseynbəyli E. Sezar // “Azərbaycan” jurnalı, 2008, № 4
37. Xəlilzadə F. “Rəqabət” // “Azərbaycan” qəzeti, 10 yanvar, 2004
38. İsrailov H. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf problemləri. Bakı: Elm, 1988, 226 s.
39. İsrailov R. Zaman, rejissor, poetika. Bakı: Mars Print, 1999, 276 s.
40. Kərimov R., Eminaliyev E. Hüseynbala Mirələmovun yaradıcılıq yolu. Bakı: Şuşa, 2007, 310 s.

41. Qarayev Y. Teatr – həyatda və səhnədə // Elçin. Dəlixanadan dəli qaçıb. Bakı: Gənclik, 1996, 712 s.
42. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatı XIX və XX yüzilliklər. Bakı: Elm, 2002, 740 s.
43. Qafarlı V. Azərbaycan teatrının janr poetikası. Bakı: Qanun, 2012, 160 s.
44. Qasimov H. Azərbaycan dramaturgiyası: tarixilik və müasirlik. Bakı: Nurlan, 2008, 256 s.
45. Məsud A. Can üstə // “Azərbaycan” jurnalı, 2005, № 2
46. Məsud A. O məni sevir // “Azərbaycan” jurnalı, 2005, № 12
47. Məsud A. Qatarın altına atılan qadın // “Azərbaycan” jurnalı, 2012, № 6
48. Məsud A. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, II cild, Bakı: Elm və təhsil, 2012, 367 s.
49. Mustafayeva A. Çağdaş teatrlarımız ruhi sağlığımıza necə təsir edir? // “Kaspi” qəzeti, 2015, 16 oktyabr
50. Mustafa F. Pyeslər. Bakı: Adiloğlu, 2001, 456 s.
51. Mustafa F. Komediylar. Bakı: Araz, 2003, 486 s.
52. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı (Ali məktəblər üçün dərslik). 2 cildə. II cild. Bakı: Bakı Universiteti, 2007, 564 s.
53. Müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı (Baş redaktor akademik İsa Həbibbəyli, məsul redaktor prof. Tehran əlişanoğlu). 2 cildə. I-II cildlər. Bakı: Elm və təhsil, 2016, 1890 s.
54. Mirələmov H. Pyeslər. Bakı: Nurlan, 2015, 246 s.

55. Mehrəliyev E. Mühəribə və ədəbiyyat. Bakı: Azərnəşr, 2000, 240 s.
56. Mehrəliyev E. Azərbaycan nəsrinə və dramaturgiyasında Qarabağ mövzusu. Bakı: Azərnəşr, 2012, 270 s.
57. Paşayeva N. Yeniləşən ədəbiyyatın yeni insanı. Bakı: Azərnəşr, 2004, 211 s.
58. Salamoğlu T. Müasir Azərbaycan Ədəbiyyatı. Bakı: E.L. Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti, 2012, 314 s.
59. Səfiyeva F. Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyası. Bakı: Nurlan, 2006, 144 s.
60. Səmədoğlu V. Dramaturgiya: 2 cildə, I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 280 s.
61. Səmədoğlu V. Dramaturgiya: 2 cildə, II cild. Bakı: Şərq-Qərb, 2014, 272 s.
62. Şərifova S. Klassiklər və müasirlər söz müstəvisində. Bakı: Elm və təhsil, 2018, 568 s.
63. Şiriyeva N. Fantasmorik gerçəkliklər və ya Vaqif Səmədoğlu dramaturgiyası // "Azərbaycan" jurnalı, 2011, № 11
64. Şükürova Z. Elçin dramaturgiyasında qəhrəman problemi. Fil.elm.dok. dis. Bakı, 2011, 248 s.
65. Talıbzadə A. Azərbaycanlıların müstəqillik sərgüzəştləri // "Azərbaycan" jurnalı, 2011, №1
66. Talıbzadə A. Kütlə: teatr və kino // "Azərbaycan" jurnalı, 2010, № 10

67. Talıbzadə A. Mütləq və rəğmən. “525-ci” qəzet, 2014, 7 iyul
68. Vahabzadə V. Özümüzü kəsən qılınc // “Azərbaycan” jurnalı, 1998, № 7
69. Vahabzadə B. Pyeslər. Bakı: Azərnəşr, 2001, 348 s.
70. Vahabzadə B. Əsərlər. VIII cild, Bakı: Azərnəşr, 2005, 847 s.
71. Yusifli V., Yusifli C. Bu nə sehrdir belə. Bakı: Elm, 1999, 260 s.
72. Yusifli V. Həyat səhnədir, insanlar aktyorlar, dünya tamaşa // “525-ci” qəzet, 30 yanvar, 2002
73. Yusifoglu R. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı: Şirvanəşr, 2005, 276 s.

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ.....	3
Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında janr və mövzu məsələləri.....	11
İlyas Əfəndiyev.....	26
Bəxtiyar Vahabzadə.....	37
Elçin Əfəndiyev.....	53
Əli Əmirli.....	74
Hüseynbala Mirələmov.....	94
Afaq Məsud.....	101
Postmodernizm. Kamal Abdulla.....	113
Nəticə.....	124
Ədəbiyyat.....	126

