

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI

Əlyazması hüququnda

**ÇAĞDAŞ AZƏRBAYCAN DRAMATURGIYASININ
İNKİŞAF MEYİLLƏRİ
(1990–2010-cu illər)**

İxtisas: 5716.01– Azərbaycan ədəbiyyatı

Elm sahəsi: Filologiya

Fəlsəfə doktoru elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş

DİSSERTASIYA

İddiaçı: _____ İlkiyyə Şəkər qızı Hacıyeva

Elmi rəhbər: _____ filologiya elmləri doktoru, professor

Bədirxan Balaca oğlu Əhmədov

BAKI-2024

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3
I FƏSİL. ÇAĞDAŞ DRAMATURGIYANIN XARAKTERİ VƏ ƏSAS İNKİŞAF İSTİQAMƏTLƏRİ	
1.1. Dramaturgiya yeni inkişaf mərhələsində.....	11
1.2. Dramaturgiyanın janr müxtəlifliyi və zənginliyi.....	32
II FƏSİL. ÇAĞDAŞ DRAMATURGIYADA CƏMİYYƏT PROBLEMLƏRİNİN İNKİASI	
2.1. Sosial-mənəvi problemlərin təsviri.....	51
2.2. İnsan və cəmiyyət problemi yeni dramaturji həll kontekstində.....	73
III FƏSİL. ÇAĞDAŞ DRAMATURGIYADA TARİXİLİK VƏ POSTMODERNİZM	
3.1. Dramaturgiyada tarixilik və müasirlik problemi.....	90
3.2. Dramaturgiyada modernist və postmodernist meyillər.....	119
NƏTİCƏ	140
ƏDƏBİYYAT	144

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı və işlənmə dərəcəsi: Azərbaycan ədəbiyyatının bu mərhələsi böyük tarixə malik müstəqil dramaturgiyanın inkişafı ilə şərtlənir: ötən əsrin əvvəllərində və sonunda xalqın ictimai-siyasi mübarizəsi müstəqilliyin əldə edilməsi ilə nəticələnir. Bütün ictimai-siyasi hadisələr şüurda və təfəkkürdə əsaslı dəyişikliklər yaradır. Ədəbiyyat ictimai şüurun formalaşmasında yaxından iştirak edir, ictimai-siyasi hadisələr də ədəbi prosesə təsirsiz qalmır. Siyasi kataklizmlər ədəbi prosesi yönləndirən, istiqamətləndirən amillərdən biri olur. Xüsusilə bu proses özünü ən qabarıq şəkildə dramatik janrlarda büruzə verir. Azadlıq meydanı canlı teatr tamaşasını xatırladığı bir zamanda klassik teatr səhnəsi üçün əsərlərin yazılmasına elə bir ehtiyac qalmır. 80-ci illərin ikinci yarısından başlayan bu proses 90-cı illərin ortalarına qədər davam edir. Bu dövr yalnız Sovetlərin siyasi süqutu ilə məhdudlaşmır, milli müstəqillik yolunda yeni bir siyasi sistemi, dövlət quruluşu və idarəetmənin yaranması zərurətini də ortaya çıxarır. Bu mərhələdə Qarabağ müharibəsi fonunda bədii sözün təsir gücü nisbətən azalır, ictimai-siyasi publisistika önə keçir. Yazılan bədii əsərlərdə belə publisistik ton aparıcı olur. Təkcə dramaturgiyanın deyil, ümumiyyətlə, ədəbi fikrin öz zəminindən qoparaq yeni bir mühitdə fəaliyyəti ağrısız ötüşmür, hadisələrə, insanlara, tarixə münasibət dəyişir. Bütün bunlar digər ədəbi növlər kimi dramaturgiyanı da yeni bir sferaya daxil edir. Artıq dramaturgiya əvvəlki sxematizmdən və durğunluqdan qurtularaq yeni bir ədəbi-estetik məkana daxil oldu; bu məkanda həyata, gerçəkliyə, hadisələrə, bütövlükdə cəmiyyətə sosialist baxış deyil, müstəqil münasibət əsas oldu, yeni, mütəhərrik yaradıcılıq atmosferi hökm sürdü. Bununla belə, bu mərhələnin bütün bədii məhsullarını eyni prizmadan və mövqedən dəyərləndirmək çətindir, çünki dövrün özü ziddiyyətli olduğu kimi, dramaturgiyanın inkişafı da birxətli olmamış, eniş və qalxımlarla müşayiət olunmuşdur. Ötən əsrin 80-ci illərinin ortalarından 2000-ci ilə qədərki dövr bütün parametrlərdə köhnənin dağıdılması, yeninin qurulması ilə xarakterizə olunur. Siyasi, iqtisadi cəhətdən bu dövr keçid dövrü kimi də müəyyən olunurdu. Bu mərhələdə ədəbi proses ictimai-siyasi hadisələrin təsiri altında inkişaf edir və keçid dövrünün anomaliyaları dramaturgiyaya,

teatra da bu və ya digər şəkildə öz təsirini göstərir. Mövzu və problematika məhdudluğu, yeni bir dramaturji konsepsiyasının formalaşması, siyasi publisistikaçılıq, patetika və s. kimi keyfiyyətlər dramaturgiyanın əsas xüsusiyyətinə çevrilir. 2000-ci ilin əvvəlindən başlayıb bu gün də davam edən yeni inkişaf xətti dramaturgiyanı bir çox parametrlər baxımından zənginləşdirir. Bu mərhələni şərtləndirən əsas faktorlardan biri dramaturgiyanın infrastrukturunu, konsepsiyasını, mövzu və problematikasının dəyişməsi, yeniləşməsi və yeni qüvvələrin gəlməsidir. Eyni zamanda bu dövrdə milli dramaturgiya dünya dramaturgiyasına daha çox inteqrasiya edir, modernizm və postmodernizm elementləri ilə zənginləşir və yeniləşir. Mənəvi-əxlaqi həyat tərzi, müasirlərimizin düşüncələri, ictimai və subyektiv amillər, vətəndaşlıq düşüncəsi, mürəkkəb ictimai-siyasi hadisələr, mənəvi- ideoloji boşluqlar, qlobal hadisələr və s. çağdaş dramaturgiyanın mövzu xəritəsinin kiçik bir hissəsidir. Tarixi mövzu da dramaturji mətnlərdən yan keçməmişdir; belə demək mümkünsə, Sovetlər dönməndə rəsmi və qeyri-rəsmi qadağan olunmuş tarixi mövzulara müraciət edilərək tarixi həqiqətlərin işlənilməsi saxlanmışdır.

Müstəqillik dövründə dramaturgiyanın inkişafı onu yeni bir mərhələ kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Ədəbi prosesin tərkib hissələrindən biri kimi dramaturgiya və teatr yeni və bir neçə mərhələdən keçərək janr, struktur, obraz, mövzu və problematika baxımından əsaslı şəkildə dəyişmişdir. Hər dövrün dramaturgiyasının özünəməxsus xüsusiyyətləri olduğu kimi, müstəqillik dövrü dramaturgiyası da müəyyən özəlliklərə malikdir. Dramaturgiyada ənənəvi təmayül ilə birlikdə yenilikçi istiqamət də yaranmış, yeni dramaturji mətnlər yazılmış, həm də bu janra yeni qüvvələr gəlmiş, fərqli dramaturji meyillər və “izm”lər ortaya çıxmışdır. Bu dövrdə dramaturgiyaya həm sovet dövründə yazıb yaradanlar (Bəxtiyar Vahabzadə [135; 136], Elçin [42; 43], Rəhman Əlizadə [61] və b.), həm də, belə demək mümkünsə, yeni qüvvələr (Firuz Mustafa [109; 111; 112; 113], Əli Əmirli [62; 63; 64; 65; 67], Kamal Abdulla [4; 5], Vaqif Səmədoğlu [128; 129], Afaq Məsud [106; 107], Ağarəhim Rəhimov [124], Elçin Hüseynbəyli [73; 74], Hüseynbala Mirələmov [108], Əjdər Ol [119], Qan Turalı [82] və b.) müraciət etmişlər. Sonuncular məhz müstəqillik dövrünün dramaturqlarıdır və onların bu mərhələdə yazdığı dramaturji mətnlər çağdaş

Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf meyillərinin müxtəlifliyini bütünlüklə özündə ehtiva edir. Azərbaycan ədəbi prosesinin heç bir zaman kəsiyində bu qədər dramaturq personajlara səhnə həyatı verməmiş və bu qədər dramaturji mətn yaratmamışdılar. Belə bir analogiya aparmaq yerinə düşər ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi ərzində müstəqillik dövründə yazılan dramaturji əsərlər onaqədərki dramaturji əsərlərdən çoxdur. Təkcə onu demək lazımdır ki, Firuz Mustafanın dram əsərlərinin sayı əllidən artıqdır. Elə Elçin və Əli Əmirlinin də kifayət qədər dramatik əsərləri vardır. Məsələ təkcə dramaturji kəmiyyətdə deyil, həm də keyfiyyətdədir. Çağdaş dramaturgiyamız bütün komponentləri (mövzu-problem əlaqələri, konfliktin bədii həlli, personaj orijinallığı, janr və forma zənginliyi, remarka yeniliyi, mövzu rənağarəngliyi, müasirliyi və tarixiliyi, qəhrəman axtarışları, estetik prinsipləri və s.) ilə yenidir.

Çağdaş dramaturji mətnlər janr, struktur baxımından da yeni mərhələyə daxil olmuşdur. Mistik-psixoloji, fantastik, detektiv, komedik, məzhəkə, monodram, oyun, absurd və s. əsərlərin yazılması bu ədəbi növün bütün komponentlərdə, formalarda inkişafına imkan vermiş, onu janr və forma baxımından zənginləşdirmişdir. Yeni qüvvələrin gəlişi ilə dramaturgiyada yaranan yeni mətnlər üslubi istiqamətlərin sərhədlərini genişləndirmişdir. Eyni zamanda dramaturgiyanın mövzu və problematika xəritəsi dəyişmiş, zənginləşmiş və yenilənmişdir. Yeni dövrdə dramaturgiya üslub cəhətdən də müxtəlifləşmiş, yeni bədii dramaturji həll vasitələri formalaşmış, həmçinin yeni personajlar yaranmışdır. Dramaturgiyada yeni konfliktlər, ifadə vasitələri, yeni obrazlar və xarakterlərin yaranması onu məzmun və forma cəhətdən zənginləşdirmişdir. Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının strukturu və janr poetikasının modern və postmodern mahiyyəti dramaturgiyada yeni mərhələnin başlanğıcından xəbər verir. Dramaturgiyanın sosrealizmdən kənar müstəqil inkişafı dramaturji konfliktlərin bədii həlli imkanlarını da genişləndirmiş, dramaturqların sosrealizmin “Axilles dabanı” “final” problemini həll etmişdir.

Dramaturgiya bu dövrdə yalnız mövzu və problematika cəhətdən inkişaf etmir, həm də dramaturji mətnlərin yazılması və teatrda tamaşaya qoyulması baxımından yeni bir hədd müəyyənləşdirir. İki yüzə qədər dramaturji mətnin yazılması və onun böyük əksəriyyətinin ölkənin müxtəlif teatrlarında tamaşaya qoyulması teatr və aktyor

sənətinin inkişafına da öz təsirini göstərmiş olur. Bu kontekstdə Azərbaycan teatrı, rejissor və aktyor nəslinin formalaşdığını da söyləmək mümkündür. Çağdaş dramaturgiyanın mövzu aktuallığı, janr sinkretizmi, problematika zənginliyi, qəhrəman axtarırları, müasir texnoloji vasitələrin işlənilməsi və s. baxımından onu zənginləşdirir. Bütün bunlar çağdaş dramaturgiyanın araşdırılmasının aktuallığını şərtləndirən amillərdəndir. Bu baxımdan çağdaş dövr dramaturgiyamızın yenilikləri ayrı-ayrılıqda dissertasiya səviyyəsində fundamental formada araşdırılması olduqca gərəklidir.

Çağdaş dramaturgiya ədəbi prosesin bir tərkib hissəsi kimi ədəbi tənqidin əsas təhlil problemlərindən olmuşdur. Lakin digər ədəbi növlərdən (lirik, epik) fərqli olaraq, dramaturgiyanın təhlilinə az yer ayrılmışdır. Aydın Dadaşovun [31; 33; 34; 35], Nizami Cəfərovun [29], Aydın Talıbzadənin [131; 132; 133], Vaqif Yusiflinin [141], Bədirxan Əhmədlinin [47; 49], Seyfəddin Eyvazovun [45], Əsəd Cahangirin [24], Telman Vəlixanlının [137], Aynurə Mustafayevanın [114; 115], Məryəm Əlizadənin [57] və başqalarının məqalələrində dramaturji mətnlər təhlil edilmişdir. A.Dadaşov “Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası” [36], “Ekran dramaturgiyası” [32] və B.Əhmədlinin “Dramaturq:sənət və həqiqət” [48] monoqrafiyaları nəşr edilmişdir. Bununla belə, çağdaş dramaturgiya inkişaf meyilləri və istiqamətləri kontekstində dissertasiya işi səviyyəsində tədqiq edilməmiş, ayrıca bir tədqiqat əsəri yazılmamışdır.

Tədqiqatın obyektı və predmeti: Dissertasiya işinin başlıca araşdırma obyektini İlyas Əfəndiyevin, Bəxtiyar Vahabzadənin yaradıcılığının son dövrü, Elçin, Firuz Mustafa, Əli Əmirli, Rəhman Əlizadə, Vaqif Səmədoğlu, Afaq Məsud, Elçin Hüseynbəyli, Ağarəhim Rəhimov, Hüseynbala Mirələmov, Aygün Həsənoğlu və başqalarının dram əsərləri təşkil edir. Respublikanın ədəbi, bədii dərgilərində nəşr olunan dram əsərlərinin ən yaxşı nümunələrinin təşəkkül meyilləri baxımından araşdırılması, onların elmi-nəzəri cəhətdən təsnifatlaşdırılması və dəyərləndirilməsi tədqiqat obyektinə daxildir. Dissertasiya işində çağdaş dramaturgiyanın ayrı-ayrı problemlərinə həsr olunmuş tənqidi, ədəbi-nəzəri qaynaqlara da istinadlar olunmuş, yeri gəldikcə onlardan bəhrələnilmişdir.

Tədqiqatın predmeti isə dramaturgiyanın inkişaf problemləri (mövzu,

problematika, janr, forma zənginliyi və müxtəlifliyi, yeni meyillər, qəhrəman problemi, tarixilik, müasirlik, modern və postmodern təmayüllər və s.) və onu səciyyələndirən məsələlərdir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri: Tədqiqatın əsas məqsədi çağdaş dövr Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf meyillərini elmi, nəzəri və praktik baxımdan araşdırmaq, müəyyən təsnifatlar aparmaq və çağdaş ədəbiyyat tarixində tutduğu yerini, mövqeyini müəyyənləşdirməkdən ibarətdir. Bu məqsədə nail olmaq üçün əsas etibarilə aşağıdakı vəzifələrin yerinə yetirilməsinə çalışılmışdır:

- çağdaş dramaturgiyanın ədəbi prosesdə rolunu və mövqeyini aydınlaşdırmaq;
- çağdaş dövrdə dramatik əsərləri mövzu və problematika baxımından araşdırmaq;
- ədəbi tənqidin dramaturgiyanın problemləri ilə bağlı dəyərləndirmələrinə münasibət bildirmək;
- çağdaş dramaturgiyanın janr poetikasını baxımından təsnifatını aparmaq və təhlil etmək;
- çağdaş dramatik əsərləri mənəvi-əxlaqi, sosial dəyərlər kontekstində təhlilə cəlb etmək;
- janrın mövcud örnəklərini insan və cəmiyyət kontekstində araşdırma obyektinə çevirmək;
- çağdaş dramaturgiyanı tarixilik və müasirlik baxımından təhlil etmək;
- çağdaş dramaturgiyada modernist və postmodernist meyilləri aşkara çıxarmaq və tədqiqata cəlb etmək.

Tədqiqatın metodları: Tədqiqat işi müasir ədəbiyyatşünaslığın mühüm elmi-nəzəri prinsipləri nəzərə alınmaqla yazılmışdır. Mövzu araşdırılarkən sistemli təhlil üsulları, müqayisəli tarixi metod, sistemlilik, şərh, təhlil, müqayisəli təhlil, tənqidi təhlil, həmçinin çağdaş dövr dramaturgiyasının inkişaf meyillərinin sistemli araşdırılmasında tipoloji və fərqli yanaşma üsulları əsas götürülmüşdür. Eyni zamanda əsərin yazılmasında tarixilik metodoloji prinsipinə və müqayisəli təhlil metoduna da üstünlük verilmişdir. Tədqiqatın yazılmasında çağdaş ədəbiyyatşünaslığın və tənqidin

nəzəri-estetik prinsipləri başlıca çıxış nöqtəsi olaraq götürülmüş, dramaturgiyaya aid anoloji tədqiqatların təcrübə və nəticələrindən istifadə edilmişdir.

Müdafiyyə çıxarılan əsas müddəalar:

- Sosializm realizmindən sonra yeni mərhələdə çağdaş dramaturgiyanın keçdiyi yol, inkişaf meyilləri və istiqamətləri ilə bağlı fundamental araşdırma aparılması, zəngin faktlarla əsaslandırılması;
- Ənənə və novatorluğun yeni dövr dramaturgiyası ilə müqayisəsi;
- Çağdaş dövrdə dramaturgiyanın ümumi inkişaf qanunauyğunluqları və teatr əlaqəsi məsələsi;
- Dramaturgiyanın inkişaf mərhələsində yeni nəsillə dramaturqların bu ədəbi növə gəlişi və üslub zənginliyi;
- Çağdaş dramaturgiyada modern üsullardan istifadə, janr və forma müxtəlifliyi məsələsi;
- Müstəqillik dövrü dramaturgiyasında fərd və cəmiyyət problemi;
- Dramaturgiyada sosial-mənəvi və əxlaqi problemlər;
- Çağdaş dövr dramaturgiyasında tarixilik və müasirlik problemi;
- Dramaturji mətnlərdə modernist və postmodernist meyillərin inikasını.

Tədqiqatın elmi yeniliyi: Bu tədqiqat işinin elmi yeniliyi ilk öncə çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf meyillərinin kompleks şəkildə öyrənilməsi və dissertasiya işi səviyyəsində tədqiqata cəlb edilən ilk təşəbbüslərdən biri olması ilə əlaqədardır. Dissertasiya işinin elmi yeniliyi öz əksini konkret müddələrdə tapır:

– Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində müasir dövr dramaturgiyasının inkişaf istiqamətləri zəngin ədəbiyyat və mənbələr əsasında araşdırılmış, faktlar analiz edilmiş, sistemləşdirilmiş və ümumiləşdirilərək nəticələri müəyyən edilmişdir

– Tədqiqat işində Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf meyilləri və istiqamətləri Azərbaycan ədəbi, elmi, nəzəri fikrində ilk dəfə kompleks şəkildə dissertasiya işi səviyyəsində tədqiqat obyektinə olmuşdur;

– Bütövlükdə bu dramaturji mətnlər elmi-nəzəri cəhətdən sistemləşdirilmiş, dəyərləndirilmiş, istiqamətləri müəyyənləşdirilmiş və onun qarşısında duran inkişaf meyilləri sistemli şəkildə tədqiq edilmişdir;

- Tədqiqat işimizdə çağdaş dövr dramaturgiyasının janr poetikası araşdırılmış və müəlliflərə əsasən bu dövrdə yazılan dramaturji əsərlərin janrları təsnif edilmişdir;
- Çağdaş dövr dram əsərlərinin süjet xətti boyunca ortaya çıxan sosial-mənəvi problemlər, insan və cəmiyyət problemi yeni dramaturji həll kontekstində araşdırılmışdır;
- Tarixi mövzuda yazılan dramaturji mətnlərdə tarixiliklə müasirliyin vəhdəti, həmçinin problem olaraq araşdırılmışdır;
- Modernist və postmodernist elementlərin çağdaş dramaturji mətnlərdə nə dərəcədə özünü göstərməsi həm əsərlərdə, həm də dövrü mətbuatda izlənilmişdir.

Dissertasiyanın nəzəri və praktik əhəmiyyəti: Tədqiqat işi nəzəri-kulturoloji, ədəbi-elmi irsə yanaşmada çağdaş Azərbaycan dramaturji mətnlərinə əsaslanır. Dissertasiya işi məsələnin qoyuluşu, araşdırma problemləri, metodoloji aspekti, nəzəri yanaşma və araşdırma formulları baxımından, ümumən, dramaturgiya və teatrla bağlı tədqiqatlar üçün elmi-nəzəri əhəmiyyət daşıya bilər.

Dissertasiya işi həm də praktik əhəmiyyətə malikdir. Tədqiqatda konkret olaraq çağdaş dövr Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf meyilləri tədqiq edilsə də, burada, ümumən, dramaturgiyanın qaynaqları, inkişaf tarixi, ənənə və yenilikçilik məsələləri, nəzəri problemlər, ümumi inkişaf qanunauyğunluqları barədə də ümumiləşdirmələr aparılmışdır. Dissertasiya işinin əsas müddəaları, elmi dəyərləndirmələri və nəticələri aşağıdakı hallarda tətbiq və istifadə edilə bilər:

- dramaturgiya tədqiqatçılarının araşdırmalarında və monoqrafiyaların tərtibində;
- teatr, ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıq, dram nəzəriyyəsi və s. məsələlərə həsr edilmiş araşdırmalarda;
- müxtəlif ali məktəblərin filologiya, teatr, sənətşünaslıq fakültələrinin bakalavr, magistr pillələrinin ümumi və xüsusi kurslarının tədrisində;
- filologiya, teatr, sənətşünaslıq fakültələrinin proqram, dərslük və dərslər vəsaitlərinin tərtibində.

Aprobasiyası və tətbiqi: Dissertasiya işinin mövzusu AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat Muzeyinin nəzdində fəaliyyət göstərən Problem Şurasında 13 fevral 2014-

cü il tarixində təsdiq olunmuşdur. Tədqiqat işinin ayrı-ayrı fəsiləri müxtəlif vaxtlarda Xəzər Universitetinin “Dillər və ədəbiyyatlar” departamentində müzakirə edilərək qəbul edilmişdir. Dissertasiya işinin mövzusu ilə bağlı iddiaçının məqalə, tezis və əsas müddəaları Azərbaycan Respublikası Prezidenti yanında Ali Attestasiya Komissiyasının tövsiyə etdiyi elmi jurnallarda, eləcə də beynəlxalq xülasələndirmə və indeksləmə sisteminə daxil olan dövri elmi nəşrlərdə, xarici ölkələrdə elmi məcmuə, jurnal və toplularda, beynəlxalq və respublika elmi konfranslarında məruzə edilib çap olunmuşdur.

Dissertasiya işinin yerinə yetirildiyi təşkilat: Tədqiqat işinin mövzusu AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat Muzeyinin nəzdində fəaliyyət göstərən Problem Şurasında təsdiq olunduqdan sonra Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyi Xəzər Universitetinin “Dillər və ədəbiyyatlar” departamentində hazırlanaraq yerinə yetirilmişdir.

Dissertasiyanın struktur bölmələrinin ayrı-ayrılıqda həcmi qeyd olunmaqla dissertasiyanın işarə ilə ümumi həcmi: Dissertasiya “Giriş”, hər biri iki paragrafa bölünməklə üç fəsil, “Nəticə” və “İstifadə edilmiş ədəbiyyat” siyahısından ibarətdir. Dissertasiyanın “Giriş” 14.663, I Fəsil 81.963, II Fəsil 78.521, III Fəsil 101.485, “Nəticə” hissəsi isə 7.152 olmaqla, işin ümumi həcmi 283.784 şərti işarədən ibarətdir.

I FƏSİL

ÇAĞDAŞ DRAMATURGIYANIN XARAKTERİ VƏ ƏSAS İNKİŞAF İSTİQAMƏTLƏRİ

1.1. Dramaturgiya yeni inkişaf mərhələsində

Bütün dövrlərdə dramaturgiya və teatrın kökündə maarifçilik missiyası durur; zaman keçdikcə bu missiya formaca dəyişsə də, inkişaf edir və yenilənir. Dramaturq Bertold Brext böyük maarifçilər Didro və Lessinqin əsasını qoyduqları burjua estetikasında teatrın iki funksiyasının (əyləncə və ibrətlilik) olduğunu yazırdı: *“Avropada teatrın inkişafına müəyyən xidmətlər göstərən maarifçilik dövrü əyləncə ilə ibrətamizlik arasında heç bir fərqi görmürdü. Əgər indi bizim dövrün teatrına baxsaq, görərik ki, dram və teatrın hər iki elementi getdikcə biri o birindən kəskin sürətdə fərqlənir və müəyyən məqamlarda konfliktlər yaşayır”*[19, s.30]. Burada ibrətliliyin kökündə maarifçilik funksiyası gizlənirdi. Dünya dramaturgiyası kimi, Azərbaycan dramaturgiyası və teatrı da ilk addımlarını məhz ibrətamizlik, maarifçilik kontekstində atmış və bu xüsusiyyət heç zaman onu tərk etməmişdir. Maarifçi və realist Mirzə Fətəli Axundzadənin komediya janrına müraciət etməsi də maarifçilik estetikasından irəli gəlirdi və mahiyyət baxımından bu funksiyanı yerinə yetirirdi. Daha sonra isə Nəcəf bəy Vəzirov, Nəriman Nərimanov, Rəşid bəy Əfəndiyev, Süleyman Sani Axundovun və b. dramaturji əsərlərinin məqsədi də xalqı maarifləndirmək olmuşdur. Dramaturgiya və teatrın bu əzəli missiyası bütün dövrlər üçün əsas xüsusiyyətlərdən biridir. Hətta çağdaş elmi-texniki inkişafın, intellekt və internetin indiki inkişafı dövründə belə dramaturgiya bu xarakterini qoruyub saxlayır. Çünki maarifçilik dramaturgiyanın mahiyyətində, mayasındadır. Zaman-zaman maarifçiliyin formaları dəyişsə də, məzmunu bir-birini davam etdirmiş və tamamlamışdır. Teatr tədqiqatçısı Mahmud Allahverdiyevin *teatrda maarifçiliklə müasirlik anlayışının paralel hərəkət etdiyi* ilə bağlı fikirləri tamamilə doğru səslənir [10]. Yəni teatr hər zaman müasirliklə əlaqəli şəkildə inkişaf edir, dəyişir və yeniləşir. Bu mənada Azərbaycan dramaturgiyası çağdaş

dövrə yeni bir həyat yaşamış, yalnız mövzu, janr və problematika baxımından deyil, həm də personajlar, dialoqlar, monoloqlar, dramatik ifadə vasitələri, konfliktlərin zənginliyi baxımından yeni bir mərhələyə daxil olmuşdur. Məsələ burasındadır ki, dramaturgiya və teatrın yeni mərhələyə daxil olmasında ictimai-siyasi amillərin də rolu az olmamışdır. Xüsusilə yetmiş ilə yaxın bir dövrdə rus, eləcə də ümumittifaq dramaturgiyası və teatrı ilə qarşılıqlı əlaqədə inkişaf edən milli dramaturgiya, postsovet dövründə müstəqillik qazanmış, yeni dramaturji istiqamətlərini, mövzu və problematikasını müəyyənləşdirmişdir. Sovet ənənəsi üzərində inkişaf edən Azərbaycan dramaturgiyasının yeni mərhələyə keçməsi üçün müəyyən zaman lazım gəlmişdir.

Məlumdur ki, dramaturgiya bədii yaradıcılığın ən çətin, dramatik və təsirli növlərindən biridir. Dram əsərlərində bitkin və dinamik hadisələr təqdim olunur və müəyyən kompozisiya daxilində hadisələrin inkişaf xətti tamaşaçıya nəticələr çıxarmağa imkan verir. Dram əsərlərində hadisələrin hərəkətinin zaman və məkan anlayışı, xarakter və məna çalarları zənginliyi və müxtəlifliyi ilə seçilir. Bu zaman daxilində dramaturgiyanı şərtləndirən faktorlar içərisində müasirlik onun başlıca xüsusiyyətlərindən olur. Müasirlik bütün dövrlərdə sənətin, ədəbiyyatın əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi onun xarakterini müəyyən edir. Xüsusilə cəmiyyətin dəyişməsi zamanı bu faktor önə çıxır. Müasirlik konkret tarixi bir zaman olmaqla yanaşı, cəmiyyətin mahiyyətini əks etdirir. Dəyişən cəmiyyətlərdə müasirliyin məzmun və xarakteri də həmişə dəyişir və yeniləşir. Məşhur dramaturgiya mütəxəssisi, teatrşünas Cəfər Cəfərov sənətin funksiyasına qiymət verərkən müasirliyi həyatla sənətkar arasındakı münasibəti müəyyən edən amil olaraq görür: *“Cəmiyyətlə bərabər sənət özü də müəyyən inkişaf keçirmiş, məzmun və formada müəyyən yeniliklər əmələ gəlmişdir. Bugünkü sənəti bu prosesdən ayrı düşünmək olmaz və biz müasirlik dedikdə sənətdə məhz bunu nəzərdə tutur, hər sənət növünün, hətta janrın təbiətində yaranan yeni xüsusiyyətləri göz qabağına gətiririk”* [26, s.349]. Sovetlərin çöküşü prosesində cəmiyyətin dəyişməyə məruz qalması zamanı sənətin qarşısında duran əsas məsələlərdən biri onun məzmun və funksiyasının dəyişməsi olur.

1980-ci illərin sonlarında və 1990-cı illərin əvvəllərində Azərbaycanda baş

verən hadisələr sənətin arxaya çəkilməsinə səbəb olur. Sosialist realizmi öz ömrünü başa vursa da, hələlik onun əvəzində elə bir yaradıcılıq prinsipi formalaşmamışdı. İdeoloji sistemin çökməsindən sonra bu sahədə də müəyyən bir boşluq yaranmışdı. Professor Qorxmaz Quliyev 90-cı illərdə yaranan bu boşluğu sənətkarın ideoloji cəhətdən obrazlı şəkildə “yetim” qalması ilə müqayisə edərək yazır: *“90-cı illərin əvvəllərində formalaşan bu nə isə son dərəcə qeyri-müəyyən və dumanlı idi: xalqın ekzistensial problemlərindən doğmasına baxmayaraq, hələ struktur bütövlüyü kəsb etməyən və buna görə bütün xalqın dərd-sərini, arzu və istəklərini ehtiva edən bir konsepsiyaya çevrilmək imkanından uzaq olan bir ideologiyavari şeyi, elə yarandığı gündən cilalamaq əvəzinə, son dərəcə xırda özəl məqsədlərdən ötrü dağıtmağa başladılar”* [90, s.33]. Tənqidçi Şirindil Alışanlının fikrincə, *iki ictimai-siyasi sistemin dağılması, yeni tarixi-mədəni gerçəklik və düşüncə tərzii... yeni qiymətləndirmə zəmnində baş verir* [9, s.5]. Elnarə Akimova da bu fikirdədir: *“Müstəqillik kimi tarixi nailiyyətimiz və bir-birinin ardınca baş verən gərginlik, kataklik proseslər – 90-cı illəri ilkin olaraq səciyyələndirən bu iki amildir”* [8, s.175]. Bunun başlıca səbəbi ictimai-siyasi proseslərin sürətlə dəyişməsi və yeni cəmiyyət quruculuğu axtarışları olmuşdur. Bütün bunlar dramaturgiyanın tənəzzül mərhələsini şərtləndirirdi. Bu, iki səbəbdən irəli gəlirdi; birincisi, siyasi hadisələrin dəyişməsi fonunda həyatın özünün bir teatr meydanına çevrilməsi zamanı sənətin arxa plana keçməsi; ikincisi, yeni cəmiyyətdə teatrların dövlət tərəfindən maliyyələşdirilməsinin aradan götürülməsi. Bu amillər 80-ci illərdən başlayaraq teatrın tənəzzülünə və bu tənəzzül səbəbindən də yenidən qurulması zərurətinə müəyyən ehtiyac yaratdı. Bununla belə, 90-cı illərdə teatr bütünlüklə tamaşaçısını səhnəsiz qoymadı. Belə vaxtlarda həmişə klassik dramaturgiya önə çıxır. Bu dəfə də belə oldu: mövcud proseslərlə bağlı yeni dramaturji mətn yazılmadığından teatrlar klassik dramaturgiyaya üz tutdu. Dünya və Azərbaycan klassiklərindən Sofoklun “Şah Edip” (1999), Viliam Şekspirin “Kral Lir” (1996), Səməd Vurğunun “Fərhad və Şirin” (1997), Cəfər Cabbarlının “Aydın” (2000), “Ədirnə Fəthi” (2000), Süleyman Sani Axundovun “Eşq və intiqam” (2000) əsərlərinə səhnə həyatı verdi. Sovet dövründə yazılmış bəzi əsərlər isə yenidən bu günə uyğun olaraq işlənildi və tamaşaçının ixtiyarına verildi. Təxminən otuz il Azərbaycan

dramaturgiyasının ağırlığını çəkən İlyas Əfəndiyevin “Dəlilər və ağıllılar” (1992), “Hökmdar və qızı” (1996) əsərləri tamaşaya qoyuldu. Bəxtiyar Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc” (1998), Dar ağacı” (2000), “Cəzasız günah” (2000), əsərləri də səhnə həyatı yaşadı. Bu dövrdə tamaşaya qoyulan əsərlərin bəziləri uzunömürlü olmadı. E.Baxışın “Qədir gecəsi” (1992), M.Haqqverdiyevin “Ah qadınlar, qadınlar” (1992), “Qısqanc ürəklər” (1993), N.Hacızadənin “Məhəbbət yaşadır” (1994), “Qisas qiyamətə qalmaz” (1995), Y.Onilin “Qarağac altında ehtiras” (1994), V.Babanlının “Ana intiqamı” (1995), V.Aslanın “Dindirir əsr bizi” (1995), N.Xəzrinin “Burla Xatun” (1999), Hidayətin “Bu dünyanın adamları” (2000) və s. tamaşalar cəmi bir neçə dəfə səhnə həyatı gördü. Müstəqillik dövründə dramaturgiyaya gələn Ə.Əmirlinin “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” (1995), Elçinin “Ah, Paris, Paris!” (1997), K.Abdullanın “Min illərin işığı” (1995), “Hərdən mənə mələk də deyirlər” (2000), “Cusus” (2001) dramaturji mətnləri də səhnə həyatı gördü. Lakin səhnə həyatı görməyən onlarla dramaturji mətn var ki, onlar da dramaturgiyanı zənginləşdirir. Bütün bunlar müharibə gedən bir ölkənin teatr həyatının mənzərəsidir. Bu mənzərəyə nəzər saldıqda teatrın 90-cı illər repertuarını zəngin hesab etmək olmaz. Üstəlik, əvvəllər olduğu kimi, yenə də dramaturgiyaya yazıçılar müraciət edirdi, necə deyirlər, dramaturgiya yenə yazıçılara borclu qalırdı. Mehdi Hüseyn, İlyas Əfəndiyev, Anar, Elçin də dramaturgiyaya nəsrədən gəlmişdilər. Ədəbiyyatşünas Yaşar Qarayev 70-ci illər dramaturgiyasından bəhs edərkən məhz bu xüsusiyyəti müşahidə edərək yazırdı: *“Dramaturqların alınmaz qalası olan səhnəyə nasirlərin bu müdaxiləsi teatrın xeyrinədirmi? Əlbəttə, bu prosesin nəticəsində, hər şeydən əvvəl, nəsr klassikası teatrın klassikasına çevrilir və bütünlüklə ədəbiyyat teatr üçün repertuar olmağa başlayır”* [84, s.686]. Bu isə artıq ənənədir. Azərbaycan dramaturgiyası da bu ənənəni yaşadır. Rus tədqiqatçısı Q.P.Berdnikov A.P.Çexov dramaturgiyasından bəhs edərkən *ənənə və novatorluq probleminə toxunur və dramaturqun yaradıcılığında bu amillərin varlığını təqdir edir* [147, s.225]. Eyni proses 90-cı illər dramaturgiyası üçün də xarakterikdir; dramaturgiyadakı bu boşluq ən çox yazıçıları narahat etməyə başlayır və dramaturgiyaya qədəm qoyurlar. F.Mustafa, Ə.Əmirli, K.Abdulla, A.Məsud, A.Rəhimov, H.Mirələmov və b. dramaturgiyaya nəsrədən gəldilər. Lakin bu dövrdə

yazılan əsərlər həm janr, ideya, həm də yeni meyillər baxımından sonrakı onillikdən müəyyən mənada geri qalırdı. 1996-cı ildən istər Yazıçılar Birliyi və onun ədəbi orqanlarına, istərsə də teatrlara diqqətin artması sayəsində dramaturgiya və teatr yeni bir mərhələyə daxil olur. Bütün teatr binaları yüksək keyfiyyətlə təmir olunmuş və teatr sənətkarlarına lazımi şərait yaradılmışdır. Teatrlara tamaşalar hazırlamaq üçün dövlət sifarişlərinin edilməsi yaradıcılıq potensialının artmasına, zənginləşməsinə, yüksək keyfiyyətli tamaşalar ərsəyə gətirməsinə təkan verir. Buna görə də dramaturji sahədə yeni imzalar və yeni simaların gəlməsinə böyük ehtiyac yaranır. Çağdaş dramaturgiyanın inşasında bir çox nəsillər iştirak etmişdir: burada artıq yaradıcılıqlarının son mərhələsini yaşayan İlyas Əfəndiyev, Bəxtiyar Vahabzadə, Nəriman Həsənzadə, həm onlardan sonra gələn nəsil: Elçin, Rəhman Əlizadə, Əli Əmirli, həm də ən yeni nəsil: Kamal Abdulla, Firuz Mustafa, Elçin Hüseynbəyli, Aygün Həsənoğlu və b. onu janr, struktur, problematika baxımından inkişaf etdirmişlər. Doğrudur, bu zaman yaranan bütün dramaturji mətnlərin hamısının bədii cəhətdən yüksək səviyyədə olduğunu söyləmək, uğurlu səhnə taleyindən danışmaq çətindir. Bütün dövrlərdə belə olmuşdur, ictimai-siyasi sistem dəyişərkən dramaturgiya və teatrda bir hərəkətlilik, mövzu və problematika dəyişkənliyi, müəyyən mənada eksperimentçilik yaşanır. Dövrə məxsus dramaturji mətnlər və üslublar onu daha da zənginləşdirir. Əlbəttə, bütün bunların hamısını eksperiment adıyla heçə endirmək də düzgün olmazdı. Burada ənənəvi dramaturji istiqamətin, janr poetikasının xüsusiyyətlərini ayrıca qeyd etməliyik, lakin çağdaş dramaturgiya yalnız janr baxımından deyil, mövzu, problematika cəhətdən də özünün yeni inkişaf mərhələsindədir. Buna səbəb, hər şeydən əvvəl, ədəbiyyatın ideoloji buxovdan azad olması idi. Əgər sovet dövründə tamaşaçı ona təqdim olunan dramaturji məhsulla qane olurdusa, çağdaş dövrdə, çox doğru olaraq, yeni əsərlər və teatrın dünyaya açılmasını istəyirdi. Bu zaman tamaşaçı çox vaxt üzünü dünya dramaturgiyasına tuturdu. Bu cəhətdən Jan Pol Sartr, Jan Anuy, Artur Miller və başqaları, həmçinin yeni dramaturqların əsərlərinin tərcüməsi və tamaşaya qoyulması, həm milli dramaturgiyanın qaynaqlarını zənginləşdirir, həm də tamaşaçıların formalaşmasına imkan yaradır. Dünya mədəniyyətinin çox zəngin mənəvi xəzinəsi olan əsərlərin

tərcüməsinin də teatrın, dramaturgiyanın inkişafında rolu böyükdür. Çağdaş dramaturgiyanın görkəmli nümayəndəsi Elçinin O'Keysi Şon, Yucin O'Nil, Bertold Brext, Semyuel Bekket, Jan-Pol Sartr, Aleksandr Vampilov, Artur Miller, Jan Anuy, Ejen İonesko, Fridrix Dürrenmatt, Edvard Olbi kimi dramaturqların əsərlərinə önəm verməsi və onlardan bir neçəsinin əsərlərini tərcümə etməsi milli dramaturgiyanın inkişafına təsirsiz qalmır. Onun Molyerin "Skapenin kələkləri", "Corc Danden", "Komediyalar", Pirandellonun "Axmaq", Maltsın "Sıravı Hicks", Hoinskinin "Bir gecə əhvalatı" pyeslərini tərcümə etməsi bədii-estetik özəlliyi baxımından teatrın ümumi inkişafına müəyyən mənada təsir göstərir. Bütün bunlar yeni dövrdə dramaturgiyanın inkişafını şərtləndirən əsas faktorlardan biri kimi yadda qalır.

Klassik dramaturji qanunların Azərbaycan dramaturgiyasında təzahürü bu mərhələdə daha qabarıq hiss olunur. Dramaturgiyanın yeni mərhələsini şərtləndirən amillər içərisində ictimai-siyasi hadisə və proseslərdə ənənəyə sadıq qalması başlıca yer tutur. Çağdaş dövrdə sosial ziddiyyətlərin məzmunu dramaturgiyadan kənar qalmır, necə deyərlər, onun əsas mövzu və problematikasını təşkil edir. Lakin otuz illik müstəqillik dönməndə dramaturgiyanın bütün mərhələlərinin bərabər səviyyədə keçdiyini söyləmək də düzgün olmazdı. Nədən ki, çağdaş dövrdə siyasi-ictimai hadisələr birxətli inkişaf etməmiş, baş verən tarixi hadisələr ədəbiyyata, mədəniyyətə də bu və ya digər şəkildə öz təsirini göstərmişdir. 80-ci illərin ikinci yarısından başlayaraq ictimai-siyasi hadisələr meydanları təbii bir səhnəyə, insanları isə tamaşaçıya çevirdi. Cəmiyyət yeni bir sistemə daxil olarkən teatr zövqü də dəyişdi, yeni mövzularla bağlı tələblər meydana gəldi; milli müstəqillik, tarixi keçmiş kimi mövzular önə keçdi, həyata, gerçəkliyə, hadisələrə sosialist baxışı müstəqil münasibət əvəz etdi, yeni yaradıcılıq atmosferi hökm sürməyə başladı. Lakin bu proses birdən-birə baş vermədi. 90-cı illərdə dramaturgiyanın, yaxud teatrın inkişafı üçün münbit şərait olmadığı kimi, ənənədən gəlmə buxovlar da bunun inkişafına imkan verməmişdir. Ona görə də çağdaş dramaturgiyanın qaynaqlarına və estetik yola nəzər salmaq lazım gəlir. Belə ki, zaman-zaman dramaturgiyada yeniləşməni həyatın özü şərtləndirmişdir. Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun yaradıcılığında dramaturgiya müasirlik duyğusu ilə nəfəs almış, yenilənmişdir. 60-cı illərdə İlyas Əfəndiyevin

dramaturgiya yaradıcılığı ilə teatrın özü və rejissorluq, aktyorluq sənəti də dəyişmiş və inkişaf etmişdir. Məhz onun yaradıcılığı ilə səhnəyə lirik-emosional ovqat gəlmiş və lirik-emosional dramaturgiyanın görkəmli nümayəndəsi olaraq tanınmışdır. Həyatdakı yenilik sənətdə də dəyişikliyin olmasını şərtləndirirdi. Bunu hiss edən ədəbiyyatşünas Yaşar Qarayev yazırdı: *“Müasir tamaşaçı zalda öz üç saatını havayı itirmək istəmir. Bu üç saati ondan zorla almaq özü elə cinayət kimi bir şeydir. Teatrda yalnız əsl sənətdə ödənen zamanın haqqı müqəddəs bir narahatlıqdır, ayrı heç nə! Məlum həqiqətlərin izahı və şərhü üçün, bəlkə, səhnədən daha az münasib olan ikinci bir yer yoxdur. Bütün zalı, auditoriyanı dolduracaq gur bir sözü yoxsa, dramaturq nəhaq səhnəyə çıxır”* [86, s.20].

İlyas Əfəndiyev müstəqilliyin ilk illərində özünün ilk dram əsərlərini yazmaqla bu ədəbi növün inkişafının zəruriliyini bir daha təsdiq etmiş olur. “Tənha iydə ağacı” (1991), “Dəlilər və ağıllılar” (1992), “Hökmdar və qızı” (1996) əsərləri dramaturqun yeni dövrdə də teatrın inkişaf yolunu müəyyənləşdirdiyini göstərir. Bu əsərlərdən ikisində (“Tənha iydə ağacı” və “Hökmdar və qızı”) tarixi keçmişimizə üz tutur, “Dəlilər və ağıllılar”da isə çağdaş cəmiyyətdəki mənəvi deqradasiyanı təsvir edir. Sonuncu əsərdə 70 illik fasilədən sonra müstəqilliyini bərpa edən Azərbaycanın yeni formasiya yolunda qarşılaşdığı çətinliklər, mənəvi-əxlaqi proseslər təsvir olunur. Teatr tənqidçisi İlham Rəhimli əsərin səciyyəsinə doğru müəyyənləşdirərək yazır: *“Bu tarixi hadisənin (Azərbaycanın öz müstəqilliyini qazanması-İ.H.) müqəddəsliyi nə qədər uca tutulsa belə, yeni ictimai formasiyaya qədəm basan cəmiyyətimizdə ciddi mənəvi-əxlaqi aşınmalar prosesi başladı. Bunu həssaslıqla duyan İlyas Əfəndiyev yaradıcılığında ilk dəfə satirik-ironik komediya janrına müraciət etdi. Dəlilərin və ağıllıların fikir təzadları güclü ictimai-sosial konflikt zəminində dramaturji həllini tapdı”* [122, s.7].

Rus tənqidçisi Vissarion Qriqoryeviç Belinskinin fikrincə, ədəbiyyat-oxucusuz, oxucu isə ədəbiyyatsız yaşaya bilməz: bu, iki dəfə ikinin dörd olduğunu təsdiq edən həqiqət kimi mübahisəsiz bir faktdır [18, s.34]. Bu mənada teatrı da tamaşaçısız təsəvvür etmək mümkünsüzdür. Məsələ burasındadır ki, Azərbaycan mühitində teatr yarandığı vaxtdan “teatr və tamaşaçı” problemi yaşanmışdır. Əgər M.F.Axundzadənin

zamanında nəinki tamaşaçı, eləcə də aktyor problemi var idisə, sonrakı mərhələdə ikinci həll olunmuş, yalnız tamaşaçı problemi qalmışdı. Lakin elə vaxtlar da olmuşdur ki, tamaşaçı teatrın, necə deyirlər, himayəçisinə çevrilmişdir. Tamaşaçı bəzən bir tamaşaya bir neçə dəfə, bir neçə aktyorun ifasında baxmaq imkanı qazanmışdır. Yaxın tarixi götürsək, Cəfər Cabbarlı, Səməd Vurğun, İlyas Əfəndiyevin əsərləri əsasında səhnələşdirilən bir çox əsərlər kütləvi tamaşaçı toplanması ilə yadda qalmışdır. S.Vurğunun “Vaqif” dramının qısa bir zaman çərçivəsində min dəfədən çox göstərilməsi teatr və tamaşaçı problemini aradan götürmüşdür. Elə İ.Əfəndiyevin “Sən həmişə mənimləsən”, “Məhv olmuş gündəliklər” və s. tamaşaları da geniş tamaşaçı tutumu ilə fərqlənmişdir. Ancaq bu proses çox davam etməmiş, zaman-zaman teatr və tamaşaçı problemi özünü göstərmişdir. Tənqidçi, dramaturq Elçin də teatr və tamaşaçı tandeminin vacibliyini önə çəkərək yazır: “Tamaşaçı ilə teatr bir-birilə elə sıx əlaqədədir ki, tamaşaçının zövq zənginliyi teatrın sənət kamilliyini tənzimləyir, eyni zamanda teatrın daxili bədii kütləsi, estetik mündəricəsi tamaşaçı zövqünü müəyyənləşdirir. Odur ki, burada bir tənəsüb-qarşılıqlı mənəvi-emosional anlamdan doğan bir tənəsüb vacibdir” [41, s.16].

Mehdi Məmmədov, Tofiq Kazımov kimi iki müxtəlif üslublu rejissorun formalaşması məhz dramaturji mətn və tamaşaçı əsasında mümkün olmuşdur. Müstəqillik dövründə isə tarixi və ictimai-siyasi şərait dramaturgiya və teatrdan tamamilə yeni situasiyaya uyğun dramatik mətn yazmağı tələb edirdi. Dramaturgiyada yalnız problem qoymaq, ziddiyyət və konflikt kontekstində təqdim etmək azlıq təşkil edirdi, həm də çağdaş texnologiyalarla əlaqələndirmək, dramaturji yeniliklər etmək lazım gəlir. İndi teatrın inkişafı üçün texnologiyalar vasitələr nə qədər çox olsa da, hiss və duyğuların həqiqəti ifadə etməsi məsələsində bu vasitələr kömək etmir. Belə bir ziddiyyət diqqəti cəlb edir ki, əgər 60-cı illərdə həqiqəti səhnəyə gətirmək nə qədər çətinlik törədirdisə, indi tamaşaçını bu həqiqətə inandırmaq da o dərəcədə çətinlik yaradır. Həm də teatrlar birmənalı olaraq tamaşaçı qıtlığı yaşayır. Bütün bunlar çağdaş dramaturgiyanın inkişaf istiqamətlərinə yenidən baxmağı, onun mərhələ və problem təsnifatını verməyi zəruri edir. Teatr və dramaturgiyamızın ümumi inkişafını dəyərləndirən ədəbiyyatşünas Vilayət Quliyev Azərbaycan yazıçılarının X

qurultayında dramaturgiyadakı vəziyyət haqqında belə bir doğru qənaətə gəlir: *“Dram əsərlərinin oxunmaq üçün deyil, tamaşaya qoyulmaq üçün yazıldığını nəzərə alsaq, dramaturqların əslində özlərinin əsas tribunalarından məhrum olduğu aşkara çıxar. Elə bunun da nəticəsində bəzən hətta kazuslar da yaranmışdır, məsələn milli dramaturqun əsəri ilk dəfə orijinal dilində deyil, tərcümədə tamaşaya qoyulmuşdur”* [16, s.145]. Dramaturgiya çağdaş bədii düşüncənin tərkib hissəsi kimi çıxış edir və digərləri ilə (nəsr, poeziya, publisitika və s.) birlikdə yeni inkişaf yoluna qədəm qoyur. Bu inkişafda iki təmayül ortaya çıxır: ənənəvi və yenilikçi. Tənqidçi Əsəd Cahangir bu yeniləşməni belə ifadə edir: *“Çünki son iyirmi ildə ədəbiyyat və eləcə də dramaturgiyada bir yandan güclü yeniləşmə gedir, yazıçılar daha səmimi və təbii yazmağa çalışır, sovet dövründə yasaqlanmış dünya ədəbiyyatı praktikası bədii düşüncəmizə daxil olur, hər cür tabu söz konusuna çevrilir, çoxsaylı kitablar yayınlanır, fərqli dillərə və fərqli dillərdən çevirmələr yapılır, yeni ədəbi imzalar üzə çıxır...”* [25, s.65].

Müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyasının strukturu və janr poetikasının postmodern mahiyyəti janrın yeni mərhələsinin başlanğıcından xəbər verir. Dramaturgiyanın bu mərhələsi həm də dramaturji həll modelinin zənginliyi ilə seçilir. Dram nəzəriyyəçisi Jan Lui Barro rus dramaturqu A.Çexovun *“Albalı bağı”* əsərindəki həll modelini nəzərdə tutaraq yazırdı: *“Hadisəlilik prinsipində albalı bağının satılmaq təhlükəsi qarşısında qalması, təhlükənin yaxınlaşması, bağın satılması və işin işdən keçməsi dramaturji modelin dəqiq eskizini verir”* [146, s.166]. Bu mərhələdə ədəbi-bədii düşüncənin sərhədlərinin genişlənməsi və ideoloji buxovdan azad olması mövzunun bədii həlli problemlərinə də öz təsirini göstərmişdir. Hər şeydən əvvəl, dramaturgiya sosialist realizmindən kənarda müstəqil inkişaf mərhələsinə daxil olur. Yəni əgər sosrealizm dövründə Azərbaycan dramaturgiyası və teatrı Moskva dramaturji və teatr mühiti ilə *“nəfəs alırdısa”*, müstəqillik dövründə milli zəminə dayanaraq üzünü dünya dramaturgiyasına və teatrına tutmalı olur. Müstəqillik dövrünün ilk mərhələsində dramaturgiya bu səbəblər üzündən özünün tənəzzül mərhələsini yaşayır. Həyatın özü səhnəyə çevrildikdə onun kiçik modelinə ehtiyac qalmır. Tənqidçi V.Yusifli 2002-ci ildə *“Həyat səhnədir, insanlar aktyor, dünya*

tamaşa” adlı məqaləsində yazır: *“Dünyanı, həyatı, gerçəkliyi səhnədə əks etdirən teatr özü həyatda baş verən komik, dramatik və faciəli hadisələrin tamaşaçısına çevrildi”* [141, s.14] qənaətinə gəlməkdə haqlı idi. Teatr tənqidçiləri A.Dadaşov [30; 33; 34; 35], M.Ağayeva [6; 7], L.Allahverdiyeva [11], N.Axundova [13], Z.Axundova [14], M.Əlizadə [56; 57; 58; 59], rejissor və teatr tənqidçisi İ.İsrafilov [80; 81] və başqaları da bu və ya digər şəkildə teatr və tamaşaçı probleminə toxunmuşlar. Amma onu da nəzərə almalıyıq ki, bu fikir dramaturgiyanın təxminən 2005-ci ilə qədərki mərhələsi üçün söylənmişdi. Bu dövrdən başlayaraq dramaturgiya və teatr arasında əks proses gedir; yəni dramaturji mətnlər çoxalır, teatrlar onları tamaşaya qoymaqda çətinlik çəkirlər. Dramaturji mətnlər janr və forma baxımından rəngarəngliyi ilə seçilir. Bu mərhələni ən çox dram əsərlərinin yazıldığı dövr kimi də səciyyələndirmək olar. Teatrşünas Aydın Dadaşov isə ekran dramaturgiyasını tədqiq edərək *onun dramaturgiya zənginliyini şərtləndirdiyini və bu janra müxtəliflik gətirdiyini* qeyd edir [32, s.6]. Bunun başlıca səbəblərindən biri Respublika Mədəniyyət Nazirliyinin rayon teatrları üçün yeni mətnlərin yazılmasına rəvac verməsi olmuşdur. İndi bir çox dramaturqlar əsərlərini paytaxtda reallaşdırma bilmədiklərindən əyalət teatrlarına üz tuturlar. Dramaturq F.Mustafanın respublikanın əyalət teatrlarında otuzdan çox tamaşası oynanmışdır. Ə.Əmirli, A.Həsənoğlu və başqalarının pyesləri də rayon teatrlarında bir neçə dəfə səhnələşdirilmişdir. Bununla belə, dramaturgiyanın inkişafı üçün bəzi çətinliklər də var idi. Belə ki, poeziya və nəsrədən fərqli olaraq, bu dövrdə də dramaturgiyaya müəyyən ögeylik hiss olunmaqdadır. Dramaturq F.Mustafa dramatik növün qarşısında duran problemlərin çox ciddi xarakter aldığından narahatlığını ifadə edir. Dramaturq özünün *“Dünya- teatr modeli...və yaxud əksinə, teatr dünyanın modeli kimi”* məqaləsində bu mərhələdə dramaturgiyanın problemlərinə toxunaraq yazır: *“Bəs elə isə görək, dram əsərlərinin nəşri məsələsi bu gün hansı durumdadır? Açıq demək lazımdır ki, bir çoxları üçün bu janr “polifabrikat” kimi bir şeydir. O mənada ki, bəzi əsərləri teatrlar tamaşaya qoyur, amma ədəbi orqanlar çap etməkdən boyun qaçırır. Bir çox əsərlərsə çap olunur, amma öz səhnə həllini tapmır... bizdə dram əsərlərini çap edən “qalın jurnallar” yox dərəcəsidir. Doğrudur, ədəbi orqanlar nadir hallarda bu “ənənəvi sükutu” pozub öz səhifələrində bu “yetim janra” da yer verirlər,*

amma bu təsadüfdən-təsadüfə olur” [110, s.39].

Firuz Mustafa bir dramaturq olaraq janra olan ögey münasibətdən şikayətlənir. Bu aydın məsələdir ki, ədəbi orqanlar tarixən dramaturji əsərlərin çapına digər janrlara nisbətən çox az yer vermişlər. Son yetmiş illik mətbuata, xüsusilə “Azərbaycan” jurnalına (ona görə “Azərbaycan” jurnalını deyirik ki, uzun müddət bu ədəbi orqan öz həcminə görə bu cür əsərləri çap etmək imkanına malik olmuşdur) nəzər salsaq, dramaturji mətnlərin nadir hallarda çapının şahidi olarıq. Hətta uzun müddət İ.Əfəndiyevin dram əsərləri Akademik Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulub xalq arasında geniş yayılsa da, bu əsərlərin jurnallarda nəşri nadir hallarda reallaşmışdı. Sanki belə bir fikir formalaşmışdı ki, dramaturji əsər oxunmaq üçün deyil, tamaşaya qoyulmaq və tamaşa etmək üçündür, lakin gəlin baxaq: V.Şekspirin dramaturgiyası elə tamaşaya qoyulduğu kimi də geniş oxucu kütləsi tərəfindən həm də oxunmurmu?! Yaxud Mirzə Fətəli Axundzadənin, Cəlil Məmmədquluzadənin, Hüseyn Cavidin dramaturgiyasına nəzər yetirək. Onların əsərləri teatrda zaman-zaman tamaşaya qoyulduğu kimi, həm də dəfələrlə çap olunmuşdur. Deməli, dram əsərləri də digər janrlar kimi oxuna bilər və oxunmalıdır. Dramaturq F.Mustafanın da demək istədiyi məhz budur. Onu da qeyd etmək lazım gəlir ki, müstəqillik dövründə bu problem qismən aradan qalxmışdır. Belə ki, çağdaş dövrdə çap imkanlarının genişliyi bu əsərlərin dərc edilməsini asanlaşdırmışdır. Dramaturqlardan K.Abdullanın [3; 4; 5], A.Məsudun [106; 107], F.Mustafanın [109; 111; 112; 113], A.Rəhimovun [124], R.Əlizadənin [61], Ə.Əmirinin [62; 65], H.Mirələmovun [108], B.Vahabzadənin [135] və b. əsərlərindən ibarət ayrıca kitabları nəşr olunmuşdur. Buraya müxtəlif jurnallarda, dərgilərdə və saytlarda nəşr edilən dramatik əsərləri də daxil etsək, mənzərə bir qədər də aydın olar. Təkcə onu demək lazımdır ki, Azərbaycan ədəbi prosesinin heç bir mərhələsində “Azərbaycan” jurnalı bu qədər dramaturji mətn dərc etməmişdi. K.Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” [5], A.Məsudun “O məni sevir...” [106], Elçinin “Arılar arasında” [39], “Cəhənnəm sakinləri” [40], Ə. Olun “Dubay vaxtı” [119], E. Hüseynbəylinin “Sezar” [74], Qan Turalının “Qabaqda gedən zəncirli [82] və s. onlarla dramaturji mətn son iyirmi beş ildə işıq üzünə gərək. Bu o deməkdir ki, Azərbaycan dramaturgiyasının heç bir

mərhələləsində dramaturji mətnlər bu qədər davamlılıqla özünün çap həyatını yaşamamışdır. Bu isə çağdaş dramaturgiyanı yalnız teatrda yaşatmır, həm də geniş oxucu kütləsi ilə birbaşa münasibətdə olur. Başqa sözlə, çağdaş dramaturji mətnlər yalnız göstərilmək, tamaşaya qoyulmaq üçün yazılır, həm də oxunmaq üçün yazılır. Lakin elə əsərlər də olur ki, onların tamaşa həyatı yaşanmır, adi səhnə tələblərinə cavab vermir. Ədəbi prosesin dramaturgiya ilə bağlı Aydın Dadaşovun ilin ədəbi prosesi ilə bağlı yazdığı “Dramaturgiya” məqaləsində yazıldığı kimi: *“Təhlil prosesində dramaturji qanunlara söykənən mükəmməl əsərlərin uğurlarını qeyd etməklə yanaşı, bu tələblər yerinə yetirilmədiyindən, tamaşalılıq funksiyasını itirən pyeslərə də rast gəlinir”* [31, s.157].

Çağdaş mərhələdə bir dramaturq kimi Firuz Mustafanı yalnız yazılan dramatik əsərlərin çapı düşündürmür, həm də onların tamaşaya qoyulması məsələsi narahat edir. Dramaturq bu narahatlığını belə əsaslandırır: *“Məsələn burasındadır ki, yaxın gələcəkdə sanballı, keyfiyyətli səhnə əsərlərinin yazılacağı sual və şübhə altındadır. Nə üçün? Ən azı ona görə ki, bu sahəyə gələnlərin, necə deyərlər, inkişafı ilə az qala heç kim maraqlanmır. Yox, mən qətiyyənlə “qayğı” deyilən şey barədə söhbət açmaq istəmirəm. “Kömək” sözü də burada köməyə gəlmir. Məsələn, fikrimə illüstrasiya üçün təkə belə bir faktı deyə bilərəm ki, bu gün Milli Akademik Dram Teatrında əsərləri oynanılan müəlliflərin 55-60 yaşı var. Məncə, bu faktın özü çox şey deyir”* [110, s.40]. Teatrda yaradıcılıq probleminin, müəllif-rejissor tandeminin yaranmamasını tənqidçi R.Əliyev də etiraf edir. Dramaturgiya və teatr sahəsində yaranmış yaradıcılıq probleminə diqqət çəkən tənqidçi yazır: *“Son otuz ildə Akademik dram teatrın yaradıcılıq fəaliyyəti çox da zəngin görünmür. Cəmiyyətimizin yaşadığı böyük tarixi problemlər bu teatrın səhnəsində lazımı miqyası ilə səslənə bilməyib. Bəziləri bu binaya heç gəlib çıxmayıb. Bunun səbəbini müxtəlif cür axtarmaq olar. Əlbəttə, teatrın özünün də ciddi yaradıcılıq problemləri vardır”* [55, s.5].

Əlbəttə, teatr bütün sivil ölkələrdə dövlətin və cəmiyyətin strateji maraq dairəsindədir. Bu mənada, yeni dövrdə dramaturgiya və teatrın qarşılıqlı inkişafını təmin etmək əsas məsələlərdən biridir. 2000-ci illərdən bu istiqamətdə gedən işlər də bunu deməyə əsas verir. Çünki dramatik növ epik və lirik növ kimi müstəqil bir ədəbi

növ olsa da, hər şeydən əvvəl teatrdan asılıdır. Dramaturgiya və teatr qoşa qanad kimi çıxış etməlidir. Vaxtilə görkəmli teatrşünas-alim Cəfər Cəfərov bu iki amilin birgə qovuşğunu nəzərdə tutaraq yazırdı: *“Dramaturgiyamızda sənətkarlığı yüksəltmək, eyni zamanda Azərbaycan teatrının inkişafına təkan vermək deməkdir. Bu məqsədə nail olmaq üçün, görünür, teatr dramaturqlara tələbkarlığı artırmalı, zəif əsərlərə qarşı mübarizədə liberalizmdən birdəfəlik əl çəkilməlidir. Zəif pyeslər, mövzusunun və ideyasından asılı olmayaraq, teatr sənətinə pozucu təsir bağışladığından dramaturgiyada sənətkarlıq uğrunda teatr da müəlliflərlə çiyin-çiyinə vuruşmalı və Azərbaycan səhnəsinin sürətlə irəliləməsini təmin etməyə çalışmalıdır”* [26, s.304].

Görkəmli alimin bu fikirləri bugünkü dramaturgiya üçün də qüvvədədir. Yalnız bundan sonra sənətin bədii təsirini artırmaq, forma, dil, üslub xüsusiyyətlərini, texnika mükəmməlliyini təmin etmək mümkündür. Bu prosesdə teatr tənqidi və ədəbi tənqidin də rolunu buraya əlavə etmiş olsaq, çağdaş dramaturgiya təsərrüfatında sənətkarlıq prosesinin uyğun istiqamətdə getdiyini müəyyənləşdirmiş olarıq. Teatr tənqidçisi, rejissor İlham Rəhimli çağdaş teatrın forma, üslub və janr özəlliklərini yüksək qiymətləndirir. XX əsrin sonu və XXI əsrin əvvəllərini əhatə edən Azərbaycan teatr prosesinin başlıca səciyyəsinə keçid dövrü tələblərlə müəyyənləşdirildiyinə diqqət çəkən teatr tədqiqatçısı yazır: *“Ona görə də bu dövrün sənətkarlarının yaradıcılıqları, həmçinin rejissorların fəaliyyətlərinin mahiyyəti məhz bu hadisə ilə təmin olunur. Bu obyektiv göstərici hər konkret sənətçinin obyektiv yaradıcı düşüncələri və onun bədii yaradıcılıqda estetik təzahürləri (təcrihləri) ilə çuğlaşaraq çağdaş Azərbaycan rejissurasının mənzərəsinin geniş panoramını yaratmaqdadır”* [121, s.231].

Çağdaş dramaturgiyanın inkişaf meyillərini araşdırarkən bir məsələni də qeyd etmək lazım gəlir; bu da dramaturgiyanın inkişafını şərtləndirən amillərdən biri kimi teatrın və dramaturgiyanın, teatr tənqidinin tandem təşkil etməsidir. Çağdaş teatrın səviyyəsini müəyyən etmək üçün tamaşaları, aktyorluq sənətini və dramaturji mətni yalnız lokal şəkildə eksklüziv olaraq təhlil etmək azdır, son dərəcə detallandırılmış və elmi şəkildə münasibət bildirmək lazım gəlir. Bu mənada çağdaş teatr tənqidi və onun tamaşalar, dramaturji mətnlərlə bağlı məqalələrinə də nəzər salmaq lazımdır. Məşhur Amerika dramaturqu Artur Müllərin bir müsahibəsində dediyi belə bir fikir yerinə

düşür ki, nəinki tamaşaaya qoyulan hər hansı bir əsərin, hətta az qala Brodveydəki teatrların taleyini çox vaxt “Nyu-York Tayms”dakı nüfuzlu bir tənqidçinin çap etdirdiyi məqalə həll edir. Bu cəhətdən çağdaş dramaturgiyanın bəxtinin gətirdiyini söyləmək çətindir. Hər şeydən əvvəl, bizdə bu nüfuzu qazanan mətbuat orqanı yoxdur. Yəni müntəzəm olaraq teatra yer ayıran orqanlar barmaqla sayılacaq qədərdir. Bəzən teatra həsr edilmiş məqalələr təsvirçilikdən o yana gedə bilmir. Doğrudur, Aydın Dadaşov, Mələhət Ağayeva, İlham Rəhimli, Məryəm Əlizadə, Aydın Talıbzadə kimi teatr tənqidçiləri vardır ki, onların məqalələrində teatr hadisələri tarixi və çağdaş problemləri ilə təhlil edilir. Ancaq çağdaş mədəniyyət müstəvisində teatrın doktrina və paradigmaları ilə bağlı konseptual proqram öz əksini tapmır. Bu məqalələr ayrı-ayrı tamaşalar haqqında resenziya xarakteri daşdığından bəzən ümumi, nəzəri, konseptual məsələlər kənarında qalır. Buna görə də teatrın taleyini dəyişən məqalələr yazılmır. Tənqidçini teatrı və dramaturgiyanı irəli apara biləcək suallar düşündürməlidir; dramaturji mətn və teatr tandemi necə həll olunmalıdır, səhnə əsəri tamaşaçını öz arxasınca aparmalıdır? Zəif tamaşaçı və zəif əsərin qarşılıqlı təsiri necə həll olunmalıdır? Yaxşı tamaşaçını necə formalaşdırmaq olar? Yaxşı səhnə əsərinin meydana gəlməsində mətnin, rejissorun və aktyorun rolu nə dərəcədədir? Teatra təsir edən subyektiv və obyektiv amillərin qarşısı necə alınmalı? və s. bütün bunlar teatr tənqidinin cavab axtarmalı olduğu suallardandır. Elçin hələ “altımışıncılar” barəsində oxucu zövqünün yazıçıya, yazıçının isə oxucu zövqünə təsirindən yazır: “... *“altımışıncılar” oxucu zövqünü formalaşdırdı və bu, əslində, qarşılıqlı bir hadisə idi: həmin yeni oxucu zövqü də “altımışıncıların” yazılarını, hərgah belə demək olarsa, nəzarətdə saxlayırdı*” [44, s.70]. Dramaturgiya tədqiqatçısı Aynurə Mustafayeva 2014-cü il ədəbi prosesini təhlil edərək belə bir nəticəyə gəlir: *“Ancaq teatr tamaşaçının maraq dairəsində özünə yer tapmırsa, burda elə ən böyük günah dramaturgiyanın payına düşür və yalnız yeni, böyük əsər bu marağı alovlandırır bilər”* [115, s.195]. Bu fikirlə ona görə razılaşımaq olmaz ki, teatra tamaşaçı marağı yalnız dramaturji mətndən asılı olmur, həm də rejissor işindən, səhnə dizaynından, eləcə də teatrın mühitinin özünün vəziyyətindən asılı olur. Əgər müəllifin dediyi kimdirsə, bəs o zaman 30-40 il əvvəl böyük tamaşaçı kütləsi toplayan dram əsərlərinin özü bu gün nə üçün tamaşaçı

problemini həll edə bilmir?!

İkinci tərəfdən, teatr mühitində rejissor, aktyor, dramaturq, teatr tənqidçisi dördbucağının birgə fəaliyyət proqramı müəyyən olunmalıdır. Yəni bu dördlük bir-birindən əlaqəsiz şəkildə fəaliyyət göstərir. Teatr və dramaturqlar haqqında yazılan monoqrafiyaların isə dramaturji prosesə təsir etmək imkanı az olduğundan, nəzəri tədqiqat xarakteri daşıyır. Teatrların öz işini qura bilməməsi, yeni cəmiyyətdə, necə deyirlər, öz yerini tapa bilməməsi də onun inkişafına öz təsirini göstərir. Uzun müddət dövlət tərəfindən maliyyələşdirilən teatrlar yeni cəmiyyətdə necə hərəkət etmək, özünü necə yaşatmaqla bağlı aydın bir konsepsiyaya malik olmamışdır. Bir sözlə, teatrlar bir çox hallarda özünü bədii və fundamental fəlsəfi-estetik proseslər kontekstindən təcrid etmişdir. Bundan başqa teatrın repertuarı, əsərlərin səhnəyə yol tapması qaydaları da hələ öz həllini tapmamışdır.

Çağdaş dramaturgiyanı şərtləndirən amillərdən biri də sosrealizm dövründə mövcud sistemin rüporuna çevrilən ideoloji yükədən qurtarmasıdır. Belə ki, sovet sosialist quruluşunun tarixin arxivinə atılması və yeni milli dövlətlərin meydana gəlməsi ilə həm də yeni cəmiyyət quruculuğu və yeni ədəbi siyasət formalaşmağa başlamışdır. Yetmiş ilə yaxın ömür sürmüş sosrealizm öz ömrünü başa vurduğundan, Azərbaycan ədəbiyyatı milli köklərə qayıtdığı kimi, həm də dünya ədəbiyyatı kontesktində inkişaf istiqamətini götürmüşdür. Çağdaş dramaturgiyanın, eləcə də teatrın inkişafında da bu amillər əsas olmuşdur.

Yeni mərhələdə dramaturgiyanın tənəzzülünü şərtləndirən faktorlar da az olmamışdır. Dünyada və regionda gedən qlobal ictimai-siyasi prosesləri bunun başlıca səbəblərindən biri kimi göstərmək olar. Azərbaycanın faktiki müharibə şəraitində olması, Qarabağ savaşı təkcə dramaturgiyanın deyil, ümumən, ədəbiyyatın və sənətin inkişafını ləngitmiş olur. Müharibə, ictimai-siyasi sistemin dəyişməsi, iqtisadi çətinliklər yaradıcılıq atmoferini dəyişdi və yeni bir situasiya yaratdı. Televiziya, video və internet inqilabının həyatımıza daxil olması da teatra müəyyən dərəcədə təsir göstərdi. 90-cı illərdə dramaturgiyanın tənəzzülünün başqa bir səbəbi isə teatrdan asılı olması idi. Teatrların iqtisadi çətinlik yaşaması dramaturgiyanın da inkişafına təsir göstərmiş olur. Əsəd Cahangir yazdığı kimi: *“Azərbaycan teatri, özəlliklə də Milli*

*Teatrın səhnəsinə çıxmaq, dramaturq lojasında əyləşmək isə Ə.Əmirlinin personajlarından birinin dediyi kimi, “qırxüzlü milli mentalitetimizdən” irəli gələn digər amillərlə ilgili bir az da qəlizləşir. Yüksək post və ya maddi imkan sahibi olmaq bizdə dramaturq olmağın az qala əsas şərtinə çevrilib. “Post” sözünü karyera anlamında işlətsək, bizdə də postdramatizmdir və demək, güvənməyə səbəbimiz var” [25, s.332]. Yaxud kulis.az-da 2014-cü ildə gedən debatda Əsəd Cahangir: “...Bizim kübarlığımızın sadəcə maddi tərəfi var, amma mənəvi intellektual yönü yoxdur. Odur ki, milli postdramatizmi bircə hərfini dəyişməklə dostdramatizm, yaxud tostdramatizm adlandırmaq olar..” [37], – deyir. Bir qədər publisistik tonda olsa da, hər halda dramaturgiyanı ləngidən səbəblərdən biri kimi maraqlıdır. Teatra marağın azalmasının səbəblərindən biri yeni texnologiyaların (teletamaşa, teleseriallar) tətbiqi məsələsi idi. Televiziyanın çoxaldığı və bir qədər də sərbəstləşdiyi bir zamanda teatrta tamaşaçı arasında ünsiyyət azalır. Televiziyanın texniki imkanlarının zənginliyi canlı ünsiyyəti və izləməni azaldır və tamaşaçı teatra gedib istədiyini ala bilmir, buna görə də teatrlar boşalmağa doğru getmişdir. Burada teletamaşaların da rolu artmış olur. Məsələn, Aqşin Babayevin teletamaşalarını xüsusi qeyd etmək olar. “Səhnə. Ekran. Efir” kitabında dramaturqun telepyesləri də işıq üzü görmüşdür [17]. “Xilaskar”, “Oğul”, “Bir parça həyat”, “Nekroloq”, “Dəvətnamə”, “Mükafat” və s. pyesləri yeni həyat quruculuğunu əks etdirir. Mövzusu həyatdan götürülmüş bu əsərlərin böyük bir hissəsi ya teatrlarda, ya da televiziya tamaşaya qoyulub. Dramaturgiya tədqiqatçısı Aydın Dadaşovun “Ekran dramaturgiyası” tədqiqatında bu əsərlərin ekran səhnə həyatından da bəhs olunur. Tədqiqatçının fikrincə, *bu və digər əsərlərlə ekran dramaturgiyası çağdaş mərhələdə özünün yeni bir mərhələsinə daxil olur* [32, s.15].*

Respublika Prezidentinin fərmanı ilə Azərbaycan teatrları haqqında 2009-2019-cu illərdə “Dövlət Proqramı”nın qəbulu məhz bu geriliyi aradan götürmək üçün verilmişdi [15]. Qanunda yeni rejissor və aktyor nəslinin hazırlanması, teatr binalarında əsaslı təmir işlərinin aparılması, teatr kollektivlərinin yenidən qurulması, bu sahədə təhsilin təkmilləşdirilməsi ilə bağlı layihələrin həyata keçirilməsi nəzərdə tutulurdu. Doğrudur, bütün bunlar dramaturgiyanın inkişafına dolaylı yolla müəyyən dərəcədə təsir göstərirdi, ancaq bütövlükdə dramaturgiyanın inkişafını stimullaşdıran amillərin o

qədər də münbit olmadığını yəqin etməmək mümkün deyil. Aktyorlar fərdi, yaxud qrup fəaliyyətinə üstünlük verirlər. Hibrid janrlar televiziyalarda kütlə ilə daha tez ünsiyyətə girir. Bütün bunlar dramaturgiyanı mövzu, janr, struktur və üslub baxımından zənginləşməsinə gətirib çıxarır. Belə demək mümkünsə, klassik dramaturgiya janr etibarilə dram, komediya ilə məhdudlaşdırsa, müstəqillik dövründə mövzu və janr etibarilə zənginləşir və çoxçeşidli olur. Bu problematika içərisində siyasi-ideoloji, məişət mövzuları üstünlük təşkil edir. Müvafiq mövzuya uyğun süjet xətti əsas olur və müasir dramaturgiyanın strukturu, onun müxtəlifliyi və keyfiyyətə yeniləşməsi baş verir. K.Abdulla, Ə.Əmirli, E.Hüseynbəyli, F.Mustafanın dramalarında məzmun-forma probleminin bədii həlli dramaturgiyada yeni dramatik mənərə yaratmış olur.

Çağdaş dramaturgiyanın yeniləşmə prosesini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Təbii ki, hər dövrün öz dramaturgiyası olur. Bu mənada çağdaş dramaturgiya da istisna təşkil etmir. Əlbəttə, “yeni dramaturgiya” anlayışını konkret bir zamanla bağlamaq doğru olmazdı. Burada zaman, vaxtdan daha çox dramaturgiya və teatrın məzmunca yeniləşməsi nəzərdə tutulmalıdır. Zəminə Axundovanın çağdaş dramaturgiyanı təhlili zamanı gəldiyi qənaət də bunu deməyə əsas verir. O, belə hesab edir ki, müasir həyat insanın daxili aləminə yeni xüsusiyyətlər gətirir, psixologiyanı, hətta davranış formalarını dəyişdirir və maraq dairəsini genişləndirir. Bu cəhətləri, xüsusiyyətləri göstərmək, yeni insanın təşəkkül prosesini açmağı ədəbiyyat və incəsənətin ən ümdə vəzifəsi hesab edən tədqiqatçı belə bir qənaətə gəlir: *“Müasirlərimizin bədii obrazlarını yaratmaq həqiqət axtaran adamlar üçün bir məktəb olan Azərbaycan teatrını da düşündürür. Bu vəzifənin obyektiv və obrazlı həlli bugünkü yaradıcı nəslin vətəndaşlıq borcunu, sabahkı nəsil qarşısındakı məsuliyyət hissini ifadə edir”* [14, s.82].

Yeniləşmə prosesi çağdaş dramaturgiyanı şərtləndirən əsas amillərdən biridir. Professor Tahirə Məmməd yazır: *“XX əsr dramaturgiyasının Qərblə yaxınlığı isə bu ədəbi növün sabit-ənənəvi elementləri arasındadır. Eyni zamanda Qərbin Şərq mənşəli ənənə və mövzuları da XX əsər Azərbaycan dramaturqlarının maraq dairəsinə daxil idi”* [93, s.196]. Tədqiqatçı, həmçinin sadə süjet xəttindən daha çox mürəkkəb quruluşlu süjetlərin əsas rol oynadığını qeyd edir. Yeniləşmə prosesinin

göstəricilərindən biri də teatr üçün absurd mətnlərin yazılmasıdır. Vaxtilə sosrealizmin imkan vermədiyi absurd dramaturji mətnlər çağdaş dramaturgiyanın ən çox müraciət etdiyi formalardandır. Bu teatr ötən yüzil İkinci Dünya müharibəsindən sonra və 50-ci illərin əvvəllərində Fransız ədəbi mühitində meydana çıxmışdır. Onun meydana çıxma səbəblərindən biri kimi müharibədən sonra dünyada insanlarda yaranan ümitsizlik əhvali-ruhiyyəsinin aradan qaldırılması olmuşdur. İnsanlar bu qədər insan qırğınının baş verdiyi bir mühitdə düşər olduqları mənasızlığın, boş-boşuna yaxşılığa doğru nəyinsə dəyişəcəyini gözləmək əzabı ilə üzləşmişdi. Belə bir vaxtda Kamyu, Rene Kler, de Bovuar, Sartr kimi klassiklərin fikirləri əsasında absurd teatrın bədii-estetik prinsipləri formalaşmışdı. Doğrudur, bu prinsiplər yalnız fransız deyil, müxtəlif ölkə dramaturqlarının əsərləri əsasında formalaşmışdı, ancaq, xüsusən Paris ədəbi mühitində formalaşdığından belə adlanırdı. Əslində absurd teatr yarandığı dövrdə Qərb cəmiyyəti tərəfindən o qədər də qəbul edilmirdi. Ejen İonesko və Samuel Bekketin birgə yaratdıqları absurd teatrın mahiyyətində, bəzən ifrata varılsa da, şərtlilik dururdu. Ona görə də bəzən “insanın eyni zamanda həm aktyor, həm də tamaşaçı” olduğu (Ejen İonesko) absurd teatra antisənət kimi də yanaşılırdı. Absurd teatrın atası hesab edilən rumın dramaturqu Ejen İonesko özü “antipyes” adını verdiyi “Kərgədanlar” pyesi ilə həyata vəsiqə almışdır. İonesko barədəki fikirləri və yanaşmaları ilə ənənəvi teatr formatını inkar edirdi. Pyesin əsas ideyası isə kollektiv şüurdakı mutasiyaların necə və nə üçün baş verdiyini aydınlaşdırmaq idi. “Keçəl Soprano” pyesində isə insan mövcudluğunun anlaşılmazlığı və insanın həyatı qarşısında təəccübü göstərilir. Bekketin “Qodonu gözləyərkən” pyesi də məhz “antisənət” kimi dəyərləndirilmiş və yanlış münasibət göstərilmişdi. Ona görə də “Absurd teatr”ın sosrealizm coğrafiyasına gəlməsinin özü belə müşkül iş idi. Onun haqqında yalnız tənqidi tonda danışmaq olurdu. Lakin çox keçmir ki, absurd teatrın yalnız Fransada deyil, İngiltərə, İtaliya, İspaniya, ABŞ, Rusiya kimi ölkələrdə də ilk nümunələri yaranır. Lakin demək olmaz ki, absurd teatr bu coğrafiyadan yan keçmişdir. Bu prosesi daha çox çağdaş dramaturgiyaya aid eləmək olar. Azərbaycan dramaturgiyasında Elçinin çağdaş yaradıcılığında absurd teatrın bir çox nümunələri yaranmışdır. Təsadüfi deyil ki, akademik İsa Həbibbəyli bunu nəzərdə tutaraq yazır: “*Məlum olduğu kimi, Xalq*

yazıçısı *Elçin Azərbaycan ədəbiyyatında absurd teatrın əsas yaradıcısı kimi tanınır. Obrazlı şəkildə belə demək olar ki, absurd teatrı Xalq yazıçısı Elçinin müəlliflik şəhadətnaməsidir*” [70].

Lakin elə buradaca dramaturgiyanın inkişafı ilə bağlı olan başqa bir problem ortaya çıxır: bu da teatrdır. İlk vaxtlar bu problem öz həllini tapmasa da, bir qədər sonra hər şey yoluna düşür və dramaturgiya ilə teatrın tandemi baş tutur. Hətta bir müddət tənqidçi Aydın Talıbzadə də milli teatrdə yaşanan proseslərə pessimist yanaşaraq: *“Yəqin elə buna görədir ki, mən tam daxili sakitlik və əminlik içində dünya teatr tarixinin son ən vacib faktlarından birini bəyan etməyə vacib özümü rüsxətli sayıram: teatrın tanrısı çoxdan ölüb, onun meyiti isə hələ də səhnənin pərdəsi önündə valaylanır”* [133, s.10], – deyə həyəcan signalı verirdi. Göründüyü kimi, teatr tənqidçisi mövcud durumdan narahatlıq keçirir. Özü də bu prosesi yalnız Azərbaycan teatrı ilə bağlamır, dünya teatrı ilə bağlayırdı: *“Əgər yadınızdadırsa, bu həmin Tanrıdır ki, teatr axirətinin sərsəm peyğəmbəri Antonen Artı öz “qəddarlıq manifesti” ilə onun nəfəsini kəsmişdi. Elə o zamandan bəri ruhu bədənindən çıxmış Tanrı adi, iradəsiz meyitə çevrilib səhnədə əl-ayağa dolaşır* [133, s.10]. Əslində isə bu proses bütün mərhələlərdə baş verir, dramaturgiya və teatr hər yeniləşdikcə onun gələcəyi haqqında pessimist fikirlər səslənir. Bu mərhələdə teatrın vəziyyətinə nəzər salarkən onun dərininə və eninə işlədiyini görmək olar. Əgər əvvəllər iki-üç teatr dramaturgiyanın qayğısına qalırdısa, müstəqillik dövründə teatrın sayı təkcə çoxalmamış, həm də onun janrı, istiqamətləri zənginləşir. Azərbaycan teatrları bir-birinin ardınca əsərləri tamaşaya qoyur.

Çağdaş dramaturgiyanın inkişafını şərtləndirən amillərdən biri də əsərlərin ölkədən kənarında səhnə həyatı görməsidir. Sovet dövründəkindən fərqli olaraq, indi bu coğrafiya bir qədər genişlənmişdir. Elçin və F.Mustafanın əsərləri dünyanın müxtəlif səhnələrində tamaşaya qoyulmuşdur. B.Əhmədlinin fikrincə, *Firuz Mustafa və Elçin dramaturgiyası, demək olar, milli teatrı tənəzzüldən çıxarmış və dövrün ədəbi faktına çevrilmişdir* [49, s.16]. Elçinin *“Mənim sevimli dəlim”* (*“Dəlixana qaçqını”*) pyesi Türkiyə Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Bu Türkiyə Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulan ilk Azərbaycan dramaturji əsəri idi. Tamaşa

haqqında Türkiyə mətbuatı geniş resenziyalar yazaraq əsərin uğurunu qeyd etdi. Dramaturqun “Mənim ərim dəlidir” pyesi də Ərzurum, Qars, Sivas, Konya, Antalya, Alanya və Ankarada, “Ulduzlar aləmində qətl” pyesi isə İstanbul Böyük Şəhər Bələdiyyə Teatrında Möhsün Ərtoğrul səhnəsində tamaşaya qoyulmuşdur. Elçin bu əsərlərində insan və cəmiyyət probleminə toxunur və gözlənilməz situasiya, dramaturji kolliziya, kombinasiya ilə konflikti həll etməyə çalışır. “Qatil”də tənhalıq və ondan xilas olma yolları axtarılır, “Cəhənnəm sakinləri” əsərində öz “mən”indən imtina edən insanların həyat dramı göstərilir, “Şekspir”də insanın lirik-pataloji-psixoloji çarpıntılarını ictimai məzmun kontekstində əks etdirilir, “Sənətkarın taleyi” əsərində teatrın və aktyorun xalqın mənəviyyatını saflaşdıran bir faktora çevrilməsi problemi qoyulur, “Arılar arasında” pyesində isə həyatda özünə yer tapa bilməyən insanların tragizmi dramatik, komik, fəlsəfi şəkildə təsvir edilir. Belə demək mümkünsə, Elçin bir dramaturq kimi özünü məhz müstəqillik dövründə təsdiq etmiş və çoxlu əsərləri ilə teatr repertuarını zənginləşdirmişdir.

Elçinin əsərləri Azərbaycan sərhədlərini aşaraq Avropa səhnəsinə də ayaq açmışdır. “Mənim sevimli dəlim” pyesi Londonun “Tristan Bates” teatrında ingilis dilində oynanılmışdır (quruluşçu rejissoru Metyu Qoldun, bəstəkarı Mamed Ansari, rollarda Riçard Stirlinq, Oliver Madsley, Ralf Boqard, Daniel Robinson və b.). “Şekspir” əsərinin də London həyatı uğurlu olmuşdur. Dramaturq bu əsərində dəliliyin psixoloji qatlarından söhbət açır və cəmiyyətə insanlıq naminə şeytanla Şekspirsayağı mübarizə zirvəsinə gəlib çatan bir ucalıqdan baxmağa çalışır. Elə buna görə də “Şekspir” komediyası dünya səhnəsində özünəməxsus yer tutur. Komediya Moskvada “Dərviş”, Londonda “Avanqard”, Krım-tatar Akademik Musiqili Dram Teatrlarında da tamaşaya qoyuldu. Elçinin dramaturji əsərləri xarici ölkələrdə yalnız tamaşaya qoyulmamış, həm də tərcümə edilərək dərc olunmuşdur. Azərbaycan dramaturqunun xarici ölkə səhnələrində əsərlərinin tamaşaya qoyulması halları olmuşdur, lakin dram əsərlərinin nəşr olunması nadir hadisələrdəndir. Bu isə milli dramaturgiya mətninin dünya xalqlarının dillərinə tərcüməsi işində önəmli addımlardandır. Dramaturqun “Mənim sevimli dəlim” və “Pyeslər” kitabı 2012-ci ildə Londonda ingilis dilində çap olunmuşdur. Kitaba dramaturqun “Mənim sevimli dəlim”, “Şekspir”, “Teleskop”,

“Cəhənnəm sakinləri” və s. pyesləri daxil edilmişdir. Elçin dramaturgiyasının səhnə həyatını araşdıran sənətsüənəslıq elmləri doktoru Vəfa Xanoğlanın belə bir fikrində həqiqət var: *“Bu gün Türk dünyasının qüdrətli yazıçısı Elçinin əsərləri dünya teatr səhnələrini fəth edir. Uğurlu keçən tamaşalar haqqında Türkiyə mətbuatı yazmışdır: “Ankara səhnəsi fəth edildi...”. Ümumiyyətlə, yazıçının Türkiyədə nəşr olunmuş kitablarını və səhnəyə qoyulmuş pyeslərini türk oxucuları və tamaşaçıları böyük maraqla qarşılamiş və ölkənin ədəbi ictimaiyyəti tərəfindən yüksək qiymətləndirilmişdir”* [75, s.9].

Firuz Mustafanın “Müqəvvə” psixoloji monodramı İstanbulun “Oda” teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Vaxtilə bir neçə dəfə ailə həyatı qursa da, özünü xoşbəxt hiss edə bilməyən qadının yaşadığı hissləri və Müqəvvə ilə söhbətlərini rejissor satira və grotesk notları ilə tamaşaçılara çatdırma bilmışdir. 1990-cı ildən fəaliyyət göstərən “Oda” teatrında Kaan Erkam, Levent Tayman, Niyazi Gezer və Beste Hoşses kimi ünlü aktyorların yer aldığına nəzərə almiş olsaq, “Müqəvvə”nin bu teatrda səhnə həyatı görməsi müəllifin və milli teatrın uğuru kimi səciyyətləndirilməlidir. Dramaturqun “Neytral zona” pyesi isə Dərbənddə yerləşən Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuşdur.

Kamal Abdullanın “Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş?” pyesi isə gürcü dilinə tərcümə edilmişdir. İmir Məmmədlinin etdiyi tərcümədə Suxumi Dövlət Dram Teatrı əsəri 1998-ci ildə səhnələşdirmişdir. Tamaşa Gürcüstanın paytaxtı Tbilisidə Rustaveli teatrında tamaşaya qoyulmuşdur. Onun əsərləri həm də bir neçə xarici dillərə tərcümə edilmişdir. “Bir, iki–bizimki!” pyesinin rus, ingilis, fransız, alman və ispan dillərinə tərcümə olunması onun yayılma coğrafiyasını bir qədər də genişləndirir.

Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası ənənəni yaşatmaqla yanaşı, modern forma və üsullara da malik olur. Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının ən önəmli xüsusiyyətlərini aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmək olar:

Azərbaycan dramaturgiyası bu mərhələdə çoxillik dramaturji ənənəni qoruyub saxlaya bilir;

Dramaturgiyanın mövzu və problematika baxımından müxtəlifliyi təmin edilir və inkişaf etdirilir;

Dramaturgiya janr poetikası baxımından daha da zənginləşir;

Modernist və postmodernist meyillər çağdaş dramaturgiyada yeni mərhələ kimi xarakterizə olunur;

Dramaturgiya konflikt və xarakter, qəhrəmanlar və onların estetik idealları baxımından tamamilə yeniləşir və s.

Beləliklə, qeyd edə bilərik ki, Azərbaycan dramaturgiyası çağdaş dövrdə tamamilə başqa bir inkişaf yolu keçir. Çağdaş dramaturgiyanın bu mərhələsində dramaturgiyanın inkişafında bir çox dramaturji meyillər və yaradıcılıq tendensiyası özünü göstərir. İlk dəfə olaraq, dramaturgiya sosrealizm çərçivəsindən tamamilə kənara çıxır, yeni cəmiyyət hadisələrini əks etdirir, dramaturji konflikt, dialoq və monoloqlar yazılır. Dramaturgiyada olduğu kimi, həmçinin teatrda da yeniləşmə gedir.

1.2. Dramaturgiyanın janr müxtəlifliyi və zənginliyi

Müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyası yeni dövrü, yeni mühiti göstərməklə yanaşı, özünəməxsus xüsusiyyətləri ilə də seçilir. Bunlardan biri də dramaturgiyanın janr poetikasının zənginliyi və müxtəlifliyidir. Belə ki, əgər klassik milli dramaturgiya komediya, faciə, dram və digərləri (bəzən də tragikomediya C.Məmmədquluzadə) çıxış edirdisə, çağdaş dramaturgiyanın janr, forma müxtəlifliyi daha zəngin və çoxçalarlı olur. Doğrudur, bunu çağdaş dramaturgiyanın üstünlüyü kimi qiymətləndirərək klassik dramaturgiya ilə qarşı-qarşıya qoymaq fikrimiz yoxdur, sadəcə olaraq, fikrimizcə, indiki dövrə uyğun olaraq, dramaturgiya və teatrda texniki vasitələr çoxaldığından onun ifadə formaları da zənginləşmişdir. Başqa sözlə, indi dramaturgiya daha əvvəlki çərçivəsinə sığışmır, yeni səhnə dizaynı, qəliblər, çərçivələr, formalar axtarışındadır. Bu, ayrı məsələdir ki, yazılan dramaturji əsərlərin neçəsi bədii düşüncəni bundan sonra da bu janrda sonadək ləyaqətlə təmsil edəcək, yaxud çağdaş dramaturgiya ilə məşğul olanların əsərləri teatra necə yol tapacaq və gələcək tamaşaçıları klassik dramaturqların əsərləri qədər məşğul edəcəkmi?! Hər halda, görünən odur ki, çağdaş dramaturgiya nümunələri janr və forma zənginliyi ilə

əvvəlki dramaturgiyadan kəskin şəkildə fərqlənir. Bunu da nəzərdən qaçıрмаq olmaz ki, dramaturqların çoxluğu, hər şeydən əvvəl, üslub müxtəlifliyini təmin etmiş olur. Üslubların zənginliyi isə teatrın müxtəlifliyi, tamaşaçı zövqünün formalaşdırılması baxımından olduqca əhəmiyyətlidir. Rus rejissoru Q.A.Tovstonoqov janr müxtəlifliyinin teatr üçün önəmli olması ilə bağlı yazır: *“Nədir janr? Mən bunu tələbələrime aydınlaşdırarkən, sadəcə deyirəm, bax budur predmet, biz isə onu göstərməliyik. Gəlin bu predmeti güzgüdə tərsinə göstərək. Əgər biz adi güzgü götürüb onu predmetin qarşısına tutsaq, biz həmin predmetin təkrarını görəcəyik, lakin əks rəkursda. Yox, əgər adi güzgüdə yox, linzada baxmış olsaq, başqa bir effekt alınacaq”* [151, s.123]. Rejissor bununla janrların hamısının həyatı, gerçəkliyi başqa-başqa prizmadan təsvir etdiyini göstərmək istəmişdir. Dünyanın estetik şəkildə gerçəkliyə uyğun olaraq qavranılması yaxşı formada bədii düşüncədə və incəsənət əsərlərində əks etdirilir. Bu cəhətdən bədii əsərin məzmun və janr həmahəngliyi, forma gözəlliyi də əsas şərtlərdən biridir. Estetika araşdırıcısı Yuri Borevin yazdığı kimi: *“İncəsənətin gözəlliyi həm forma kamilliyinin, həm də məzmunun dərinliyindədir”* [23, s.44]. Bu cəhətdən çağdaş dramaturgiyanın forma və məzmun vəhdətini ayrıca qeyd etmək lazım gəlir. Yaxın zamanlara qədər dramaturgiyanı komediya, faciə, tragikomediya kimi janrlar təmsil edirdisə, indi onun forma, janr sərhədləri kifayət qədər genişlənilib. Bu mərhələdə yazıb yaradan onlarla dramaturqların əsərləri, hər şeydən əvvəl, janr poetikasının zənginliyi ilə səciyyələnir. Onların yazdığı əsərlərlə milli dramaturgiya özünün janr poetikasını xeyli dərəcədə zənginləşdirir: faciə, dram, komediya, komik faciə, qrotesk, dramatik komediya, absurd, ekzotik komediya, antikomediya, fars, mənzum komediya, mini-fars, monodram, məzhəkə, tragikomediya, xronika, az kədərli komediya və s. Bu cür janr və forma müxtəlifliyi ilk dəfə olaraq, məhz müstəqillik dövründə baş verir.

Çağdaş dramaturgiyanın bu qədər zəngin janr, forma müxtəlifliyindən istifadə etməsi, fikrimizcə, yeni janr axtarışları ilə bağlıdır. Çünki adlarını sadaladığımız bu formalar hələ tam şəkildə özünü təsdiq etməyib. Bu bütün dövrlərdə, xüsusilə ictimai-siyasi proseslərin qabarıq olduğu mərhələdə baş vermiş, lakin bu janrların hamısı sonrakı mərhələyə adlamamışdır. Vaxtilə 70-ci illər dramaturgiyasında bu müşahidəni

aparan ədəbiyyatşünas Y.Qarayev yazırdı: “*Dramaturgiyamızdakı forma sahəsindəki nailiyyətləri, səhnənin şərtiliyi imkanlarından getdikcə daha geniş istifadə etməsi, səhnə ilə tamaşa salonu arasında ənənəvi sədləri dağıtmaq və üzvi birlik yaratmaq axtarışları da maraqlıdır və müasir dramaturgiyanın tələbləri nöqtəyi-nəzərindən özünü tamamilə doğruldu*” [86, s.84]. Təbii ki, dövr, zaman dəyişdikcə dramaturji vasitələr və formalar da dəyişməyə məcburdur. Maraqlıdır ki, tədqiqatçı Arif Səfiyev “Azərbaycan dramaturgiyası müasir mərhələdə (1960-80-ci illər)” monoqrafiyasında bu tendensiyanı müşahidə edərək, *getdikcə dramaturji janrların artdığı və zənginləşdiyi* fikrini irəli sürmüşdür [125]. Bu nəzəri fikirlərdən çıxış edərək demək olar ki, 80-ci illərdən sonra dramaturgiyada ənənəvi sədlər dağıldığı kimi, yeni yaradıcılıq axtarışları kontekstində janr poetikası da zənginləşmişdir. Ümumiyyətlə, çağdaş dramaturgiyanı janr poetikası baxımından aşağıdakı şəkildə təsnif etmək mümkündür:

1. Klassik dramaturji formalardan biri dram həmişə olduğu kimi çağdaş dramaturgiyada da aparıcı mövqə tutur. Bu formadan daha çox əlli ilə yaxın teatrda olan İ.Əfəndiyev istifadə edir (İ.Əfəndiyev “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı”, “Dəlilər və ağıllılar”, “Tənha iydə ağacı”, “Hökmdar və qızı”, Elçin “Cəhənnəm sakinləri”, F.Mustafa “İlgım”, “Tıxac”, K.Abdulla “Kim dedi ki, simurq quşu var imiş”, “Beyrək”, “Pis oğlan”, Ə.Əmirli “Hasarın o üzü”, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”);

2. Sosrealizmdən kənar qalan faciə janrı bu dövrdə də çox az hallarda səhnəyə yol tapır (Elçin “Sənətkarın taleyi” (“Ərəblinski”);

3. Komediya çağdaş dramaturgiyanın ən çox müraciət etdiyi janrlardan biri olur. Bu janra ən çox müraciət edən Elçin, F.Mustafa, V.Səmədoğlu, Ə.Əmirli, R.Əlizadə və A.Rəhimovdur;

4. Müəmmalı qətl hadisəsi: A.Məsud “Can üstə” ;

5. Tragikomediya. Bu mərhələdə də öz mövqeyini qoruyub saxlayır: Elçin “Teleskop”, A.Məsud “Qatarın altına atılan qadın” və s.;

6. Komik faciə. Bu forma müəyyən mənada tragikomediyanı əvəz edir və çağdaş dramaturgiyada öz yerini bir qədər də möhkəmlədir;

7. Qrotesk. Bu formadan nadir hallarda istifadə olunur: F.Mustafa “Ağıllı

adam”;

8. Absurd. Bu formadan Elçin, Firuz Mustafa kimi dramaturqlar tez-tez istifadə edir: Elçin “Xüsusi sifariş”, “Qisas”, “Su” ;

9. Ekzotik komediyaya çox az hallarda rast gəlmək olur: F.Mustafa “Safari”;

10. Fars dramaturji forma kimi nadir hallarda olsa da, yazılır: F.Mustafa “Oxşarlar” ;

11. Antikomediya forması ilk dəfə çağdaş dramaturgiyada işlənir: F.Mustafa “Kişiləri qoruyun” ;

12. Məhəbbət dastanı, yaxud məhəbbət dramı yeni dramaturji forma kimi müəyyənləşir: Elçin “Mahmud və Məryəm”, Ə.Əmirli “Əli və Nino” və s. ;

13. Dram-xronika: Elçin “Taun yaşayır”, “Ağ dəvə” və s. ;

14. Kədərli komediya: Elçin “Şekspir”, “Arılar arasında” və s. ;

15. Dramatik komediya: F.Mustafa “Qarışqa tələsi” ;

16. Xəyali, dramatik oyun: K.Abdulla “Hərdən mənə mələk də deyirlər...”, “Ruh”, E.Hüseynbəyli “İki nəfər üçün oyun” və s. ;

17. Xəyali faciə: K.Abdulla “Elə bil qorxa-qorxa” ;

18. İbrətamiz əhvalat: A.Məsud “Yol üstə” ;

19. Monodram: F.Mustafa “Musiqili məktublar”, “Müqəvva”, “Sifət”, “Məruzə”, “İfritə və s. ;

20. Məzhəkə: R.Əlizadə “Laləli düzən”, “Dadaşbala əməliyyatı” və s. ;

21. Lətifə: R.Əlizadə “Dünyanın axırı” ;

22. Tarixi və müasir, mistik və real oyun: K.Abdulla “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...”, Ə.Əmirli “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Mesenat” və s. ;

23. Yarı mistik, yarı real oyun: K.Abdulla “Causus” ;

24. Melodram: Ə.Əmirli “İyirmi ildən sonra” ;

25. Teatral komediya: Ə.Əmirli “İki nəfər üçün baş rol” ;

26. Epataj komediya: Ə.Əmirli “Bala-başa bəla” .

Əlbəttə, bu bölgü şərtidir və bunu daha yığcam şəkildə də qruplaşdırmaq olardı. Biz burada ən çox müəlliflərin özünün təyin etdiyi, ən azından bu ad altında dərc etdirdikləri əsərlərin janrını və formasını ifadə edirik. Ancaq bu o demək deyil ki,

çağdaş dramatuji əsərlər bununla məhdudlaşır, yaxud burada janrla formanı qarışdıran əlamətlər yox deyil. Müəllifinin necə adlandırmasından asılı olmayaraq, janrın öz xüsusiyyətləri vardır ki, yeri gəldikcə, dramaturgiyada janr və forma problemləri ilə bağlı münasibətimizi bildirəcəyik. Ancaq bu təxmini bölgüdən də görmək mümkün olur ki, çağdaş Azərbaycan dramaturgiyası janr baxımından zəngin, müxtəlif və çoxsəslidir. Bir şey aydındır ki, bu cür çoxsəslilik Azərbaycan dramaturgiyasının janr poetikasını olduqca zənginləşdirmiş və yeni bir mərhələyə daşmışdır. Hər bir dramaturqun özünəməxsus mövzu və problematika, üslub orijinallığına malik olduğunu nəzərə almış olsaq, bu həm də dramaturgiyanın çoxspektrli baxış bucağı deməkdir ki, çağdaş dramaturgiyanı bunsuz təsəvvür etmək mümkün deyildir. Onu da qeyd etmək lazımdır ki, janr müxtəlifliyi və zənginliyi ən çox F.Mustafa, Elçin, Ə.Əmirli, K.Abdulla, A.Məsud, A.Rəhimov yaradıcılığında özünü göstərir.

Dramaturq Rəhman Əlizadə yaradıcılığının ənənəvi formasında, yəni komediya və məzhəkə yazmaqda davam edir. Onun “Laləli düzən”, “Kəndimizin narları”, “Dadaşbala əməliyyatı”, “Doğmalar”, “Günah”, “Dünyanın axırı”, “Əbləhlərin toyu” və s. əsərləri komediya janrının imkanlarını daha da genişləndirir. S.Rəhmandan sonra Anarın “Adamın adamı” komediyasını və bir sıra əsərləri nəzərə almasaq, janrı sistemli şəkildə inkişaf etdirən və sona qədər sadıq qalanlardan biri R.Əlizadə olur. Əslində faciə ilə komediya klassik Azərbaycan dramaturgiyasının əsas janrlarından biri olaraq bu dövrdə də qalır, lakin komediya forma etibarilə dəyişir, yeni komponentlər, əlavələr olunur. Bu mənada R.Əlizadənin komedik əsərlərində forma və məzmun cəhətdən bir yenilik vardır və bu yenilik əsərin remarkasından başlayaraq onun sonluğuna qədər davam edir. Dramaturq “Laləli düzən” əsərini belə təqdim edir: *“Mahnı, rəqs, dialoq, monoloq, ariya, duet və sair və ilaxirdən ibarət iki hissəli mənsur-mənzum məhəbbət və qəhrəmanlıq məzhəkəsi”* [61, s.5]. Dramaturqun təyini əsərin strukturunda da yer alır, bu əsərdə mahnı, rəqs, dialoq, monoloq, ariya, duet və s. başlıca yer tutur. Dramaturqun bütün əsərlərində “mənzum-mənsur”, “məhəbbət-qəhrəmanlıq” tandemləri paralel olaraq çıxış edir ki, bu da səhnədə olan hərəkətliliyi və funksionallığı bir qədər də artırır. Dramaturqun bu əsərində iştirakçılar publika ilə əlaqəyə girir, özlərini təqdim edirlər. Carçının davul çalaraq səhnəyə girməsi, şən

nəğmələr oxuması və s. məzhəkənin formasında bir karnaval atmosferi yaradır.

“Kəndimizin narları” üç pərdəli komediya, “Dadaşbala əməliyyatı” iki hissəli komediya, “Doğmalar” üç pərdəli komediya, “Günah” iki hissəli komediya və s. əsərlərində də janr sinkretizmi başlıca yer tutur. Komediograf “Dünyanın axırı” əsərini isə iki hissəli lətifə adlandırmışdır. Bu əsərin personajları Molla, Ulaq, Əzrayıl, Mələk, Polis, Qonaq, Dilmanc, Rəis, Həkim, İsrafil, Ruhlar, Xoruzlar, satanlar, dilənçilər, gözəlçələr, dəlilər, ölüldür.

Müstəqillik dövrü dramaturgiyası Elçin və Firuz Mustafanın yaradıcılığı ilə forma, janr, struktur etibarilə xeyli zənginləşmişdir. Elçin dramaturgiyasını milli dramaturgiyanın yeni bir mərhələsi kimi səciyyələndirən tədqiqatçı B.Əhmədli Elçin dramaturgiyasının mərhələ və problem təsnifatını müəyyənləşdirərkən janr poetikasının zənginliyi və müxtəlifliyi üzərində dayanaraq ona qədər çox az dramaturqun janr əlvanlığından istifadə etdiyini bildirir. Onun fikrincə: *“Elçinin dramatik əsərləri isə Azərbaycan dramaturgiyasını janr poetikası baxımından olduqca zənginləşdirir. Dram, komediya, pyes, tragikomediya, faciə, fars-novella, absurd, xronika və s. onun ən çox istifadə etdiyi dramatik janrlardandır”* [49, s.16].

Elçin əsərlərini ümumi “Pyeslər” adı altında dərc etdirmişdir. Lakin həcm baxımından bu əsərlər daxilə “Pyeslər” və “Kiçik pyeslər” şəklində bölünmüşdür. Hətta bu bölgünün özü də dramaturqun bu ədəbi növdə yazdığı əsərlərin janrını bütünlüklə özündə ehtiva edə bilmir. “Poçt şöbəsində xəyal” və “Teleskop” müxtəlif şəkillərdən və epiloqdan ibarət tragikomediya, “Şekspir” ciddi və kədərli komediya adlandırılır. “Ah, Paris, Paris”, “Mən sənənin dayınam”, “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim”, “Mənim ərim dəlidir”, “Arılar arasında” müxtəlif şəkillərdən ibarət komediya kimi işlənmişdir. Bununla belə, bu komediyaların özü də daxili struktur baxımından bir-birindən fərqlənir. “Mahmud və Məryəm” proloq, epiloq və iyirmi üç şəkildən ibarət ikihissəli məhəbbət dastanı, bir həyatın xronikasını təsvir edən “Taun yaşayır” iki hissəli dram, ulduzlar aləmindəki qətlədən bəhs edən “Qatil” on bir şəkildən ibarət dram, “Cəhənnəm sakinləri” yeddi şəkildən ibarət ikihissəli dram, “Ağ dəvə” iyirmi şəkildən ibarət xronika, “Sənətkarın taleyi” (Ərəblinski) faciə, “Ordenli yazıçı ilə görüş” fars, “Mehmanxana nömrəsində görüş”,

“Hövsan soğanı”, “Xüsusi sifariş” absurd, “Yalan” improvizasiya və b. janr və formalarda yazılmışdır. Bütün bunlar onu göstərir ki, Elçin dramaturgiyası janr və forma baxımından xeyli dərəcədə zəngindir.

Firuz Mustafa yaradıcılığını da janr baxımından zəngin hesab etməyə müəyyən əsaslarımız vardır. Hətta belə demək olar ki, janr və forma cəhətdən müstəqillik dövründə ən zəngin dramaturgiya ona məxsusdur. Belə ki, onun dramaturgiyası janr poetikasının zənginliyi baxımından bütün müasirlərindən fərqlənir. Onun 40-dan çox dramaturji nümunələri içərisində iyirmiyə qədər forma vardır. F.Mustafa çağdaş dramaturgiyada yalnız Şekspiri keçməsi ilə yadda qalmır, həm də bu dramaturji mətnlərin müxtəlif janrları təmsil etməsilə öncüllüyünü qoruyub saxlayır. Onun dramaturji nümunələri forma cəhətdən fərqlənməsinə rəğmən, onlar arasında bəzən sədd çəkmək də olmur. Dramaturq özü də “Komediyalar” (Bakı, 2004) kitabına yazdığı “Müəllifdən” qeydində yazır: *“...sən demə mənim yazdıqlarımın bir qismi komediya imiş. Təəccüblüdür, elə deyilmi? Məsələn burasındadır ki, mənim “ciddi” hesab etdiyim əsərlərin bir çoxu tamaşaya qoyularkən öz “əzəli mahiyyətini” dəyişərək gözləmədiyim halda “komik planda” boy verməyə başladı. Sənətin öz stixiyası olur. Bəzən sənə faciə təsiri bağışlayan bir əsər (hadisə), başqalarında gülüş doğurur və ya əksinə”* [111, s.3]. Bu tendensiyanı dramaturqun “Qara qutu” [112], “Sifət” [113], “Adsız” [109] kitablarında toplanan pyeslərində də görə bilərik. Faciə ilə komediya arasındakı üzvi yaxınlıq sintez şəklində tragikomediyada birləşir. Ayrı-ayrılıqda da onları yaxınlaşdıran komponentlər çoxdur. Professor Qorxmaz Quliyev “Şekspir və Cəlil Məmmədquluzadə: gülən faciə və ağlayan komediya” fundamental məqaləsində bu iki janr arasındakı sintez yaxınlığını Şekspir və C.Məmmədquluzadə yaradıcılığı kontekstində üzə çıxarır [89, s.134-158].

Firuz Mustafa yaradıcılığında faciə və komediya janrları üzvi şəkildə bir-biri ilə vəhdətdə, qovuşmadadır. Onun komediyalarında faciəvilik, faciələrində isə komizm, gülüş başlıca yer tutur. F.Mustafanın komediyaları janr, struktur, ideya-məzmun, dünya ədəbiyyatı ilə uzlaşma baxımından ədəbi fikrimizin ciddi faktlarından biridir. “Qəfəs”, “Ağıllı adam”, “Qarışqa tələsi”, “Safari”, “Kişiləri qoruyun”, “Oxşarlar”, “Senatda toy”, “Vida marşı”, “Lampa məsələsi”, “Küsənlər barışanda” və s.

komediyaları mövzu, problem və struktur baxımından tamamilə yenidir. Bədii materiala daim ictimai məzmun qatması, bədii təfəkkür və düşüncə tərzinin orijinal özünü müdafiə formalarının zənginliyi onun komediya arenasında avanqardçılığının bir tərkib hissəsidir. Antikomediya, komik faciə, qrotesk, absurd komediya, fars, ekzotik komediya, mim-fars, mənzum komediya və s. janr formalar yalnız müəllifə deyil, eləcə də Azərbaycan komedioqrafiyasına zənginlik gətirir. Bütün bunlar komedioqrafın komizm, gülüş üsullarının çoxçalarlılığı, ifadə vasitələrinin orijinallığı ilə paralellik təşkil edir. Bu əsərlərdə cəmiyyət hadisələrinin ən dərin qatlarına nüfuz edilir, mənəviyyat problemləri, idrak, mühakimə, fəlsəfi düşüncə təzi başlıca yer tutur. Onun komediyalarında məkan və zaman koordinatları dəyişə bilir, peşəkarlıqla verilmiş müəllif dekorasiyaları, mizanlar xüsusi status qazanır, remarkalar isə ideyanın açılmasında xüsusi rol oynayır. Müasir həyat hadisələrindəki ictimai, siyasi, mənəvi, əxlaqi ziddiyyətlər komik mübarizənin əsasını təşkil edir. Burada ənənəvi mübarizə üsulları, istehsalatçılıq, qondarma süjet xətti, obrazların bir-birinə qarşı zahiri cəbhə yaratması və s. yoxdur. Bu obrazlar heç zaman müsbət-mənfi qruplara da bölünmür, bunun müqabilində müasir həyat və “əxlaq qanunlarının təntənəsi”ni (V.Q.Belinski) seyr etmək mümkündür. “Qəfəs” komik faciəsi, “Ağıllı adam” qroteskində bu təntənə daha qabarıq hiss olunur. Birinci komediyada insanla heyvanın təbiətən yaxınlaşması prosesi simvolik çatdırılırsa, ikinci komediyada qroteskin gücü ilə cəmiyyət hadisələrinin ziddiyyətli inkişaf prosesinə nüfuz edilir. Aydın ki, “ağıllılıq” və “dəlilik” həmişə cəmiyyətin ən aktual problemlərindən biri kimi daim ədəbiyyatşünaslığın, fəlsəfi fikrin tədqiq obyektinə olmuşdur. Ağıl insanı cəmiyyətdə problemlər girdabına sürükləməsi, ağıllılıqla dəliliyin sərhədlərinin qarışdığı məqamların təsviri “Ağıllı adam” komediyasının məğzini təşkil edir. Müəllif psixoloji təsvir və detallarla müasir cəmiyyətdə ən ağıllı adamın belə potensial olaraq fırladaqçı psixiatrların pasienti ola biləcəyi ehtimalını komizm obyektinə edir. Jurnalist həkim, müstəntiq obrazlarında müasir cəmiyyətin reallıqlarının tragizmi ifadə olunur. Qonşuları, iş yoldaşları arasında tərbiyəli, ağıllı bir ziyalı olaraq tanınan jurnalistin psixiatriya şöbəsi və müstəntiqin birgə fəaliyyətinin qurbanı olması zamanın reallığını əks etdirir. “Kişiləri qoruyun”, “Qarışqa tələsi”, “Safari” komediyalarında yeni ictimai-

siyasi, mənəvi- əxlaqi münasibətlər sistemi komik, satirik araşdırma mənbəyi kimi diqqəti çəkir. “Oxşarlar”, “Vida marşı” komediyalarında komizm ictimai məzmun yükü, sosial dərinliyi, həyati ziddiyyətlərin və məziyyətlərin reallığı ilə yadda qalır.

Doğrudan da, Firuz Mustafanın dramaturji yaradıcılığı yalnız klassik formalarla məhdudlaşmır, həm də bu formaların bir-birinin içinə girməsi, qovuşuq şəkildə baş verməsi ilə səciyyələnir. Bunun nəticəsidir ki, yaradıcılığında faciə, dram, komediya kimi klassik nümunələrlə yanaşı, komik faciə, qrotesk, dramatik komediya, ekzotik komediya, antikomediya, fars, mənzum komediya, mini-fars, monodram, məzhəkə, tragikomediya, xronika və s. formalara geniş yer vermişdir. Təkcə bunu demək kifayətdir ki, “Qəfəs”, “Ağıllı adam”, “Qarışqa tələsi”, “Müqəvvə”, “Safari”, “Kişiləri qoruyun”, “Oxşarlar” və s. komediya adı ilə təqdim etdiyi əsərlərində belə janrdaxili müxtəliflik gözlənilir. “Qəfəs” ikipərdəli komik faciə, “Ağıllı adam” ikihissəli qroteks, “Qarışqa tələsi” ikihissəli dramatik komediya, “Kişiləri qoruyun” ikihissəli ekzotik antikomediya, “Oxşarlar” ikihissəli fars, “Lampa məsələsi” mim-fars və s. kimi verilmişdir. Dramaturqun öz əsərlərini bu cür adlandırması heç də əsərlərin adlarında ekzotika yaratmaq istəyindən doğmamışdır, əsərin xarakterindən və məzmun qatının çoxmənalılığından irəli gəlmişdir. “Senatda toy”, “Vida marşı”, “Lampa məsələsi”, “Küsənlər barışanda”, “Qara ulduzlar”, “Neytral zona” və s. onlarla dramaturji əsəri forma cəhətdən bir-birini təkrarlamır. Hətta eyni formada yazılan əsərləri belə struktur baxımından xeyli dərəcədə fərqləndiyi kimi, orijinallığı ilə də yadda qalır. “Senatda toy” həcminə görə kifayət qədər böyük olmaqla yanaşı, Azərbaycan ədəbiyyatında ilk mənzum komediya olmasına görə də maraq doğurur. Əgər Rəhman Əlizadənin komediyaları mənzum-mənsur şəkildə yazılmışsa, F.Mustafanın bu əsəri birbaşa mənzum formada yazılmışdır. Eyni zamanda əsərin janrını siyasi pamflet olaraq müəyyənləşdirmək olar. Dramaturqun monodramları dramaturgiyamızda özünəməxsus yer tutur. Silsilə şəkildə yazılan “Sifət”, “Məruzə”, “Musiqili məktublar”, “Müqəvvə”, “İfritə” monodramları milli dramaturgiyanı janr və forma baxımından bir qədər də zənginləşdirir. Hətta fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru Sabir Bəşirov onun “*Məruzə*” monodramını satirasının zirvəsi hesab edir [22, s.140]. Tədqiqatçı, görünür, dramaturqun bu kiçik formada böyük cəmiyyət problemlərini qoyması və həll

etməyə çalışmasını nəzərdə tutmuşdur. Ədəbiyyatşünas Seyfəddin Eyvazlı isə başqa bir monodramını nəzərdə tutaraq yazır: *“Müqəvvə” monopyesi müasir düşüncə üçün meydan açan maraqlı əsərdir. Bu əsərdə konflikt həm daxili intim dünya üçün məqbul olan psixoloji mahiyyətdədir, həm də sosial-psixoloji, qismən də ictimai-sosial yöndədir*” [45, s.65]. Ümumiyyətlə, monodram F.Mustafa yaradıcılığında yeni bir janr kimi yaranır, struktur etibarilə bir-birini təkrar etmir, hər biri yeni dramatik konflikt əsasında formalaşır.

Firuz Mustafanın monopyesləri (*“Musiqili məktublar”*, *“Müqəvvə”*, *“Sifət”* və s.) bir aktyorun teatr imkanlarının genişliyini göstərir. Danışıqdan çox hərəkətlilik, zaman və məkanın tez-tez dəyişməsi, hadisələrə fəlsəfi baxış F.Mustafa monopyeslərinin dramaturji əsasını təşkil edir. *“Musiqili məktublar”* monodramı dramaturgiyamızı forma cəhətdən zənginləşdirən əsərlərdəndir. Belə ki, tamaşada yalnız bir iştirakçı, yəni Qadın iştirak edir. Gözləmək olar ki, bu forma tamaşaçı üçün darıxdırıcı ola bilər, yaxud çağdaş tamaşaçını məşğul etməz, ancaq elə olmur, əsərin strukturundakı keçidlər, məzmun ilə formanın vəhdəti, texnoloji vasitələr, monoloqdakı hissələr və s. yeni formalı səhnə əsərini müəyyənləşdirir: *“Otaq. Küncdə piano. Divardan kişi şəkli asılıb. Qadın otaqda gəzişir”* kiçik və lakonik remarkanın ardınca verdiyi *“Tamaşada Kişinin məktubları lentə alınmış kişi səsi ilə də oxuna bilər”* [113, s.4] qeydi tamaşa boyu müəyyən funksionallıq qazanır. Səhnədə yeganə iştirakçı olan qadının monoloqunu bir neçə yerə bölmək olar: a) tanışlıq; b) keçmişə qayıdış; c) əri haqqında xarakteristika; d) naməlum qadına məktub; e) final və s.

Yüngül bir zarafatın, adi bir qadın qeybətinin bu cür sonluqla bitəcəyinə inanmayan, düşünülməmiş bir hərəkətinin girovuna çevrilən Qadın özünü belə təqdim edir: *“Mən ailəli bir qadınam. Vaxtilə nazirliklərin birində mühasib işləmişəm. Sonra həmin nazirlik ixtisara olundu. Bizim dövrümüzdə nazirliyin ixtisara düşməsi qeyri-adi hadisə deyil. Görürsən ki, nazirliyin biri ləğv olunur, başqası yaranır. Bir də ki nə nazirlik, canım, baxıb görürsən ki, bir ölkənin ləğv olunması barədə qərar çıxarırlar...”* [113, s.4- 5].

Nazirliklə bərabər ixtisara düşən Qadın ilk vaxtlar işsizliyə dözə bilməsə də, sonralar buna alışır və işsizliklə işləməyin elə bir fərqi olmadığını dərk edir. Bu qısa

tanışlıqdan məlum olur ki, qadının əri musiqi müəllimidir, pianoçudur, amma bəstəkarlığı da var. Gecə-gündüz işləyir, müğənnilər onun mahnılarını yüksək qiymətləndirirlər, qurulu ev-eşiyi, bağı var. Keçmişdə olsa da, özünü xoşbəxt qadın hesab edirdi. Burada ritm dəyişir və onun həyatını dəyişən epizod danışılır. Monodram boyu bir neçə dəfə baş verən bu dəyişiklik əsərdəki konflikti müəyyən edir. Ərinin ona tez-tez xəyanət etdiyi aşkara çıxır. Boşanmış qadının onların evinə gəlişinə qədər hadisələr sakit məcrada davam edir. Bundan sonra əsərdəki konfliktə drammatizm bir qədər də artır. Onun evinə gələn yad qadının *“Bəyəm indi arvadına xəyanət etməyən kişi var ki?”* [113, s.7] sözləri onun da ürəyinə şübhə salır. Dramaturq hadisələri bir-birinə elə bağlayır ki, bu bağlar nəticəsində səhnədə həyat dəyişir. Qadının gəlişi, əri haqqında söhbətlər, iştirakçıların fiziki olmasa da, sayını artırır və əsərdəki konflikt bir qədər də şəkillənməyə başlayır. Əri ilə çalışmağa gələn müğənni qadının bu sözlərindən sonra Qadın onu yola salaraq fikirləşir: *“Birdən-birə onun eybəcər hesab etdiyim sifəti mənim gözlərim önündə gözəlləşməyə başladı. Bu iblis qızı, iblis haradan gəlib çıxdı mənim evimə?... Elə bil başımda şimşəklər oynadı, ildırım çaxdı. Əlbəttə, göylərin gurultusunu həmişə leysan yağışlar əvəzləyir. Mən ağzıquyulu çarpayuya döşənib o ki var ağladım...”* [113, s.9].

Dramaturq monodramın konfliktinə yeni bir komponent əlavə edir; bu da ərindən şübhələnən qadının öz ərinə məktublar yazmasıdır. Bundan sonra qadın ərinə məktublar yazır. Bu məktublar personajlar arasındakı münasibətlərin yeni mərhələsini göstərmək üçün ən yaxşı vasitələrdən biri olur. Məktublar yazıldıqca hadisələr sürətlə dəyişməyə, yeni bir dramatik şəkil almağa başlayır. Bundan sonra evin içində “məktublaşma oyunu” başlayır. Ər və arvad bir-birinə sevgi məktubları yazırlar, lakin bu dəfə başqa ad və ünvanla. Bu məktubların hər biri dramın konfliktində özünəməxsus yer tutur. Bir neçə məktublaşmadan sonra əri naməlum qadına sevgisini etiraf edir. Nəticədə ərlə arvad arasındakı soyuqluq davam edir və onlar məktublaşdıqları ilə bir yerdə olmağı qərarlaşdırırlar: *“Uzaqdan musiqi sədası eşidirəm. Müğənninin ifa etdiyi mahnıdakı sözlər beynimdə əks-səda verir: “Naməlum qadın, naməlum qadın”. Görəsən, o qadın kimdir?”*

Qapını çırpıb qəti addımlarla pillələri enirəm... Qadın çıxır” [113, s.41].

Firuz Mustafa “Musiqili məktublar” monodramında bir qadının monoloqu əsasında dramatik bir həyatı səhnələşdirir. Səhnədə bir iştirakçı olsa da, bir neçə iştirakçı və dramatik bir həyat tamaşaçılarına təqdim olunur. Bu formanı dramaturq daha da inkişaf etdirərək iki pərdəli “Müqəvvə”, bir hissəli “Sifət”, “Məruzə”, “İfritə” kimi dramlarını yazmışdır. Bu əsərlərdə personajla birlikdə müəllif mətnləri də başlıca yer tutur. İstər remarkalarda, istərsə də mətn boyu müəllif müdaxilələrində konfliktin açılmasına müəyyən imkanlar yaranır. Müasir texnologiyanın da səhnədə yer tutması hadisələrin drammatizmini bir qədər də artırır.

“Müqəvvə” monodramı, Cəmil Əlibəyovun fikrincə, *“ictimai səciyyəli qələmə alınmış bir əsərdir”* [52, s.7]. Dramaturq dövrümüzün xarakterik bir hadisəsini monodramın konfliktinə daxil etmişdir. Özünəməxsus həyat fəlsəfəsi olan Qadın evinə kişi müqəvvası gətirərək ona “ərə gedib”. Monodramda telefon, səs, Müqəvvə, Kişi səsi, İzdiham kimi personaj əvəzi iştirakçılar da vardır. Qadının müqəvvə ilə söhbəti zamanı bayırdan gələn izdiham səsi konfliktin təşkilində əsas yer tutur. İzdihamın quyruğu qadının yaşadığı evə dirənmişdir. Bu zaman Qadın Müqəvvəyə deyir: *“Səs-küyü, hay-harayı eşidirsənmi? Ax, qışqıran, yüyürən, gövşəyən müqəvvalar. Ah, bir-birini əzən, didən, parçalayan manekenlər. Necə bilirsən, bəlkə, birlikdə enək həyatə? Yox, nəyimizə gərəkdir? Bəs onların başçısı hanı? Bəlkə, özüm düşüb bu kütləyə rəhbərlik eləyim? Onların səsini sən də eşidirsənmi? Hərə bir şey istəyir. Çörək, iş, pul, azadlıq, həqiqət, düzlük, qanun-qayda...Sənə onların heç biri gərək deyil, çünki... Çünki səndə bunların hamısı var (Piyaləni konyakla doldurub başına çəkir. Eyvana yaxınlaşır, kimlərəsə əl eləyir. Bayırdan səs-küy eşidilir: “Aşağı düş!” “Kimi gözləyirsiniz?!” və s. Qadın eyvana çıxıb əl eləyir. İzdihamın səs-küyü aydın eşidilir)* [113, s.58-59].

Qadının müqəvvə ilə söhbətlərində əslində həyatın ən mühüm problemlərinə toxunulur. Monodramın kulminasiyasında ictimai fikir də əsas yer tutur. Belə ki, qadın üçün bütün kişilər bir müqəvvə, maneken təsiri bağışlayır. Səhnədə təsvir edilən pəncərə qadının həyata baxış bucağıdır. Küçəyə toplaşmış azadlıq tələb edənlərə eyhamla azadlığın haradan başlanmasını sual edir: *“Bəs nədən, haradan başlanır bizim azadlığımız? Öz nəfsimizdən, öz xislətimizdən, öz daxilimizdən, öz*

xaricimizdən...başlayır. Əvvəlcə ürəyinizi azad edin, sonra ruhunuzu, sonra da bütün bədəninizi” [113, s.61].

Əsərdə dramatik kulminasiya müəyyən bir həddə çatır, “*Sən tam azadsan. Elə mən özüm də azadam. Biz indi çox xoşbəxtik*”, –deyən qadın özü də müqəvvaya çevrilir, kişi maneken isə canlı kişiye! Artıq burada rollar dəyişir və qadının bir qədər əvvəl dediyi “*Hər ikimiz sərbəstik, azadıq*” sözləri reallaşır. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, küçədə insanların yığılması zamanı da Qadın “*Ax, qışqıran, yüyürən, gövşəyən müqəvvalar. Ah, bir-birini əzən, didən, parçalayan manekenlər*” [113, s.62], –deyə onları maneken adlandırmışdı. Canlı insanla manekenlərin yerini dəyişməsi əslində manekenin, müqəvvanın kim olması ilə bağlı müəyyən impulslar verir.

“Məruzəçi” monodramında yeganə obraz olan Məruzəçi qocalarımızın “təcrübəsini düzdə”, “arzusunu gözdə” qoymamaq üçün universitetdə yeni fakültə–yaltaqlıq fakültəsi açmaq niyyətindədir. Bununla bağlı dediyinə görə çoxsaylı təkliflər alır. Məhz bu təkliflərdən sonra rəhbərliyə müraciət etmək qərarına gəlir. O deyir: “...xahiş edirik ki, qoy ağsaqqallar ordusunun xahişini reallaşdıraraq, necə deyərlər, ataların yolu – oğulların yoludur! Layihəmizi bəyəndilər. Biz yeni ixtisasa qəbul elan etdik. İndi nəticə göz qabağındadır. Demə, fakültəmizə can atanların sayı-hesabı yoxmuş. Doğrusu, biz əvvəlcə düşünürdük ki, bu sənətin sahibləri, əsasən, qocalardır. Yaltaqlıq bir növ köhnəlmiş, dəbdən düşmüş peşədir. Amma ...səhv edirmişik. Bizdə yeni fakültəyə daxil olmaq istəyən nə qədər istedadlı gənclər, qabiliyyətli yeniyetmələr varmış! Biz öz gənclərimizlə, öz gəncliyimizlə fəxr etməliyik! Eşq olsun onlara! (Alqışlar)” [113, s.113]. Məruzəçinin bu sözləri cəmiyyəti bürüyən, mikrob kimi yayılan yaltaqlıq kimi pis xüsusiyyətin artıq gənc nəsil arasında da geniş vüsət almasından xəbər verir. Obrazın nitqində satira, kəskin ifşa aydın nəzərə çarpır.

“İfritə” monodramı isə Rəvanə adlı birinin məhkəmə salonunda özünümüdafiə çıxışı üzərində qurulub. O, doğulandan indiyədək keçdiyi bütün həyat yolunu danışır. Adi bir zarafatın sonda onun ürək yarası ilə nəticələndiyinin şahidi oluruq. Monodramdakı bu strukturu tədqiqatçı S.Eyvazov “*Şərti həqiqətlər üzərində qurulmuş və qeyri-tipik olan bir hadisənin psixoloji-detektiv*” [45, s.65] olaraq dəyərləndirir. Onun fikrincə, “*yazıçı-dramaturq hadisələri elə maraqla çözüür ki, onun uydurma*

olması fikrinə gəlmirik. Belə hadisələr ola da bilər, olmaya da bilər ...” [45, s.65].

Çağdaş dramaturgiyanın nümayəndələrindən biri Əli Əmirinin yaradıcılığı da janr zənginliyi ilə diqqəti çəkir. Onun “İki aktrisa üçün baş rol”, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Mən səni sevirəm”, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Mesenat” və s. ona qədər dramaturji əsərləri janr poetikası baxımından yeni və orijinaldır. Məlumdur ki, Ə.Əmirli dramaturgiyaya nəsrdən gəlmişdir. Olsun ki, bunun müxtəlif səbəbləri vardır, ancaq ən mühüm səbəb kimi, yazıçının istər nəsr əsərlərində qoyduğu problemləri, istərsə də müstəqillik dövrünün hadisələrini və tarixə baxışı səhnədə göstərmək olmuşdur. Buna görə də onun bir çox mövzuları nəsr əsərləri ilə üst-üstə düşür. Onun ilk pyesi “Meydan” “yenidənqurma üslubunda iki hissəli subyektiv xronika” şəklində işlənmişdir. Tənqidçi A.Talıbzadə “Meydan” pyesini faktiki olaraq pyes yox, xronika hesab edir. Onun fikrincə, əsər “...əvvəlcə roman kimi işlənilib; yalnız sonradan Əli Əmirli romanı götürüb səhnələşdirib və bu zaman görüb ki, mətn dialoqlarda təqdim olunsa da, personajlar söz deyib, söz eşitsələr də, onun yazdığı mətn hələ pyes kimi bütövləşib ortaya çıxmır” [131, s.124].

Buna yaxın vəziyyəti dramaturqun “Tiran və aktyor” əsərində də görmək mümkündür. Müəllif bu pyesini “iki hissəli qeyri-tarixi faciə” adlandırmışdır. Lakin bu əsər klassik faciədən bir qədər fərqlidir; daha çox “Meydan” pyesinin davamı kimi səslənir. Çünki tiranlar və aktyorların da əsas fəaliyyəti məhz meydanda olur. İştirakçılar arasında Xor və Maska personajlarının iştirakı da onu klassik faciə janrından fərqləndirir.

“Bala bəla sözüdür?” əsəri isə yeni dövrün anomaliyalarını komik şəkildə əks etdirir. “Bala bəla sözüdür?” dramaturqun ilk komediyasıdır. Bu forma həm də burada baş verən hadisələrin bədii stixiyasını çatdırmaq üçün ən yaxşı vasitə olmuşdur. Bu janr müəllifə imkan verir ki, meşşanlığa, özünü ziyalı hesab edib, ancaq xalqı düşünməyən, yalnız öz xeyrini güdən, müstəqillikdən öz xeyri üçün istifadə edən, vətəni, xalqı düşünməyən tipləri ifşa etsin. Milli dramaturgiyada M.F.Axundzadənin “Təmsilat”ından başlayaraq bu günə qədər komizm müxtəlif ifadə formaları ilə təzahür etmişdir. Yəni komizm məna oyunu, komik konflikt müxtəlif şəkildə təzahür edir.

Komediya janrının nəzəri istiqamətdə tədqiq edən tənqidçi Cavanşir Yusifli bu təzahür formalarını aşağıdakı şəkildə təqdim edir: *“Dünyanın mənası ilə oynamaq gülüşdə, komediya mətnlərində özünəməxsus şəkildə ifadə olunmuşdur. Belə bir trafaretlə sözümlə davam etməyə məcburuq ki, komizmin, bütövlükdə isə gülüşün bir hadisə, fenomen kimi çoxqatlı və dəyişkən olması faktı üzərində dayanmaq lazımdır. Çünki bunu həm çoxəsrlik mədəniyyət tarixləri və həm də bütövlükdə cəmiyyətin ayrı-ayrı dövrlərdəki qeyri-bərabər inkişaf stixiyası doğurur”* [139, s.35]. Bu mənada Ə.Əmirlinin *“Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”*, *“Onun iki qabırğası”*, *“Köhnə ev”*, *“İtkin ər və ya ufoloji ehtiraslar”*, *“Varlı qadın”*, *“Kişi və qadın”*, *“Yeddi məhbusə”* və s. komediyaları dramaturgiyamızın müstəqillik dövründə janrın inkişafını təmin etmişdir, lakin bu əsərlər belə janrın daxili quruluşunda bir-birindən fərqlənirlər; məsələn, *“Köhnə ev”* ailəiçi macərə komediyası şəklində işlənmişdir. *“Varlı qadın”* da ailəiçi macərə komediyası kimi götürmək olar. Pul üstündə ailə içində gedən mübarizə komediyanın konfliktinin əsasını təşkil edir. Yaxud *“Kişi və qadın”* pyesi *“iki hissəli epataj komediyası”* adlandırılmışdır. Tənqidçi Aydın Talıbzadə *“Azərbaycanlıların müstəqillik sərgüzəştləri”* məqaləsində Əli Əmirlinin *“Kişi və qadın”* adlı iki hissəli epataj komediyasının *“vay şələküm- məlləküm”* konstruksiyasını saxlamasına diqqət çəkərək bu əsərin dramaturqun digər pyeslərinə bir o qədər bənzəmədiyinin səbəbləri üzərində dayanır. Teatr tənqidçisi A.Talıbzadə pyesin illüziya və təlqin üzərində qurulduğu və kamera xarakterli olduğu qənaətinə gəlir. Onun fikrincə, əsərdə cəmi beş iştirakçı var; onlardan da yalnız üçü aktivdədir [131, s.136]. Dramaturqun ailəiçi macərə münasibətlərini göstərmək üçün həşirdən, hayküydən, daha çox istifadə olunan şivə və dilləşmədən şüurlu şəkildə imtina etməsi yeni dramaturji situasiya yaratmış olur. Burada məzhəkə üslubu özünü daha çox biruzə verir. Tədqiqatçı Leyla Allahverdiyeva doğru olaraq Əli Əmirli dramaturgiyasında *“Atalar və oğullar”* probleminin başlıca yer tutduğunu qeyd edir [11, s.22]. Doğrudan da, Ə.Əmirli dramalarının bir çoxunda bu problem qaldırılır. Adı tarixi assosiasiya doğuran *“Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”*da isə hadisələr kəndçilərin şəhər macərələrindən, deputatlığa namizədlərin seçki sərgüzəştlərindən bəhs edir. Bu əsərləri ümumilikdə birləşdirən cəhət isə sərgüzəştlilik və macərəçılıqdır. Personajların dili,

dialoglarında ləhcənin aparıcı olması əsərdəki komizmin hədəfini də müəyyənləşdirməyə kömək edir.

Əli Əmirinin “İyirmi ildən sonra” əsəri isə melodramatik janrda yazılmışdır. Bir dramaturq kimi Ə.Əmirli tarixi mövzuları da qələmə alaraq keçmişə bu günün münasibətini əks etdirmək istəmişdir. Bütün bunları dramaturq klassik dramaturji strukturda həyata keçirməyə üstünlük verir. “Mesenat” dramı janrın mövzu dairəsinin zənginliyini təmin edən əsərlərdəndir. “Ağa Məhəmməd şah Qacar” isə klassik tarixi dram şəklində düşünülmüş və yazılmışdır.

Ağarəhim Rəhimovun da dramaturgiyası müstəqillik dövrünün ən əsas faktı kimi mənalanır və janr baxımından zəngin və müxtəlifdir. Onun “Xəyanət”, “Haray”, “Canavar balası”, “Maska”, “Daşqala əməliyyatı”, “Dünyanın beş günü”, “Vidən məhkəməsi”, “Əsgər anası”, “Əl əli yuyar”, “Əcaib macəranın nadürüst tipləri”, “Nə tökərsən aşına”, “Düdəməli qalmaqalı” və s. pyesləri janr və forma baxımından çağdaş dramaturgiyanı zənginləşdirir. Əgər dramaturqun kinodramaturji mətnlərini də buraya əlavə etsək, zəngin bir mənzərə alınar. Dramaturq bu əsərlərdə cəmiyyətdəki sosial-əxlaqi, cəmiyyət və ictimai deformasiyaların mənəvi-psixoloji problemlərini təsvir edir, ortaya çıxan yeni qəhrəmanları təqdim edir. Bu problemlər dramaturqun dram, sosial dramlar, tarixi pyes, sənədli-publisitika, psixoloji vəziyyətlər, komediya, məzhəkə, tragikomediya, triller kimi janrlarda və formalarda ifadə olunur. Ağarəhim dramaturgiyasına ayrıca bir monoqrafiya həsr edən ədəbiyyatşünas B.Əhmədli yazır: *“A.Rəhimovun əsərlərində hadisələr vahid süjet xətti üzərində qurulmur, həmişə alternativ yollardan istifadə olunur. “Qatı cinayətkarlar”, “Qatillər”, “Qadın hikkəsi”, “İblisin oyunu”, “Məhəbbət və cinayət”, “Vidən məhkəməsi” və s. əsərlərinin süjet xəttində drammatizm və hərəkətin xarakteri onun məzmununa triller janrının elementlərini gətirmiş olur. Bir çox pyes kimi təqdim olunan əsərlərində isə faciəviliklə komikliyin qovuşduğu onların janr poetikasını da genişləndirir”* [48, s.157]. Ağarəhim Rəhimovun dramaturgiyasının janr zənginliyində tragikomedianın başlıca yer tutduğunu önə çəkən tədqiqatçı Solmaz Məmmədova bu fikirdədir: *“İnsanın keçirdiyi əhvali-ruhiyyəni, situasiyanı aydın dərk edən Ağarəhimin dramaturji yaradıcılığında tragikomediya başlıca yer tutur. O, cəmiyyətdə gedən mənəvi*

sapmalardan, əxlaq problemlərindən danışır” [104, s.3]. Ağahəsən Bədəlzadə isə dramaturqun yaradıcılığında drammatizm, monoloq və dialoqların xarakterini təhlil edərək belə bir doğru qənaətə gəlir: *“A.Rəhimovun bəzi dram əsərlərini elə hadisələr təşkil edir ki, bu hadisələr zamanın, cəmiyyətin idealsızlığını, yoxsulluğunu, yorğunluğunu və durğunluğunu təsdiq edir...Ona görə də drammatizm həyat materialından dramaturqun düşüncələrinə keçir. Ötən zamanla yeni dövrün haqqında düşüncələrin toqquşması müəllifin daxili monoloqlarında sarsıdıcı dramaya çevrilir*” [21, s.237].

Əfqan Əsgərovun “Oliqarx” pyesi daha çox məişət problemlərini əks etdirir. Şirkət rəhbəri Cəsur Polad oğlu İgidovun (Adda olan istehza onun tutduğu durumu yaxşı əks etdirir.) vəzifəsindən çıxarıldıqdan sonra onun ətrafında olan insanların mübarizəsi əks etdirilir. Belə ki, onların içində xanımı Zivər, kürəkəni Şahvələd, övladları Xumar və Güloğlan, katibəsi Nazxanım, qardaşı Ağazal, katibəsinin əri Qələndər və başqaları vardır. Fikrimizcə, Ə.Əsgərovun bu əsərində müasir hadisələr təsvir olunsa da, ənənəvi mövzunu əsk etdirir. Tənqidçi Aydın Dadaşov bu fikirdədir: *“Oliqarx”ın qaldırdığı problemi hələ ötən əsrin 30-cu illərinin sonunda eyni mövzulu “Toy”, iyirmi il sonra isə “Əliqulu evlənir” satirik komediyalarında qaldıran Sabit Rəhman münasibətlər sistemini gözünü hadisələrdə xalça kimi toxuduğu personajlarına qəzəbli deyil, rişxəndli münasibəti ilə komediyanın janr tələbini yerinə yetirmişdi*” [34, s.28].

Yeni bir ictimai-siyasi sistemə qədəm qoyan cəmiyyətin dinamikasını çatdırmaq, fəlsəfi, sosioloji, psixoloji çalarlarını ehtiva etmək digər janrlar kimi dramaturgiyanı da məşğul edən əsas problemlərdən biridir. Bu dövrün problemlərini çatdırmaq üçün çoxsəsli dramaturji mətnlərdən, janrlardan istifadə etmək həm də dövrün ziddiyyətli inkişaf prosesindən irəli gəlir. Yeni, orijinal dramaturji düşüncə üslubunu təmsil edən dramaturqlardan Afaq Məsud, Kamal Abdulla, Natiq Rəsulzadə, Firuz Mustafanın yaradıcılığında, modernizm və postmodernizmin elementləri ilə yanaşı dramaturji janr zənginliyi də əsasdır. Problemi, hadisəni fərqli rakursdan işıqlandıran modernist düşüncə A.Məsudun “Can üstə”, “O mənə sevir”, K.Abdullanın “Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş!”, “Hərdən mənə mələk də deyirlər”, “Ruh”,

“Yağışlı gecələr”, N.Rəsulzadənin “Nonsens”, F.Mustafanın “Tıxac”, “Əqrəb bürcü”, E.Hüseynbəylinin “Labirint”, “İki nəfər üçün oyun”, “Axırını sakitlikdir” və s. əsərlərində müasir dünyanın global problemlərinə yeni baxış ifadə olunur. Ancaq bu mərhələdə başqa bir müşahidəni də qeyd etməmək olmaz. Bu dövrdə dramaturgiya yalnız mövzu, janr və problematika baxımından deyil, həm də dramaturq, rejissor, teatr baxımından özünün yeni dövrünü yaşayır.

Dramaturq Elçin Hüseynbəylinin iki hissəli “Sezar” [74] sintetik dramı da yeni dövr dramaturgiyasının faktlarındanır. Dramaturq burada tarixi mövzuya müraciət edir. Maraqlı cəhət burasındadır ki, burada Misir və Roma uğrunda gedən hakimiyyət mübarizəsini əks etdirir. Yəni dramaturq zaman və məkanı fərqli müstəvidə götürür. Ancaq əsər sonacan müasir kontesktə səslənir və bugünkü ictimai-siyasi hadisələrlə sanki paralellik təşkil edir. Ədəbiyyatşünas T.Vəlixanlı bu yaxınlıq haqqında yazır: *“Roma sərhədləri daxilində baş verənlərin: hakimiyyət uğrunda çarpışmalar, sui-qəsdlər, seperatizm və ölkədəki hadisələrin düzgün məcraya yönəldilməsi, imperiyanın bütövlüyünün təmin olunması üçün müdrik bir siyasi liderə zəruri ehtiyacın yaranması, bütövlüyün qorunması, tərəqqiyə nail olunması və ictimai-siyasi sabitliyin təmin edilməsi üçün siyasi varisin seçilməsi və s. kimi faktların iç üzündə tam başqa-Azərbaycan reallıqları durur”* [137, s.25]. Doğrudan da, dramaturq Kleopatra personajında Vətən torpağının müdafiəçisini əks etdirir. O heç nə haqqında fikirləşmir. Lakin onu ələ keçirmək istəyənlər var. Pompeyin onun qardaşını öldürməsi də bunun tərkib hissələrindən biridir. Lutsi də onu ələ keçirməyə çalışır. Lakin nə Lutsi, nə də Pompey buna nail ola bilmir. Nəhayət, Kleopatra müdrik və təcrübəli Sezarı paytaxta dəvət etməklə vətənin bütövlüyünü qoruyub saxlayır.

Ümumiyyətlə, müstəqillik dövrünün dramaturgiyasını janr, forma, struktur baxımdan zəngin və yaradıcı hesab etmək olar. Zaman etibarilə o qədər də böyük olmayan bu mərhələdə dramaturqların əllidən çox dramaturji mətnləri ədəbi orqanlarda dərc edilmiş, ondan çox kitabları çap olunmuşdur. Eyni zamanda dramaturji mətnlər yalnız çap olunmaqla kifayətlənməmiş, Akademik Dövlət Dram Teatrında və əyalət teatrlarında tamaşaya qoyulmuş, müxtəlif quruluşlar verilmişdir. Bu işə teatrla dramaturgiyanın qarşılıqlı əlaqəsini təmin etmişdir. Çünki dramaturji mətn yalnız

oxumaq üçün yazılır, həm də göstərilir və bu zaman onun yaşaması, geniş tamaşaçı kütləsinə qovuşması təmin edilmiş olur. Janrın zənginliyi ilə yanaşı dramaturgiyanın ictimai problematika zənginliyini də təmin etmək əsas məsələlərdən biridir. Dramaturgiya tədqiqatçısı Arif Səfiyevin bir qədər əvvəlki dövrün dramaturgiyası haqqında dediyi fikri çağdaş dramaturji mətnlərə də aid etmək mümkündür: *“Dramaturgiyada müasir və aktual mövzuya müraciət olunması bədii sənətkarlıq məsələlərinin də müasir səviyyədə həll olunmasını tələb edir. Müasir mövzu sönük, bəsit obrazlarda ifadə olunduqda onun təsiri də sönük və bəsit olur. Dövrümüzün əsas ictimai-əxlaqi məsələlərinin böyük, təsirli insan xarakterlərində, zamanın inkişaf ziddiyyətlərini ifadə edən bədii konfliktlərdə əks etdirmək dramaturgiyamızın əsas vəzifələrindəndir”* [125, s.116].

Fikrimizcə, milli dramaturgiyanın heç bir mərhələsində dramaturgiya janr poetikası, yeni formalar baxımından bu qədər zəngin və çoxsəsli olmamışdır. Çağdaş mərhələdə dramaturgiya yalnız klassik ənənəvi janrlarla (dram, komediya, faciə) məhdudlaşmamış, həm də fars, qrotesk, antikomediya, komik faciə, dramatik komediya, ekzotik komediya, oyun, mənzum komediya, tragikomediya, absurd, xəyali oyun, duyumlar dramı, epataj komediya, məzhəkə, sərgüzəşt və s. onlarla formalara müraciət edilmişdir. Bu və burada adları çəkilməyən yeni formalar həm də teatr səhnələrində yeni aktyor, səhnə yozumuna imkan açmışdır.

Tədqiqat işinin birinci fəslində əldə edilən əsas elmi nəticələr iddiaçının aşağıdakı əsərlərində öz əksini tapmışdır: [96; 98;100;102; 103; 154].

II FƏSİL

ÇAĞDAŞ DRAMATURGIYADA CƏMIYYƏT PROBLEMLƏRİNİN İNİKASI

2.1. Sosial-mənəvi problemlərin təsviri

Məlumdur ki, çağdaş dramaturgiyanın konfliktində dayanan əsas problemlərdən biri cəmiyyətdəki sosial problemlərin bədii həlli məsələsidir. Bu məsələ sosrealizm dövrü dramaturgiyasında olduğundan tamamilə fərqli şəkildə həll edilir. Əslində sosial problemlərin səhnəyə yol tapması həmişə mümkün olmuşdur, lakin bu və ya digər şəkildə bu problem sosrealizm mərhələsində bir qədər arxada qalmışdır. Cəmiyyətdəki problemlərin təsviri üçün ilk öncə yeni bədii həll tapmaq lazım gəlir. Elə bir bədii həll ki müasir tamaşaçını məşğul edə bilsin, düşündürsün, baxdığı tamaşada dövrün hadisələrini, hadisələrin mahiyyətini və fəlsəfəsini dərk etsin, ondan müəyyən nəticələr çıxara bilsin. A.P.Çexovun belə bir fikri yerinə düşür: *“Pyes üçün yeni sonluq tapan həm də yeni era açmış olur...mən sonluq tapmayınca pyesi yazmağa başlamıram”* [153, s.388]. Çağdaş dramaturgiyada bu cəhətdən müəyyən irəliləyiş vardır; belə ki, xüsusilə nisbətən gənc dramaturqların əsərlərində sosial problemlərin qoyuluşuna və bədii həll problemlərinə daha tez-tez rast gəlmək olur.

Dramaturqlardan Elçin, Əli Əmirli, Firuz Mustafa, Ağarəhim Rəhimov, Vaqif Səmədoğlu, Afaq Məsud, Kamal Abdulla, Elçin Hüseynbəyli, Aygün Həsənoğlu və başqalarının dramaturji yaradıcılığında dövrün sosial problemləri, cəmiyyət hadisələri ailə-məişət çevrəsi daxilində göstərilir. Bu əsərlərdə dramaturji strukturu sosial problemlər təşkil etdiyi kimi, personajlar və əsərdə qoyulan ideya da yeni sosial münasibətlər sistemini əks etdirir. Bu dövrdə yazılan pyeslərdəki sosial münasibətlər sistemini təhlil edən teatrşünas A.Dadaşov yazır: *“Dramaturji strukturda iştirak edən personajların münasibətlər sistemi isə dövrün reallığının müəllif yozumunu yaradır. Dövrün mükəmməl mənzərəsini yarada bilən bu pyeslərdəki personajlar əhali*

daxilindəki müxtəlif zümrələri əhatə edə bildiklərindən hadisələr bənzər mövzu və struktur daxilində peşəkar, ictimai üslubların növbələşməsi hesabına sanki real həyatdan maraqlı reportaja çevrilə bilirlər” [30, s.53]. Bu cəhətdən çağdaş dramaturgiyada sosial problemləri dramaturji struktura gətirənlərdən biri də Elçindir.

Məlumdur ki, Elçin dramaturji yaradıcılığa hələ ötən əsrin 70-ci illərinin əvvəllərində “Poçt şöbəsində xəyal” tragikomediyası ilə başlamışdır. Elçinin dramaturgiya tədqiqatçısı Seyfəddin Eyvazov yazır: *“Elçin dramaturgiyasında insanın cəmiyyətlə ilk toqquşması “Poçt şöbəsində xəyal” əsərində üzə çıxdı”* [46, s.23]. Doğrudan da, bu əsərində Elçinin təsvir etdiyi cəmiyyətlə insan bir-birinə uyğun gəlmirdi. Görünür, buna görə bu əsərin səhnə taleyi yazıldığı dövrdə baş tutmadı. Tragikomediyanın yazılması yazıçının dramaturgiya sahəsindəki fəaliyyətinin uğurlu başlanğıc olmadı. Ona görə də bu tragikomediyadan sonra müstəqillik dövrünə qədər bir də bu sahəyə müraciət etməmişdir. Görünür, dramaturqun teatrla bağlı qərbçi fikirləri və ilk dram əsərində bu standartları gözləməsi müəllifin bu istiqamətdə yaradıcılığını müəyyən etməmişdir. Ola bilsin, sosrealizm çərçivəsi də buna imkan verməmişdir. Çağdaş dövrdə isə Elçin cəmiyyət hadisələrini, sosial problemləri əks etdirən onlarla dram, komediya, tragikomediya, fars, absurd və s. janrlarda əsərlər yazmışdır. Elçin dramaturgiyasını ayrıca bir mərhələ hesab edən professor Bədirxan Əhmədli bu fikrində haqlıdır: *“Elçin dramaturgiyasının ayrıca mərhələ təşkil etməsinin əsas faktorlarından biri tematika və problematikanın uğurlu bədii həllindən asılı olur. Bütün hallarda Elçin dramaturgiyasının əsasını insan və cəmiyyət problemi təşkil edir. Lakin hər bir əsərində dramaturq insan və cəmiyyət probleminə gözlənilməz situasiya, dramaturji kolliziya, kombinasiya, bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə fərqli rakurslardan baxır”* [49, s.16]. Müasir dövrün sosial problemləri dramaturq Elçinin ən çox müraciət etdiyi mövzulardan biridir. Cəmiyyətdəki tənhalıq və ondan xilas olma yollarının axtarılması (“Qatil”), öz mənindən imtina edən insanların dramı (“Cəhənnəm sakinləri”), insanın lirik-pataloji-psixoloji çırpıntılarının ictimai məzmunu (“Şekspir”), həyatda özünə yer tapa bilməyən insanların tragizmi (“Arılar arasında”) və s. mənəvi-əxlaqi, ictimai, sosial problemlər onun dramaturgiyasının əsas xüsusiyyətlərindəndir. Elçin personajları sanki Azərbaycan cəmiyyətinin bir

politrasıdır, onu bütün zümrələri, problemləri və cizgiləri ilə əhatə edir. Professor Nizami Tağısoyun yazdığı kimi: *“Personajların dilinə belə münasibət həm də xalqın psixoloji və eyni zamanda fərdi xüsusiyyətlərini oxucu (tamaşaçı) qarşısında nümayiş etdirmək, onu yaddaşa həkk etmək imkanı verir”* [130, s.7].

“Ah, Paris, Paris!..”, “Mənim sevimli dəlim”, “Diaqnoz D” (“Mənim ərim dəlidir”) pyeslərində (Teatrşünas Məryəm Əlizadə bu pyesləri trilogiya və ya triptix adlandırır.) müasir dövrün gerçəkliklərini sosial problemlər kontekstində həll edir. Özü də bu pyeslərin hər biri kifayət qədər həcmə malikdir. Məsələn, “Ah, Paris, Paris!..” komediyası iyirmi bir şəkildən, “Mən sənənin dayınam...” on üç şəkildən, “Dəlivanadan dəli qaçıb, yaxud mənim sevimli dəlim” komediyası proloq, epiloq və on bir şəkildən ibarətdir. Demək lazımdır ki, 90-cı illərdə teatrı mövcud böhrandan qurtaran da məhz Elçinin bu əsərləri olur. Barmaqla sayılacaq qədər dram əsərlərinin yazıldığı bir dövrdə Elçin köhnə quruluşdan və yeni yaranan cəmiyyətin 84sintezindən yaranan xaosun, hərc-mərcliyin obrazını yaratmağa çalışmışdır. Dramaturq bu əsərlərində cəmiyyət-ağıllılıq-dəlilik paralelizminin dramatik inkişafını verir. Dövrün, mühitin və sosial gerçəkliklərin ümumiləşdirilmiş obrazı məhz bu əsərlərdə açılır. Elçinin qəhrəmanlarını əvvəlki dramatik qəhrəmanlardan fərqləndirən tənqidçi Yaşar Qarayev bu əsərlərdəki qrotesk və pamflet əlamətlərini, dəlilik və ağıllılıq xüsusiyyətlərini yüksək qiymətləndirərək yazırdı: *“...Əgər “Mənim sevimli dəlim” komediyasında bütün bu həqiqətlərlə, xaosla, dəliliklə bağlı hadisələr, əsasən, ictimai fonda baş verirsə, “Ah, Paris, Paris!..” tamaşasında “dəliləri” biz daha çox məişət mühitində görürük. Üçüncü komediyada (“Mən sənənin dayınam”) isə artıq dəliliyin və ölümlüyün işə edildiyi üçüncü fonu görürük: sənət və səhnə mühitini. Daha doğrusu, Elçin artıq dəlilərin baş rolda oynadığı teatrı həyatın və gerçəkliyin bir həyatın, bir idarənin səhnəsində yox, səhnənin özünün səhnəsində göstərir. Teatr özünə gülür”* [83, s.6].

“Ah, Paris, Paris!..” komediyasında hadisələr 1991-ci ildə Bakı şəhərində baş verir. Komediyanın personajları arasında milyonçu Əhməd bəy və onun dayısı Mediqulu bəyin Fransadan gəlmələri yeni bir situasiyadan xəbər verir. Sovetlərin dağılması ərəfəsində hadisələrin bu cür inkişafı Azərbaycanda baş verən prosesləri yada salır. Polyaniçkolar ailəsinin, eləcə də Mərkəzi Komitə işçilərinin hadisələrin

gedişində yaxından iştirakı da köhnə quruluşun tənəzzülü mənasına gəlir. Xorun “İstefa” qışqırması və “Yaşasın azad Azərbaycan”, “Biz SSRİ-nin tərkibindən çıxmaq istəyirik!”, “Bir dəfə yüksələn bayraq bir daha enməz!”, “Öz içimizdən olan satqınlara, imperiya nöqərlərinə ar olsun!”, “Qarabağ Azərbaycanın döyünən ürəyidir!”, “İmperiya, Azərbaycandan əl çək!” və s. şüarların səslənməsi gələcək hadisələrdə yeni dramaturji yozumla qarşılaşacağımızdan xəbər verir. Süquta uğramaqda olan kommunist partiyasının və onun ideologiyasının məsul işçisi İskəndərzadə hələ də marksizm-leninizm, onun ideologiyası, beynəlxalq kommunist hərəkatının nəzəri əsasları, sosial-siyasi baxışların inqilabi yolla dəyişdirilməsi haqqında düşünür. Lakin baş verən hadisələr onun düşüncəsində müəyyən təbəddülatlar yaratmışdır: marksizmi inkişaf etmiş kapitalist dövlətlərində tətbiq etməyin çətinliyini dərk edən İskəndərzadə Fransada Kommunist partiyasının üzvü olmağın mümkünlüyünə sığınır. Fransadan gələn azərbaycanlı “milyonçular” da Əhməd bəy və Mehdiqulu bəy Bakıdan umduqlarını ala bilmədiklərindən buradan getməli olurlar. Onların səhnədən gedışı daha çox “Ölümlər”dəki Şeyx Nəsrullah və Şeyx Əhmədin gedisinə bənzəyir. Dramaturq onların gedisini burada baş verən hadisələrin ziddiyyətliliyinə bağlayır; hamı onlardan nə isə gözləyir, onlardan bu xalqa gün ağlamaqlarını istəyir, onlar isə buradan getməyi üstün tuturlar: *“Mehdiqulu bəy (Səhnəyə daxil olur). Əhməd bəy!...Əhməd bəy!...(Əhməd bəy çığıra-çığıra səhnə boyu pıçı-pıçı sahiblərinin arasından keçir və birdən-birə süpürgəçisinin kölgəsi ilə üz-üzə gəlir.)*

Kişi (pıçıltı ilə). Əhməd bəy bu həyatdan getdi?

Mehdiqulu bəy (bərkdən). Bilmirəm!...Təki məmləkətdən baş götürüb getməsin!...(İti addımlarla uzaqlaşır.) Əhməd bəy...Əhməd bəy...İşıq sönür” [42, s.143]. Elçinin bu komediya-trilogiyası güclü gülüş potensialına malikdir: dramaturqun dəlixananı hadisələrin baş verdiyi məkan seçməsi də məhz bu gülüşü reallaşdırmaq üçün ən yaxşı yer olur. Hadisələrin bu cür inkişafı cəmiyyətdəki sosial problemlərə yeni rakursdan baxmağı zəruri edir və gülüşün məcrası komediyadan tragikomediya doğru bir yol keçir. Teatrşünas M.Əlizadənin əsərə verdiyi qiymətdə dramaturqun uğurlu bədii həlli təqdir olunur: *“Elçinin “Ah, Paris, Paris!” komediyası uğurlu səhnə həllini tapmasaydı belə, milli teatr prosesinin mühüm faktı sayıla bilərdi. Çünki milli*

komediya düşüncəsindən qaynaqlanıb bəşər mədəniyyətinə yüksələn yaradıcı üsul ən azı teatr prosesimizin canlı potensialından xəbər verər, onun intellektual və estetik səciyyələrinin sabit olmasını təsdiqləyərdi” [58, s.12].

Elçinin 9 şəkildən ibarət “bir az kədərli” “Arılar arasında” komediyasında dəyişən cəmiyyətdə mənəvi saflıq problemi qoyulur. Qadınla ərin münasibətlərindəki mənəvi saflıq onların həyatına müəyyən təsirsiz ötürüşür. Qadın ərindən ancaq səslərini eşitdiyimiz, özlərini isə heç zaman səhnədə görmədiyimiz Nataşa və Gümüşü (pişik və it) daha çox sevir. O bu istəkdə nə qədər səmimidirsə, ərinə münasibətdə bunu demək olmaz. Oğulları Toppuş, qızları Zulya və onların nişanlıları Lyalya (Toppuşun nişanlısı), Caba (Zulyanın nişanlısı) da münasibətlərdə müasirdir. Qadının təhriki ilə ailənin bayram günlərini kənddə – Babanın yanında keçirmələri ziddiyyətləri, toqquşan psixologiyaları ifadə edir. Bütün cütlüklər dalaşaraq səyahətdən yarımçıq Bakıya qayıdırlar. Bu hadisələr ömrünü arılar arasında keçirən Baba ilə Dayə arasında münasibətin yaranmasına gətirib çıxarır. Dayənin 63, Babanın 84 yaşı olmasına rəğmən, onlar gələcək haqqında düşünürlər və öz gələcəklərini qurmağa çalışırlar. Dayənin *“Yox... Yüz ildən sonra belə olmayacaq axı...Həyat dəyişəcək...Axı həyat inkişaf edir... Yüz ildən...yaxşı yüz olmasın, iki yüz ildən sonra da belə olacaq? Yox, onda bütün insanlar xoşbəxt yaşayacaq...”* [39, s.18]. düşüncələri ilə Babanın düşüncələri üst-üstə düşür. Sadəcə Baba xoşbəxtliyi daha çox gələcəkdə görür. O, əmindir ki, gələcək mütləq xoşbəxt olacaq! *“(Ayağa qalxaraq iki əlini də ağzına tutub qışqırır.) Ey, gələcəkdəkilər!..Ey!..Sizinləyik...Eşidirsiniz bizi?... (Daha da bərkdən) Gələcək mütləq xoşbəxt olacaq!..Sizdən sonrakı gələcək! Başa düşdünüz? Sizdən sonrakı gələcək! Siz də üzünüzü bizim kimi gələcəyə tutub qışqıracaqsınız:ey, gələcəkdəkilər, gələcək xoşbəxt olacaq! Başa düşdünüz, yoxsa yox?Həmişə də belə olacaq! Xoşbəxtlik həmişə gələcəkdə olacaq! Ey!..Başa düşdünüz?..”* [39, s.19].

Elçin dramaturgiyası, birincisi, mövzu və problematika etibarilə olduqca orijinal, zəngin, polifonik səciyyəli və çoxşaxəlidir; ikincisi, janr poetikası, obrazlar qalereyası, psixoloji konfliktlər, üslub rəngarəngliyi baxımından yenidir. Onun əsərlərində çağdaş cəmiyyətin bütün spektrləri, demək olar ki, təsvir edilir. “Mehmanxana nömrəsində görüş” (1990), “Hövsan soğanı” (1990), “Qisas” (1992),

“Su” (1992), “Xüsusi sifariş” (1990) absurdları, “Teatr” (1991), “O da aşiq olub yaza dünyada” (1992) bir pərdəli əsərləri, “Poçt şöbəsində xəyal” (1970), “Teleskop” (2010) tragikomedyası, “Sənətkarın taleyi” (2010) faciəsi, “Ah, Paris, Paris” (1992), “Mən sənənin dayınam” (1993), “Dəlivanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim” (1996), “Diaqnoz D” (“Mənim ərim dəlidir”) (1998), “Arılar arasında” (2006) komediyaları, “Cəhənnəm sakinləri” (2007) dramı onun teatr yaradıcılığını zənginləşdirən əsərlərdəndir. Elçinin bədii nəsrinin əsasında yazılmış “Mahmud və Məryəm” (1998) məhəbbət dastanı, “Ağ dəvə” (2002) və s. dram əsərləri hadisələri sosial problemlər çərçivəsində təhlil etmək və həll etmək baxımından olduqca zəngin material verir. Bir-birinin ardınca yazılıb tamaşaya qoyulan “Salam, mən sənənin dayınam”, “Mənim ərim dəlidir”, “Ah, Paris, Paris!”, “Dəlivanadan dəli qaçıb”, “Qatil” (“Uduzlar aləmində qətl”), “Arılar arasında” və s. pyesləri mövzu, problematika, janr, struktur və üslub cəhətdən dramaturgiyanı zənginləşdirən əsərlərdəndir. Sonuncu iki əsər istisna olmaqla, bu pyeslər, əsəsən, keçid dövrünün hadisələrinə: sosial-məişət və siyasi ziddiyyətlərə dramaturqun komik münasibətini əks etdirir. Dramaturq müasir cəmiyyətdəki hadisələri, nöqsanları, qüsurları gülüş yolu ilə islah etməyə çalışır. Bu dövrün hadisələri müxtəlif aspektlərdən: sosial-məişət zəmini (“Ah, Paris, Paris!”), teatr mühitinin sosial problemləri (“Mən sənənin dayınam”), keçid dövrünün xaotik mənzərəsi (“Mənim ərim dəlidir”) və s. Bütün tragikomik reallığı ilə təsvir olunur. Dramaturq bu əsərlərində ictimai quruluşun dəyişməsi nəticəsində cəmiyyətin düşdüüyü xaotik vəziyyəti, siyasi kataklizmləri, düşüncə təbəddülatlarını təsvir etməklə dövrün ümumiləşdirilmiş obrazını yaratmağa nail olur.

Elçin “Qatil” əsərində müasir dövrümüzdə olduqca aktual olan bir problemə—mənəvi iflas probleminə müraciət edir. Psixoloji məqamların qarşıdurması üzərində qurulan və bədii həllini tapan pyesdə hadisələr 41 yaşlı müəllimənin şagird dəftərlərini yoxlaması ilə başlayır. Müəllimənin vəzifəli adamın övladı olan Həsənzadəyə qeyri-kafi qiymət yazması onun prinsipiallığından xəbər verir. Növbəti “2”-dən sonra uşağın anasının “Müəllimə, hamı bizdən xahiş edir, tək-cə sizdən başqa” sözlərini deməsi bu prinsipiallığı təsdiq etməklə yanaşı, gələcək hadisələr üçün də bir zəmin rolunu oynayır. Ziddiyyətli daxili monoloq üzərində qurulan əsərdə müəllimənin

prinsipiallığını axıradək qoruyub saxlaması üçün şəraitin olmaması onun taleyində əsaslı rol oynayır.

Dramaturq Əli Əmirli sosial mühit probleminə başqa prizmadan baxmışdır. Sovet dövründə elmi konfranslarda çıxışlar edən professor Səyyadın milli azadlıq hərəkatı dövründə “Azadlıq” ailə təsərrüfatı yaradaraq öz qayğıları ilə məşğul olması (“Onun iki qabırğası”), maddi güzəran ucbatından elmi işin yarımçıq qoyan alim Sarı Qarayevin ailəsinin simasında dövrün iqtisadi çətinliklərinin doğurduğu mənəvi deqredasiyalar (“Varlı qadın”), Qarabağ savaşına getməmək üçün oğluna qız paltarı geydirərək komik vəziyyətlərə düşən Zərlinskilər ailəsi (“Bala başa bəla”), övladlarına Hamlet və Ofeliya adını verən Otellonun keçid dövründə çətin vəziyyətə düşməsinə (“İyirmi ildən sonra”) təsvir etməklə dramaturq Əli Əmirli dövrün mürəkkəb psixoloji portretini yaratmağa nail olur. Ümumiyyətlə, Ə.Əmirli bir dramaturq kimi bu mərhələdə daha məhsuldar olur və pyeslərinin də əsas mövzu və problematikasını müasir həyat hadisələri təşkil edir. Adının tarixi assosiasiya doğurmasına rəğmən, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” dramı da müasir həyat hadisələrinə münasibəti əks etdirir. Dramaturq mövcud siyasi münasibətlərə tragikomik yanaşaraq iki tayfa, yaxud klanın siyasi mübarizədə düşmənçilik etməsinə səhnə həyatı verir. Özü də bu mübarizədə cəmiyyətin, xalqın deyil, özlərinin şəxsi, tayfa, klan maraqları güdülür. Əsərin “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular” adlandırılması isə yeni dövrdə ziyalı hesab olunan bu insanların öz məqsədləri, maraqları naminə orta əsrlər zamanının qorxunc yollarına əl atmalarına işarədir. Adın doğurduğu tarixi assosiasiya əsərdə baş verənlərə ironiya şəklində səslənir. Burada Şekspirin “İtalyan əfsanəsi”nin motivləri əsasında yazdığı “Romeo və Cülyetta” faciəsinin dramaturji strukturunun təqlid edilməsi, məhəbbət dramınının (kabuletilər və montekkilər arasındakı ziddiyyəti yada salsaq) müasir Azərbaycan siyasi mühitinə köçürülməsi postmodernizmin əlamətləri sayıla bilər.

Əsər boyu bu və ya digər obrazın dili ilə səslənən milli düşüncəli fikirlər, həm də müəllif mövqeyini əks etdirir: *“Sizi and verirəm nəyə inanır, nəyə etiqad edirsiniz ona, məhv etməyin müstəqilliyə təzəcə qədəm qoyan bu gənc fidan ailəni, qurban verməyin mənəm-mənəmliyinizə, yerə-göyə sığmayan iddialarınıza, qoy öyrənsinlər,*

sizsiz yaşamağı, qoy alışsınlar müstəqilliyə, bağımsızlığa. Gəlin, demokratiya arzusundan deyil, feodal istəyindən doğulan qondarma partiyalanızla körpə fidanı məhv etməyin. Kor qoymayın milləti” [62, s.158]. Doğrudur, bu fikirlər bir qədər deklorativ səslənir, lakin hadisələrin inkişafından doğur və obrazın əsər boyu inkişafının yekunu kimi ortaya çıxır.

İki hissəli “Bala bəla sözündəndir?” komediyasında 80-90-cı illərdə Azərbaycanın Qarabağ müharibəsinə cəlb olunduğu zaman bir ailənin hadisələrə baxışı əks olunur. Yeni cəmiyyətdə yeni problemlər ortaya çıxmışdır. Məsələ heç də bu cəmiyyətdə Qarabağ müharibəsindən qaçmaq üçün min dona girən gəncləri tərbiyə etmək deyil, həm də yeni formalaşmaqda olan cəmiyyətin alt qatlarını təsvir etməkdədir. Maraqlıdır ki, komediyada iştirak edən obrazların adlarında belə onun xarakterini açacaq əlamətlər vardır: Ata – İzzət Nəfisli, Ana – İzzət Nəfisli, Devitbe, Elçikişi, Elçiqadın və b. adlarda onun xarakterini açan əlamətlər əks olunmuşdur. Hadisələr bərli-bəzəkli zəngin bir otaqda başlayır. Ana özünü demokrat kimi təqdim edir, müstəqil olmağımızla fəxr edir. Lakin hadisələrin gedişi göstərir ki, ana da, ata da müstəqillikdən ancaq öz xeyirləri üçün istifadə etməyə çalışırlar. Onlar oğulları Cəmili nəinki cəbhə bölgəsinə göndərmirlər, hətta əsgərliyə göndərməmək üçün ona devitbe knijkası alırlar. Lakin hadisələrin başqa məcrada cərəyan etməsi əsərdə komik konflikti bir qədər də artırır. Valideynlər uşaqlarını əsgərliyə göndərməmək üçün hər vasitəyə əl atır, oğulları Cəmili Cəmilə edərək, ona qız paltarı geydirməklə vəziyyətdən çıxmağa çalışırlar. Onların fikrincə, İzzət Nəfislinin övladı əsgərliyə getməməlidir. Təsadüfi deyil ki, oğula povestka gələrkən evdə vay-şivən qopur, ata-ana bunu çox pis qarşılayır. Valideynlərin oğulları haqqında fikirləri onların müstəqilliyə, demokratiyaya nə qədər əməl etdiklərini aşkara çıxarır:

“Ana. Cəmilə povestka gəlib.

Ata. Kimə? Cəmilə? Povestka? Nə povestka? Başımdan nətəər ağrı tutdu, ə? Az, ordan dərmanı ver görüm... Yox, yox, lazım deyil, buraxdı... Ölmüşdüm, ə! Hanı povestka? Ver bura görüm. Niyə götürdün? Niyə demədin özü burda yoxdu?

Ana (Sakit, amma qəti və inamla). Niyə, nöşün? Qoymaram! Qoymaram!

Ata. Vay dünya, görün çatlasın sənin... Mənim evimə, mənim oğluma, İzzət

Nəfislinin qapısına povestka göndərirlər. Guya mən silesaram, şoferəm, injinerəm, nə bilim müəlliməm? Bu nətəər hökumətdi, nətəər prezidentdi, ə! Nə böyük tanıyırlar, nə kiçik sayırlar” [62, s.89].

Valideynlərin düşüncəsində belə bir fikir kök salmışdır ki, onların övladları yox, kasıb-kusubun uşaqları əsgər getməli və yaxud döyüşməlidirlər. Elə buna görə də bütün vasitələrlə Cəməli əsgər göndərməməyə qərar verir və bu yolda komik vəziyyətə düşürlər. Əsgər göndərməmək üçün oğulları Cəməli Cəmilə edir, evin içində ona qız paltarı geydirirlər. Lakin komik durum bundan sonra başlayır. Onların evinə Cəmilə üçün elçilər gəlirlər. Dramaturqun da elə əsas məqsədi bu cür düşünən insanları komik vəziyyətə salmaq, onların bu halına gülmək olmuşdur. Ə.Əmirli bu əsəri ilə cəmiyyətdə müstəqilliyə, vətəni qorumağa münasibətin iç üzünü açmağa çalışır.

Əli Əmirlinin “Tiran və aktyor”, “Bala bəla sözüdür”, “Meydan”, “Ağqoyunlular və Qaraqoyunlular”, “Xoşbəxt gün”, “Onun iki qabırğası”, “Varlı qadın”, “Kişi və qadın”, “Hasarın o üzü” və s. pyeslərində sosial-məişət problemlərinə toxunulmuşdur. Bu cəhətdən dramaturqun ilk pyesində (“Meydan”) 90-cı illərin sosial problemləri və hadisələri əsas yer tutur. Məlumdur ki, yazıçının bu adda romanı dərc edildikdən sonra onu dramatik şəkildə də işləmiş və ilk pyesini yazmışdır. Bu mənada Ə.Əmirlinin ilk pyesi, belə demək mümkünsə, romandan dönmədir. Bununla belə, romandakı ideya pyesin dramatik konfliktində daha aktual səslənir. Çünki meydan özü həmin dövrdə bir səhnə idi və bu səhnədə həm qəhrəmanlar, həm də antiqəhrəmanlar yetişmişdi. Ə.Əmirlinin meydanı qarışıq bir məkan kimi təsvir edilir, burada şüarlar səslənir, emosiyalar təzahür edir. Meydan həm də ziddiyyətlər və təzadlar məkanı kimi yadda qalır; burada həm azadlıq nitqləri edilmiş, həm də bura kriminal dünyanın adamları və narkomanlar məskəni olmuşdur. Onu da nəzərə alaq ki, artıq əsər yazıldığı dövrdə həqiqi Meydan hərəkəti başa çatmış, onun haqqında yalnız müəyyən əfsanələr, şayiələr qalmışdı. Əsərdə meydanda baş verən hadisələr komik şəkildədir: vaxtilə alovlu nitqlər deyən, azadlıq uğrunda ölümə belə hazır olanlar bu gün yeni bir situasiya ilə qarşı-qarşıya qalırlar. Hadisələr bir ailə çərçivəsində cərəyan edir. Pyesin əsas personajlarından olan Kürəkən yüksək ideallar uğrunda deyil, adi sosial-məişət hadisələri ilə çarpışır. Qayınanası, arvadı və məşuqəsi ilə əlləşən Kürəkənin yeganə

məqsədi birtəhər düşdüyü bu vəziyyətdən çıxaraq xaricə getməkdən ibarətdir. Onun bütün çalışmaları, yalanları, hərəkətləri ətrafında heç bir pis hadisənin baş verməməsi, vətəni maneəsiz, sağ-salamat tərk etməsi üçündür. Faktiki olaraq bu, qəhrəmanın meydandan qaçması anlamına gəlirdi. Personajın bu şəkildə göstərilməsi Meydan hadisələrindəki milli ideyanın sosial-məişət çərçivəsində baş verməsi, mənəviyyatın və milli təəssübkeşlik hissənin cılızlaşmasını göstərmək istəyidir. Bütün bunlar fraqmental və xronikal şəkildə göstərilir. Hadisələrin bu şəkildə davam etməsinin pyesin janrına təsir etdiyini önə çəkən teatrşünas Aydın Talıbzadə faktiki olaraq “Meydan”ı pyes deyil, xronika hesab edir, çünki əvvəlcə roman kimi işlənilib, yalnız sonradan romanı səhnələşdirib və bu zaman görüb ki, mətn dialoqlarda təqdim olunsa da, personajlar söz deyib söz eşitsələr də, onun yazdığı mətn hələ pyes kimi bütövləşib ortaya çıxmır. A.Talıbzadə fikrini belə əsaslandırır: *“Odur ki, “Meydan”ın janrını bu sayaq müəyyənləşdirib: “Yenidənqurma üslubunda iki hissəli subyektiv xronika”. Və bu “xronika” başlanandan Kürəkən özünü passivcəsinə və naşıcasına müdafiə eləyir: müdafiə elədikcə isə daha çox “zibilə düşür”* [131, s.124]. Kürəkənin mübarizəsinin məişət və sosial problem kontekstində baş verməsi milli ideyanın məişət problemləri ilə əvəzlənməsini şərtləndirir.

Dramaturgiyada vətəndaşlıq və torpaq azadlığı mövzusunda da müraciət edilmiş, zamanımızda baş verən hadisələrə vətəndaşlıq mövqeyindən münasibət bildirmişdir. Keçid dövrünün problemləri, qanlı yanvar, sovetlər birliyinin dağılmasından sonra respublikada baş verən hadisələr, torpaq azadlığı uğrunda gedən döyüşlərin bədii inikası Y.İsmayılovun “Didərginlər”, R.Novruzovun “Hələ sevirəm deməmişəm”, A.Həsənoğlunun “Mağara” və s. pyeslərində bu və ya digər şəkildə öz əksini tapır.

Müstəqillik dövründə dramaturgiyanın inkişafı yalnız ənənəvi istiqamətdə getməmiş, yeni dramaturji yolların, cərəyanların təşəkkülü ilə yadda qalmışdır. Sosializm ideologiyasından və bədii, ədəbi kanonlardan azad olan dramaturgiya istər-istəməz yeni estetik meyarlarla formalaşmağa başlamışdır. Müstəqilliyin ilk illərində əgər bu estetik meyarlara xaotik yanaşıldırsa, getdikcə bu baxış sabitləşməyə və oturmağa macal tapmışdır. Bu meyarların bir çoxu sənətin özünün təbiətindən irəli gəlirdisə, bir qismi də dövrün, mühitin demokratikləşməsindən və liberallaşmasından

şərtlənirdi. Cəmiyyətdəki liberal və demokratik dəyərlər hadisələrə yeni baxış formalaşdırarkən fərdi üsluba və düşüncəyə üstünlük verilir. Qlobal kataklizmlər zamanı hər hansı bir “izm”in, ədəbi cərəyanın üzə çıxması tamamilə təbiidir. 30-cu illərin sonlarından başlayaraq Azərbaycan ədəbi-bədii fikrində modernizmin öncə bir ünsür, element, daha sonra isə kompleks (hər hansı bir bədii əsər, yaxud cərəyan) şəklində üzə çıxması dağılmış, qüvvədən düşmüş estetik dəyərlərin əvəzlənməsi üçün ən yaxşı imkan olur.

Avropada təşəkkül taparaq XX əsrin ikinci yarısında humanitar elmlərin, incəsənətin bütün sahələrini əhatə etmiş yeni ədəbi konsepsiyasının məhz bu dövrdə müstəqilliyin, demokratiyanın və liberalizmin mənəvi dəyər statusu qazanması tamamilə təbiidir. Hərəkətdə olan yeni cəmiyyətin dinamikasını çatdırmaq, fəlsəfi, sosioloji, psixoloji çəkarlarını ehtiva etmək digər janrlar kimi dramaturgiyanı da məşğul edən əsas problemlərdən biri olmuşdur. Bu dövrdə yeni, orijinal dramaturji düşüncə üslubunu təmsil edən dramaturqlardan Afaq Məsudun, Kamal Abdullanın, Natiq Rəsulzadənin, Firuz Mustafanın yaradıcılığında, modernizm və postmodernizmin elementləri ilə yanaşı, dramaturji janr zənginliyi də diqqəti cəlb edir.

Kamal Abdullanın dramaturgiyasında da sosial-mənəvi problemlərə baxış özünün dramaturji materialı, düşüncə və üslubu, bədii təxəyyülü, konflikt və süjet xətlərinin orijinallığı ilə modernist tendensiyasının göstəricisidir. Onun “Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş!”, “Bir, iki – bizimki”, “Ruh”, “Hərdən mənə mələk də deyirlər”, “Pis oğlan”, “Yağışlı gecələr” və s. əsərlərində hadisələr işıqla qaranlığın, həqiqətlə xəyalın, mövcud olanla mövcud olmayanın yeni rakursdan təqdimidir. Onun pyeslərində nağıl, mif elementləri üstünlük qazanır. Yarı xəyali, yarı dramatik, “Ruh” pyesi bu cəhətdən xüsusi maraq doğurur. Əsərdəki obrazlar (Ruh, Tərki-Dünya, Qorxacaq Qadın, Şübhəli məxluq, Narahat adam, Ağciyər, Kimsəsiz) yeni mistik yarıhəqiqət həyatın mövcud modelini xatırlayırlar. Onların ruh çağırmaları, keçmişləri və gələcəkləri ilə maraqlanmaları, insanın keçmişindən ayrılı bilməməsi, keçmişlə yaşamasını (bütün gizli, sirli hadisələri ilə) göstərir.

“Yağışlı gecələr” pyesində isə “həqiqətəbənzər oyunun, oyunabənzər həqiqətin” quraması təqdim olunur. İlk dəfə olaraq yas məclisi səhnəyə gətirilir. Hadisələr

əvvəldən axıra yas məclisində cərəyan edir. Yas məclisində görüşlər, xatırlamalar keçid dövrünün hadisələrini xatırladır. Mollanın hərdən “Vətən uğrunda ölən sərhədçilərimizin ruhuna salavat çevirin” deməsi də 90-cı illərin əvvəllərinin reallığını əks etdirir. Neçə illərdən sonra yas mərasiminə yığışan bir dalanın uşaqları indi müxtəlif işlə məşğuldurlar. Adəmin arvadının oğurlanması söhbətin əsas mövzudur. Söhbətdən məlum olur ki, ona olunan zənglərdə böyük məbləğdə pul istəyirlər. Hamı həbsdən yeni çıxmış Ərgülün yolunu gözləyir. Ərgül məclisə gec gəlir, lakin onun Adəmə verdiyi suallardan hiss olunur ki, bu işin içində onun da əli var. Yas mərasiminin axırınacan gedib onun arvadını gətirməsi, hamının dağılışmasından sonra Ərgülün “Siz gedin, mənə Adəmlə balaca işim var” deməsi, Adəmlə səhnədə tək qalması və s. bu ehtimalı bir qədər də artırır.

Elçin Hüseynbəylinin “İlğım”, “Axırı sakitlikdir”, “İki nəfər üçün oyun”, “Labirint”, “Fatihə” pyesləri dramaturgiyamızda yeni düşüncənin, dramaturji istiqamətin meyilləri kimi meydana çıxır. Müasir insanın daxili aləmindəki ziddiyyətlərə, mənəvi dünyasının bütün aspektlərinə nəzər yetirmək dramaturqun əsas yaradıcılıq xüsusiyyətidir. Şan-şöhrət hissənin həmişə cinayətə yol açması (“Hamının günahı”), səksəninci illərin sonlarında baş verən məlum hadisələrin işığında erməni millətinin xisləti (“Fatihə”), öz həyatlarını istədikləri kimi qura bilməyən insanların axtarışları (“İlğım”) dövrün problemləri prizmasında cəmiyyət və fərdin münasibətləri (“Adəm və Həvvə”) və s. problemlərin qoyuluşu və bədii həlli E.Hüseynbəyli dramaturgiyasının özünəməxsusluğudur.

Yeni dramaturji üslubda sosial problemlərin bədii həlli Firuz Mustafanın, Kamal Abdullanın, Afaq Məsudun da çoxjanrlı dramaturji yaradıcılığında öz ifadəsini tapır. F.Mustafanın “Musiqili məktublar”, “Müqəvvə”, “Sifət”, “Məruzə”, “İfritə” monodramları, “Qara ulduzlar”, “Sehrbaz”, “Zaman”, “Pələng ili”, “Neytral zona”, “Bir nəfər üçün tamaşa, yaxud qarabasmalar”, “Qara qutu”, “Sənə sözüm var”, “Final”, “Qıfıl” pyesləri, “Qəfəs”, “Ağıllı adam”, “Qarışqa tələsi”, “Safari”, “Kişiləri qoruyun”, “Oxşarlar”, “Senatda toy”, “Vida marşı”, “Lampa məsələsi”, “Küsənlər barışanda” komediyaları yeni dövrün sosial hadisələrini bütün reallığı ilə göstərən əsərlərdəndir. Çünki XX əsrin sonu XXI əsrin əvvəllərində yeni iqtisadi münasibətlərin formalaşması

teatr mühitində də istehsalçı, sifarişçi (Bu, sosial sifariş də ola bilər.) və tamaşaçı münasibətlərində yeni münasibətlərin yaranmasını şərtləndirən amillərdən olur.

Firuz Mustafa dramaturgiyasının əsas xüsusiyyətlərindən biri dramalarında obrazların az olması və çox zaman da adsız olmalarıdır, lakin bu əsərin dramaturji strukturuna xələl gətirmir, əksinə hadisələrə fəlsəfi baxışın ifadəsində dramaturqun imkanlarını daha da genişləndirir. Yəni dramaturqun adlara münasibəti şərti xarakter daşıyır. “Qara ulduzlar” ikihissəli dramında cəmi üç nəfər iştirakçı var, onların da adları şərti şəkildə ifadə edilmişdir: Məhbus, Qadın, Kişi. “Sehrbaz” ikihissəli dram-seansında isə obrazların sayı beş nəfərdir: Kişi, Şəhla, Samit, Aysu, Tamaşaçılar. “Sənə sözüm var” ikihissəli dramında isə dörd nəfər (Alxan, Zamin, Gülya, Nağı) iştirakçı vardır. Doğrudur, bəzi əsərlərində iştirakçıların sayı çoxluq təşkil edir, ancaq çox zaman bu say on nəfəri belə keçmir. Bununla belə, bu say azlığı dramaturqun cəmiyyət problemlərini bütün reallığı ilə təsvir etməsinə mane olmur. İki pərdəli, altı şəkilli “Adsız” əsərində cəmi beş personaj var: Adsız, Qadın, Qız, İbil və Tərhan. Müəllif qadınla qıza ad qoymamaqla obrazı daha da ümumiləşdirmək istəmişdir. Hadisələr ən azı komitə sədri, yaxud nazir olduğu güman edilən bir nəfərin bağında cərəyan edir. Vaxtilə “bəh-bəhlə” verdiyi oğlanla qızının nişanlarını ana indi pozub. Ona görə ki oğlanın atası narkobiznesdə günahlandırıldığı üçün həyatı təhlükədədir. Bu vəziyyətdən ona da xələl gələcəyini düşünən qadın qızını ondan ayıraraq başqa adaxlı axtarır. Qız isə həyatda indiyədək heç zaman yalanla qarşılaşmayıb, o, oğlana və onun ailəsinə münasibətdə əvvəlki fikrində qalır [109, s.36]. Pyes məişət hadisələri üzərində qurulub; belə ki, Qadın qızı üçün axtardığı adaxlını, nəhayət, tapır. Yeni adaxlı – İbil indi qonşunun ehtiyac üzündən satmaq fikrinə düşdüyü bağ evini almaq istəyir və bununla da öz şefinin qızına da sahib olmaq istəyir. Adaxlı İbil Qadının qızı ilə evlənmək istəyində müəyyən məqsədlər güdürdü. Belə ki, o, idarə rəisi vəzifəsini əlində saxlamaq istəyirdi. İbil qonşunun bağını almaq üçün müəyyən qədər vəsait də hazırlayıb. Lakin hər şey onun istədiyi kimi getmir: pulu maşına qoyduqdan sonra tapa bilmir. Pulun lal Adsız tərəfindən götürüldüyü iddiasını irəli sürür. Bəs Adsız kimdir? Adsız bağlara baxmaqla dolanır. Onsuz da Adsızın İbildən xoşu gəlmirdi, hadisələrin bu cür gedişi isə onu qəzəbləndirir. İbilin yaltaq, ikiüzlü olduğu kimi, həm də böhtançı

olduğunu görən Adsız gördüklərinə inanmır və bağdan götürdüyü orağı öz sinəsinə sancır. Tərhan oğlunun can verdiyini görərək evdən götürdüyü tüfənglə İbilə atəş açır.

Dramaturq Adsızı lal və kar kimi göstərir; bu cəhətdən Adsız personajını müəllifin tamaşaçılara çatdırmaq istədiyi əsas ideyaların daşıyıcısı hesab etmək olar. Adsız burada ən ağıllı adam təsiri bağışlayır; mövcud vəziyyəti doğru qiymətləndirir, hadisələrdən baş çıxarmağı bacarır. O, lal və kar olmasına rəğmən, həssasdır, tərbiyəlidir, təmizdir, yalanla işi yoxdur. Hadisələri müşahidə etməyi bacarır və dərk etməyə çalışır. O, İbilin qızla münasibətlərinin səmimi olmadığını da ilk dərk edənlərdəndir. O gördü ki, İbil Qızı ələ keçirmək üçün hər cür səy göstərir. Qızın da münasibəti ona aydın idi; ona görə də Adsız istəmirdi ki, belə bir qız İbilə qismət olsun. İbilin də Adsızdan xoşu gəlmirdi. O bilirdi ki, Adsız onların münasibətinin mahiyyətini anlayır. Onunla yaxşı rəftar etməməsinin bir səbəbi də bu idi. Adsızın başına nə gəlersə, saflığından gəlirdi. Hətta evdə də o hər şeyin doğrusunu edirdi. Adsızın atası Tərhanın oğlu haqqında düşündükləri də bu fikri təsdiq edir: *“Allah günaha yazmasın, hərdən fikirləşirəm ki, elə bir yandan lal olmağı yaxşıdır. Heç olmasa, bu iyrənc dünyada söylənilən yalanları eşitmir. Adamların bir-birinə ünvanladığı, yağdırdığı söyüşləri, qarğışları, nifrətləri dinləmir. O hər yerdə gözəllik axtarır, səliqə-sahman yaradır... çiçək əkir, gül becərir, bağ-bağça salır... Otlarla, qarışqalarla, quşlarla danışır. Öz sözünü suya deyir, aya deyir, ulduza deyir. O nə yaxşı ki, bu mindilli, minsifətli insanların səsinə eşitmir. Bəlkə də, mənim bu bədbəxt oğlum dünyanın ən xoşbəxt insanıdır...”* [109, s.72].

Firuz Mustafa bu personajla demək istəyir ki, nə qədər cəmiyyətdə İbil kimiləri var, həmişə haqsızlıqlar, ədalətsizliklər də olacaq. İbil personajı həyatidir, yəni real həyatla da səsləşir. Fəlsəfə üzrə fəlsəfə doktoru Sabir Bəşirov yazır: *“Fərdin günahkar olmaması fikri absurddur və Firuz Mustafa da əsərlərində bunu iddia etmir. Ancaq cəmiyyətin günahkar olması fikri F.Mustafanın bütün əsərlərindən bir xətt kimi keçir. “Adsız” dramı da istisna deyil...”* [22, s.191].

Pyesin finalında Adsız özünü öldürür. Onun özünü öldürməsinin əsas səbəbi kimi, İbilin onu günahlandırması götürülür. Adsız ona atılan böhtanı həzm edə bilməyərək özünə qəsd edir. Beləliklə, İbil tək cə Adsızı deyil, həm də özünü öldürür.

Finalda iki ölüm; bir tərəfdə İbil, digər tərəfdə Adsızın ölümü. Lakin tamaşaçını İbilin deyil, Adsızın ölümü məyus edir. Adsızın ölümü müəyyən məna ifadə edir, bununla dramaturq cəmiyyətdəki haqsızlığa etiraz etmiş olur. Elə müəllifin də məqsədi cəmiyyətdəki ictimai kataklizmləri, haqsızlıqları göstərməkdir.

Məlumdur ki, yeni cəmiyyət özü ilə birgə həm də yeni problemlər gətirmişdir. Bunlardan biri sosial problemlər çağdaş dramaturgiyanın müraciət etdiyi ən mühüm problemlərdəndir. Bu mənada cəmiyyətin ictimai-siyasi, mənəvi, iqtisadi metamarfozasının təsviri F.Mustafanın “Alın yazısı”, “Əqrəb bürcü”, “Dəhliz” və s. əsərlərində də davam etdirilir. Bu əsərlərdə də cəmiyyəti düşündürən suallar verilir, yaxud cəmiyyət ittiham edilir. Pozulmuş, yolundan dönmüş cəmiyyəti saflaşdırmağa, təmizləməyə ehtiyac olduğu açıq-aydın görünür.

Cəmiyyətdəki mənəvi aşınmanın təsviri Firuz Mustafanın “İlgım”, “Ayı təbəssümü”, “Tıxac” dramlarında da davam etdirilir. Aydınır ki, gülüş, komizm, satira və yumor tarixin müxtəlif mərhələlərində ədəbi-bədii fikrin bir çox janr və növlərində dominant (bəzən çox, bəzən az) rolunda çıxış etmişdir. Bu günümüzədək çox az- az hallarda faciə ilə komediya, gülüşlə ciddiyyət bir sənətkarın yaradıcılığında bu şəkildə sintezli ifadə olunmuşdur. Əlbəttə, süjetləri dünyanı dolaşan, həm faciə, həm də komediyalar müəllifi V.Şekspir yaradıcılığı istisna olmaqla! Onun “Kral Lir” faciəsinin gülüşlə, komizmlə başlaması bütün dövrlərin tədqiqatçılarının diqqətini çəkmişdir.

İki hissəli “Zaman” dramında da bu tandem gözlənilmişdir. Əsərdə hadisələr müharibədən qayıtmış Zamanın ətrafında cərəyan edir. Hər yerdə ondan danışılır; “Zaman belə getdi”, “Zaman elə getdi”, “Zaman döydü”, “Zaman söydü” və s. Ailə tribunali çağırılır. Məlum olur ki, hər yerdə Zamandan danışılması onun atası Rəsulu, anası Sonanı narahat edir. Ona özünü yığışdırmağı, uşaq-muşaqla oturub-durmamağı, ağılı başına toplamağı tapşırırlar. Ancaq Zaman elə əvvəl də ata-anasının sözüne baxmayıb, könüllü əsgər gedib, beynənmiləl borcunu yerinə yetirərkən itkin düşüb. İndi də ata onun bu hərəkətini pisləyərək deyir: *“İtkin düşdün? Düşdün!.. Bəs əziyyətini çəkən kim oldu?.. Əlbəttə, biz. Həftə səkkiz-mən doqquz təhlükəsizlik idarəsinin işçiləri evimizin qapısını yağır etdilər: oğlunuz nə üçün itkin düşüb?...Onun mücahidlərlə nə*

əlaqəsi? Sizin xaricdə qohum-əqrəbanız varmı?... Axırda dözməyib bütün beynəlxalq təşkilatlara teleqram vurmağa başladım. BMT-dən tutmuş Qırmızı xaçacan...” [112, s.87]. Söhbətin bu yerində ana *“Yenə sağ olsun o Qırmızı xaçın işçiləri”*, –deyərkən ata *“Heç sağ olmasınlar”*, – deyə etirazını bildirir. Dramatik vəziyyətdə komik situasiya yaranır. Ata ona görə *“sağ olmasınlar”* deyir ki, o zaman Qırmızı xaç onu axtarıb tapmasaydı, indi onların *“qulağı da dinc olardı, başı da...”*. Zaman isə döyüşçü olmaq arzusundadır: *“Sən demə, mənim döyüşçü olmaq istəyimin arxasında qorxunc bir həyat dayanıbmuş. Müharibə – ölüm dəyirmanıdır. Susanlar bir-birini qovub o dəyirmanın içinə doldurur, əzir, toplayır, un kimi üyüdür. Bax mən orada insanın, həqiqətən, həşərata çevrilməsinə şahid oldum”* [112, s.104-105].

Əfqan Əsgərovun *“Oliqarx”* pyesində də çağdaş həyatın sosial problemləri göstərilir. Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulan pyesin fabulasında vəzifəsindən çıxarılan şirkət rəhbəri Cəsur Polad oğlu İgidovun vaxtsız vəfatı durur. Onun vəfatı hadisələrin gedişini bir qədər fərqli istiqamətə yönəldir. Xanımı Zivər, övladları Güloğlan, Xumar, kürəkəni, həm də bacısı oğlu Şahvələd, bacısı Səltənət, yeznəsi Şiraslan, qardaşı Ağazal, hətta katibəsi Nazxanım, köməkçisi Qəliş, cangüdəni Səfər belə özlərini fərqli situasiyada hiss edirlər. Onların həşir qopardıqları yas mərasimində Molla Məsimin mərhumun çənəsini bağlaması ilə yeni dönmə başlayır. Çünki mərhum onların həyatında böyük rol oynamış, hərəsini bir vəzifəyə qoydurmuş, işlərinə yaramışdı, indi isə həyatdan getməsi ilə onlar sanki yarımçıq qalan işlərini sona çatdırmamış qalmışlar. Onun hesabına bazarın sahə müvəkkilliyindən polkovnik vəzifəsinə qədər yüksələn, müvafiq kostyumu tikdirsə də, generallıq arzusu ürəyində qalan Şiraslanı, onun oğlu, şirkətin restoranlar üzrə direktoru Şahvələdi sonuncu şadlıq evini tikdirib adını *“Qarabağ”* qoyan dayısının başına nələr gələcəyi maraqlandırır. Əsərin fabulasında sosial yönümlü problemlər də vardır; belə ki, Zivər xanım Naznaz xanıma qısqanclıq nümayiş etdirir, baldızı Səltənət daim pul haqq-hesabı çəkir, qardaşı Ağazal vəsiyyətlə maraqlanır, atası hamilə qızı Xumara doğuşdan sonra Dubayda villa söz verir və s. Hadisələrin sonrakı gedişini bəri başdan yəqin etməklə yanaşı, özünəməxsus tipajlarla qarşılaşacağımıza bir işarədir. Mərhum şəxsi həkimi, professor Tağının gəlişi ilə dirilsə də, hələ çənəsi bağlı İgidovun

dərman deyil, yeni vəzifəyə təyinatla bağlı fərman tələb etməsi təklif olunan vəziyyəti yeniləşdirir. Vurğulamaq lazımdır ki, eyni vəziyyət F.Mustafanın “Vida marşı” pyesi üçün də xarakterikdir. Məsələ pulun, var- dövlətin keçid dövründə insanlar üçün nə qədər önəm kəsb etməsindən qaynaqlanırdı. “Oliqarx”pyesinin fabulasının komikliyi hadisələri yeni istiqamətə yönləndirir. Dramaturq burada İgidovu nazirlə müqayisə edir. O, Əzrayıla bir paçka dollar verməklə möhlət aldığını söyləyir, o dünyada alış-verişdə olarkən matəm mərasimində kimin nə dediyini eşitdiyini, bütün qohumların maraqlandığı vəsiyyət kağızını yazmadığını bildirir. Onun üstünə fərmanla, sərəncamla yox, dərmanla gələn Tağı həkimi qınayır. Bununla dramaturq personajlar arasında ziddiyyət yaradır. Tağı həkim İgidovun ona ünvanladığı uşaqları necə böyütmək barədə sualına verdiyi cavab gülüş doğurur. Tağı həkim cavabında uluların vəsiyyəti üzrə balalarını zəhmətə, bərkə-boşa, çətinliyə öyrətdiyini ifadə edir. Üstəlik, o dünyada behiştə düşən İgidovun oradakı huri-qılmanları bir Naznaza dəyişmədiyini hal əhli Əzrayılın da anladığını söyləyir. İgidov Tağı həkimi maymaqlıqda qınayır; bu əsərdəki ziddiyyətin məğzini təşkil edir. Rüşvət verdiyi Əzrayıla yalan danışmayacağına söz verən İgidovun Molla Məsimin günahını çənəsini Naznaz xanımın yaylığı ilə bağladığına görə bağışlaması, uzun-uzadı o dünyadan, müqəddəs yerlərdən danışması hadisəlilik prinsipini yerində fırladır. İgidovu o dünyadan geri qaytarmaqla müəllif onun gedişindən sonra bu dünyada baş verən hadisələri göstərmək istəmişdir. Ə.Əsgərovun pyesinin əsasına qoyulan ideyanın əhəmiyyətini qeyd edən teatrşünas A.Dadaşov “Oliqarx”ın qaldırdığı problemi hələ ötən əsrin 30- cu illərinin sonunda eyni mövzulu “Toy”, iyirmi il sonra isə “Əliqulu evlənir” satirik komediyaları ilə müqayisə edərək yazır: “...Sabit Rəhman münasibətlər sistemini gözünü hadisələrdə xalça kimi toxuduğu personajlarına qəzəbli deyil, rişxəndli münasibəti ilə komediyanın janr tələbini yerinə yetirmişdi. Digər tərəfdən komediya janrının yalnız mühitdə, cəmiyyətdə həllini tapmış müşküllərin, problemlərin çözülməsində vacib olduğundan Sabit Rəhmandan fərqli olaraq, vətəndaş qayəli peşəkar jurnalist Əfqan Əsgərovun dramaturgiya sahəsindəki ilk qələm təcrübəsində qəzəb, nifrət yaratmasının janr təyinatına maneçiliyi də təbiidir” [34, s. 28].

Cəmiyyət və ictimai deformasiyaların sosial-psixoloji təsviri problemləri

Ağarəhim Rəhimovun “Qatillər”, “Əsgər anası”, “Vicdan məhkəməsi” və s. pyeslərində öz əksini tapır. Bu əsərlərdə keçid dövrü kimi xarakterizə olunan yeni cəmiyyətin sosial problemlərinə yönəldir. Maraqlıdır ki, sosial problemlərin bu cür təsvirinə az hallarda müraciət olunurdu. Onun pyeslərində cəmiyyətin ən kiçik problemləri dramaturji mübarizədə bədii həllini tapır. Bunu nəzərdə tutan B.Əhmədli onun dramaturgiyasında yeni dövr cəmiyyətinin, siyasi hadisələrinin 80-ci illərin sonlarından başlayaraq günümüzdə qədər davam edən bədii-psixoloji aspektdə təsvirini burada görməyin mümkün olduğu qənaətinə gələrək yazır: *“Onun obrazları içərisində adi, sadə adamlardan tutmuş ziyalılara, prokurorlara, hakimlərə, nazirlərə qədər var, qatillərin öz vicdanı qarşısında hesabatına, məhkəmə qarşısında cavab verməsinə də rast gəlinir. Bununla dramaturq mövcud cəmiyyəti necə varsa, eləcə göstərməyə çalışır”* [48, s.136].

Müasir cəmiyyətin reallıqları Ağarəhim Rəhimovun “Qatillər” pyesində tamaşa-məhkəmədə üzə çıxır. Pyes məhkəmə zalının təsviri ilə başlayır. Lakin burda baş verən hadisələr məhkəmə zalından kənardakı məkandan bura transfer olmuşdur. Çünki bu məhkəmədə cəmiyyətin bütün mövcud təbəqələri əks olunurdu: müttəhim, sədr, prokuror, iclasçı, müstəntiq, qonşu, vəkil, həkim və b. Bu dəfə müttəhimlər kürsüsündə iyirmi yaşlı Pərvanə Şükürlü ilə sevgilisi iyirmi iki yaşlı Vüsal Nəsbibli əyləşiblər. Pərvanə və nişanlısı əlaqəyə girərək Əliş Şükürlünü öldürməsi səbəbindən ittiham edilirlər. Lakin ittiham olunanlar bu cinayəti öz boyunlarına götürmək istəmirlər. Elə ilk andan tamaşaçıya təklif olunan sosial-psixoloji fabula sona qədər bu şəkildə də davam edir. Prokuror isə onların yalan söylədiyini bildirir və cinayəti boyunlarına almalarını təklif edir. Vüsalın Pərvanəni sevməsinə Pərvanənin atası Əlişin narkoman olması belə mane ola bilmir. Atası ilə söhbətində də Pərvanənin onun “həyatı”, “düşünən beyni” olduğunu etiraf edir. O ki qaldı Pərvanənin atasının narkoman olmasına, ona da geniş məsələdə baxaraq deyir: *“Narkomanları yaradan cəmiyyətin özüdür, ata. Ancaq bilmirəm, siz hansı cəmiyyəti, hansı ailəni nəzərdə tutursunuz? Söhbət heç bir qadağalar, qanunlar çərçivəsinə sığmayan yaşadığımız cəmiyyətdən gedirsə, burda ölümlərlə dirilər arasında heç bir fərq yoxdur. Unutmayaq ki, cəmiyyət fərdlər toplusudur. Bu cəmiyyətdə kimi götürsən, hərəsindən bir qəmbərqulu çıxacaq”*

[124, s.370-371].

Vüsalın atası narkoman Əlişin qapısına üç dəfə elçi gəlməsinə baxmayaraq, ondan rədd cavabı almışdır. Lakin bu rədd cavabları Vüsalı məhəbbətindən döndərə bilmir. Pərvanənin atasının narkoman olması Vüsalın sevgisinə mane ola bilmir. Nəticədə isə iki sevgili layiq olmadıqları halda dəmir barmaqlıqlar arasına düşür. Əlişin ölümü belə onların arasında olan sevgiyə mane ola bilmir. Lakin birdən-birə qatilin izlərinin Vüsala aparıb çıxarılması istiqamətin dəyişməsinə səbəb olur. Məhkəmənin gedişindən məlum olur ki, burada prokurorun, müstəntiqin də öz planları vardır. Müstəntiq Qulam Qulamoviç Vüsalı həbs edir və işgəncə verərək Pərvanənin atasının ölümünü boynuna qoymaq istəyir. O, Vüsalın qarşısında “Sən Pərvanəni həqiqətən sevirənsə, cinayəti üzərinə götür, onu azadlığa buraxaq” şərtini qoyur, lakin elə eyni metodla da Pərvanəni cinayəti üzərinə götürməyə təhrik edir. Onu boynuna almasa, “zindəndə çürüdəcəyiniz” inandıraraq sənədə qol çəkdirir. Pərvanə müstəntiqin toruna düşsə də, məhkəmənin gedişində aldandığını başa düşür. Məhkəmə boyu hadisələrin gedişi prosesində müstəntiqin niyyəti və əməlləri üzə çıxır. Sevgililər isə burada yalnız azadlıqlarını qazanmırlar, həm də cəmiyyəti içindən yeyən və dərin kök salmış əsl bəlanı ifşa edərək üzə çıxarırlar. Pyesin finalında həqiqət qalib gəlir; nə qədər maarifçi və tərbiyəvi sonluq olsa da, hadisələrin gedişindən doğan bir nəticə ortaya çıxır. Dramaturq bununla mövcud cəmiyyətdəki sosial bəlalardan birinin səbəbini göstərmək istəyir. Əsərdən çıxan məntiqi nəticə budur ki, vəzifəsindən sui-istifadə edən müstəntiq də narkomanlıq kimi cəmiyyəti bəlaya düşürən əsas amillərdəndir. Fikrimizcə, dramaturq burada cəmiyyətə bir neçə mesaj vermək istəmişdir; birincisi, cəmiyyətdə kök salmağa başlayan narkomanlıq yalnız bir ailəni deyil, bütövlükdə cəmiyyəti məhv edə bilər. İkincisi, hüquq mühafizə orqanlarının vəzifələrindən sui-istifadə etmələri nəticəsində günahsız insanlar cinayətkara çevrilirlər. Üçüncüsü, cəmiyyətin bu mərhələsində də əsl sevginin, məhəbbətin qarşısını heç nə ala bilmir və s.

Ağarəhim Rəhimovun üç hissəli, səkkiz şəkilli “Vidən məhkəməsi”, “Əsgər anası” və s. pyeslərində də sosial-mənəvi problemlərə toxunulur. Universitet professoru Asiman xanımla dilənçi Dilbər arasında gedən dialoqda sağlam cəmiyyət quruculuğu məsələləri qoyulur (“Vidən məhkəməsi”). Cəmiyyətin müxtəlif

təbəqələrinə mənsub bu iki şəxs fərd və cəmiyyətin sosial problemləri məsələsində ortağ məxrəcə gəlirlər. Professor Asiman xanım Dilbərin insanlara, cəmiyyətə olan itmiş inamını geri qaytarmaqla sanki sosial problemlərin həlli yollarını göstərmiş olur. Professor Asiman xanım cəmiyyətdəki bu cür sosial problemləri həll etməyin yollarını düşünür:

“Asiman. Cəmiyyət xəstədi. Xəstə cəmiyyət nəsillərin faciəsidir. Bunlar birdən-birə düzələn deyil.

Dilbər. Düzələcəkmi?

Asiman. Gərək yeni nəsil öz cəmiyyətini yaratsın.

Dilbər. Xəstə cəmiyyət xəstə nəsil törədir. Belə cəmiyyətdə mənim yaşamağa haqqım var? Bunu Tanrı götürərmimi?!

Asiman. Yox, elə demə, inamını itirmə. Məni sənə qarşılaşdıran elə sənə Tanrıdır (səni titrəyə-titrəyə). Bu andan sən dilənməyəcəksən. Mən sənə anan, Ülkər də bacındı. Sən həmişəlik mənimlə qalacaqsan...!” [124, s.465].

Dramaturq cəmiyyətin alt və üst qatlarını qarşılaşdırmaqla onun sosial problemlərini üzə çıxarmağa çalışır. Onu da deməliyik ki, müəyyən mənada buna nail olur; mənəvi-əxlaqi, siyasi, hərbi problemlərin bir yerə yığılıb cəmiyyətin anatomiyasını müəyyən etdiyi bir zamanda dramaturji qəhrəmanlar bir sosioloq kimi çıxış yolları axtarırlar. Dramaturq yalnız cəmiyyətdəki haqsızlığı, ədalətsizliyi, bir-birinin haqqını tapdalamağı nəzəri olaraq deyil, praktik olaraq da göstərir. Xüsusilə Dilbər personajı ilə dramaturq pyesində duran ideyanı açmağa çalışır. Belə ki, o müharibə nəticəsində qaçqın düşmüşdür. Müharibədə ata-anasını itirən Dilbər dayısı evinə sığınsa da, burada ona xoş gün verilmir və günlərin birində evdən qovulur. Gənc qız Dilbər bir müddət özünə iş axtarmalı olur. Ancaq insanlar onun kimsəsizliyindən və gəncliyindən istifadə etməyə çalışır, onun qarşısında şərt qoyur, pis yola çəkmək istəyirlər. Gənc qız bir neçə gün ərzində cəmiyyətin hər üzünü tanımalı olur, cəmiyyətin bu münasibətindən ümitsizləşən Dilbər ona təklif olunan bu yoldansa, dilənməyi üstün tutur. Dramaturq cəmiyyətin kimsəsiz qıza münasibətini bütün reallığı ilə təsvir edir. Dilbər dilənçi başı sahə müvəkkilinin əlaltısının köməyi ilə pul qazanır və uçuq bir daxmada itlərlə bir yerdə yaşayır. Lakin bir gün professor

Asiman xanım onu görüb evinə gətirərək qızından ayırmır. Göründüyü kimi, dramaturq müharibə nəticəsində qaçqınlığın doğurduğu fəsadların cəmiyyətdə törətdiyi sosial problemləri həll etməyə çalışır. Lakin qaçqınlığın törətdiyi problemlərlə yanaşı, cəmiyyətdə baş verən mənəvi-əxlaqi deqredasiyanı da göstərməli olur. Təsadüfi deyil ki, dramaturq insanları hüquq məhkəməsi qarşısına deyil, vicdan məhkəməsi qarşısına dəvət edir.

Professor Asiman xanımın Dilbəri həyata qaytarmasında və cəmiyyətə nümunə olmasında, olsun ki, dramaturgiyanın mahiyyətindən irəli gələn bir maarifçilik funksiyası da vardır. O təkəcə Dilbəri yeni həyata qaytarmaqla qalmır, onu xoşbəxt etmək haqqında da düşünür. Bu məqsədlə də yaxşı tanıdığı Urfanla toylarını edir. Bununla da o, haqq-ədalətin simvoluna çevrilir. Lakin Urfan qəfil atılan bir güllənin qurbanı olur. Bu bir təsadüfi ölüm də ola bilərdi. Lakin dramaturq bununla hər gün şəhərdə eşidilən güllə səslərinin cəmiyyəti narahat etdiyinə diqqət çəkir. Dramaturqun bu pyesi də məhkəmə ilə bitir. Məhkəmədə prokuror, Söhbət Zalov, müstəntiq Abbasbəyli, kapitan Şamilov və baş leytenant Gülməmmədov yalan danışirlər. Lakin Dilbərin məhkəmə salonunda haqlı çıxışı sonda sədrin istefasına gətirib çıxarır və bununla da, müəllif vicdanı susanların vicdanının artıq oyandığını göstərmək istəmişdir. Dilbərin son çıxışı sanki bir ittiham aktıdır: *“Cənablar, siz və sizin kimilər bizlərdən fərqli olaraq, dəbdəbəli kabinetlərdə əyləşərək, adamlara təzyiq göstərir, zorla onların ciblərinə girirsiniz! Mənə elə gəlir ki, biz dilənçilər siz dilənçilərdən daha təmizik, vicdanlıyıq! Biz ikiüzlülük, riyakarlıq, böhtan, şantaj nədi bilmirik!!!”* [124, s.496]. Asiman xanımın bu nitqi isə dramaturqun maarifçi düşüncəsinin yekunu kimi səslənir: *“Cənablar! Sizdən öyrənmək istəyirəm, bu riyakar oyunları düzəltməkdə məqsədiniz nədir? Vicdanınızı satıb, şərəf və ləyaqətinizi itirib sərmayə toplamaq mı? Unutmayın ki, başqalarının göz yaşları ilə yığdığınız cah-calal gec-tez irinə, qana çevriləcək...”* [124, s.494].

Professor Asiman xanımın məhkəmədə dediyi bu sözlər əslində cəmiyyətdəki bir çox təbəqələrə tuşlanmışdır. Burada müharibədən bir bəhanə kimi istifadə edib varlanmaq ehtirası ilə yaşayan “qanun keşikçiləri, vəzifə adamları, müftəxorlar və quldur maskası taxanlar ifşa olunurlar. A.Rəhimov dramaturgiyasının əsas

xüsusiyyətlərindən biri–cəmiyyəti bütün sferaları ilə göstərmək meyli “Vicdan məhkəməsi” pyesində də baş vermişdir. Tədqiqatçı A.Bədəlzadənin yazdığı kimi: *“Dramaturqun bir məharəti də ondan ibarətdir ki, artıq cəmiyyətin bütün sferalarını, təbəqələrini, yaruslarını oxucunun gözləri qarşısına yaxınlaşdırır, retrospektləri qabarıqlaşdırıb qabağa çəkir, cəmiyyəti teatrlaşdırır, onu bir tamaşa salonuna çevirir, bir növ Bertold Brexlin “epik teatrının” estetikasına yaxınlaşdırır”* [21, s.238].

90-cı illərin sonu və üçüncü minilliyin ilk illərində milli dramaturgiya arenasında modern elementlər, üslub çalarları, mürəkkəb struktur mexanizmləri, düşüncə tərz, psixanaliz və s. kimi xüsusiyyətlər özünü göstərir. V.Səmədoğlu hələ 80-ci illərdə yazdığı “Yaşıl eynəkli adam”, “Bəxt üzüyü”, “Lotereya” komediyaları ilə dramaturgiyanı janr, mövzu və problematika baxımından zənginləşdirmişdir. Müstəqillik dövründə isə “Yayda qartopu oyunu”, “İntihar”, “Mamoy kişinin yuxuları”, “Generalın son əmri”, “Yumurta” əsərlərində cəmiyyətdəki ictimai-siyasi problemləri, hərc- məreliyi və eybəcərlikləri gülüş hədəfi edirdi. Onun qəhrəmanları çox zaman cəmiyyətdəki normativ düşüncədən kənara çıxır. Əslində onun qəhrəmanları pis adamlar deyillər, komediyanın da əsas məqsədi elə budur. Aristotelin yazdığı kimi: *“Komediya, dediyimiz kimi, pis adamların əks etdirilməsidir, amma bunu da tam qəbahət mənasında yox, o mənada başa düşmək lazımdır ki, gülməli özü də eybəcərliyin bir hissəsidir...”* [12, s.29]. Vaqif Səmədoğlu “Yumurta” pyesində problemi məhəlli miqyasdan çıxararaq ona bəşəri məzmun verməyə çalışmışdır. Dramaturq keçmişin gücü ilə problemi simvollaşdırır. Belə ki, əsərdə yumurta bir simvol olaraq götürülür. Hadisələrin gedişi zamanı məlum olur ki, bəşər tarixində ilk dəfə olaraq Şahin və Durna yumurtanın atası və anası olacaqlar. Əsl həngamə də elə bundan sonra başlayır; yumurta məsələsi böyüyür və Azərbaycan reallığından çıxaraq dünyaya yayılır. Dramaturq cəmiyyətdəki sosial çətinlikləri, siyasi təlatümləri yumurta kontekstində verməyə nail olur. Hərə yumurtaya öz mənafeyi kontekstində baxır. Ac olduğu zaman yumurta ilə bağlı reklam çarxına baxan Şahin reklamda səslənən cazibədar sözlərə reaksiya verərək deyir: *“Sağlam yumurta”...bir həftədir evdə yumurta yoxdur: nə sağlamı, nə qeyri-sağlamı, nə də laxı...yaxşıdır ki, dünən o qonşu deputatdan üç şirvan aldım”* [128, s.235].

Yumurta məsələsi hamını ayağa qaldırır; Gitaralı oğlan ona mahnı qoşur, “Demokratik Xaos Partiyası”nın sədri Daday bəy onlara öz partiyalarına üzv olmağı təklif edir, jurnalistlər arasıkəsilməz zənglər edib müsahibə almaq istəyirlər, Durnanı müayinə edən professor onların sayəsində “Nobel” mükafatı almaq istəyir və s. Professor: *“Elə mən aspirantlıq vaxtında düşündüyüm kimi. Mən insanların da arxaik, əzab-əziyyətli doğmaq prosesindən nə vaxtsa əl çəkəcəklərini çoxdan proqnozlaşdırmışdım. Bu haqda külli-miqdarda elmi məqalələrim var. Təəssüflər olsun ki, məlum səbəblərə görə, mən onları o zaman çap elətdirə bilməzdim. 37-ci ilin xofu hələ də qanımızda, canımızda idi...”* [128, s.261].

Getdikcə “yumurta məsələsi” hadisələri məcrasından çıxarır. Dramaturq bu hadisədən istifadə edən professor, dördüncü hakimiyyət – media, iş adamları, qonşular və başqa obrazları sənətkarlıqla yaradır. Pyesdə Qarabağ məsələsi və söz azadlığı məsələlərinə də toxunulur. Durnanın yumurtlaması onu partiyaların hər birinin öz tərəfinə çəkməsi, səfirliklərin işə qarışması və s. dövrün, cəmiyyətin obrazını ifadə etmiş olur. Lakin bütün bunların Şahinin yuxusu olması komik vəziyyəti aradan qaldırır.

Beləliklə, çağdaş dramaturgiyanın konfliktində dayanan əsas problemlərdən birinin cəmiyyətdəki sosial-mənəvi problemlərin olduğunu görmək olar. Elçin, Firuz Mustafa, Ağarəhim Rəhimov, Əli Əmirli, Afaq Məsud, Kamal Abdulla, Elçin Hüseynbəyli, Əfqan Əsgərov və b. əsərlərində sosial problemlərin təsviri cəmiyyətdəki hadisələri bütün reallığı ilə dərk etməyə imkan verir. Ən əsası isə odur ki, dramaturqlar bu əsərlərində problemin qoyuluşu və bədii həllinə nail olmuşlar. Bu əsərlərdə cəmiyyətdəki yeni münasibətlər sistemi mövzu və struktur daxilində peşəkarcasına təsvir edilir.

2.2. İnsan və cəmiyyət problemi yeni dramaturji həll kontekstində

Müstəqillik dövrü dramaturgiyasını yalnız mövzu və problematika deyil, ədəbi şəxsiyyətlər baxımından da yeni bir mərhələ hesab etmək olar. Belə ki, postsovet

dövrünün ilk illərində İlyas Əfəndiyev erası bitdikdən sonra səhnəyə yeni dramaturqlar nəslə çıxdı. Elçin, Firuz Mustafa, Əli Əmirli, Ağarəhim Rəhimov, Aygün Həsənoğlu, Kamal Abdulla, Hidayət Orucov, Həsən Həsənov, Əjdər Ol, Elçin Hüseynbəyli və başqalarının dramaturgiya yaradıcılığı məhz bu dövrə düşür. Yeni dramaturgiyanın nümayəndələrinin əksəriyyəti yazıçı olaraq tanınmışlardır. Elçin, K.Abdulla, F.Mustafa, Ə.Əmirli, E.Hüseynbəyli, A.Məsud, A.Rəhimov, A.Həsənoğlu və b. nəsrədən dramaturgiyaya keçid etmişlər. F.Mustafanın yaradıcılığında isə dramaturji istiqamət ağırlıq təşkil etmişdir. Onun qırxa qədər dramatik əsərinin hamısı müstəqillik dövrünün məhsuludur. Bu dramaturqların hər birinin yaradıcılığında insan və cəmiyyət problemi başlıca yer tutur. Belə ki, çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının əsas xüsusiyyətlərindən biri də məişət probleminə daha çox, dramaturji fabulaya insan və cəmiyyət probleminin qoyulmasıdır. Xüsusilə Elçin, F.Mustafa, A.Rəhimov, Ə.Əmirlinin yaradıcılığında cəmiyyət problemlərinə geniş yer verilir. Janrından asılı olmayaraq, onların əsərlərində cəmiyyət hadisələri yalnız mövzularda deyil, eləcə də fabulada, süjet kombinasiyalarında, dialoq və monoloqlarda, konflikt-qarşıdurmalarda özünü göstərir.

Elçinin “Arılar arasında”, “Teleskop”, “Qatil” dramalarında ayrı-ayrı personajların şəxsi tragikomediya əsasında bütövlükdə cəmiyyət hadisələri təhlil edilir. “Qatil” pyesində hadisələr ulduzlar aləmində baş versə də, müəllif cəmiyyətdəki mənəvi-əxlaqi problemləri dramatik evolyusiya ilə təqdim edir. Dramın əsasında duran cəmiyyət problemləri hədəf gedən qadın taleyi fonunda təsvir edilir. Əsərdəki dramatik vəziyyət sonacan insan və cəmiyyət problemi üzərində hakimliyini sürdürür. Hər şeyi təzədən başlamaq istəyən gənc kişini öldürən Qadın onu nə üçün öldürdüyünü belə dərk etmir: *“Sən düz deyirdin! Sən (Əlini pəncərənin şüşəsinə tərəf qaldırır.) oradan gəlmişdin! Çünki sən mənim taleyimə yazılmışdın! Hə, sən ordan gəlmişdin, çünki bunu da düz deyirdin, yazıya pozu yoxdur! Yəqin... yəqin mən də sənə taleyinə yazılmışdım... (Güclə yerindən qalxıb pəncərəyə yaxınlaşır və şüşələri taybatay açaraq qışqırır.) Amma niyə? Nə üçün?”*

Qonşu kişi (qapı arxasından). Olar? Bu nə səs-küydü belə? (İçəri daxil olur.) Nə olub, məlimə? (Heyrət içində gah Qadına, gah da yerə sərilməmiş cəsədə baxır.) [42,

s.480].

Elçinin “Arılar arasında” doqquz şəkildən ibarət bir az kədərli komediyasının əsasında da insan və cəmiyyət, eləcə də həyatın, mühitin sosial problemləri qoyulur. Bu əsərdə qoyulan ən əsas məsələ kəndlə şəhərin bir-birinə münasibəti və nəsillərarası münasibətlərin soyuması və ya uzaqlaşmasıdır. Dramaturq cəmiyyətdəki mövcud münasibətə alternativ olaraq arılar cəmiyyətini əsas götürür. Bu cəmiyyətdə yaşayan hər bir fərd (yəni arı) öz işinin öhdəsindən gəlir, qarşıya çıxan çətinlikləri aradan qaldırmağa çalışır. Buna paralel olaraq cəmiyyətdə heç də hər şey yaxşı getmir; insan və təbiət münasibətləri də getdikcə pisləşməyə doğru gedir. Elçinin təsvir etdiyi insan cəmiyyətində ailədə münasibətlər heç də saf, təmiz deyil. Ər vannada olarkən onun telefonu zəng çalır. Ər eşitmir, Caba (yeni nəsil) onu nə qədər səsleyirsə, mümkün olmur. Özü telefonu götürdükdə isə bir qadın səsi eşidir. Telefonun o başındakı qadın səsi eşidən kimi söndürür. Bu situasiya onların arasındakı dialoqda açılır:

“Ər qurulana-qurulana vanna otağından çıxır. Ər. Nəsə deyirdin?”

Caba. Sizin telefon zəng çalırdı, dayanmırdı...

Ər. Dayanmırdı?

Caba. Hə...

Ər. Kim idi? Nə deyirdi?

Caba. Deyirdi ki... Deyirdi ki, “Mişulya salam!” Sonra gördü ki, siz deyilsiz, söndürdü” [39, s.15]. Dramaturq burada Ərin arvadı ilə münasibətlərində səmimi olmadığını və bu münasibətlərin gənc nəslə təsirini göstərir. Ər Cabadan soruşanda ki, onu axtaran qadın, yoxsa kişi səsi idi, cavab verir ki, qadın. Səmiyyətsizlikdə yaxalandığını görən Ər “bədbəxtin səsi elə bil qadın səsidir”, – deyə ona zəng edənin kişi olduğunu xüsusi vurğulayır. Lakin aydındır ki, kişi heç zaman ona “Mişulya” deməzdi. Dramaturgiya tənqidçisi Məryəm Əlizadə Elçin pyeslərinin bu xüsusiyyətini nəzərdə tutaraq yazır: *“Pyeslərində ən adi insanları ən adi vəziyyətlərdə təsvir edən Elçin sosial-mənəvi, ruhi-mənəvi, əxlaqi-mənəvi konfliktini onların nüvəsinə çevirərək bizi gülüş və göz yaşları içində şəra, özünə, müəlliflə birlikdə həyatın eybəcərliklərinə, naqisliklərinə gülən canlı insanlarla görüşdürür. Milli dramaturgiyamızdakı realist ənənəni zənginləşdirmək yolunu tutan dramaturq Elçin*

real həyatı proseslərin təsvirinə sadıq qalır, onun pyeslərinin qəhrəmanları əsl konflikt situasiyalarına salınır” [58, s.10].

Firuz Mustafanın çoxsaylı müxtəlif janrlı dramaturji əsərlərinin əsas mövzusu da cəmiyyət hadisələridir. O, “Adsız”, “Alın yazısı”, “Əqrəb bürcü”, “Su pərisi”, “Ayı təbəssümü”, “Tıxac” və s. əsərlərində cəmiyyət hadisələrinin dərinliklərinə enir, ən adi hadisələr fonunda cəmiyyətdəki problemləri bütün çılpalığı ilə tamaşaçıya çatdırır. Bütün zamanlar üçün mövcud problemlər (“Adsız”), cəmiyyət və həyat hadisələrinə fəlsəfi baxış (“Tıxac”), həyatı dəyişməyə çalışmaq (“Əqrəb bürcü”) və s. cəmiyyətə müxtəlif baxış bucaqları onun dramaturgiyasının əsas xüsusiyyətlərindəndir. “Əqrəb bürcü” dramında dramaturq cəmiyyət hadisələrinə tamamilə yeni baxış bucağından baxır. Müəllifin obrazlarına ad verməməsi Qadın, Kişi, Qonşu qadın, Qonşu kişi, Polis, Oğlan və s. adlandırması cəmiyyət hadisələrini ümumiləşdirməkdən irəli gəlir.

Firuz Mustafanın dramaturgiya yaradıcılığında faciəviliklə komizm tandem təşkil etdiyindən bir çox əsərlərində cəmiyyət hadisələrini komik şəkildə təsvir etməyə üstünlük vermişdir. Dramaturq yaradıcılığında olan janr qarışıqlığını, cəmiyyət hadisələrinə ikili baxışı belə izah edir: *“...Prinsipcə janrlardan birinin digərini əvəzləməsi işin “texniki” tərəfi–asan bir məsələ imiş. Əslində, bizim yaşadığımız bu həyatda da faciə ilə komediya, gülüşlə göz yaşları arasında elə bir nəhəng sədd və böyük məsafə yoxdur*” [111, s.3]. Dramaturq “Vida marşı” komediyasında cəmiyyət hadisələrinə məhz bu prizmadan baxmışdır. İki hissəli komediyada xəstə yatan Şabanın ölümünü gözləyən və bu ölümdən sonrakı vəziyyətini düşünən yaxın qohumların iç üzü açılır. Hamı xəstənin başına yığışib öləcəyi günü gözləyir ki, ondan qalacaq vərəsəni bölüşdürsünlər. Onu yalnız dostu Lyova və ona qulluq edən qadın Bikə qiymətləndirir, halına yanır, sağalması üçün əllərindən gələni edirlər, qalanı isə nəfəsinin kəsilməsini intizarla gözləyir. Xəstə yataqda ikən onun haqqında gedən söhbətlər bir ailə fonunda cəmiyyət hadisələrini özündə ehtiva edir. İkinci hissədə isə vəziyyət dəyişir. Bikə xəstə Şabanın qoltuğuna girib onu gəzdirir. Qadın yalnız Şabana qulluq etməklə qalmır, həm də onun övladları haqqında fikirlərini onların xeyrinə həll etməyə çalışır. Lakin Şaban onların bütün hərəkətlərini yaxşı görür və dəyərləndirirdi. Sonda tamam sağalan Şaban onun evini bölüşdürmək üçün yüz hoqqadan çıxan

övladlarının iç üzünü açır, uzun müddət xəstə yatdığı zaman ona baxan qatıq satan Bikə ilə evdən çıxaraq getmək istəyir. Şaban divardan asılmış hərbi kitelini götürüb çıxmaq istəyərkən övladları qarşısını kəsirlər:

“Ninel. Heç yerə getməyəcəksən, dada!..”

Şaban. Çəkilin!.. Gedəcəyəm...

Qəmli. Hara belə?..

Şaban. Birbaşa zaqsa!..

Marlen. Mən sizə dedim də... Bu kişi aqlını itirib!.. Xəstəxanaya...

Bikə. Özünüzü tərbiyəli aparın!.. Unutmayın ki, qarşınızdakı adam sizin doğmaca atanızdır!” [111, s. 436].

Açıq görünür ki, övladlar atalarının sağalmağından heç də razı qalmayıblar və buna görə də ona qulluq edib ayağa qaldıran Bikə xanımı atalarından aralamaq istəyirlər. Onlar atalarını aqlını itirməkdə qınayırlar. Şaban onların hamısını “qırmaqla” hədələyir. Sonrakı hadisələr dialoqlar deyil, müəllif yozumu ilə baş verir. Övladları ataları və Bikənin qarşısını kəsərək vərəsəni atalarından almaq məqsədilə evdən getməyə qoymurlar. Onlar üz-üzə gəlirlər. Şaban əl ağacını tullayaraq şeypuru götürür. Bikə barabanı götürərək əl ağacı ilə onu döyəcəyir, hər ikisi qaçan övladların qarşısını kəsirlər. Bütün bu əlbəyaxa döyüşdən Şabanla Bikə qalib çıxır. Hərbi marşın sədaları altında əsərin əvvəlində ölümünü gözləyən Şaban *“Mən ta bu dünya ilə vidalaşmağa tələsmirəm. Amma indiyəcən özümə doğma bildiyim adamlarla vidalaşırım. Öz keçmişimlə vidalaşırım. Ona görə də vida marşı eşitmək istəyirəm!.. Əlvida!..”* [111, s.439], – deyə məqsədini açıqlayır. Bu bədii həll müəllif yozumundan deyil, dramaturji hadisələrin yozumundan doğur.

Firuz Mustafanın bir dramaturq kimi əsas xüsusiyyətlərindən biri budur ki, o, əsərlərində cəmiyyət hadisələrinin verilməsində milli çərçivədə qapanıb qalmır, ondan kənara çıxır. Dramaturqun səhnə, dramaturgiya düşüncəsi daha geniş və əhatəlidir. İstər mövzu və problematikanın qoyuluşunda, bədii, dramaturji təsvir və ifadə vasitələrində, istərsə də problemin bədii həllində yeni düşüncə meyarlarından çıxış edir. “Ağ kölgələr” pyesində dramaturq dövrümüzün ən qorxunc hadisəsi olan narkomanlıqdan bəhs edir. Dramaturq əsərdə narkotik maddə istifadə edən obrazın faciəvi taleyini təsvir

edir ki, bu da dünyanın ən böyük bəlalarından biridir. “Neytral zona” əsərində isə iki sərhədin arasında – neytral zolaqda qalan insanın komik və tragik duruma düşməsini təsvir edir. Dramaturq problemi məhəlli deyil, bəşəri kontekstdə götürür. Bu fabula kontekstində eyni zamanda sahibinin itirdiyi itin sahib axtarışı da göstərilir. Dramaturq bununla insan-heyvan qarşılaşmasını və onlara münasibəti bədii tədqiq obyektinə edir. Neytral zonada itə yiyə tapılsa da, insana yiyə duran olmur. Əsərin qəhrəmanının harayı ideyanın açılmasında açar rolunu oynayır: *“Bu müsibətə necə dözürsən, ay Allah?! İtin, pişiyin, toyuğun, cücənin sahibi var! Bəs mənim?! Bəs bizim?! Niyə bizə sahib durmursan, ay bizim dünyanın sahibi?! Oyyy...”* [112, s.248].

Firuz Mustafa dramaturgiyasında bu günün problemləri tamamilə yeni məzmun və formada göstərilir; dövrün insanların yaşam tərzini, düşüncələri, ailə-məişət problemləri, mənəvi dəyərləri, insan haqları, yeni münasibətlər sistemi kimi mənəvi-əxlaqi problemlər əks etdirilir. Lakin bunlar, hər şeydən əvvəl, yeni formada, orijinal şəkildə və yeni dramaturji istiqamətdə verilir. Tədqiqatçı Babək Qurbanov Türkiyədə dərc etdirdiyi “Tanınmış yazar Firuz Mustafanın piyesləri üzərində” məqaləsində dramaturqun ifadə və təsvir imkanlarının zənginliyi və orijinallığına diqqət çəkərək yazır: *“Firuz Mustafanın yaradıcılığında çağımızda texnologinin, audi-vizüel aracların yaşamın bütün alanlarına müdahilə etməsi ilə birlikdə insan faktörünün unutulması, insanın kişisel mutluluğunun kaybolması, onların mutluluğa ulaşabilməsi yolundakı çabaları, bəzən tənhalığı biləcəyi ikiyüzlü, yaltak, yalançı, kayırmacı insanlarla bir arada olmaqdan daha üstün tutmaları kimi konular da məşğul ediyor”* [143]. B.Əhmədli isə bu fikirdədir ki: *“Firuz Mustafanın zəngin və polifonik dramaturgiya yaradıcılığı janr, struktur və məzmun baxımından milli dramaturgiyanı zənginləşdirir”* [47].

Çağdaş dramaturgiyanın əsas nümayəndələrindən biri Əli Əmirli yaradıcılığı da yeni dövrün əsas faktlarından biridir. AMEA-nın müxbir üzvü Tehran Əlişanoğlunun fikrincə: *“Əli Əmirlinin dramaturgiyası zamanla dialoqda artaraq, müstəqillik illəri səhnə sənətinin inkişafında mühüm rol oynamış, müasir Azərbaycan ədəbiyyatını zənginləşdirmişdir”* [53, s.16]. Əli Əmirlinin “Varlı qadın” pyesində keçid dövründə cəmiyyətdəki problemlər bir ailə fonunda göstərilir. Pyesin əsas personajlarından olan

Sarı Qarayev gündəlik dolanışıqı çətin olduğundan elmi işini yarımçıq qoyur. Sarı Qarayev kasıb güzəranını yaxşılaşdırmaq üçün gərgin anlar yaşayır, kasıbçılıq onu sıxır, özünün və ailəsinin xəyalları gerçəkləşmir. Buna görə də Sarı və arvadı Həvva bu dünya ilə vidalaşmaq qərarına gəlirlər. Lakin bir hadisə ailənin vəziyyətini dəyişir; Həvvanın Almaniyaadakı bibisinin miras kimi qoyub getdiyi milyard dollarlıq vərəsinin onlara aid olması xəbəri gəlir. Əgər dramın 1-ci hissəsində Həvva miskin vəziyyətdə – axsaq göstərilirdisə, 2-ci hissədə Almaniyaqayıdan Həvva gözəlləşmiş şəkildə göstərilir. Bununla dramaturq pulun cəmiyyətdəki və insan həyatındakı rolunu göstərmək istəmişdir. Teatr tənqidçisi A.Dadaşov əsərdəki dramatik vəziyyəti təhlil edərək belə bir doğru qənaətə gəlir: *“Əsərdə obyektiv təhkiyənin mərkəzində dayanan Sarının keçirdiyi psixoloji gərginlik və acı gülüş tamaşaçıya sirayət edərək sosial problemlərdən doğan mənəviyyətsizliyin təqdimatı hesabına sağlam komizmi təqdim edə bilir. Artıq milyarda sahib olmuş ailənin xoşbəxtliyə çatmamasının əsərin ideyasından kənar qalması öncədən dramaturji ziddiyyətin mozaik modeldə gerçəkləşməyən xəyallarda həll olunması ilə bağlıdır”* [30, s.67].

Əli Əmirinin “Xoşbəxt gün”, “İyirmi ildən sonra” pyeslərində də cəmiyyət hadisələrinin dramaturji həlli dövrün sosial-psixoloji hadisələrini özündə ehtiva edir. “Xoşbəxt gün” pyesində hadisələr bir məkan çərçivəsi fonunda baş verir. Pyes “Varlı qadın”da olduğu kimi, keçid dövrünü əks etdirir. Vətəndaş cəmiyyətinin hələ formalaşmadığı bir dövrün vətəndaşları (Baba, Nənə, Gəray, Xala və b.) dramaturji həll prosesində əsas personajlardan olurlar. Konflikt boyu Yeganənin dili ilə deyilən *“hərəsinin öz bəd baxtlığı olan adamlar birləşəndə insanlığa, xeyirxahlığa yer qalmaz”* [62, s.195] sözləri şər qüvvələrin məqsədini aydın ifadə edir. Onlar Yeganənin ölümünə fitva verərək şər qüvvə olduqlarını bir daha göstərmiş olurlar. Pyesdə ölüm hadisələri haqqında çox danışılması və yaxud ölüm anlarının olması həyatın dramatik vəziyyətini aydın göstərir. Əsərin finalında xeyirin qələbə çalması da cəmiyyətdəki mənəvi eybəcərliyin dramaturji həll prosesindəki yerini müəyyən edir.

Əli Əmirli Qurban Səidin “Əli və Nino” romanı əsasında eyniadlı dramını yazmışdır. Bu, Ə.Əmirinin başqa müəllifin romanına səhnə taleyi verən ilk əsəridir. Romanın dünyada bestsellərə çevrilməsi dramaturqa əsəri milli səhnəyə çıxarmaq

imkanı vermişdir. İki hissəli məhəbbət dramında müəllif romanın bütün süjet xətlərini deyil, əsasən, məhəbbət xəttini götürmüşdür. Müəllifin “Məhəbbət dramı” sözündən də əsərin bu xəttinin əsas götürüldüyü məlum olur. Dramaturq bu xətti əsas götürməklə dünyanı dolaşan Əli və Nino sevgisini çağdaş tamaşaçılara çatdırmaq istəmişdir. Dramın personajları Əli xan Şirvanşir, Nino Kipiani, Səfər xan, Əmi, Seyid Mustafa, İlyas bəy, Məhəmməd Heydər, Arslan ağa, Naxraryan, Qoçu və b. obrazlar romanın məhəbbət xəttinin dramda həllini ifadə edir. Romandan fərqli olaraq, dram professor Saninin dərsi ilə başlamır, Müqəddəs Tamara liseyinin önündə Əli xan və dostlarının Professor Saninin dərslərini təqlid etməsi ilə başlayır. Məlumdur ki, professor Sanin Bakının Asiya, yaxud Avropa olması haqqında sual qoymuşdu. Bununla dramaturq Əli ilə Nino məhəbbətində davam edəcək Şərqi-Qərbi xəttinin əsasını qoymuş olur. Lakin iki mədəniyyət arasındakı fərqlər və realıqda baş verən hadisələr (I dünya müharibəsinin başlanması, Cümhuriyyətin qurulması, gələcəkdə harada yaşamağın mümkün olması və s.) dilemmalar məhəbbətin xeyrinə həll edilir. Dramaturq çox doğru olaraq, məhəbbət xətti ilə yanaşı, Əli xanın Cümhuriyyət, vətən sevgisini də verə bilmişdir. Dramaturq hadisələrin sonunda Əli xanın vətən sevgisini önə çəkir, Ninonu Tiflisə yola salaraq özü Gəncənin müdafiəsində iştirak edir:

“Əli xan. Nino, Tiflisə axırıncı qatar bir azdan yola düşür.

Nino. Biz Tiflisə gedirik? İlyas bəy, belə lazımdır?

İlyas bəy. Elədir, Nino, getmək məsləhətdir.

Nino. Əli xan...

Əli xan. Nino, sən uşaqla Tiflisə gedirsən. Mən sonra gələcəm, bir neçə gündən sonra.

Nino: Əli xan, mən sənsiz gedə bilmərəm” [64, s.108].

Davam edən dialoqda tərəflərin heç biri geri çəkilmir: Nino istəyir ki, Əli xan onunla getsin. Başa düşürdü ki, onu burada ölüm gözləyir və bir daha onu görməyəcək. Əli xan da başa düşürdü ki, vətənini qoyub gedə bilməz. Onun qəlbində iki sevgi var idi; biri Nino, digəri Vətən sevgisi. Sonda Vətən sevgisi şəxsi sevgisinə qalib gəlir: *“Əli xan (Sərt). Sən getməlisən, bu, o vaxt Bakıda olduğu kimi deyil, indi bizim uşağımız var, onun təhlükəsizliyini təmin etməliyik!*

Nino. Əli xan, sən bizi tək buraxırsan?

Əli xan. Mən gedə bilmirəm, Nino! Bu qeyrət, namus məsələsidir.

Nino. Bilirəm, sənin ulu baban Gəncə körpüsündə həlak olmuşdu. Mən bunu tarix dərindən bilirəm. (Hönkürür.)” [64, s.108].

90-cı illərdən başlayan yeni cəmiyyət quruculuğu ayrı-ayrı dramaturqların əsərlərində fərqli şəkildə əks olunmuşdur. A.Rəhimovun bu dövrdə yazdığı “Əsgər anası” pyesində də əvvəlki əsərlərində olduğu kimi, müharibə, cəmiyyət və məhkəmə triadası davam edir. Bu atributlar dramaturqun bir çox əsərlərində təkrarlanır, lakin heç biri bir-birini təkrar etmir, əksinə müəllif cəmiyyətin ən dərin qatlarına enir. Bu əsərdə də müharibə gedən ölkənin həyatındakı ziddiyyətlər, anomaliyalar fabulanın əsasına qoyulur. İki oğlunu (Şirzad və Şubay) müharibədə itirən ananın faciəsi göstərilir. Lakin dramaturq ananın faciəsini heç də iki oğlunu itirməsində yox, üçüncü oğlu Şəkərdən aldığı mənəvi-əxlaqi zərbələrdə görür və bunu əsaslandırmağa çalışır. Əsərin əsas ideyasını məhz bu kimi sosial-psixoloji hadisələr təşkil edir. Tədqiqatçı B.Əhmədli məhz əsərin alt qatında duran bu ideyanı nəzərdə tutaraq yazır: *“Hadisələrin psixoloji aspektdən təsvirinin ağırlığı onun janrını da müəyyənləşdirmiş olur. Bu baxımdan pyesin janrında aparıcı yeri psixologizm tutur” [48, s.89].* Professor Nizami Məmmədov da çox doğru olaraq “Əsgər anası” pyesinin janrını “ictimai-psixoloji dram” kimi müəyyənləşdirməsinin əsasları vardır [94, s.124].

“Əsgər anası” pyesində baş qəhrəman ananın qatilə çevrilməsi dramaturq tərəfindən əsaslandırılır; iki oğlunu müharibədə qurban verən ana üçüncü oğlunu öldürərək oğul qatilinə çevrilir və məhkəmə qarşısında cavab verir. O, üçüncü oğlunun narkomaniya bəlasına tutularaq qardaş namusuna sataşmasını cəmiyyətdən gizli saxlamaq üçün qatilə çevrilir. Onun fikrincə, oğlunun törətdiyi hadisə insanlığa və cəmiyyətə xəyanətdir. Göründüyü kimi, dramaturq bir ailənin fonunda Qarabağ müharibəsi və onun törətdiyi fəsadları təsvir edərək cəmiyyətdəki mənəvi-əxlaqi aşınmanı da göstərmək istəmişdir. Klassik dramaturgiyaya nəzər saldıqda Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsinin baş qəhrəmanı Arifin ağır müharibə şəraitində nəfsinin sınağından çıxma bilməyərək öz doğma qardaşının qatilinə çevrildiyini görürük. Hər iki əsərin qəhrəmanı müharibə şəraitində dəyişməyə məhkum olur. Əgər H.Cavidin

qəhrəmanı müharibə fəlakətlərinin təsiri nəticəsində zəif xarakterinin qurbanı olaraq öz doğmasını qətlə yetirirsə, “Əsgər anası” pyesindəki ana cəmiyyətin əxlaq anlayışını qorumaq üçün məcburən bu addımı atır. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Solmaz Məmmədova da əsərə məhz bu mövqedən yanaşaraq yazır: *“Əsgər anası” pyesinin müəllifə verdiyi həyat materialının bəzən fərqli anlama və qəbul edilməsinə baxmayaraq, o, milli mentalitet və ənənələrə sadıq qalmaq yolundan çıxır; faciəni yaradan baş vermiş müdhiş olay, oğul qatilinə çevrilmiş ana, ana-qadın fenomeninin üzərinə heç də kölgə salmır, əksinə, qatil ana baş vermiş cinayətdə əxlaqın toxunulmazlığının müdafiəçisi kimi təqdim edilir, təsvir edilən bədii səhnələr, konflikt və qarşıdurmalar tamaşaçıda affekt vəziyyəti yaradaraq qoyulmuş problemin uğurlu bədii həllinə yol açır* [105, s.109]. Məhkəmə sədri ananın “öz ciyərparası”nı təsadüfən öldürdüyünü, övlad qatilinə çevrildiyini, bir ana kimi ömrü boyu mənəvi əzab çəkəcəyini və digər faktları nəzərə alaraq, onu bağışlayır. Ana isə bütün bu yaşadıqlarına – üç övlad itkisinə dözməyərək dünyasını dəyişir.

Ağarəhim Rəhimov dramaturgiyasının ən başlıca cəhətlərindən biri həyat həqiqətinə sadıq qalması, problemin ictimai köklərinə, dərinliklərinə getməsi və maarifçilik funksiyasını yerinə yetirməsidir. Onun dramaturgiyasında yaşadığımız cəmiyyət, fərdin cəmiyyətdə mövqeyi və burada baş verən hadisələr bütün reallığı ilə göstərilir.

Azərbaycan ədəbi mühitində bu yaxınlara qədər, əsasən, yazıçı kimi tanınan A.Məsudun dramaturgiyaya gəlişi nəsr üzərindən olmuşdur: özü də məşhur yazıçı olduqdan sonra. Əlbəttə, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində həm bədii nəsr, həm də dramaturgiyası ilə məşhur olan yazıçılar çox olmuşdur. Təkcə Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Nəriman Nərimanov və b. adlarını çəkmək kifayətdir. Onların çoxu bu janrlara paralel olaraq müraciət etmişdir. Afaq Məsud isə, belə demək mümkünsə, nəsr yaradıcılığının ən qızgın mərhələsində dramaturgiyaya baş vurmuşdur. Psixoloji nasir kimi tanınan yazıçının birdən-birə dramaturgiyaya gəlişinin səbəbi, hər şeydən əvvəl, nəsrində mövcud olan psixologizm və sosial problemlərin səhnə həyatına gətirilməsi olmuşdur. Nəzmiyyə Axundova A.Məsud yaradıcılığında bu xüsusiyyəti doğru müəyyənləşdirir: *“...ailə də cəmiyyətin tərkib hissəsidir və*

burada baş verən olaylar cəmiyyətdəki hadisələrin, mənəvi-əxlaqi proseslərin əks-sadasıdır” [13, s.184]. Belə ki, onun “Can üstə” pyesində sovet dövründə yaşayan bir qoca kişinin canvermə prosesi təsvir edilir. Yazıçı bu obrazın təsviri ilə əslində onun yaşadığı ölkənin, cəmiyyətin və ya quruluşun (sovet hökumətinin) canvermə prosesini göstərirdi. 2004-cü ildə nəşr edilən hekayə “Yuğ” teatrının bədii rəhbəri Vaqif İbrahimovunun diqqətini çəkmiş və yazıçıdan bu hekayənin səhnələşdirilməsini istəmişdi. Halbuki yazıçı o zaman heç ağına da gətirmirdi ki, nə zamansa dram əsəri yazsa bilər: “Düzü, heç vaxt ağıma gəlməzdi ki, nə vaxtsa səhnə əsəri yazacağam. Nərdən hadisəliliyi sevən teatr sənətinə keçid bir o qədər də asan başa gələn məsələ deyil” [27, s.152].

Lakin göründüyü kimi, rejissor Afaq Məsudun “Can üstə” hekayəsində olan psixoloji drammatizmi vaxtında sezmiş və yazıçını dramaturgiya aləminə dəvət etmişdi. Rejissorun marağına səbəb, olsun ki, A.Məsud yaradıcılığının əsas xüsusiyyəti olan və “Can üstə” hekayəsində bir qədər də qabarıq verilən gizli informativ axıntılar və psixoloji drammatizmin çağdaş teatr estetikasının tələblərinə cavab verməsi olmuş və beləliklə, yazıçı, necə deyərlər, nərdən dramaturgiyaya transfer etmişdi. İki hissəli müəmmalı qətl hadisəsi kimi təqdim edilən “Can üstə” pyesi dramaturqun ilk səhnə əsəri olmuşdur. Bundan sonra dramaturq daha bir neçə pyes yazmış və bu əsərlər müxtəlif teatrlarda tamaşaya qoyulmuşdu. A.Məsud yazır: *“Nərdən dramaturgiyaya transfer eləməyim belə baş verdi. Tamaşanın uğuru, ya bəlkə daha nə isə neçə illərdən bəri üzərində işləyib tamamladığım romana olan marağımı heçə endirdi. İş o yerə çatdı ki, mən bu iri həcmli əsəri pyeslərə parçalamaq fikrinə düşdüm” [27, s.153].*

Afaq Məsudun pyeslərinin özünəməxsus xüsusiyyətləri var; bunlardan biri dialoqlara az rast gəlinməsi, monoloqlara üstünlük verilməsidir. Demək olmaz ki, bu onun yazıçılığından irəli gəlir. Fikrimizcə, dramaturq tamaşaçıya özü bu üslubu, psixoloji təhlil yolunu təklif edir. Dramatizm burada personajların daxilində gedir. Müəllif özü bu barədə yazır: *“İstəyirəm, insanın ruhi qatında baş verənlər səhnə təcəssümünü tapsın, o dildə danışsın. İndi bütün bu çalışmalarla mən özümü gizli laboratoriyada kimyəvi reaksiyalar apara-apara hansısa həyat əhəmiyyətli sirli maddəni almağa çalışan əlkimyəçi hiss edirəm. Maddələri bir-birinə qatıb, alınacaq*

son rəngə dəyişəcəyini, köpüklənib tüstülənəcəyini gözləyirəm. Əgər bu baş tutarsa, düşünürəm, biz tamamilə yeni bir teatrın astanasına çatmış olacağıq” [107, s.318].

Afaq Məsudun “Can üstə” iki hissəli “müəmmalı qətl hadisəsi” sosial problemlərin çarpışdığı bir səhnə əsəridir. Əsərdə cəmi doqquz personaj iştirak edir ki, onun da beşi mərhumlardır. Bir də iki dünyaya mənsub olan mələklərin iştirakı dramaturqa imkan verir ki, iki dünyanın insanlarını və onların həyatını qarşılaşdırsın. Lakin dramın orijinallığı və özünəməxsusluğu bununla məhdudlaşmır, müəmmalı qətl hadisəsində iştirak edənlər cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrini əhatə edir. Burada Nobel mükafatı laureatı orta yaşlı qadın yazıçı, keçmiş vəzifə sahibi uzunömürlü təqaüdcü, yazıçının keçmiş qonşusu, Qocanın uzaq kənddən gələn 70 yaşlı Qohumu və Qocanın nəvəsi, Yazıçının yaşadı və uşaqlıq rəfiqəsi Səidənin ətrafında baş verən hadisələr cəmiyyətin sosial problemlərini ön plana çıxarır. Dramaturqun üstünlüyü orasındadır ki, hadisələri dialoq vasitəsilə deyib keçmir, onun psixoloji qatlarını açmağa çalışır. Bunun üçün dramaturq remarkalardan bol-bol istifadə edir. Bu remarkalar bir neçə sətirdən ibarət olmur, bəzən müəllif qayəsinin dramatik hadisələrə əlavəsi kimi onun məzmununu daha da artırır: *“Yarıqaranlıq otaq. Dörd bir yan qalın, tozlu qovluqlarla doludur. Otağın bir tərəfində kiçik yazı masası, digər tərəfində köhnə dəmir çarpayıda can verən Qoca, çarpayının yanında - Qocanın protez dişləri salınmış bulanıq sulu stəkan, dava-dərman, nimçə, eynək, köhnə qəzetlər və sair yığılmış alçaq dolab, dolabdan bir qədər aralıdakı stulda qolları qoltuğunda oturmuş Qohum görünür. Küləyin səsi evin içiylə canavar ulartısı ilə ulayır”* [107, s.321].

Burada hadisə iştirakçılarının hər birinin xarakterinə əlavələr edilir. Bu əlavələr tamaşa boyu davam edir. Sanki dramaturq rejissor üçün müəyyən bir yol xəritəsini çəkmişdir. Bəzən müəllif əlavəsi personajın nitqindən çoxluq təşkil edir ki, bu da dramaturqun orijinallığı ilə yanaşı, mətnin funksionallığından irəli gəlir. Pyesin başlanğıcında Qocanın nitqinə və bu nitqə müxtəlif əlavələrinə nəzər salaq: *“Qoca (sayıqlayır, təngnəfəs)... odu, ...oradadı... zirzəmidə... aşağı düş... düş deyirəm sənə... (təngnəfəs halda susur) ...Bura niyə belə qaranlıqdır?.. (yaxınlığında olan kiməsə) Səninləyəm... deyirəm, buralar niyə belə qaranlıqdı, hə?.. (inildəyir) Cavab ver... olmaya... (Gözləri hədəqəsindən çıxı-çıxa yan-yörəsinə boylanır) Odu bax, ordadı,*

görürəm... lap aşağıda... görürsən?.. Görmürsən?.. Budey gözünün qabağındadır ki?!.. Adə, o boyda qapını görmürsən?.. (astadan) Açarları bura ver... Ver açarları ona!.. Hə, di qurtar vaxt gedir, gələn olar...hərlə açarı... hərlə-hərlə... Hə... belə ha... Noldu, açılmadı?.. Açılmadı???.” [107, s.321].

Bundan sonra yenə müəllif remarkası davam edir. Burada Qohumun ayağa qalxıb Qocanın üstünə əyilməsi, onun nəbzini yoxlaması, qulağını sinəsinə dirəyib nəfəsinə qulaq asması, cibindən çıxartdığı güzgü parçasını Qocanın ağzına tutması, eləcə də qapı cırıltısı, çöldən eşidilən küləyin səsinin güclənməsi, yarıqaranlıq dəhlizdən ilk əvvəl əcaib telefon zənginin səsinin eşidilməsi, zəngin ardınca Yazıçının peyda olması və otağa daxil olub bir müddət tərəddüd içində ətrafa boylanması, sonra otaq boyu oğurluğa gəlmiş kimi barmaqlarının ucunda yeriyyə-yeriyyə qovluqlara yaxınlaşması və s. hər bir hərəkətin funksionallığı əsərin ideyasının açılmasına xidmət edir. Dramaturq burada Yazıçı qadınla Qocanı qarşılaşdırır və burada Yazıçının uydurmaları (bədi təxəyyül) ilə Qocanın həqiqətlərini (gerçəkliklərini) üz-üzə qoyur. Burada sanki Qoca Nobel mükafatı almış yazıçının hadisələri uydurmaqda qınayır. Böyük əqidə sahibi Qonaq isə Qocanı həyatdan ikiəlli yarışmaqda günahlandırır, ona dəfələrlə canını almağa gəldikdə möhlət istədiyini xatırladır. Bu zaman işıq dəyişir, başqa bir səhnə cərəyan edir; “Öldü!..”, “Öldü!..” deyə bağırtilar səslənir, hamı birbirinə qarışır, otaq boyu vurnuxurlar. Işıq yandıqda isə yazıçının otağın ortasında dayanıb dəhşətlə əllərinə baxdığı görünür. Qocanın sayıqlamasında 30-cu illər hadisələri xatırlanır: Qoca gözüyumulu şəkildə “Gəlir... yenə gəlir...”, – deyə sayıqlayır və qəfildən vəhşi səslə “Qoymayın gəli-i-ir!!!..”, – deyir. Qohum dik atılıb yan yörəsinə boylanır, Onun gözlərinin necə parıldadığı aydın görünür. Keçmiş günlərində yaşadıkları yenidən gözləri qarşısına gəlir və bağırır: “*Canımı almağa gəlir... (bağırır) Qoymayın!.. Siz Allah, qoymayın!.. (heysizləşir)... Qoymayın, ay subaylar... ay yaşlılar... heyvərələr hər yerə... dırmaşdılar... Qohum (fəxrlə tamaşaçılara) Sabirdəndir...(Qocaya baxa-baxa) Ay zalım, elm dəryasıydın!.. Heyif səndən, əmioğlu, heyif!.. Heyif o başından ki, bir azdan... Qoca (sayıqlayır)... bir azdan?.. Nə bir azdan?.. Bir azdan heç nə... heç nə olmayacaq... (qəfildən aqressiv yaxınlığında olan kiməsə)... Nə qoyun kimi durub baxırsan, ay heyvərə?!.. Görmürsən necə gəlir?.. Tutun*

onu!.. Zindana!.. 463- ə!..(nəfəsi tənqiyr)...Pəncərəsi olmayan... (məkr dolu həzlə) qaranlıq, havasız zindana... Hər saatdan bir də... yerinə su tökün... (ikrahla gülür)... döşəməsi buz bağlasın... ayaqları donub qupquru qu-ru-sun..” [107, s.321].

Yarımqıq cümlələrdən ibarət bu mətn dramatik yüklüdür: bəlkə də, cümlənin yarımqıqlığı fikir axınının sürətli olmasından irəli gəlir. Tez-tez işıq dəyişir, güllə səsi gəlir, “Öldü!...”, “Öldü!...” bağırıqları bir-birinə qarışır. Yazıçıdan savayı hamı otaq boyu vurnuxur. Işıq yanır. Səhnədəki hadisələr bir az əvvəl nə baş verdiyini ortaya çıxarır: “*Yazıçı otağın mərkəzində dayanıb dəhşət içində öz əllərinə baxır. Qohum oturduğu stulun yanında üzünü üstə yerə sərilib. Səidə dizi üstə Qohumun yanında oturub ağlayır.*

Qoca (qələbə tənənəsi ilə). Mən bilirdim!...Bunu həmişə bilirdim!...Hər şeyi qabaqcadan bildiyim kimi bilirdim!...Bilirdim, axır kimsə gələcək!...Gələcək və xilas edəcək!...” [107, s.372].

Pyesin alt qatında baş verən hadisələri, xüsusilə fərd və cəmiyyət məsələsini dramaturq psixologizm vasitəsilə göstərmək istəmişdir. Tənqidçi Əsəd Cahangir əsərdəki bu ideyanı, fikrimizcə, düzgün müəyyənləşdirir. Onun fikrincə, əsərdə sovet dövründə dövlət qulluğunda olan bir qocanın üzücü canvermə prosesi təsvir olunur və Qocanın təmsil etdiyi dövrün canverməsi kimi mənalanır. O yazır: “*...Və 37-ci ildən bəri çox ölümlərə qol çəkən, bir ayağı gordə olsa da, heç cürə ölmək istəməyən bu qoca ölümlərə bais olmaqda hələ də davam edir. Keçid dövrü canvermə prosesidir və canı çıxmaqda olan keçmiş başa çatanacan az qala biz özümüz keçinəcəyik! “Can üstə”nin müəllifi bunu demək istəyir!” [25, s.356].* Lakin burada bir məsələ var, əgər tənqidçinin yazdığı kimidirsə, onda əsərin finalında Qocanın əvəzinə uzaq kənddən ona dəyməyə gələn 70 yaşlarında Qohumun ölməsi hər şeyi dəyişir. Qocanın son anda sıçrayıb ayağa durması və dəfn izdihamının ardınca əlində kitab dua oxuya-oxuya getməsindən belə çıxır ki, Qocanın təmsil etdiyi ictimai quruluş hələ ölməmişdir.

Son anda otaqda təkçə yazıçının qalması və qovluqlardan bir neçəsini çevik hərəkətlərlə iri sakvoyajın içinə yığması, yazı masasının üstünə dağılan əşyalarını əl sumkasına basıb otaqdan çıxması, çox keçmədən yenidən geriye qayıtmasının da rəmzi mənası vardır. Yazı masasının üstündə yanılı qalan stolüstü lampanı və otağın işığını

keçirir. Dramaturq qaranlığa bürünmüş məkanın dərinliyində möhtəşəm qapı cırıltısıyla sükutu pozur. Psixoloji dramın özünəməxsus xüsusiyyətləri A.Məsuda “Can üstə” pyesində bəzi improvizələr etməyə imkan verir. Dramaturq pyesdə psixologizmin imkanlarından geniş istifadə edir, psixoloji dramın poetikasına uyğun olaraq, hadisələri göstərərəkən yeni modelə baş vurur.

İnsan və cəmiyyət hadisələri Afaq Məsudun “Yol üstə” pyesində də zaman və məkan dəyişikliyində psixoloji fonda göstərilir. Dramaturqun özünün də qeyd etdiyi kimi “vağzalda başlayıb, vağzaldaca başa yetən ibrətamiz əhvalat”da cəmi bir neçə iştirakçı (Məxmirə Qəndabova, Xasay Dilgir, Nəzarətçi, Tumsatan qadın) hadisələrin mərkəzində durur. Ancaq bir dramaturq kimi A.Məsudun yaradıcılıq xüsusiyyətlərindən biri kütləvi səhnələrə meyil etməsi və toplu iştirakçıların da əsərdə yer tutmasıdır. Bu cəhətdən “Yol üstə” əsərində də rejissordan başqa fəhlələr, əcaib qiyafəli adamlar, sərnişinlər və b. vardır. Pyesin əvvəlində qadın səsinin ifadə etdiyi fikir əsərin konfliktinin bədii məntiqini də ifadə etmiş olur:

“Yaşlı kişi səsi. Bura haradı, bala?”

Cavan oğlan səsi (Kədərlə). Vağzaldı... qatarların yorulub susduğu məkan...

Yaşlı kişi səsi. Bəs bu adamlar...

Cavan oğlan səsi. Sərnişinlərdi. Burda hər kəs öz qatarını gözləyir...

Ecazkar qadın səsi. Burda hamı yol üstədi... ” [107, s.416].

Ümumiyyətlə, Afaq Məsudun “Yol üstə” pyesində, əsasən, səslər iştirak edir, qatar səsi, insan səsi, musiqi səsi və s. Bu səslər bir ahəng yaradır. Səhnədə tez-tez işıq dəyişir, məkan və zaman nisbi olur. Burada canlı obrazlarla xəyali obrazlar sanki bir məkandadır. Obrazların danışığı ya monoloqdan ibarət olur, ya da müəllif remarkasından. Dramaturq personajların dilindəki mətnlərlə səhnədəki hərəkətləri, musiqini, səsləri və s. bir dirijor çubuğu ilə idarə edir.

Afaq Məsud əsərlərində cəmiyyətin bir parçasını göstərməyə çalışaraq onu bir qədər də absurd şəkildə edir; burada insan taleləri və onların qarşılaşdıqları həyat dramları, eləcə də insanların iki həyat arasında ölüm-dirim dilemması qarşısında qalmaları yeni rakursda verilir. Müəllifin fərdi üslubunda keçmiş, bu gün və gələcək geniş yer tutur və bu zaman kontekstində baş verən hadisələri bir nöqtədə birləşdirməyi

bacırır. Psixologizmin sənət ekvivalentlərindən biri sayılan sürrealizmin teatr səhnəsindəki banisi A.Arto bu cür dramaturji mətnləri nəzərdə tutaraq yazırdı: *“Bizim üçün teatrın ibarət olduğu söz və mətn başqa imkanları məhdudlaşdırdığından onun ədəbiyyatın bir səhnəsinə, özünəməxsus səs variantına çevirmişdir. Odur ki, biz nə qədər çalışsaq da, oxunan və ifa olunan mətni fərqləndirsək də, mövcud teatr realizmə olan mətndən ibarətdir”* [145, s.73].

“İlğım” pyesində öz həyatlarını özləri istədikləri kimi qurmaq istəyən insanların xəyalları, dünyaları və axtarışları fabula boyu tamaşaçını intizarda saxlayır. Dramaturq əsərdə insanların yaşamaq fəlsəfəsini açmağa çalışır. Əsəri təhlil edən Zəminə Axundova pyesin qəhrəmanları haqqında yazır: *“Onlar nə istəyirlər? Nə üçün dünyasını dəyişirlər? Heç nədən başlayıb qurtarmaq fəlsəfəsini insanlar anlaya bilirmi? Pyes dərin məntiqə və duyuma malikdir. O, tamaşaçıları həyat həqiqətləri və ziddiyyətləri ilə tanış edərkən səmimiyyətə əsaslanır. Hüseynbəyli yaradıcılığında səmimiyyət, tamaşaçılarla “oyun istəyi” həqiqəti əks etdirir”* [14, s.83].

Fərdin yaşadığı cəmiyyətdə, daha dəqiq desək, iş yerində hədə-qorxu, şantajla idarə olunması, istəmədiyi addımları atmağa məcbur edilməsi Aqşin Babayevin “Həsən ağanın qohumu” radiopyesində rast gəlirik. Tibb elmləri doktoru, professor Aydın müəllim işçiləri çıxarmağa, layiq olmayan işçini işə qabağa çəkməyə sövq edilir, amma özünün də etiraf etdiyi kimi cəsarətsiz və çarəsizdir: *“Aydın. ...Bu Həsən ağanın adı gələndə yadıma bilirsən, nə düşdü? Haqverdiyevin “Mirzə Səfər” hekayəsi. Eh...Əvvəllər kişilər varmış. Deyəndə ki, mən Həsən ağanın qohumuyam. Deyir ki, neyniyim Həsən ağanın qohumusan. Gəl min boynuma. Amma mənim cəsarətim çatmır ki, Həsən ağanın qohumuna deyim ki, ay oğul, ay bala, bəsdir də, bu tanışlıqla gəlib hazırım naziri oldunuz...”* [17, s.410].

Beləliklə, tədqiqatın nəticəsi göstərir ki, insan və cəmiyyət problemi çağdaş dramaturgiyanın mövzu və problematikasında başlıca yer tutur. Bu, yeni cəmiyyət quruculuğunda insan faktorunun önə çıxması ilə bağlıdır. İndiki cəmiyyət sovet dövrü cəmiyyətində olduğu kimi, statik, durğun deyildir, daha hərəkətli, canlı və problematiktir. Ona görə də dramaturji mətnlərdə bu mövzu və problematika yeni konfliktin, fabulanın yaranmasına imkan verir. Əslində tamaşaçının istədiyi də

yaşadığı cəmiyyəti səhnədə dramatik şəkildə izləməkdir. Əgər bu yoxdursa, tamaşaçının bu əsərə marağı azalır. Doğrudan da, Elçinin, F.Mustafanın, A.Rəhimovun, A.Məsudun dramaturgiyasında yeni cəmiyyət problemlərinin bu və ya digər şəkildə bədii həllinin şahidi oluruq.

Tədqiqat işinin ikinci fəslində əldə edilən əsas elmi nəticələr iddiaçının aşağıdakı əsərlərində öz əksini tapmışdır: [99; 144; 149; 155].

III FƏSİL

ÇAĞDAŞ DRAMATURGIYADA TARİXİLİK VƏ POSTMODERNİZM

3.1. Dramaturgiyada tarixilik və müasirlik problemi

Çağdaş dramaturgiyanın inkişaf yolunda bir çox meyilləri və yaradıcılıq tendensiyasını da aydın görmək olar. Bu meyillərdən biri də tarixi mövzuda yeni əsərlərin yazılması, yaxud vaxtilə yazılmış, lakin senzura şəraitində həqiqi qiymətini almamış tarixi hadisələrin yenidən işlənilməsidir. Doğrudur, ədəbi-bədii düşüncənin müxtəlif mərhələlərində bir çox tarixi hadisələr və şəxsiyyətlər dramaturgiyanın qəhrəmanına və burada baş verən tarixi hadisələrin iştirakçısına çevrilmişdir. Nəriman Nərimanovun “Nadir şah”, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, Cəfər Cabbarlının “Nəsrəddin şah”, Hüseyn Cavidin “Topal Teymur”, Səməd Vurğunun “Vaqif”, Mehdi Hüseynin “Nizami”, “Şeyx Şamil” və s. dramlarının strukturunda tarixi hadisə və şəxsiyyətlər dayanmışdır. Bundan başqa bir çox dram əsərləri də mövzu və problematika cəhətdən tarixi hadisələrlə müasir mövzunu birləşdirmək baxımından mühüm yer tutur. Ədəbiyyatşünas A.İ.Pautkin tarixilik və müasirlik ikiliyinin münasibətləri barədə yazır: *“Tarixi janr müəllifdən tarixi sənədlərə əsaslanmağı, eyni zamanda, tarixi hadisə və şəxsləri müasir tələblər baxımından göstərməyi tələb edir”* [150, s.3-4]. Sənətşünas Mahmud Allahverdiyev də *“Teatr tənqidi və müasirlik”* monoqrafiyasında *tarixi mövzuda müasirliyin hər zaman aktual olduğu və bir-birini tamamladığı, tarixlə müasirliyin vəhdət təşkil etdiyi qənaətinə gəlir* [10, s.7].

Tarixi dramın yüzillik keçmişinə baxdıqda heç də demək olmaz ki, milli dramaturgiyada tarixilik və müasirlik həmişə tandem təşkil etmişdir. Əksinə, tarixə müraciətin çətinliyi, bəlkə də, mövzunun aktuallığını bir qədər ləngitmişdir. İkinci bir tərəfdən sosrealizm dövründə tarixi hadisələrə müraciətin öz çətinliyi var idi. Dövrün ideologiyası da ayrı-ayrı xalqların keçmişini bədii düşüncəyə gətirmək və onu

tərənnüm etmək məsələsinə o qədər də müsbət baxmırdı. Bəlkə də, bir qədər keçmişə münasibətdə daha kəskin olur, tarixin yalnız mənfi cəhətlərini təsvir etməyə imkan verirdi. Bu mənada sovet dövründə tarixi dramlar barmaqla sayılacaq qədər az olurdu. Yazılan əsərlərdə isə dövrün ideologiyasından irəli gələn baxış bucağı əsas yer tuturdu. Xüsusilə tarixi qəhrəmanları bədii əsərin baş personajına çevirmək, xalqın keçmişini olduğu kimi təsvir etmək sosrealizm metodologiyasının baryerlərindən idi. Yalnız bəzi tarixi qəhrəmanlar, xüsusilə də şairlərin həyatı və mühiti bədii əsərlərin əsas mövzusunə çevrilə bilirdi. Məlum məsələdir ki, iki yüz illik rus işğalının bir çox hadisələrini, faktlarını, işğalçılara qarşı xalqın mübarizə əzmini o zaman təsvir etmək, ümumiyyətlə, gündəmə gətirmək çətin məsələ idi. Bu və buna yaxın mövzularda yazılan əsərlər isə çox az olduğundan mövcud reallıqları doğru-dürüst əks etdirmirdi. Müstəqillik dövründə isə tarixi qəhrəmanlar və hadisələr yenidən bədii əsərlərin əsas problematikasına çevrilməyə başladı. Bu dəfə yuxarıdan icazə ilə yox, aşağıdan “sifarişlə” tarixi hadisələrə münasibət bildirilir, tarixi faktlara və gerçəkliklərə daha çox əsaslanılırdı. Artıq tarixi hadisələri bütün reallığı ilə əks etdirmək məqsədilə arxivlərə baş vurmaq üçün müəyyən maneələr də aradan götürülmüşdü. Buna görə də nəsr kimi, dramaturgiya da tarixi hadisə və şəxsiyyətlərə yenidən nəzər salmaq, əvvəlki əsərlərdəki təsvirlərdə yol verilmiş əyintiləri aradan qaldırmaq və tarixə müəyyən bədii baxış nöqtəyi-nəzərindən yeni tarixi dramlar yazılmağa başladı. Burada tənqidçi Yaşar Qarayevin belə bir fikrini xatırlamaq yerinə düşər: *“Bütünlükdə bizim milli ədəbiyyatın tarixi nailiyyətləri həmişə tarixi mövzu ilə bağlı olub”* [85, s.381]. Bu dəyərləndirmə müstəqillik dövrü ədəbiyyatı üçün də keçərlidir. Y.Qarayev bunu deyərkən yalnız bədii nəsr deyil, həm də dramaturgiyanı nəzərdə tutur. Bu cəhətdən İlyas Əfəndiyev, Bəxtiyar Vahabzadə, Əli Əmirli, Kamal Abdulla, Hüseynbala Mirələmovun yaradıcılığında tarixi mövzulara tez-tez müraciət edilir. Əslində tarixə yeni rakursdan, müasirlik mövqeyindən baxış müstəqillik illərindən əvvəl başlamışdı. Azərbaycan nəsrində 60-cı illərdən başlayaraq tarixi hadisə və şəxsiyyətlərə müraciətdə müasirlik mövqeyi başlıca yer tuturdu. 80-ci illərdə bu proses bədii düşüncənin bütün janrlarında daha qabarıq ifadə olunmağa başladı. Xalqların öz keçmişinə müraciəti istər-istəməz tarixin müxtəlif dövrlərini və şəxsiyyətlərini bədii təsvir obyektinə çevirdi.

Azərbaycan dramaturgiyasının çağdaş dövründə də tarixi mövzuda yazılan əsərlər iki yerə bölünür:

1. Azərbaycanın tarixi və ədəbi şəxsiyyətlərinə həsr edilmiş dramlar (İ.Əfəndiyev “Hökmdar və qızı”, Ə.Əmirli “Mesenat”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, H.Mirələmov “Pənah xan Cavanşir” və s.);

2. Tarixi hadisələrə həsr edilmiş dramlar (İ.Əfəndiyev “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı”, B.Vahabzadə “Özümüzü kəsən qılınc”, H.Mirələmov “Gəncə qapıları” və s.).

XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının patriarxı İ.Əfəndiyevin yaradıcılığı 80-ci illərin sonu, 90-cı illərin əvvəlləri həm də yeni bir mərhələ təşkil edir. Bu mərhələyə qədər əlli illik bir yaradıcılıq yolu gələn dramaturq ən çətin günlərini yaşayan dramaturgiyanı böhrandan çıxaranlardan biri olur. Bu dövrdə o, bir-birinin ardınca “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı”, “Dəlilər və ağıllılar”, “Tənha iydə ağacı”, “Hökmdar və qızı” əsərlərini yazaraq bu janra axıradək sadıq qaldığını bir daha sübut edir və bu illərdə də teatr estetikasını bir qədər də zənginləşdirir. Bu əsərlərdən ikisi “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı”, “Hökmdar və qızı” əsərləri tarixi mövzuda yazılsa da, dramaturqun yaşadığı zamanla tam səsləşir. Rejissor İlham Rəhimli yazır: *“İlyas Əfəndiyevin teatrının mədəniyyətimizə gətirdiyi bir sıra önəmli mənalar, ölçülər sırasında məndən ötrü vacibi yazıçı-dramaturqun zamanı dərk etmək, mütəfəkkir anlamına öz bədii formalarını vermək bacarığı və qüdrətidir”* [120, s.7].

Müstəqillik həm də tarixə müstəqil baxışa imkan yaradır və bu imkandan müəllif yetərincə bəhrələnməyə çalışır. İ.Əfəndiyev “Hökmdar və qızı” dramında bu gün Azərbaycan xalqının üzləşdiyi problemin səbəblərinə baş vurur.

Əsərin 20 Yanvar hadisələrinə həsr olunmasının özü də rəmzi bir mənə daşıyır; belə ki, 20 Yanvar xalqın yenidən işğalı kimi qiymətləndirilirdi. Demək ki, dramaturq tarixi hadisələr arasında uyğunluq axtarmış və tarixə müasirlik mövqeyindən baxmışdır. Hadisələr tarixi və müasir aspektdə təqdim olunur. Qarabağın erməni işğalı altına keçməsinin başlıca amilləri oxucu (tamaşaçı) üçün aydın olur. Əslində bugünkü erməni işğalı vaxtilə Azərbaycan xanlıqlarının mürəkkəb şəraitdə doğru siyasi yol tapa bilməmələrinin bariz sübutu kimi səslənir. Qarabağın erməni işğalından əvvəl rus işğalı altına düşməsi sonrakı erməni işğalını gerçəkləşdirən əsas faktor olaraq göstərilir.

Məhz həmin dövrdə xanlıqlar arasında birliyin, həmrəyliyin olmaması, uzağı görməmək və s. amillər XX əsrin sonlarındakı analoji hadisələrlə üst-üstə düşür.

Hadisələri tarixilik kontekstində izləyən dramaturqun yaratdığı obrazlar (İbrahim xan, onun xanımı Tubu xanım, qızları Ağabəyim ağa və Səltənət xanım, eləcə də Kəlbəli xan, Hüseyinqulu xan, Cavad xan, Sisyanov və b.) tarixi şəraitə və mühitə uyğun olaraq təqdim olunur. İ.Əfəndiyevə qədərki tarixi əsərlərdə, əsasən, sovet dövründə yazılmış əsərlərdə mənfi çalarlarla təsvir edilmiş İbrahim xan dramaturqun təqdimində bacarıqlı dövlət xadimi və gözəl ailə başçısı kimi göstərilir. O özündən, ailəsindən, şəxsi maraqlarından çox xalqı, dövləti fikirləşir. Qızı Ağabəyim ağanın Fətəli şaha ərə verilməsi (hətta istəyinin əksinə olsa belə) də məhz bu məqsəddə xidmət edirdi. Bu həm də dramaturji ziddiyyətin ictimai-siyasi hadisələrlə yanaşı, lirik-ailə-məişət dramını da şərtləndirmiş olur. Əsərin adında da ifadə olunduğu kimi hökmdar və qızı arasındakı ziddiyyət ictimai ziddiyyətlə eynilik təşkil edir. Qayğıkeş ailə başçısı, həssas ata olan İbrahim xan vətənin başı üzərində duman olduğu zaman kəskin qərarlar çıxaran bir dövlət adamı olaraq diqqəti cəlb edir. “Hökmdar və qızı” pyesindəki general Sisyanov və Qarabağ məliyi Vanya yüzbaşı obrazları “əməkdaşlığı” ictimai ziddiyyətlərin tarixi və müasir aspektlərinə də işarə edir. Vanya şəxsi mənafeyindən daha çox millətinin mənafeyinə xidmət edən bir şəxs kimi göstərilir. O, hiyləgərdir: gizli niyyətini həyata keçirmək üçün ailə şərəfini belə tapdalamağa hazırdır. Necə ki bunu edir, arvadını rus ordusunun mayoru Lisanoviçə peşkəş vermək istəyir. Dramaturq bununla tarixən milli ideya uğrunda mübarizə aparan xalqın xarakterini açır. Lakin ermənilər bunu açıq şəkildə etmir, rus ordusundakı erməni generallarına arxalanır, ikiüzlülüklə nail olmağa çalışır. Vanya yüzbaşı da ikiüzlü və yaltaqdır, böyük erməni dövlətinin yaradılması üçün hər bir hərəkət etməyə qadirdir.

Problemlərin qloballığı, hadisələrin siyasiliyi və ictimailiyi əsərin təsir yükünü bir qədər də artırır. Xüsusilə Azərbaycanın bir əsrdə ikinci dəfə müstəqilliyini qazandığı bir dövrdə İbrahim xanın Rusiya siyasətinin qurbanı olması ictimailəşir.

Dövr, şərait imkan verir ki, dramaturq tarixi olduğu kimi əks etdirsins; xalqın istiqlalı uğrunda rus ordusuna qarşı vuruşan Cavad xanın, Hüseyinqulu xanın dövrünə

yenidən nəzər yetirsin, İbrahim xanı Rusiyanın qanlı siyasətinin qurbanı kimi təqdim etsin. Dramaturqun bu cür yanaşması əsərin müasirlik tendensiyasına siyasi çalarlar verir.

Bu dövrdə, eyni zamanda bədii əsərin tədqiq predmetinə çevrilən mövzulardan biri də 37-ci ilin “ağ ləkə”ləridir. Sovet rejiminin repressiya siyasi aksiyası son illərdə bədii düşüncədə də öz əksini tapmışdır. Bu mənada İ.Əfəndiyevin “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı” əsərində bu dəhşətlər özünəməxsus şəkildə dramaturji tədqiq obyektinə olur. Bununla yanaşı, mühacirətdə yaşayan azərbaycanlıların həyatı, taleyi (“Tənha iydə ağacı”), müasir cəmiyyətimizin yaşadığı siyasi-ictimai, iqtisadi kateqoriyalar (“Dəlillər və ağıllılar”) dramaturqu düşündürən problemlərdəndir.

Xalqın milli müstəqilliyi, azadlığı uğrunda mübarizəsində dramaturgiyanın tarixə, keçmiş hadisələrə müraciəti tamamilə qanunauyğun idi. Ona görə ki işğaldan sonra xalqın milli tarixi və soykökü saxtalaşdırıldığından bədii düşüncədə də o öz əksini reallıqla tapmamışdı. Bu səbəbdən də tarixə müraciət başadüşüləndir.

Dramaturgiyaya sovet dövründə gələn Bəxtiyar Vahabzadənin müstəqillik zamanı yeni pyeslər yazması təsadüfi deyil. Məlumdur ki, 60-cı illərdən etibarən onun poeziyasında dramatik situasiyalar üstünlük təşkil edirdi. Şeirlərindəki epik təsvirlər, dramatik dialoqlar şairin gec-tez dramaturgiyaya gəlişini labüd edirdi. Şeirlərindəki psixoloji qatlar da şairin təsvir etdiyi problemlərə səhnə həyatı verməsinə gətirib çıxarırdı. Onun “Dar ağacı”, “Cəzasız günah”, “Hara gedir bu dünya?”, “Özümüzü kəsən qılınc”, “Atamın kitabı”, “Fəryad”, “Yağışdan sonra”, “Yollara iz düşür”, “Rəqabət” əsərləri çağdaş dramaturgiyanı bir qədər də zənginləşdirir. Əlbəttə, bu əsərlərdən bir neçəsi sovet dövründə yazılmışdır. Lakin dramaturq sosrealizm çərçivəsində əsərdə qoyulan problemləri istədiyi şəkildə işləyə bilmədiyindən müstəqillik zamanı yenidən bu əsərlərə qayıtmış, tarixi hadisələrə yeni münasibət ifadə edə bilmişdir. Sonralar dramaturji əsərlərini “Hara gedir bu dünya?” adı altında çap etdirən B.Vahabzadə “Müəllifdən” ön sözündə yazırdı: *“Dar ağacı” ilə yanaşı, “Qızıl alma” adı ilə nəşr olunan pyesi yenidən işlədim, hadisələri bu günə, yəni Sovet hakimiyyətinin dağılmasından sonrakı dövrə gətirib əsəri bir qədər də müasirləşdirdim. İşləyəndən sonra əsərin adını dəyişib “Cəzasız günah” qoymalı oldum*” [135, s.3].

Məsələ burasındadır ki, Bəxtiyar Vahabzadə sovet dövründə poemalarında müəyyən mənada tarixi mövzulara müraciət etmişdir. “Gülüstan”, “Şəbi-hicran”, “Ağlar-güləyən”, “Muğam” poemalarında tarixlə müasirlik vəhdətdə verilmişdir. Dramaturgiyasında da tarixə müraciət onun yaradıcılığında başlıca yer tutur. Bu cəhətdən dramaturqun “Fəryad”, “Dar ağacı”, “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”) dramları tarixin müxtəlif hadisələrinə işıq salır. Əgər Nəsimiyə həsr edilən “Fəryad” pyesi 1984-cü ildə yazılmışdısa, “Özümüzü kəsən qılınc” (1998) və “Dar ağacı” (2000) pyesləri müstəqillik dövrünün məhsulu idi. Bu əsərlərdə tarix bir problematika (xalqın tarixi dərkinə çağırış) kimi, həm də bir mövzu olaraq (mövzunun xalqın hər hansı bir tarixi hadisəsindən götürülməsi) B.Vahabzadənin dramaturgiya yaradıcılığının aktuallığını şərtləndirir. Məlumdur ki, uzun illər sovet dövründə Azərbaycan xalqı özünün soykökündən uzaqlaşdırılmış, qədim türk həyatı və sərkərdələri haqqında əsərlər yazılmamış, ya da epizodik olaraq toxunulmuşdur. B.Vahabzadə isə yeni mərhələdə məsələyə daha geniş prizmadan – türk dünyasından baxmağa üstünlük vermiş, türk obrazını və dövlətçiliyini xalqın yaddaşında bərpa etmək missiyasını yerinə yetirməyə çalışmışdır. Bununla yanaşı, bu əsərlərin mövzusu tarixdən alınsa da, ideya və məzmun baxımından müasir həyat hadisələri ilə səsleşir. İkinci adı “Göytürklər” olan “Özümüzü kəsən qılınc” dramı 90-cı illərin sonlarında xalqın keçmişini təsvir etməklə diqqəti xalqın tarixinə yönəltmişdir. Dramın adında olan publisistik ruh həm də əsərin məzmununu əks etdirir. “Gülüstan” poemasının müəllifinin “Göytürklər” dramını yazması tamamilə təbiidir. Bunu nəzərdə tutan AMEA-nın həqiqi üzvü N.Cəfərov yazır: *“Bəxtiyar tarixə müraciət edəndə hamı bilir ki, bu gündən danışır, mövzunu “kənar”dan alanda hamı bilir ki, söhbət özümüzdən gedir”* [28, s.30]. Doğrudan da, B.Vahabzadənin həm poeziyasında, həm də dramaturgiyasında tarixiliklə müasirlik həmişə vəhdətdə çıxış etmişdir. “Özümüzü kəsən qılınc” dramında da bu vəhdət gözlənilmişdir. Görünür, buna görə də yazıçı Hüseyn Abbaszadə əsəri müasirlik kontekstindən qiymətləndirərək yazır: *“Özümüzü kəsən qılınc” tarixi faciə olsa da, onda qoyulan problemlər, təsvir olunan hadisələr çağdaş durumla həmahəng səslənir. Səhnədə cərəyan edən hadisələrə baxanda son illərdə xalqımızın başına gətirilən müsibətlər, xəyanətlər nəticəsində torpaqlarımızın*

düşmənlərə verilməsi, el malının talan olunması, verdiyimiz saysız- hesabsız qurbanlar tamaşaçıların yadına düşür” [2, s. 6]. Bu fikir tamamilə doğrudur. Çünki B.Vahabzadə poeziyasında olduğu kimi, bu tarixi əsərində də xalqın taleyini, həyatını, birliyini, dünənini və bu gününü göstərir və müasir insanları, tamaşaçıları düşünməyə sövq edir. Əsərin əhəmiyyəti də məhz bundadır. Teatr tənqidçisi və tədqiqatçı Aydın Dadaşov da bu fikirdədir ki, *bu əsərin müasir konteksti tamaşaçını keçmiş və bu gün haqqında düşünməyə vadar edir* [32]. Doğrudan da, dramaturq burada tarixi mövzuya müasir kontekstdən yanaşır və tarixiliklə müasirliyi bir-birinə bağlaya bilir və tamaşaçını da tarixi hadisələrdən müasir dərs çıxarır. Yeni dövrdə tarixə müraciət dramaturqa müasir hadisələrə münasibətini də şərtləndirir. Teatr tənqidçisi M.Ağayeva B.Vahabzadənin bu əsəri haqqında yazdığı resenziyanın “Qəhrəmanlığa çağıran tamaşa” adlandırması və müasir tamaşaçılara təsiri məsələsini xüsusi qeyd etməsi də [7, s.115] buradan irəli gəlir.

Uzun illər türk tarixini, keçmişi dərinlən öyrənən dramaturqun bu mövzuya müraciət etməsi türk xalqlarının müasir durumu və dünyada baş verən yeni geosiyasi hadisələrlə bağlı olmuşdur. Buna baxmayaraq şairin bədii təxəyyülü ilə tarixi hadisələr özünəməxsus şəkildə sintezdə verilmiş, ideyanın açılmasında mühüm rol oynamışdır. Əlbəttə, burada B.Vahabzadə dramaturgiyası üçün son dərəcə xarakterik olan konfliktin dərinliyi, ictimai kolliziyaların toqquşması və bir-birinə zidd qütblərin ideya-məzmun baxımından bir-birini tamamlamasıdır. Tarixi faktlar əsasında yazılan “Özümüzü kəsən qılınc” əsərində tarixi şəxsiyyət olan Gur-Şadın timsalında Birinci Göytürk dövlətinin istiqlal uğrunda mübarizəsi əks etdirilir. Əsərin əsasında tarixi faktların və şəxsiyyətlərin dayanması onun tarixi dram kimi səciyyələndirməyə tamamilə imkan verir. Təsadüfi deyil ki, tamaşa ilə bağlı resenziya yazan müəlliflərdən H.Abbasızadə, B.Nəbiyev, N.Cəfərov və b. əsəri tarixi dram olaraq təhlil edirlər [2; 116; 27].

“Özümüzü kəsən qılınc” dramında iki konflikt mövcuddur: daxili və zahiri konflikt. Hadisələrin və tarixi şəxsiyyətlərin bu iki konflikt müstəvisində paralel olaraq verilməsi əsərin əhəmiyyətini bir qədər də artırır. Dramın əsas konfliktini hakimiyyətə keçən Qara xanla onun qardaşı oğlu və səltənətin varisi Dulu xan

arasında gedən ziddiyyəti əks etdirir. Saray intriqaaları, sui-qəsdlər, narazılıqlar da bu konflikt üzərində cərəyan edir. İkinci konflikt xətti isə vətəni sevənlərlə onu yadlara – Çinə satanlar arasında gedir. Gur-şad, Mubi Tərhan, Banu Çiçək bir qütbü, Qara xaqan, Dulu xaqan, İçgen xatun isə başqa bir qütbü təmsil edir. Bir-birinə qarşı dayanmış əks qütblər vətənpərvərliklə hakimiyyət ehtirası, xeyirxahlıqla şər, eləcə də humanizm ideyaları ilə şəxsi mənafe arasındakı mübarizənin inikasıdır. Dramın müsbət qütbünü təşkil edən obrazlar içərisində Gur-Şad başlıca yer tutur. Elə buna görə də onu müəllif ideallarının ifadəçisi hesab etmək olar. Onun dediyi sözlər də dövlətçilik təfəkkürünün ifadəsi olaraq mənalıdır: *“Mənim üçün dövlətin başında kimin durması vacib deyil. Dövlətin özü vacibdir...”* [136, s.76]. Bununla Gur-Şad bir vətəndaş kimi sübut edir ki, onun üçün dövlətin mənafeyi şəxsi mənafedən qat-qat üstündür. Bu ideya həm də əsərin konfliktinin əsasında duran ideya ilə üst-üstə düşür.

Əsərdə göstərilir ki, Qara xan və İçgen xatun hakimiyyətə gəlmək üçün Çulo xaqanı zəhərləyib öldürür. Juan-juanlarla müharibədən qalibiyyətlə qayıdan Çulo xaqanın oğlu Gur-Şad atasının ölüm xəbərini eşidərkən qardaşı Dulu xanı atasının qatillərini tapmamaqda və onlardan intiqam almamaqda günahlandırır. Qardaşlar arasındakı bu ziddiyyətdən istifadə etmək istəyən İçgen xatun öz oğlunu hakimiyyətə gətirmək üçün müxtəlif hiylələrə əl atmalı olur. O istəyirdi ki, qardaşlar arasındakı bu ziddiyyət daha da dərinləşsin. Buna görə də müxtəlif hiylələrə əl ataraq hər iki qardaşın ölüm hökmünü verməyə nail olur. Daha sonra isə Dulu xan zindandan qaçırılaraq Çin ordusunun başında Ötükən şəhərinə hücum edir. İki qardaşın bir-birinə qarşı ön cəbhədə dayanmaları konfliktin gərginliyini bir qədər də artırır. Gərgin döyüşlər nəticəsində Dulu xan qalib gəlir. Bununla da vətəninə Göytürklərin hakimiyyətinə son qoyulur. Dramaturq Dulu xanı mənəviyyətsiz, vətəninə satan, satqın və xəyanətkar kimi təsvir etmişdir. Lakin hadisələrin sonuna doğru Dulu xan öz səhvini başa düşür və peşmanlıq hissləri keçirir. Öz günahlarını yumağa çalışan Dulu xan xaqan qılıncını və hakimiyyəti Gur-Şadın oğluna verməyə məcbur olur. Dulu xanın gec də olsa, oyanan vicdanı həqiqəti deməyə və görməyə imkan verir. Dulu xan düşünür ki, atasından sonra bu qılınca o sahib olmalıdır. Ancaq bu qılınca indi özlərini kəsməyə başlayıb, əmisi Qara xaqan cinayət yolu ilə ona sahib olub. O deyir: *“Mən də xəyanətlə bu qılınca onun*

əlindən aldım. Artıq bu cinayətlərə, bu xəyanətlərə son qoymaq üçün indi bu qılıncın sahibi nə mən ola bilərəm, nə də mənim övladım. Çünki xəyanətlə əlimə keçən bu qılınca mən layiq deyiləmsə, mənim övladım da layiq ola bilməz” [136, s.105].

Əsərdəki əsas personajlardan biri də Gur-Şaddır. O, Göytürk dövlətinin istiqlalı uğrunda mübarizə aparıb. Dramaturq onu əsl qəhrəman kimi göstərir. Gur-Şad böhtana salınıb zindana düşsə də, öz məqsədindən dönmür; milliyyətçə çinli ögey anası və qardaşının xəyanəti nəticəsində məğlub olan Göytürk xaqanlığını ayağa qaldırır. Əsirlikdə olmağına baxmayaraq, Göytürk xaqanlığının düşdüyü məğlub durumla razılaşmayaraq üsyan qaldırır. Gur-Şad işğalçılara qarşı mübarizədə qalib gəlir. Əsərin sonunda Göytürk xaqanlığı qılıncını oğlu İltərişə verir: bu, haqqın təntənəsi və dövlətin gələcək yüksəlişi demək idi. Dramda Mubi Tərhan da vətəninə sevən bir insan kimi təsvir edilir. O, orduda ona verilən tümənbaşı rütbəsindən imtina edir və səbəb kimi “Anayasa”nın buna yol vermədiyini bildirir: *“Mubi Tərhan. Onda məni eşit! Bu kitab bizim hamımızdan ucada durur. Çünki onu atalarımız yazıb. Hər sözünə özləri əməl edib, bizə də bu yolla getməyi tapşırıblar. Onlar bizə nəyi tövsiyə etdiklərini çox yaxşı biliblər. Biz nə Bumin, nə İstəmi, nə də onlardan sonra gələn ulu xaqanlardan çox bilmirik. Buna görə də bu kitabın bir bəndini belə dəyişməyə haqqımız yoxdur”* [136, s.88].

Əsərdə baş verən hadisələr bir-birilə zəncirvari şəkildə əlaqələndirilmişdir. Dramın konflikti və fabulası maraqlı intriqa üzərində qurulmuşdur; belə ki, əsərdəki şərti zaman və məkan mütənasibliyi konfliktin bədii həllinə şərait yaratmışdır. İki hissə on iki şəkildən ibarət dram kolliziyaların kəskinliyi ilə də seçilir. Doğrudur, hadisələrin qloballığı müəllifin bəzi sıçrayışlar etməsinə imkan vermişdir, lakin bu cür sıçrayışlar son nəticədə düynünün açılmasına xidmət etdiyindən məntiqli görünür.

Əlbəttə, dramaturq Bəxtiyar Vahabzadə tarixi olduğu kimi təsvir etmək meyindən uzaq olmuşdur. Ona görə ki burada təsvir edilən bəzi hadisələr tarixi hadisələrlə üst-üstə düşür. Lakin dramaturq bunu ideyanı ifadə etmək, hadisələrin bədii təsir gücünü artırmaq üçün etmiş, görünür, bununla indiki dövrə bir ictimai- siyasi mesaj vermək istəmişdir. Tənqidçi və ədəbiyyatşünas Bəkir Nəbiyev B.Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc” əsərinin *müasirlik keyfiyyətini yüksək qiymətləndirmiş və*

Əsərin tarixiliklə müasirliyin vəhtədini onun uğuru kimi dəyərləndirmişdir [116, s.285]. Yazıçı H.Abbaszaadə əsərdəki bu ideyanın əcdadlarımıza dayandığını bildirərək yazır: “Çoxları bilmir ki, nə üçün əcdadlarımıza göytürklər deyirdilər. Mən bunu dəqiqləşdirməkdən ötrü bir mötəbər alim dostumla söhbət etdim. O dedi ki, qədim türklər islam dinini qəbul etməmişdən öncə Günəşə sitayiş edərdilər. Onlar hər gün dan söküləndə yığışıb əllərini göyə qaldırıb Günəşin doğmasını ibadət eləyə-eləyə qarşılayır, axşamüstü günəş batanda onu mərasimlə yola salardılar. Buna görə də onlara göytürklər deyərdilər” [2, s.6].

Əsərdə xeyirxahlığı təmsil edən və müəllifin böyük məhəbbətlə yaratdığı Gurşad türk xalqının tarixi qəhrəmanlarından hesab olunur. Bir obraz olaraq türk xalqlarının ədəbiyyatında işlənmişdir, B.Vahabzadənin dramında isə obrazın yeni, orijinal təqdimi ilə qarşılaşırıq. O, Vətəni məhəbbətlə sevdiyi kimi, onun uğrunda ölümə də getməyə hazırdır. Mərdlik, cəsurluq da onun əsas keyfiyyətlərindəndir. Bununla dramaturq obrazı xalqın mənəvi, hərbi gücünü özündə birləşdirən bir obraz kimi yaratmaq istəmişdir.

İkinci konflikt xəttində isə dramaturq xeyirlə şərin mübarizəsini əks etdirir. Məlumdur ki, şairin poeziyasında daim çarpışan iki qüvvə (xeyir və şəər) bu dramda da əks olunmuşdur. Ona görə də dramaturq bu ideyanı çatdırmaq üçün bəzi bədii obrazlardan da istifadə etmişdir. Dramın ikinci konflikt xəttindəki şeytan-mələk mübarizəsi də bunu göstərir. Maraqlıdır ki, dramaturq mələyin fikirlərini poetik, şeytanın arzularını isə nəsr şəklində ifadə etmişdir. Mələyin xeyirxahlıq nəğməsi konfliktin ikinci xəttinə yeni ideya qatır və əsərin təsir gücünü daha da artırır. Bununla sanki müəllif mələyi poetik gözəllik səviyyəsinə qaldırmaq istəmişdir:

Mən istəmirəm yol aza, haqdan dönə insan,

Namus və şərəf mərtəbəsindən enə insan.

Mən istəyirəm uymaya şeytana bir anlıq,

Qulluq edə insafına, vicdanına insan [136, s.77].

Bəxtiyar Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc” dramının müasir oxucu və tamaşaçıya təsir imkanları çoxdur, ona görə ki tarixi şəraitlər arasında müəyyən yaxınlıqlar vardır. Əsərdə sanki bu günün hadisələri cərəyan edir; bu gün olduğu kimi,

türk dövlət adamlarından və dövlətçiliyindən, eləcə də dövlətçiliyin qorunması problemlərindən danışılır. Aydınır ki, sovet dövründə, nəinki tarixi hadisələrdən istədiyin kimi yazmaq mümkün deyildi, həm də dövlətçilik problemlərini bədii əsərin süjet xəttinə gətirmək və yazmaq da olmurdu. Bu cəhətdən “Özümüzü kəsən qılınc” dramının oxucuya həm də dövlətçilik təfəkkürü aşıladığını görürük. Dramda təsvir olunan qəhrəmanların qədim türk aristokratiyasına mənsub olması və öz addımlarını son nəticədə dövlət və dövlətçilik istiqamətində atmaları, əslində çağdaş dövrün reallıqlarına işarə kimi səslənir. Dramdakı bəzi neqativ halların bu günümüzdə qalması, həm də özümüzü kəsən qılıncın müəyyənləşdirilməsinə gətirir. Müəllif bununla tarixən milli psixologiyamızda mövcud olan neqativ halları göstərmək istəmişdir. Dramaturq türk xalqının müxtəlif dövrlərdə onun ayrı-ayrı nümayəndələrinin hər hansı bir tarixi şəraitdə atdığı addımları, verdiyi qərarları təsvir etməklə kifayətlənmir, həm də onların daxili aləmini, mənəviyyatını əks etdirməyə çalışır. Dramaturq bununla türk insanında olan qəhrəmanlıq keyfiyyəti ilə yanaşı, onlarda dövlətçilik təfəkkürünün formalaşdığını da göstərir. Müəllif tədqiqatçı Fəridə Səfiyevaya verdiyi müsahibəsində on il göytürklərin tarixini öyrənməklə məşğul olduğunu qeyd edir [126, s.3].

“Özümüzü kəsən qılınc” əsərinin ideyası xalqın bugünkü reallığına və ictimai-siyasi həyatına hesablanmışdır. Yəni mövzunun tarixdən götürülməsinə rəğmən, ideyası bu günümüzlə tamamilə səsleşir və əslində əsərin əhəmiyyəti də məhz bundan ibarətdir. Çünki əsərin yazıldığı dövrdə Azərbaycanın başına gələn fəlakətlər ona yenidən tarixinə qayıtmaq, onu dərk etmək və gələcəyə baxmaq zərurəti yaratdı. Torpaqların işğalı, əhalinin doğma yurdundan didərgin düşməsi və bu kimi amillər, eləcə də milli azadlıq hərəkatı millətin nicat yolunu axtarmasına imkan yaratmış oldu. Bu cəhətdən dramaturq bu gün bizi narahat edən problemləri tarixi hadisələr fonunda təsvir etməyi üstün tutmuşdur. Çağdaş problemlərin keçmişin rakursunda axtarılması, müasir dövrdə dünənlə bu günün vəhdətini yaratmışdır. Tədqiqatçı Aydın Dadaşov bu vəhdəti dramın janr spesifikasında axtararaq yazır: *“Pyesdə təsvir olunan hadisələr və şəxsiyyətlər elə dəqiq olmasa da, konkret zaman, məkan şəraiti əsas götürülməsə də, keçmişin problemləri, mənəvi-əxlaqi dəyərləri bu günün prizmasından təhlil etməklə əbədi mövzunu diqqət mərkəzinə gətirir”* [36, s.19].

Fikrimizcə, “Özümüzü kəsən qılınc” əsərinin uğurlu səhnə taleyinə səbəb əsərin ideyasının bu günlə səsleşməsindən irəli gəlirdi. Dramda bu gün üçün də çox vacib olan bir ideya yüksək bədii sənətkarlıqla ifadə edilmişdir. Dramaturq burada tarixi gerçəkliyi bu günlə uzlaşdırmaq üçün problemin bədii dramaturji mətnə çevrilməsi prosesində tarixi prinsipləri pozmur, estetik qayə ilə tarixi prinsiplər bir-birini tamamlayır. Burada keçmiş B.Vahabzadə bədii düşüncəsində yeni bir həyat qazanmışdır. Tarixi gerçəkliyin ideya-məzmun qazanmasında tarixiliklə müasirlik vəhdətdə çıxış etmişdir. Bu cəhəti nəzərdə tutan prof. N.Cəfərovun yazdığı kimi: *“Bəxtiyar Vahabzadə tarixi öz əsərində dəyişmədən, onun harmoniyasını pozmadan, öz məqsədinə tabe etmədən canlandırmışdır. Müəllifin bu cür hərəkət etməsi, fikrimcə, onun ideya-estetik prinsiplərindən irəli gəlir və tarixə münasibətin məhz metodologiyasını müəyyən edir”* [28, s.29]. Akademik B.Nəbiyev isə dram əsərinin uğurlu alınmasını obrazların tipikləşdirilməsi və hər bir obrazın tipik səciyyəsinin bədii dillə çatdırılmasında görərək yazır: *“Obrazların hər biri öz yaşına, təcrübəsinə, cəmiyyətdəki mövqeyinə, psixikasına uyğun əda ilə, lakin onların hamısı ana dilimizin axar-baxarı müstəvisində bir-birilə ünsiyyətdə olurlar. Obrazların bir çoxunun, o cümlədən də Mubi Tərhanın dilindən tez-tez səslənən müdrik mülahizələr aforizm təsiri bağışlayır”* [116, s.290]. G.Həsənova isə bu əsərdə dramaturqun daha çox tarixiliklə müasirliyin vəhdətinə önəm verdiyi və çağdaşlarımıza mesajlar ünvanladığı qənaətindədir [71, s.65].

Dram faciəvi sonluqla bitir: bu isə müstəqilliyinin yeni bir mərhələsini yaşayan toplumun ictimai-siyasi təfəkkürünə təsirsiz qalmır. Əsərin ideyası da bugünkü milli ideoloji mövqe ilə yaxından səsleşir; burada türk xalqlarının dövlətçilik ənənələri təsdiqlənməklə yanaşı, cəmiyyəti və insanları da bu məsələdə fəal həyati mövqeyə səsleşir.

Bəxtiyar Vahabzadənin müstəqillik dövründə tamaşaya qoyulan əsərlərindən biri də “Dar ağacı” pyesidir. “Dar ağacı” pyesi əslində sovet dövründə yazılmışdır. Şair bu əsərini 1971-78-ci illərdə yazsa da, dövr, zaman onu istədiyi kimi yazmağa imkan vermədiyindən 1999-2000-ci illərdə onu yenidən işləmişdir. Bu isə o deməkdir ki, zamanında müəllif mövzu ilə bağlı tam olaraq fikirlərini, ideyalarını ifadə edə

bilməmiş, ya da bunun üçün şərait olmamışdır. Müəllifin əsərlə bağlı yazdığı “etirafı” da göstərir ki, ikinci dəfə onun üzərinə qayıtdıqdan sonra “Dar ağacı” yeni bir əsər halına gəlmişdir. “Pyeslər” kitabında əsərin yenidən işlənməsi zərurətini dövrə bağlayır. Belə ki, dramaturqun fikrincə, əsərdə “...*dramaturji konflikt, obrazların bütövlüyü məni bir müəllif kimi razı salsa da, müsbət obrazların islama qarşı durması, ona qarşı atəşpərəstliyin qoyulması, Çilğinin məscidi yandırması məni illərlə narahat edirdi*” [135, s.3]. Demək ki, müəllif sovet dövründə deyə bilmədikləri tarixi həqiqətləri yenidən işləmək ehtiyacı duymuşdur. Əsər köklü şəkildə dəyişildiyindən müstəqillik dövrünə aid etmək olar. Konfliktin mərkəzinə Azərbaycan dramaturgiyası üçün tanış bir problem qoyulmuşdur. Vaxtilə C.Cabbarlının “Od gəlini” əsərində bu problemin təsviri, bir qədər də sovet mövqeyindən inikası dramaturqu müəyyən dərəcədə narahat etmişdi. Əsərin “Cəfər Cabbarlının əziz xatirəsinə” ithafı ilə başlaması da məhz buradan irəli gəlirdi. Ona görə də dramaturq əvvəlki səhvlərini düzəltmək istəmiş, əsəri yenidən işləmişdi. “Göytürklər” əsərində olduğu kimi, “Dar ağacı” dramının da mərkəzinə dramaturq hökmdar və xalq taleyi problemini qoymuşdur. Lakin Bəxtiyar Vahabzadə əsərin konfliktinə Cəfər Cabbarlıdan fərqli bir problem qoymuşdur. Əgər Cəfər Cabbarlıda milli azadlıq uğrunda mübarizə apararı Babək baş qəhrəman olursa, burada Afşin (dramda Akşin) baş qəhrəman rolunda çıxış edir. B.Vahabzadə, çox doğru olaraq, məlum hadisələrin gedişini deyil, Afşinin satqınlığını əsas götürmüşdür. Belə ki, əsər Babəkin qətlə yetirildiyi və Akşinin Azərbaycanın padşahlıq taxt-tacına sahib olduğu dövrü əks etdirir. Lakin Akşin bu taxt-taca satqınlığı, xalqa xəyanəti nəticəsində gəlib çıxmışdır. Əsas məsələ isə padşahlıq taxt-tacına sahib olan Akşinin ölüm ayağında Babəkin mövqeyinə gəlib çıxmasıdır. Dramaturq əsər boyu Akşinin öz fikrini dəyişərək Babək yoluna gəlməsini inandırıcı və məntiqi ardıcılıqla göstərə bilmişdir. Görünür ki, bu problem müəllifi çox düşündürmüşdür. Müəllifin mövqeyi ədəbi tənqidi razı salmışdır. Cəmil Əlibəyov Akşinin bu mövqeyini təqdir edərək yazır: “*Elxanla (Babəklə) islam dininə və zərdüştçülüyə münasibətdə zidd mövqedə duran Akşin tərəddüdlərdən sonra Babəkin əqidəsinə gəlir. Hansı yolla olursa-olsun “insan qanı içən hökumətlərə, insan sümükləri gəmirən qoşunlara” nifrət edən Babək əqidəsinə tapınır*” [51, s.2].

Diqqət çəkən başqa bir məqam isə bu əsərin də Azərbaycan xalqının azadlığından bəhs etməsi idi. Babəkin ərəb istilasına qarşı mübarizəsi həm də bu gün xalqın müstəqillik uğrunda mübarizəsi kimi mənalanır. O, xalqın və vətənin azadlığı və müqəddəratı uğrunda canından keçir, qardaş xəyanəti nəticəsində dar ağacına gətirilir. Lakin onun ölümü mənəvi ölümdən çox, fiziki ölüm təsiri bağışlayır. Akşinə son söz verilərkən onun *“Mən öz vətənimə qarşı vuruşanda ölü olmuşam... Şah oldum, yenə də ölü idim. Məhkəmə qarşısında dirildim. İndi mən ruhən dirilib, cismən ölümə gedirəm!..”* [135, s.59] – deyə özünü sındırmır. Onun son sözü isə düşmən əli ilə ölməsini istəməməsini göstərir:

“Akşin. Rica edirəm, bu cəlladı dəyişdirəsiniz.

İbn Süheyl. Niyə?

Akşin. Çünki o, müsəlmandır.

İbn Süheyl. Nolsun?

Akşin. İstəyirəm ki, məni özümünkü öldürsün.

İbn Süheyl. Nə fərqi var? Ölüm ölümdür.

Akşin. Var! Anam düz dedi. Sizin məni öldürməyə haqqınız yoxdur, çünki sizə xidmət etmiş, sizə qulluq göstərmişəm. Özümüzlükülərə isə qənim kəsilmişəm. Qoy, məni qulluq göstərdiklərim yox, qənim kəsildiklərim öldürsünlər. Buna yalnız onların haqqı var” [135, s. 60]. Dramaturq C.Cabbarlıya ithaf etdiyi bu dramında problemə tamamilə yeni prizmadan baxır, diqqəti daha çox Akşinin faciəsinə yönəldir. Babəkin ona və xalqına qarşı vuruşmuş son sözü hadisələrin məntiqi nəticəsindən doğur. Akşinin üzünü Babəkin teyfinə tutaraq *“Bəs indi niyə gülmürsən?”* sualına Babək cavab verir: *“Həm də ağlayıram (Hönkürtülərlə ağlayır.) Ağlayıram, çünki uf demədən öz doğma millətini zəlil günə salıb bu dünyadan gedənin halına ağlamamaq olarmı?”* [135, s.60].

Bu səhnə dramaturqun bədii məntiqini yeni kontekstdə əks etdirir. Babək xalqa qarşı duranların aqibətinin yaxşı olmamasını əvvəlcədən bilirdi. Ona görə də dramaturq əsərdə Babəkin özünün deyil, onun teyfini verir. Bu isə Babəkin öz ideali, xalq azadlığı yolunda nə qədər doğru yolda olduğunu göstərir. Tədqiqatçı Mələhət Ağayevanın yazdığı kimi: *“Azərbaycanın azadlığı naminə rəşadət və şücaətlə çarpışan*

Babək dünyasını dəyişsə də, qeyb olmur. O, Aqşını hər addımda təqib edir, onun hərəkətlərinin ittihamçısına çevrilirdi... Onun ruhu ölkə üzərində gəzir, xüsusən xəyanətkar padşahın –Aqşının azğınlıqlarını acı qəhqəhələrlə, nifrətlə müşayiət edirdi” [6, s.108]. B.Vahabzadənin “Dar ağacı” pyesinin əsas qayəsi tarixdən gələn həqiqətə səs vermək, mənəvi saflığa çağırışdır. Müəllif Aqşının edamı ilə həm də xalqa xəyanət edənlərin bir gün məhşər ayağına, dar ağacına çəkiləcəyinə əminlik yaratmış olur və burada qoyulan ideyanın müasirliyini təmin edir. Bunu nəzərdə tutan A.İsmayıloğlu yazır: *“Tarixi mövzulu əsərlərin ikinci xüsusiyyəti isə ondan ibarətdir ki, burada dövrümüz üçün, xalqımız üçün son dərəcə müasir fikir deyilir. Tarixi əsərlər müasirlik ruhunda yoğrulur”* [78, s.2].

Çağdaş dövrdə tarixi mövzuya müraciət edən Elçin, əsasən, sosial psixoloji problemləri dramaturji konfliktin əsasına gətirməyi üstün tutur. Onun böyük aktyor Hüseyn Ərəblinskinin həyatından bəhs edən “Sənətkarın taleyi” (davamlı proloq və on beş şəkildən ibarət faciə) dramı da tarixilik və müasirlik baxımından olduqca maraqlıdır. Bu maraq əsərə yazılmış izahdan da aydın görünür. Elçin əsərə remarka əvəzi annotasiyasında yazır: *“Hüseyn Ərəblinski (1881-1919) faciəli bir həyat yaşamış böyük Azərbaycan aktyoru, rejissoru, teatr xadimidir. Ancaq bu pyes sırf bioqrafik əsər deyil. Bu, Ərəblinski sənətinə, onun simasında teatra hörmət və məhəbbətin ifadəsidir”* [42, s.756]. Aydındır ki, faciəli həyat yaşayan və faciəli şəkildə ölənlər görkəmli aktyorun ömür yolu Elçin üçün həmişə maraq kəsb etmişdir. Onun yeni teatr uğrunda apardığı şəxsi və ictimai mübarizəsi və uğrunda can verməsi dramaturji əsər üçün geniş material verirdi.

Dramaturq “Sənətkarın taleyi” faciəsində Hüseyn Ərəblinskinin dövrünü və müasirlərinin obrazını yarada bilmişdir. Əsərdəki personajlar üç yerə bölünmüşdür: aktyorlar, tamaşaçılar, şəhər sakinləri. Əsərin proloqu faciədə baş verəcək hadisələrə işıq tutur, hadisələrin dramatik kolliziyasının əsasını qoyur. Fabulanın gedişi də Ərəblinskinin zəmanəsinə qarşı dayandığını göstərir, onun haqqında qəzetlərdə olmazın şeylər yazır, onu qəzetdə olduğu kimi küçədə də təhqir edirdilər. Ərəblinskinin bir monoloqu onun düşdüyü vəziyyəti aydın şəkildə ifadə edir: *“O yalan xəbəri aparıb Dağıstana çatdırırlar, məni xristian elan edib, sən deyən o cahillərin əli ilə öldürmək*

istəyənlər, o bədbəxtlər bir şeyi dərk etmirlər!.. Ancaq bunu siz də başa düşmürsünüz!.. Sən də Paloni!.. Mən heç vaxt ölməyəcəyəm!.. Mən daimiyəm!.. Mənim heç vəchlə gedib qara torpağa girmək fikrim yoxdu. Paloni, mənim nigaran qoca dostum! Heç zaman da olmayacaq! Cırıb tullayarsan bu qəzetləri!.. Bu məmləkətdə bizi sevənlər, bizi qiymətləndirənlər də var, Paloni!.. Bax bu günlərdə küçədə mənə bir gənc yaxınlaşdı. Səliqəli qiyafədə, yaraşığı və savadlı birisidir. Orucov qardaşlarının mətbəəsində mürəttib işləyir. Bizim bütün tamaşalarımıza baxıb!.. Özü də truppaımıza daxil olmaq istəyir! [42, s.803].

Elçinin “Sənətkarın taleyi” faciəsi bu dövrdə yazılan tarixi əsərlərdəki hadisələrin miqyası baxımından, bəlkə də, kiçik görünə bilər, lakin faciənin miqyası və mənəvi-əxlaqi məsələdə mövzusunun qloballığı bunu deməyə əsas verir ki, Elçinin XXI əsrin əvvəllərində yenidən yüz il əvvələ qayıdaraq tariximizin ən faciəli səhifələrindən birini dramaturji konfliktə gətirmiş və tarixə müasir baxış ifadə etməyə çalışmışdır. Hər halda Hüseyn Ərəblinskiyə vaxtsız və faciəli ölümü o zaman cəmiyyət tərəfindən böyük yangı ilə qarşılanmış, dəfni son dərəcə izdihamlı keçmişdir. Teatrşünas M.Əlizadənin əsərə qiymətində də məhz bu amil nəzərdə tutulur: *“Pyesdə yaradıcılığı 1914-1919-cu illəri ehtiva edən aktyor H.Ərəblinski obrazı yenidən yaranan peşəkar Azərbaycan teatrının inkişafı və tarixi yasaqların, sosial ədalətsizliyin məhv edilməsi uğrunda apardığı şəxsi və ictimai mübarizənin həm qurbanına, həm də faciəvi qəhrəmanına çevrilir”* [57, s.323].

Tarixi mövzuya müraciət edənlərdən biri olan Ə.Əmirlinin on beş pyesindən ikisi məhz tarixi mövzudadır. Onun “Mesenat” və “Ağa Məhəmməd şah Qacar” dramları janrın mövzu və problematikasını bir qədər də genişləndirir. Birinci pyes Azərbaycan xeyriyyəçisi Zeynalabdin Tağıyevin həyatının ən acınacaqlı dönəmindən, ikinci pyes isə Ağa Məhəmməd şah Qacardan söhbət açır. Hər iki pyes mövzusunun aktuallığı və müasirliyi ilə fərqlənir. Hər iki əsərin *“metafizik düşüncə qatına keçdiyini”* bildiren tənqidçi Əsəd Cahangir “Mesenat” əsərində real bir şəxsin, yəni falçının pyes boyu dönəm-dönəm dəyişərək mövhumı personajlara (əvvəlcə şeytan, sonra isə ölüm mələyinə) çevrilməsi dramaturqun metafizikaya rəmzi-simvolik başlanğıcı kimi mənalandıraraq belə bir doğru qənaətə gəlir: *“Ağa Məhəmməd şah*

Qacar”da mimler, xüsusən teyflər sadəcə qallüsinasiya yox, həm də psixoloji və metafizik dünyanın təmsilçiləri kimi zahir olurlar” [25, s.338].

Məlumdur ki, Hacı Zeynalabdin Tağıyev XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan iqtisadiyyatı və mədəniyyətinin inkişafında önəmli rol oynayan şəxsiyyətlərdəndir. Onun cəmiyyətdəki bu roluna ilk dəfə N.Nərimanov qiymət vermiş və haqqında kitab yazmışdır (1903). Xüsusilə XX əsrin əvvəllərində Tağıyevin bir xeyriyyəçi və Azərbaycan mətbuatının inkişafındakı rolu haqqında sonralar da yazılmışdır. Lakin bolşeviklər hakimiyyətə gəldikdən sonra onun bütün mülkləri, varı-dövləti əlindən alınmışdır. Sovet hakimiyyəti illərində isə onun haqqında yazmaq, xidmətlərini qeyd etmək mümkün olmamışdır. Yeganə qızının sovet hakimiyyəti illərində işsiz və evsiz qalması faktı da mövcud olmuşdur ki, bütün bunlar onun şəxsiyyəti barədə müsbət fikirlərin səslənməsinə səbəb olmuşdur. Xüsusilə ötən əsrin 80-ci illərindən başlayaraq Z.Tağıyev haqqında məqalələr, xatirələr dərc edilməyə başlamışdır. Yazıçı, publisist Manaf Süleymanovun “Eşitdiklərim, oxuduqlarım, gördüklərim” kitabı ilə müasir nəsil adı sovet hakimiyyəti illərində qadağan olunmuş milyonçunun həyatı, şəxsiyyəti haqqında geniş məlumat almışdır. Ona görə də belə bir tarixi şəxsiyyətin bədii əsərin baş qəhrəmanı olması tamamilə zəruri idi. Ə.Əmirli də “Mesənət” əsərində qəhrəmanın taleyindəki məhz bu cür amilləri əsas tutmuşdur. Dramaturq müəyyən mənada məqsədinə nail olmuşdur; Tağıyevin öz ağılı, düşüncəsi sayəsində müəyyən məqamlara gəldiyini, çıxardığı qərarlarda uzaqqörənliyi bir daha göstərilmişdir. Lakin dramaturq pafosdan uzaqlaşsa, dramaturji fabulaya hərəkətverici hadisələr qoya bilməmişdir. Ona görə də fabulaya falçı, yuxu və faciəli ölümlər sırası salmaqla vəziyyətdən çıxmağa çalışmışdır. Əslində bütün bunlar dramaturji hərəkətliliyi irəli aparan faktor ola bilmədiyindən dramaturq da məqsədinə az nail olmuşdur. Bunu nəzərdə tutan teatrşünas Aydın Talıbzadənin haqlı tənqidinin də müəyyən əsasları vardır. Onun fikrincə, əgər Z.Tağıyev haqqında yeni faktoqrafik materiallar tapılmayıbsa, barəsində deyilənlər Manaf Süleymanovun yazdıqlarından o yana getmədiyindən maraqlı olmur. Deməli ki, dramaturq qəhrəmanı haqqında yeni şeylər deməlidir: *“Hacının mifologisi də bir neçə məlum hekayətlər sırasını aşıb şaxələnmir. Ona görə bu mövzu vaxt ötüşdükcə mədəniyyətdə saqqız kimi çeynənir,*

təkrarlanır, tıfaretləşir, daşlaşır. Hacıdan danışanda hamı eyni şeyləri danışır. Əli Əmirli də bunu məndən, səndən, ondan yaxşı bilib, başlayıb rəngləri tündləşdirməyə, qaranın xofunu gücləndirməyə...” [131, s.138].

Əslində, pyesi yazmaqda dramaturqun əsas məqsədi xalqa o qədər də yaxşı tanış olmayan Hacı Zeynalabdin Tağıyevin şəxsiyyətini, taleyini çatdırmaq, onun xalq qarşısındakı xidmətlərini xatırlamaq olmuşdur. Aydın ki, bu cür yanaşma, bəlkə də, 80-ci illərdə öz bəhrəsini verə bilərdi. Lakin sovetlərin süqutundan sonra məşhur mesenat haqqında dəfələrlə məqalələr, xatirələr, əsərlər yazıldığından onun obrazı müəyyən mənada yaradılmışdır. Ona görə də fikrimizcə, dramaturq mövzuya daha dərinədən yanaşmalı, tamaşaçıya (oxucuya) məlum olmayan hadisələri əsərin konfliktinə gətirməli idi. Bu cür mövzu ətrafında belə bir yanaşma var; əgər Hacı Zeynalabdin Tağıyevin gördüyü işlərə Sovet dövründə mənfi münasibət bəslənildisə, indi ancaq müsbət yöndən təsvir edilir. Burada “millət atası” adlandırılan xeyriyyəçi, kapitalist Zeynalabdin Tağıyevə münasibətin ortağ məxrəcini tapmaq və bu istiqamətdə təsvir etmək yaxşı olardı. Onun simasında həm özünün və yaşadığı dövrün obrazını, həm də xeyriyyəçiliyin, mərhəmətin fəlsəfəsini açmaq əsərin bədii məntiqinə xeyir gətirə bilərdi.

“Mesenat” pyesini dramaturq “2 hissəli ailə dramı” adlandırmışdır. Əsərdə Tağıyevin ailəsi, eləcə də XX əsrin əvvəllərinin ictimai mühitində olan Ağamusa Nağıyev, Murtuza Muxtarov və onların Liza və Luiza rus arvadları, Nəriman Nərimanov və b. şəxsiyyətlər, tələbə gənclər, seminariya qızları iştirak edir. Bu əsərlə dramaturq ilk dəfə olaraq Z.Tağıyevin ailə dramını dramaturgiyaya gətirir. Hadisələr Hacı Zeynalabdin Tağıyevin evində cərəyan edir. Avropa üslubunda bəzədilmiş otaqda ailə şad-xürrəm görünür. Lakin hadisələrin inkişafı ailə dramının yaşadılmasına doğru gedir. Bir falçının ailənin gələcəyi ilə bağlı fikirləri Hacıda heç bir əndişə yaratmasa da, ailə onun dediklərindən təşvişə düşür. Falçı ailədə olan Hacıның oğlu Məhəmmədin on səkkiz yaşdan yuxarı qalxmayacağını və bu var-dövlətin gələcəyi ilə bağlı qorxunc fikirlər səsləndirmişdi. Falçı obrazı ilə dramaturq gələcək hadisələrin sanki anonsunu verir. Tamaşaçı Falçı obrazını bir də son səhnədə görür. Artıq Hacıның son anlarıdır, əvvəlki var-dövlətdən əsər-əlamət qalmayıb. Onunla rastlaşan Falçı “Necəsən, qoca?”

– deyə kefini soruşur. Hacı astaca ona sarı dönərək “Həəə... Gəldin? Çox ləngisən də tanıdım səni, tanıdım”, – deyə cavab verir. Onların arasında belə bir dialoq keçir:

“Falçı. Bu fani dünyanın ləzzətindən ayrılmaq çoxmu çətindir?”

Hacı. Yox, çətin deyil. Fani dediyin dünyadan mən əzab-əziyyət çəkmədən ayrılıram. Yüz ildən çox yaşadım bu dünyada, özümü xoşbəxt, firavan, işli-güclü gördüm. Heç kəsə möhtac olmadım, Allahıma tapındım, əl açanları paysız qoymadım. Rəbbim mərhəmətini artırdıqca ruhum təzələndi, cavanlaşdı, bədənimin əsarətindən çıxdı. Kimin ruhu bədəninin əsridirsə, bu dünyadan ikiəlli yapışır, ölüm ayağında ruhu şivən qoparır, dünyanın yalan ləzzətinə uyan, şeytana aldanan bədəndən ayrı qala bilmir. Mənim cavan ruhumsa bu köhnəlmiş, nimdaş cismimi asanlıqla tərk edir” [74, s.63]. Dramaturq “Mesenat” əsərində oxucuların, tamaşaçıların son zamanlarda haqqında çox eşitdiyi Hacı Zeynalabdin Tağıyevin obrazını yaradır. Onun haqqında son vaxtlar çox yazılmasına baxmayaraq, dramaturq onu dövr, mühit kontekstində verə bilmişdir.

Əli Əmirinin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” tarixi dramında isə əsas məqsədi böyük fəth hesab etdiyi Qacarın tarixi şəxsiyyət kimi obrazını yaratmaq olmuşdur. Məlumdur ki, Ağa Məhəmməd şah Qacar tarixi şəxsiyyət kimi vaxtilə Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin, Yusif Vəzir Cəmənəminlinin, Səməd Vurğunun da diqqətini çəkmiş və ayrı-ayrılıqda onun obrazını yaratmışlar. Əli Əmirinin Qacarı Əbdürrəhim bəy Haqverdiyevin Qacarı ilə mövqe baxımından yaxınlıq təşkil edir. Yəni hər iki sənətkar Qacar şəxsiyyətinə müsbət mövqedən yanaşmış və onun müsbət obrazını yaratmışlar. S.Vurğun isə Qacarı mənfi planda vermişdir. Görünür, burada əsərlərin yazıldığı dövrə və həmin dövrdə tarixi şəxsiyyətlərə olan münasibət də əsas rol oynamışdır. Əlbəttə, dövr, zaman dəyişdiyi kimi, tarixə baxış bucağı da dəyişir. Bu mənada Ə.Əmirinin “Ağa Məhəmməd şah Qacar” dramında bu tarixi şəxsiyyətə öz baxış bucağı vardır, lakin hər hansı bir dramaturq bu baxışı özündən əvvəl yazıb-yaradan başqa bir sənətkara, konkret olaraq, S.Vurğuna şamil edərkən tamamilə yeni bir situasiya yaranır. Yəni Ə.Əmirli bir dramaturq kimi obraza yanaşmasını doğru hesab edir və S.Vurğunun haqsız olduğunu göstərmək istəyir. Ə.Əmirinin fikrincə, on yeddi il farslı, azərbaycanlı İran dövlətinə şahlıq eləmiş, dağınıq bir ölkədə mədəniyyət yaratmış, 150

illik Qacarlar sülaləsinin bünövrəsini qoymuş Ağa Məhəmməd şah Qacar kimi böyük bir dövlət xadiminin üstündən bir pyeslə xətt çəkmək olmaz. Dramaturq fikrini belə əsaslandırır: *“Bütün xalqlar dünyaya qan uddurmuş fatehlərinə heykəl qoyur, fəxr eləyir, biz isə onun dilindən “Bir boynu olsaydı bəşəriyyətin, Onu bir qılıncla vurardım, yəqin” deyirik [66].* Ə.Əmirli “bir pyes” dedikdə S.Vurğunun “Vaqif” pyesini nəzərdə tutur.

Maraqlıdır, bu fikirləri hər hansı bir tarixçi demiş olsaydı, bəlkə də, onunla razılaşmaq mümkün olmasa da, müəyyən mənada, başa düşmək olardı. Çünki tarixə əməl edilməsi baxımından həmişə tarixçi ilə yazar arasında müəyyən fikir ayrılıqları mövcud olmuşdur. Ancaq bir dramaturqun digər dramaturqa iradı, fikrimizcə, heç də yerində deyil. Ona görə ki S.Vurğun burada Qacar obrazını məhz bu cür yaratmışdır. Sənətkarın işi tarixin olduğu kimi surətini çıxarmaqdan ibarət deyildir. Yazıçı, dramaturq tarixçi deyildir, tarixi olduğu kimi təsvir etmək də mümkün deyildir, çünki tarix özü də müxtəlif tarixçilər tərəfindən fərqli şəkildə yazılır. Fransız filosofu Mişel Fukonun sözləri ilə desək *“Sxematik fərziyyə adı altında tarixçi ən azı təhlilin mümkün səviyyələrini, hər birinə xas olan metodları və bu üsullara uyğun olan dövrləri ayırd etməlidir” [142, s.21],* lakin yazıçı, dramaturq isə bu baxımdan sərbəstdir. Qacarı müsbət tərəflərini təsdiq edən onlarla fakt olduğu kimi, onun qəddarlığını göstərən də elə o qədər fakt ola bilər. Burada böyük rus yazıçısı L.Tolstoyu xatırlamamaq olmaz. “Hərb və sülh” əsərində tarixi hadisələrə müraciət edən müəllifin fikrincə, *“tarixçi ideyanı əsas götürdüyü halda, yazıçı üçün bu əsas deyil. O, məşhur bir xadimi yox, bir insanı başa düşmək və göstərməyə çalışır [152, s.117-118].* Sənətkar ilə tarixçilər arasında daim mübahisə mövzusu olan bu problemə tənqidçi M.Hüseyn aydınlıq gətirməyə çalışmışdır. Yazıçının 1943-cü ildə yazdığı “Yazıçı və tarix” adlı iki məqaləsində yazıçı və tarix, tarixçi münasibətlərini tamamilə elmi şəkildə araşdıran tənqidçi maraqlı nəticələrə gəlir. Bu nəticələrdən belə aydın olur ki, yazıçı (şair, dramaturq) hər hansı bir mövzunu yazarkən tarixi hadisə və faktla yanaşı, bədii təxəyyül məsələsinə də xüsusi önəm verməlidir. O yazır: *“Məsələn, tarixçi deyir ki, Napoleon Bonapart böyük sərkərdə idi. Bu, doğrudur. Lakin Lev Tolstoy “Hərb və sülh” əsərində həmin Napoleonun tarixi hadisələrin hərəkətində heç bir həlledici rol*

oynamadığını göstərir” [72, s.415].

Bu mənada Ə.Əmirlinin S.Vurğunu, nəinki tarixi təhrif etməkdə, hətta Qacarı “təhqir” etməkdə qınaması, yaxud onun kimi təsvir etmədiyi üçün tənqid etməsi elmi məntiqə əsaslanmır, publisist səciyyə daşıyır. Hər hansı bir yazıçı, yaxud dramaturqu tarixi təhrif etməkdə günahlandırmaq olar. Bu barədə çox yazılmışdır. Xüsusilə hər hansı bir tarixi roman yazılarkən tənqidçi və tarixçilər bu cür ittihamlarla tənqidi məqalələr yazmışlar. Lakin yazıçı və dramaturqların da öz bədii məntiqi var. Bu cəhətdən yazıçılar, şairlər, dramaturqlar tarixçilərə elmi əsaslara söykənən cavablar vermişlər. Bu baxımdan 40-cı illərdə tənqidçi M.Hüseynin M.S.Ordubadinin “Qılınc və qələm” romanı ilə bağlı yazdığı məqalə tarix və müasirlik baxımından çox səciyyəvidir. İ.Hüseynovun “Məhşər” romanının çapından sonra Z.Bünyadov və Ə.Rəcəbovun məlum məqaləsinə İ.Hüseynovun gərəkən cavabı verməsi ədəbi prosesdə böyük əks-səda doğurmuşdu. Bu tənqidlərin heç birində yazıçının tarixi şəxsiyyəti təhqir etməsi barədə iddia ortaya çıxmamışdır. Hətta K.Abdullanın “Yarımqıq əlyazma” ilə bağlı tənqidlərində belə təhqir iddiası yer almamışdır. Birdən-birə dramaturq Ə.Əmirlinin sələfi S.Vurğunu Qacarı təhqir etməkdə günahlandırması düşündürücü olmaqla yanaşı, fikrimizcə, problemə yanlış münasibətin nəticəsidir. Bunu nəzərə almaq lazımdır ki, yazıçı heç də tarix yazmır, tarix elmdir, ədəbiyyat isə bədii düşüncədir, müəyyən mənada ixtira, kəşfdir. Əgər S.Vurğunun Qacar obrazı hələ də yaddaşlardan silinməyibsə, deməli, obraz yaxşı yaradılmışdır. O ki qaldı, tarixi təhrif etməsinə, Qacarın əzazilliyi barədə tarixi mənbələrdə məlumatlar heç də az deyildir. Bütün bunlar və “Ağa Məhəmməd şah Qacar” əsərinin müəllifinin hadisələrə yanaşması onu göstərir ki, dramaturq tarixi şəxsiyyət Ağa Məhəmməd şah Qacara S.Vurğun tərəfindən olan “ədalətsiz” münasibəti bərpa etməyə çalışmışdır. Buna nail ola bilmişdirmi? Onun bu əsəri Ağa Məhəmməd şah Qacarın yeni keyfiyyətlərini üzə çıxara bilmişdirmi? Yaxud S.Vurğunun yaratdığı Qacar obrazını unutmura bilmişdirmi?! Fikrimizcə, məsələyə teatrşünas A.Talıbzadə daha doğru mövqedən yanaşır. Tarixi mövzuda pyes yazmağın çətin olduğunu qeyd edərək tənqidçi yazır: *“Nədən ki, tarixin doğrusu və doğru tarix heç kəsə bəlli deyil: hər şey fakt ətrafında improvizədir. Səbəbi də bu ki, adicə insan unutmazlığı var. Unutmazlıq isə tarixi*

hörümçək toruna bürüyür: günbəgün, aybaay, ilbəl təfərrüatlar yaddan çıxır. Tarixin yazıya köçmüş variantı isə hər zaman individualdır” [131, s.137].

Tarixi ənənəvi mövzuda Hüseynbala Mirələmovun “Gəncə qapıları”, “Pənah xan Cavanşir” və II Dünya müharibəsindən bəhs edən “Ləyaqət” əsərləri dərc edilmiş və səhnəyə qoyulmuşdur. Tənqidçi Ə.Cahangirin fikrincə, bu əsərləri birləşdirən bir cəhət hər üç əsərdə yer alan müasirlik faktorudur. Onun qənaətinə görə, “Əli Əmirliyə fərqli olaraq, Hüseynbala Mirələmov üçün tarixi tematika müasir problemlərə münasibət bildirmək vasitəsidir. Əgər Ə.Əmirli bu gündən keçmişə baxırsa, H.Mirələmov keçmişdən bu günə baxır” [25, s.341]. Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi mövzularda işlənməsi gərəkən mövzulardan biri də Gəncə qapılarının hələ də mənsub olduğu xalqa gəlib çıxmamasıdır. Uzun müddət nəinki bu mövzuda əsər yazmaq, heç onun haqqında belə söhbət açmaq mümkün olmamışdır. Xüsusilə sovet beynəlmilətçiliyinin tüğyan etdiyi bir dövrdə bu cür əsərin yazılması real görünmürdü. Lakin çağdaş dramaturgiyanın bu mövzuya müraciətində tarixə yenidən baş vurmaq, Azərbaycanın sərvətlərindən biri olan Gəncə qapıları və onun fonunda baş verən hadisələri bədii tədqiqat obyektinə gətirmək üçün elə bir siyasi, ədəbi baryer yox idi. Bu mənada iki hissəli tarixi dram olan “Gəncə qapıları” dramında (1997) Azərbaycan tarixinin ən mürəkkəb və maraqlı dövrünün hadisələri təsvir edilir. Dram Gəncə xanı Cavad xanın rolunu oynayan aktyorun monoloqu ilə başlayır; burada Cavad xan özü haqda danışır və mövcud vəziyyətə münasibət bildirir. Tamaşaçı Cavad xanın 1748-ci ildə Gəncədə doğulduğunu, Qarabağ xanı İbrahim xanın yaxşılığı və xeyir-duası ilə xanlıq taxtına oturması, Ağa Məhəmməd şah Qacara qoşulub Tiflisə hücum etdikdən sonra aralarının dəyməsi, İbrahim xandan sonra digər Azərbaycan xanlarının da ondan üz döndərməsi, İbrahim xana sədaqətini sübut etmək üçün oğlunu və qızını onun yanına girov göndərməsi, lakin İbrahim xanın bu girovları qəbul etməməsi, 1796-cı ildə İbrahim xanın və avar hökmdarı Ömər xanın atlı dəstələrinin Gəncəyə hücum etməsi, bu fürsətdən istifadə edən gürcü çarı Georginin yeddi min kinto ilə onun üstünə hücumu keçməsi və Gəncənin mühasirəyə düşməsi, beş min gəncəlinin gözləri önündə aclıqdan ölməsi, buna baxmayaraq, təslim olmaması kimi hadisələri danışmaqla, əslində keçmişə ekskurs edir. Bu informasiya sonrakı

səhnələrdə baş verəcək hadisələr üçün zəmin və kömək olur. Həm də Cavad xanın Azərbaycanın gələcəyini, onun bir neçə xanlıqlara bölünməsi məsələlərini düşündürməsi gələcək hadisələrdə oynayacağı rolu aydın göstərir. Hətta vaxtilə knyazlıqlara bölünən Rusiyanın da birləşərək güclənməsi nəticəsində hökmlərinin hər yerə çatması onu da Azərbaycanın birliyi haqqında düşünməyə vadar edir. Bu düşüncə obrazın irəlində daşıyacağı tarixi missiyanı müəyyənləşdirir. Dramda Cavad xanın monoloqunun bir neçə funksiyanı həyata keçirdiyini önə çəkən tənqidçi N.Cəfərov yazır: “...*bu monoloqda (elə pyesin başlanğıcında) yazıçı-dramaturq öz qəhrəmanının – Cavad xanın xarakterindəki üç mühüm cəhəti ön plana çəkir:*

1. *qürur, cəsarət və mərdlik;*

2. *səhvlərini, günahlarını etiraf etmək, onlardan nəticə çıxarmaq;*

3. *yalnız xanlıq (Gəncə) miqyasında yox, ümumən, Azərbaycan miqyasında son dərəcədə siyasi-mənəvi məsuliyyət, vətənpərvərlik” [29, s.307].*

Dramın sonrakı hissələrində baş verən hadisələr də Cavad xanın xarakterindəki bu üç cəhəti detallarla üzə çıxarır. Maraqlıdır ki, Cavad xanın bu xarakteri gürcü çarının Sisyanova məlumatında da təsdiq olunur: “*Həddən artıq iddialıdır... İtaət etməyi sevmir... Fərsət düşən kimi gücünü göstərir... Əcdadları kimi döyüşsüz yaşaya bilmir. Məndən Gəncə qapılarını istəyir. O qapıları ki məhz sənin babaların Şəmsəddin döyüşündən sonra onları hərbi qənimət kimi gətiriblər” [108, s.67-68].* Bu tanıtımalar üst-üstə düşdüyü kimi, onun xarakterinin açılmasında da mühüm rol oynayır. Sonrakı hadisələr onun haqqında deyilənləri sübut edir. Cavad xan Tiflisə elçi göndərərək Gəncə qapılarını geri istəyir və onları müharibə ilə hədələyir, bu zaman gürcülər tərəfdaş axtararkən Rusiyanın Qafqaz qoşunlarının yeni sərdarı Sisyanov səhnəyə çıxır. Gürcü çarı Georgi onu xilaskar kimi qarşılayır və Cavad xandan qurtulmağın yolunu onu öz tərəflərinə çəkməkdə görür. Cavad xan haqqında məlumatlar toplayan Sisyanov ona tabe olmaqla bağlı elçi göndərir. Cavad xan elçilərə çox sərt cavab verir, ancaq müdrik dövlət adamı kimi, onu da anlayır ki, onun üçün çox çətin olacaq. Doğrudan da, onun bu hərəkəti Sisyanovun xoşuna gəlmir. Gürcü knyazları sevinir ki, Şəmsəddin mahalı yaxın günlərdə bizim olacaq. Bunun üçün Sisyanovun nəyin bahasına olur-olsun öz qoşunu ilə Gəncəyə girməsini reallaşdırmaq istəyirlər. Lakin onu da görürlər ki,

ermənilər onlardan tez tərpnib Sisyanovun ətrafında yerləşiblər. Hadisələr onların düşündüyü kimi inkişaf edir: Sisyanov Gəncəni mühasirəyə alır. Gəncə uğrunda döyüş baş verir, Gəncə alınır, Cavad xan qeyri-bərabər döyüşdə həlak olur.

Pavel Dmitriyeviç Sisyanovla Georginin Gəncə əhalisi haqqında fikrindən bəlli olur ki, əhalinin gücü onları qorxudur:

“Pavel Dmitriyeviç Sisyanov. Yəni onlar belə güclüdürlər?”

Georgi. Güclü olmasına güclüdürlər. Təkcə kişiləri yox, arvadları da döyüşkəndir.

Pavel Dmitriyeviç Sisyanov. Deyəsən, gözünüüz odunu bərk alıblar. Bəs zəif cəhətləri heç yoxdu?

Georgi. Var. Ən böyük bəlaları birləşə bilməmələridir. Azərbaycan xanlarının arasında birlik və mehribanlıq qətiyyəən yoxdu. Hər xan özünü Azərbaycan padşahı hesab edir. Mənəm-mənəmlik onların zəif cəhətləridir. Fərsət düşən kimi bir-biriləri ilə didişirlər” [108, s.68].

Georgi ermənilər haqqında deyir ki, tatarlardan fərqli olaraq, ermənilər dəhşətli dərəcədə xain, xəbis və hiyləgərdirlər. Satqınlıqda da onların tayı-bərabərləri yoxdu. Sonralar Sisyanov da Georginin sözləri ilə tam razılaşır. O deyir: *“Bəli, Tiflisə gələndə Georgi həzrətləri mənə demişdi ki, ermənilər riyakar və xaindirlər, onlardan dost olmaz. Üzdə bir, altda isə başqa cürdürlər...Həqiqətən də, belə imiş” [108, s.86].* Döyüşqabağı dəyirmançı Lorisin Gəncənin xəritəsini işğalçı orduya hədiyyə verməsi, bacısından övlad əmələ gətirmədiyindən gələcəkdə onlara vəzifə, var-dövlət çatmayacağına görə Cavad xana düşmən kəsildiyini bildirməsi, üç mindən artıq olmayan döyüşçüsü ilə gürcülərin də əlavə olunduqları yeddi minlik rus ordusuna məğlubiyyəti səhnə arxasında qalan Cavad xanın yoxluğundan sonra Sisyanovun Gəncəni alması, dükən-bazarı talaması, yanan evlərin alovunun, ağlaşma sədalarının ərşə dirənməsi, camaatın canını qurtarmaq üçün qaçıb girdiyi Şah Abbas məscidinə də od vurulması, adamların diri-diri yanıb kül olması barədə kəndli Hacıməliyin balaca oğlunun informasiyası məğlubiyyətin səbəbləri və acı mənzərəsini bütün təfərrüatları ilə ortaya çıxarır.

Sisyanov Gəncə əhalisi ilə ilk görüşdəcə camaatı Cümə məscidinə toplayaraq

rus imperiyasının ağır iqtisadi-hərbi şərtlərini bəyan edir. Onun şərtlərindən biri də bundan sonra bu şəhərin Gəncə deyil, Yelizavetpol adlandırılması və kimin dilindən Gəncə sözü eşidilsə, onu cəzalandıracağı (dili kəsiləcək, qolu vurulacaq) ilə bağlı idi. Lakin bu zaman adamların birlikdə “Gəncə”, “Gəncə” qışqıraraq şəhərin küçə və meydanlarına axışdığını gördükdə Gəncə camaatının itaət etməyəcəyini düşünür. Cavad xan bu döyüşdə məğlub olur, lakin onun ideyaları yaşayır. Sonrakı proseslər rus imperiyasının burada möhkəmlənmək, ermənilərdən istifadə etmək cəhdləri və ermənilərin buraya köçürülərkən Gəncə ağsaqqallarının səhvlərini etiraf etmələri verilir. Gəncədən əsən cənub küləyindən büzüşüb üşüyən, beş yüz əsgərinin qarın ağrısına tutulan Sisyanovun Ramazan bayramında müsəlmanların hazırladıqları plovun ətrindən bihuş olub qazanların ağzının açılmamasına qərar verməsi və s. yerinə düşməsə də, onun xarakterini açılması üçün kiçik bir detal rolunu oynayır. Ancaq elə burada Sisyanovun üfüqdə Bakını görməsi, məhz o şəhərdəki son döyüşdə hərbi karyerasını başa vuracağını söyləməsi vacib tarixi faktın dramın strukturuna gətirilməsinə zəmin yaratmışdır. Bu detal hadisələrin sonrakı inkişafı və əsərin sonunda Cavad xanla Sisyanovun ruhunun görüşdürülməsi üçün də müəyyən bir əsas olur.

Dramın sonluğunda müəllifin onların ruhunu görüşdürməsi, əslində hadisələrin sonrakı inkişafını və Sisyanovun bu xalqa münasibətinin adekvat olduğunu göstərir. Belə ki, Sisyanov Gəncəyə və gəncəlilərə etdiyi vəhşiliklərin cavabını Bakıda alır. Baş kəsilən Sisyanovun Azərbaycana münasibətinin adekvat cavabı verilir. Dramın sonunda onların ruhlarının görüşməsi Sisyanov–Azərbaycan münasibətlərinin reallığını əks etdirir:

“Sisyanovun ruhu. Bəs sən kimsən?

Cavad xanın ruhu. Mən də ruham. Cavad xanın ruhu...

Sisyanovun ruhu. Cavad xan?! Cavad xan?! Köhnə tanış...

Cavad xanın ruhu. Sən məni tanıyırsan?

Sisyanovun ruhu. Tanıyıram, özü də çox yaxşı...

Cavad xanın ruhu (Diqqətlə baxır). Bəs sənün başın hanı?...

Sisyanovun ruhu. Başımı Hüseyinqulu xan Bakıda – qala divarlarının önündə

kəsdı. Məni elə belə – başsız dəfn elədilər.

Cavad xanın ruhu. Hə, indi bildim kimsən...Sisyanov... Sənə demişdim axı səni Qafqaza əcəl gətirib” [108, s.91]. Göründüyü kimi, ruhların görüşü də zamanında qalib gələ bilməyən Cavad xanın ideyalarının reallaşdığını bir daha aydın edir. Cavad xan bu barədə onu xəbərdar etmişdi.

“Gəncə qapıları” əsərinin bu cür sonluqla qurtarması müəllif mövqeyi ilə yanaşı, tarixi hadisələrin inkişafının sonrakı mərhələsini də göstərir. Həm də məlum olur ki, Cavad xan böyük ideallar və ideyalar uğrunda döyüşmüş və bundan peşman olmamışdır. Əksinə ruhunun da məhz bu istiqamətdə dolaşması və Sisyanova lazımı cavabı verməsi onun ideya qəhrəmanı olduğunu bir daha sübut edir. Xüsusilə Cavad xanın uğrunda həlak olduğu Gəncə qapılarını arxasınca dartmaq cəhdləri əsərdə rəmzi mənə daşıyır. Əsəri məhz bu mövqedən qiymətləndirən teatrşünas Aydın Dadaşov sonluğun bu şəkildə verilməsini uğurlu hesab edir. Ağ tuman-köynəkdəki Cavad xanın ruhunun Gəncə darvazalarını arxasınca dartmaq cəhdi yuxu ilə bağlı mövzu-fantaziyani finalda canlandırmaqla əsərin məhəlli ideyasına işləyən bədii çərçivəni mexaniki yolla olsa da, tamamladığı qənaəti də doğru səslənir. Tədqiqatçı yazır: *“Ruhların görüşündə Cavad xanın ruhunun düşmənidən başının harada olduğunu soruşması, başını Hüseyinqulu xanın Bakıda – qala divarları önündə kəsdiyini, yalnız bədəninin dəfn edildiyini bildirən Sisyanovun arxasınca nə apardığını soruşduqda “Gəncə qapıları...” cavabını alması əsəri mövcudluğunu hissiyyat gerçəkliyinə söykənən, maksimum şəxsi, minimum ictimai motivi ilə müasir cəmiyyət kontekstindən kənar qalan romantizm cərəyanında qoruyan ideya müstəvisində bitirir* [35, s.28].

Hüseynbala Mirələmovun yazıçı Elçinə həsr olunmuş iki hissəli “Pənah xan Cavanşir” dramı da tarixi mövzuda yazılmışdır. Pyes Nadir şahın öz əyanları ilə söhbəti ilə başlayır, Pənah xanın ruhunun monoloqu ilə bitir. Hadisələr İran və Azərbaycan tarixinin son dərəcə keşməkeşli və ziddiyyətli bir dövründə – Nadir şah Əfşarın hakimiyyəti illərində baş verir. Nadir şahın ilk monoloqunda da bu ziddiyyətlərə müəyyən işarələr vurulur. Nadir şahın monoloqundan görürük ki, o vətəni üçün çox işlər görmüş, xainlərin belini qırıb, xəzinəyə uzanan haram əlləri kəsib, İrani ayağa qaldırıb. O, Hindistana qədər gedib çıxıb və nə qədər sərvətlə geri qayıdıb. Lakin indi

iş elə gətirib ki, onun qılıncının öpüb altından keçən xanlıqlar üzünü dururlar və buna görə də təzədən qılıncını işə salmaq istəyir.

Nadir şah Əfqanıstan və Hindistan döyüşlərində qəhrəmanlıq göstərən Pənahəli bəyə şücaətinə görə rəğbət bəslədiyindən onu saray əyanlarının içində görmək istəyir. Lakin Mirzə Mehdi buna narazılıq edir, Məhəmməd xan isə onu köçəri quş adlandırır. Buna baxmayaraq, Nadir şah onunla görüşmək istədiyini və əgər bu görüşdən qaçarsa, onun haqqında ciddi tədbir görüləcəyini də çatdırır. Bundan sonra Nadir şahla Pənahəli bəyin ilk toqquşması baş verir. Belə ki, Nadir şah Qarabağ erməniyi Allahquluya sultan rütbəsi verərkən Pənahəli bəy də həmin məclisdə iştirak edirdi. Nadir şahın bu siyasəti ilə razılaşmayan Pənahəli bəy etirazını açıq şəkildə bildirir. Pənah xan qormadan, çəkinmədən üzünə deyir ki, Qarabağ bəylərbəyliyi, güneyli-quzeyli Azərbaycan - bütün bu milləti, xanlıqları arxasınca çəkib aparmaq qüdrətində olan Pənahəli bəy Cavanşir qala-qala, bizə arxalanmaq əvəzinə, erməni fitvası ilə Qarabağın ab-havasında yaşamağa alışmış xalqı Xorasanın Sərəxs düzünə, səhrayı-kəbirə köçürtdünüz.

Pənahəli bəyin bu sözləri Mirzə Mehdi tərəfindən Nadir şahı dikbaşlıq kimi görünür. Bu ixtilafın yaxşı qurtarmayacağını hiss edən Pənahəli bəy sevgilisi “gavur qızı” Süsənbərin köməyi ilə bacısı oğlu Lütvəli bəy və başqaları ilə İsfahandan qaçır. Nadir şah onu öldürmək üçün axtarsa da, tapa bilmir. Sonrakı hadisələr II hissədə Qarabağda baş verir. Sultan rütbəsinə yüksələn Allahqulu da burdadır. Pənahəli bəy haqqında burada ermənilərin fikirləri onun kimliyini xarakterizə edir. Erməni Yeqanın məclisdə oturub Qarabağın onlara verilməsini bayram edir, sevinir və Nadir şahı dualar edir. Babası Allahqulunun da sultanelan edilməsi bu sevinci daha da artırır. Əslində bu əsərdə ermənilərin sözləri və davranışları erməni xislətini ortaya çıxarır. Buradan məlum olur ki, Pənahəli bəyi Nadir şahı vermək üçün ermənilər də çalışırlar. Doğrudur, başqa bir erməni Şahnəzər Nadir hakimiyyətinə sığınmaqdan, Qarabağ müsəlmanları ilə dil tapmağı düşünür. Onun fikrincə, bunlar bir oyundur, ermənilərdən istifadə edilir. Lakin erməni mülkləri Pənahəli bəyi Nadir şahı tutub təhvil vermək haqqında düşünərkən Pənahəli bəy söhbətin üzərinə gəlib çıxır.

Əsərdə Pənah xanın ailə-məişət hadisələrinə də müəyyən yer verilir. Həyat

yoldaşı Zərtac xanımla Pənah xanın münasibətləri öz əksini tapmışdır. Daha sonra hadisələr Urmiyada baş verir; Fətəli xan Əfşarın sarayında ziyafət verilir. Kərim xan Zənd İran şahı elan olunur. O, İbrahim ağaya xan titulu verib Pənah xanın yerinə Qarabağ xanı təyin edir. Pənah xan Kərim xan Zəndlə Şiraza gedir və iki ay sonra vəfat edir. Müəllif burada tarixi hadisələrin xronikallığını gözləyir. Bütün bunlar Qarabağ xanlığının formalaşmasının bədii təsviri fonunda verilir. Ədəbiyyatşünas İslam Qəribli də bu fikirdədir ki: *“Pənah xan Cavanşir” dramı Qarabağ xanlığının tarixi, təşəkkülü barədə yazılmış ilk sistemli dram əsəri olmaqla yanaşı, həm də psixoloji ovqatda olan xarakterlər dramıdır*” [87, s.18].

Tarixi mövzuya yazıçı Kamal Abdulla da müraciət etmişdir, lakin onun bu müraciəti daha çox postmodernist üslubda özünü göstərmişdir. Yazıçının yaradıcılığının əsas xüsusiyyətlərindən biri hər hansı bir mövzunu müxtəlif janrlarda işləmək və yeni interpretasiyalar etməkdir. Şah İsmayılın şəxsiyyətinə, yaxud Şah və Şair obrazına K.Abdulla həm şeirlərində, həm bədii nəsrində, həm də dramaturgiyasında toxunur. Bu cəhətdən onun “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” dramını göstərmək olar. Dramaturq bu əsərini 2010-cu ildə “Azərbaycan” jurnalında dərc etdirmişdir [5, s.5-51]. Daha sonra isə bu tamaşanın əsasında “Şah və şair” pyesini yazır. Hər iki əsərdə qoyulan problemlər bizə K.Abdullanın “Yarımqıç əlyazma” romanından da tanışdır. Bununla dramaturq tarixi reallıqları görümlü edərək ona səhnə həyatı verməyə çalışmışdır. Rəhman Bədəlovun fikrincə, çoxplanlılıq, çoxsəslilik və polifonozm K.Abdullanın səhnə əsərləri üçün də keçərlidir [20]. Lakin görkəmli dramaturq bu əsərlərində tarixi hadisələrin xronikasından daha çox hadisələrin mahiyyətini və fəlsəfəsini açmağa yönəlir. Bu cəhətdən K.Abdullanın tarixi mövzunu səhnəyə gətirməsində bir özünəməxsusluq var. Tənqidçi R.Əliyevin fikirləri ilə desək *“Kamal Abdulla teatr üçün asan müəllif deyil. Onun dramlarında zahiri hərəkət az, daxili dram isə çoxdur*” [55, s.5]. Çaldıran döyüşünün ən mühüm məqamında Şahın öz yerini oxşarına, yəni psevdoşaha təslim edərək onu sevənlərə qarışması və adi döyüşçü olaraq özünü qurban verməsi Şahın vətəninə və xalqını necə sevməsinin ən yüksək zirvəsi kimi mənalanır. Professor Telman Vəlixanlı K.Abdulla dramaturgiyasının bu xüsusiyyətini doğru qiymətləndirərək yazır: *“Buna rəğmən,*

psixoloji təsvirin və daxili gərginliyin üstünlüyü şəraitində oxucu və tamaşaçı Osmanlı-Səfəvi qarşıdurmasının səbəbləri və təfərrüatları, Çaldıran ərafəsində və məğlubiyyətdən sonra ölkədəki ab-hava, döyüş səhnələri, saray mühiti, odövrkü tarixi reallıqlar barədə kifayət qədər informasiya ilə yüklənməyə və Kamal Abdulla mətninə və təxəyyülünə paralel versiyalar irəli sürməyə imkan qazanır” [138, s.25]. K.Abdulla tarixi mövzuda da paralel mətnlər yaratmağı və bu mətnlərdə tarixin fəlsəfəsini açmağı özünün qarşısına məqsəd qoyur və bunu tamaşaçıya çatdırır.

Elçinin “Cəhənnəm sakinləri” dram əsəri də tarixi kontekstdə yazılmışdır. Dramaturq bu əsərdə yaxın keçmişimizin qaranlıq səhifələrindən olan repressiya sunamisinə üz tutaraq bu dövrün hadisələrini qələmə alır [40, s.10-34]. Dram əsərində 37-ci il repressiyasının gerçək hadisələrini psixoloji və tarixi aspektdə çatdırır. Buradakı dramatizm özünün ən yüksək səviyyəsinə qalxır. Əsərdə yalnız bu dövrdə yaşayan insanlar (burada obrazlar!) deyil, tamaşaçılar da özünü cəhənnəm sakinləri olaraq hiss edir. Yazıçı hadisələri yalnız tarixi yöndən yox, həm də sosial-psixoloji aspektdə təqdim edir.

Əlbəttə, bu dövrdə yazılan tarixi dramaların yalnız bir hissəsinə, özü də önəmli bir hissəsinə müraciət etdik. Lakin çağdaş dövrdə dramaturgiyada tarixi mövzuya geniş yer ayrılmış, onlarla pyeslər yazılmışdır. Bu əsərlərin yazılması təbiidir; uzun müddət tariximizə münasibətdə müəyyən qadağalar qoyulmuşdu. Müstəqillik dövründə bu qadağaların qalxması nəticəsində tarixi mövzuya müraciətlər də çoxalmışdır. Lakin tənqidçi Aynurə Mustafayevanın yazdığı kimi: *“Müxtəlif tarixi dövrlərdən hadisələr almaq hələ səhnədə mövzu rəngarəngliyi yaratmaq, müxtəlif tarixi şəxsiyyətlərin bədii obrazını yaratmaq isə səhnəyə yeni qəhrəman çıxarmaq demək deyil*” [115, s.194].

Beləliklə, çağdaş dövrdə Azərbaycan dramaturgiyasında tarixi mövzuların başlıca yer tutduğunu aydın görmək olar. Bunun bir səbəbi, ümumiyyətlə, tarixi mövzunun Azərbaycan dramaturgiyasında müəyyən bir ənənəsi olmasından irəli gəlirdisə, digər səbəbi yeni dövrdə tarixə, keçmişimizə marağın artmasından ibarətdir. Belə ki, sovet dövründə tarixi keçmişimizi istədiyimiz kimi bədii düşüncəyə gətirə bilmədiyimizdən, müstəqillik dövründə bu məsələləri təsvir etmək ehtiyacı yaranmış, tarixin ən müxtəlif dövrləri və tarixi şəxsiyyətləri haqqında yeni əsərlər yazılmışdır.

Ancaq bunu da nəzərdən qaçırmaq olmaz ki, tarixə maraq nə qədər çox olsa da, çağdaş teatır məşğul edən nüfuzlu tarixi dram əsərləri çox az yazılmışdır. Yazılan tarixi dramlarda isə tarixi şəxsiyyətlərin yadda qalan obrazlarına çox az hallarda rast gəlirik. Bu şəxsiyyətlərə daha çox müsbət mövqedən yanaşılır. Halbuki tarixi şəxsiyyətlərdə mürəkkəb, ziddiyyətli xarakter olur. Sənətkarın da əsas məqsədi bu xarakterləri bütün ziddiyyətləri ilə yaratmaq olmalıdır. Bütün bunlar onu göstərir ki, tarixi mövzu heç zaman tükənmədiyi kimi, tarixi şəxsiyyətlərə də münasibət birmənalı olmamışdır.

3.2. Dramaturgiyada modernist və postmodernist meyillər

Məlumdur ki, postmodernizm modernizmin yeni sosial-mənəvi şəraitdə davamı kimi baxılır. Bu həm də ondan irəli gəlir ki, postmodernizm elə modernizmdən sonrakı mərhələ olaraq qəbul edilir. Bununla yanaşı, hər iki “izm”in bədii təcrübəsinin eyni olduğunu iddia etmək çətindir, bəlkə də, əksinə onlar bir-birindən fərqlənir. Professor Qorxmaz Quliyev *postmodernizmi tarixilikdən və determinizmdən imtinanı ən səciyyəvi xüsusiyyət hesab edir* [88, s.8]. Hətta postmodernizm modernizmin əsasında duran bir çox məsələləri inkar etməyə qədər gedib çıxır. Postmodernizm estetikasını təhlil edən İrina Nikitina yazır: *“Sənətdə şərtliliklərlə oynayan postmodernist sənətkar həqiqət və yalan arasındakı hüdudu aradan qaldırır. Postmodernistlər sənətkarı tək-cə bütövlük yox, həm də fərdilikdən, onun işini isə ortaya daim nəşə yeni və dərin şey qoyan mötəbər sənət əsəri statusundan məhrum edirlər* [118, s.174]. Bəsti Əlibəyli postmodernizmi dünya ədəbiyyatının məhvi, Umberto Eko, Orxan Pamuk və Patrik Züskindin postmodernizmə aid edilən əsərlərini isə postmodernizmin deyil, müəlliflərin uğuru kimi dəyərləndirir: *“Mənşəyini Qərbdən götürən, Qassit, Derrida fəlsəfəsindən qaynaqlanan postmodernizm yarım əsrlik tarixi ərzində dünya ədəbiyyatına bir şey verməyib. Əksinə, Avropanın bütöv bir epoxa ərzində formalaşmış mədəni-estetik strukturunu parçalayıb...”* [50].

Postmodernizm anlayışının mübahisəli olduğu qənaətində olan Amerika nəzəriyyəçisi Brayn Makheyli onu tautologiya hesab edir və əlavə edir ki, *modernizm*

və postmodernizm arasındakı əlaqədə tarixi ardıcılığı təhlil edə bilsək, sadəcə tautologiyadan daha çox şey çıxar [156, s.20].

Azərbaycan ədəbi mühitində 2000-ci illərdən başlayaraq dramaturgiyada yeni meyillər özünü göstərməyə başlayır. Bu mərhələdə Elçin, Firuz Mustafa, Kamal Abdulla və Afaq Məsudun dramalarında yeni transformasiya komponentlərini aydın görmək olar. Dramaturgiyada monodramların da yeni təzahürü bu formaya müəyyən mövqe qazandırır. Elçinin, F.Mustafanın monodramlarının fəlsəfi mahiyyəti və xüsusiyyətləri janra zənginlik gətirir. A.Məsudun mistik dramalarında transformasiya elementləri forma və struktur baxımından yenidir. Simvolist düşüncə, ironiya stereotipləri A.Məsud dramalarının dramaturji mətnində ayrıca yer tutur. Postmodern düşüncə tərzini də dramaturgiyada məhz bu mərhələdə baş verir. Milli dramaturgiyada qeyri-düzxətli süjetlərin təzahür formaları da onun yeni dövrdə inkişafını şərtləndirən amillərdən olur. Şübhəsiz, ədəbiyyatda və sənətdə son iyirmi ilin ən böyük hadisəsi kimi postmodernizmin təzahürünü qeyd etmək doğru olardı. İndiyədək ədəbi prosesdə: nəsrə və poeziyaya postmodernizm meyillərindən danışılmışdısa, dramaturgiyaya isə daha çox vaxt bu söhbətlərdən kənar qalmışdır. Halbuki xüsusi estetik baxış olan postmodernizm ayrıca götürülmüş bir janrda, yaxud formada təzahür etmir, həyatın və sənətin bütün sahələrində istər-istəməz bu və ya digər şəkildə ortaya çıxır. Avropa və Amerikanın bir çox inkişaf etmiş ölkələrində eyni zamanda yaranan, modernizmin davamı olaraq qiymətləndirilən postmodernizmin bədii yaradıcılığın əsas xüsusiyyətlərindən birinə çevrilməsi tamamilə qanunauyğundur. Bədii düşüncədə təzahür edən bu cərəyan çox keçmədən fəlsəfə və estetikani qapsayan geniş bir sahəni əhatə edir. Bədii və fəlsəfi postmodernizmi təhlil edən İrina Nikitina bu terminin iki başlıca məna ifadə etdiyini nəzərdə tutaraq *1) müasir sənət təmayülü; 2) çağdaş dövr haqqında ümumi təsəvvür, bir növ əhvali-ruhiyyə, ötən əsrin sonu və yeni dövrə məxsus ruhu mücərrəd anlayışlarda ifadə etməyə, onun intellektual və emosional komponentlərini təsvir və izah etməyə çalışmaq. Birinci anlamdakı postmodernizmə "bədi", ikinci anlamdakına isə "fəlsəfi postmodernizm" demək olar* [118, s.174], nəticəsinə gəlir. Ədəbiyyatşünas, postmodernist əsər haqqında nəzəri biliklərin təcəssümü olan "Qızılgülün adı" romanının müəllifi Umberto Eko isə yazır:

“...Postmodernizm -müəyyən dövrə aid edilə bilməyəcək meyildir. Bu, mənəvi kateqoriyadır, daha doğrusu, sənətə can atma, hərəkət üsuludur. Belə demək olar ki, hər dövrün öz postmodernizmi var, necə ki hər dövrün öz manyerizmi olmalıdır ...” [38].

Postmodernizmin yalnız sənət cərəyanı kimi yox, bütün çağdaş mədəniyyəti özündə ehtiva edən “əhvali ruhiyyə” olması ilə bağlı da fikirlər səsləndirilir. Postmodernizmi “ədəbiyyat, rəssamlıq, heykəltəraşlıq və arxitekturadakı müəyyən üslub və yaxud istiqamətlərə” (E.Giddens) aid edənlər də olmuşdur. Bütün bunlar postmodernizmin fəlsəfi yönünə aiddir. Məlumdur ki, postmodernizm dramaturgiyada, eləcə də teatrda da bu və ya digər dərəcədə təzahür etmişdir. Çağdaş dramaturgiyada və teatrda da bu cür meyillər vardır. Bu ayrı məsələdir ki, postmodernist meyillər dramaturgiyaya hansı yenilikləri gətirmişdir?

Çağdaş mərhələdə dramaturgiya və teatr daha tez dəyişikliyə məruz qalır: ənənəvi mətnin və dramaturji konfliktin yerini yeni estetik kateqoriya tutur. Ənənəvi teatr getdikcə öz yerini postmodernist düşüncəyə verir. Kamal Abdulla, Afaq Məsud, Həmid Herisçi, Nəriman Əbdülrəhmanlı, Murad Köhnəqala, Ağayar Şərif, İlqar Fəhmi, Pərviz və b. mətnlərində bunu daha açıq görmək olar. Artıq Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında postmodernizmin varlığı ilə bağlı məqalələr yazılmış, tədqiqatlar aparılmışdır. Bu tədqiqatlarda postmodernizmin təzahür formaları və xüsusiyyətləri araşdırılır. Bu müəlliflər içərisində yazıçı-dramaturq olanlar olduğu kimi, postmodernist nəsr əsərləri ilə dramatik əsərlərinin mövzu, problem baxımından eyni olanı da vardır. Bu yazarlardan Elçin, Kamal Abdulla, Firuz Mustafa, Elçin Hüseynbəyli və b. həm də dramaturji mətnlər yaratmışlar. Bu meyli biz daha çox 90-cı illər dramaturgiyasında müşahidə edirik. Fikrimizcə, teatr və dramaturgiyada postmodernizmin təzahürü məhz bu zamanlar zəif şəkildə də olsa, təzahür edir. Teatrşünas İlham Rəhimli isə bu fikirdədir ki, “Azərbaycan dramaturgiyasında postmodernizm estetikasında yazılmış ilk dram əsəri “Poçt şöbəsində xəyal” dramıdır” [123, s.11].

Elçinin “Poçt şöbəsində xəyal” əsərinin ilk yazılma tarixi sosrealizm dövrünə gedib çıxır. Yəni dramaturq bu əsəri 1970-ci ildə yazmışdır. Əsər yalnız 80-ci ildə, yəni

yazıldığı dövrdən on il sonra rejissor Ədalət Ziyadxanovun rejissorluğu ilə tamaşaya qoyulur. Əsərin tamaşaya belə gec qoyulmasını onun estetik tutumu ilə də əlaqələndirmək olar. Ancaq o zaman əsərin hansı “izm”ə bağlı olması barədə tənqidçi dəyərləndirməsi olmamışdır. Görünür ki, tənqid də buna hazır olmamışdır. Əsərin ikinci səhnə həyatı 2001-ci ildə baş vermiş və bu dəfə rejissor Mehriban Ələkbərzadə olmuşdur. İ.Rəhimli bu tamaşa haqqında qənaətini yenə də postmodernizm üzərində qurur: *“Poçt şöbəsində xəyal” Azərbaycan postmodernizm janrında hazırlanmış ilk tamaşa idi, rejissorun səhnə təfsirində maraqlı tapıntılar vardı*” [123, s.11]. Tənqidçi İlham Rəhimli bu fikirlərində postmodernist estetikadan çıxış etsə də, əsərin postmodernist estetikada yazılmasını əsaslandırmır. Əgər teatr tənqidçisinin dediyi kimi, bu əsəri postmodernizm nümunəsi kimi qəbul ediriksə, onda nəinki milli dramaturgiyada, eləcə də Azərbaycan ədəbiyyatında postmodernizmin tarixini 1970-ci ilə aparıb çıxarmaq olur. Bu isə o deməkdir ki, ədəbiyyatımızda postmodernizm 60-cı illərin sonlarından başlamışdır. Onda belə bir sual ortaya çıxır: o zaman postmodernizm başqa janrlarda nədən özünü göstərməmişdir?! Fikrimizcə, İlham Rəhimli o fikri işlədərkən M.Ələkbərzadənin hazırladığı tamaşanı nəzərdə tutmuşdur. Yəni buradakı fikir dramatik mətnə yox, tamaşaya aid olmuşdur. Rejissor qeyd edir: *“Mehriban Ələkbərzadə “Poçt şöbəsində xəyal”da səriştəlidir, özünün fikirləşdiyi özünün fikirləşdiyi teatr-tamaşa poetikasını yaradıb və onu səhnədə qurub*” [68, s.12]. Maraqlıdır ki, tədqiqatçı 80-ci illərdə yazdığı *“Dramaturgiya və teatr”* monoqrafiyasında bu problemə toxunmamışdır [122]. Bu, tamamilə təbiidir, çünki bu dövrdə dramaturgiya və teatrda nəinki postmodernizmdən, hətta ondan əvvəl gələn modernizmdən belə söhbət açılmırdı.

Elçin hələ 1970-ci ildə müasir qərb dramaturgiyasının materialları əsasında *“Dramaturgiyada şərtlik barədə”* məqaləsində fikirlərini subyektiv mülahizələr şəklində ifadə edirdi. Məqələdə müasir dramaturgiyada şərtlik probleminə ayrıca yer verən tənqidçi Qərb dramaturqlarının yaradıcılığı ilə bağlı təhlillər aparır. Sonrakı proseslər istər-istəməz Elçini absurd teatra gətirir. 80-ci illərdə absurd teatrın əlamətləri Moskva, hətta Azərbaycan teatrlarında da özünü göstərir. Elçin o illəri xatırlayaraq yazır: *“Mən hələ aspirant vaxtlarımda - 1960-cı illərin ikinci yarısında Moskva Satira*

Teatrında Frişin “Don Juan, yaxud həndəsəyə məhəbbət” pyesi əsasında tamaşaya baxmışdım və bu qeydləri yazarkən həmin pyesi, eləcə də Dürrenmattın məşhur “Böyük Romul”unu (bu pyes 80-ci illərin ortalarında Hüseynağa Atakişiyevin quruluşunda Akademik Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuşdu və xatirimdədir ki, Səyavuş Aslan Avqustlu Romulun rolunu çox istedadla yaratmışdı) bir daha gözdən keçirdim: bu pyeslər ilə “Absurd teatri” arasında, xüsusən İoneskonun “Keçəl müğənni qadın”ı arasında açıq-aşkar bir doğmalılıq var” [41, s.16]. Görünür ki, bütün bunlar yazıçı Elçini absurd teatra gətirən əsas amillərdən olmuşdur və çoxsaylı dramaturji mətnlərinin içərisində absurd mətnlər də əsas yer tutur.

Elçin 90-cı illərdən, sosrealizmin artıq mövcud olmadığı bir zamandan başlayaraq yaradıcılığında absurd mətnlərə geniş yer verərək “Mehmanxana nömrəsində görüş”, “Hövsan soğanı”, “Xüsusi sifariş”, “Qisas”, “Su” kimi absurd pyeslərini yazmışdır. Doğrudur, Elçin “Dramaturgiyada şərtlilik barədə” məqaləsini yazarkən hələ dramaturji yaradıcılığına başlamamışdı, lakin bir tənqidçi kimi dramaturgiya sahəsində yeni meyillərin inkişafının zəruriliyini ilk dərk edənlərdən biri kimi onun haqqında söhbət açmağı lazım bilmişdir. Dramaturq Ejen İoneskonun absurd mətni – “Keçəl müğənni qız” əsərini tərcümə edərkən məhz həmin məqaləni xatırlayaraq yazır: “...bu günlərdə Ejen İoneskonun məşhur “Keçəl müğənni qız” pyesini tərcümə edib bitirdikdən sonra, qəribədir, birdən-birə həmin məqalə yadıma düşdü, onu yenidən nəzərdən keçirdim. Məqalədə R.Veys, F.Dürrenmant, J.Anuy, M.Fermo, E.Olbi kimi XX əsr dramaturqlarının pyesləri əsas götürülür və onların timsalında bədii şərtliliyin ədəbiyyatda və konkret olaraq, dramaturgiyada estetik bir stimül kimi necə mühüm rol oynadığı göstərilir [41, s.16].

Əlbəttə, o zaman Elçin özü dramaturji yaradıcılığa başlamasa da, bir tənqidçi kimi absurd teatrının yaxın gələcəyini hiss edir və milli dramaturgiyaya bu xüsusiyyətin gəlməsini, dramaturgiyada şərtlilik amilinə əməl edilməsini istəyirdi. Çağdaş dövrdə isə Elçin milli dramaturgiyada ilk absurd dramaturji mətn yazan dramaturqlardan biri olur. Müəyyənləşdirmək çətindir ki, Elçinin məqaləsindən təxminən iyirmi il sonra absurd teatrına müraciət etməsində Qərb teatri nə dərəcədə rol oynamışdır? Yoxsa, 70-ci illərdə Elçini absurd mətn yazmaq fikrindən mövcud

sosrealizm metodu yayındırmışdır? Görünən odur ki, hələ o illərdə Elçinin absurd teatrı maraqlanması və Qərb dramaturqlarının yaradıcılığını təqdir etməsi onun dramaturji təsəvvürlərinin sərhədlərini aydın göstərir. Dramaturgiya mütəxəssisi B.Əhmədov Elçin yaradıcılığından söhbət açarkən Elçin mərhələsini şərtləndirən faktorlardan biri kimi dramaturji mətnlərin yeni məzmun, forma, ifadə vasitələri qazanmasını göstərir. Onun fikrincə: *“Zaman dəyişdikcə dramaturgiyanın mövzu və problematikasının dəyişməsi də aktuallaşır. Dramaturgiyada lirik-psixoloji mətnləri yeni intonasiyalı, daha çevik, ictimai funksionallıq daşıyan mətnlər əvəz edir. Artıq dünya ədəbiyyatında da dramaturji mətnlər çoxdan klassik məcrasından çıxıb modern yola daxil olub. Qeyd etmək lazımdır ki, milli dramaturgiyamızda ilk dəfə olaraq Elçin absurd teatrın müəllifi kimi tanınır”* [49, s.16].

Elçinin “Mehmanxana nömrəsində görüş” absurd pyesi zaman və məkan kontekstində baş verir; zaman 1990-cı il aprel ayı, günorta saat 11 ilə 12 arası, məkan isə Bakı şəhəri, mehmanxananın doqquzuncu mərtəbəsində iki otaqlı nömrə. İştirakçılar Birinci və İkinci qonaqdan ibarətdir. Tamaşaçıya elə gələ bilər ki, buradakı personajlar: Birinci qonaq və İkinci qonaq dəlidirlər. Onların mehmanxana nömrəsindəki tanışlıqları və özlərini aparmaları belə bir fikrə gəlməyə əsas verir. Mehmanxana nömrəsinə daxil olan Birinci qonaq açarları qapını açıb içəri girdikdən sonra *“Azadlıq!.. Azadlıq!.. İstirahət!.. Bu gün buradan çıxdı yoxdu! Neçədi saat? (İri cib saatını jiletin cibindən çıxarıb baxır.) On bir. Qoy gözləsinlər!.. Nə deyirlər, qoy desinlər sabah! Bu gün idarəyə getmək yox e, heç küçəyə çıxdı da yoxdu!”* [42, s.853] düşüncəsi ilə otaqda var-gəl edərkən otağa haradan daxil olduğu bilinməyən İkinci qonaq üzr istəyərək çətininin burada qaldığını deyir. Onların arasında gedən dialoqda zaman və məkan şərtiliyi vardır. İkinci qonağın burda qalmaq vaxtı bitsə də, çətininin dalınca gəlmişdir. Eyni vəziyyət bir neçə dəfə təkrarlanır. İkinci qonağın otağa haradan, necə daxil olması Birinci qonaq üçün aydın olmur. Lakin hər dəfə onların arasında gedən dialoqda həyata fərqli rəqurslarda baxılır. Bu zaman mehmanxana nömrəsində Televizorun səsi də səhnəyə daxil olur. Televizor səsinin verdiyi informasiya ilə Birinci qonağın düşüncələri arasındakı bağ açıqca görünür: *“Televizorun səsi...Çauşesku faşist rejimi yaratmışdı. Xalq ayağa qalxdı və*

Çauşesku rejimini tar-mar etdi. Xalqın qəzəbi...

Birinci qonaq (qalxıb televizoru söndürür.) Bu dünya niyə belə ikiüzlü qurulub, ay Allah? Dünənəcən Çauşesku ilə cici-bacıydılar: tovarış Çauşesku!.. tovarış Çauşesku!.. Görüşəndə qucaqlaşıb öpüşürdülər... İndi də olub faşist rejimi!... Elə faşistlərin özləriylə bir vaxt cici-bacı olmamışdılar? Nə isə, əziz dost! Bu dünyanın işlərini sən düzəldəcəksən? Ucundan tutub ucuzluğa getmə (Divanda uzanır.) Bax belə, gözünü də yum, dincəl!.. Mürgülə...Mürgülə...” [42, s.856].

Dialoglardakı qatma-qarışıqlıq, systemsizlik mətn boyu davam edir. Lakin bu qatma-qarışıqlığın içində izlənən ideya pyesin əsas sütununu təşkil edir.

Elçinin absurd dramaturji mətnlərində absurd teatrın əsas əlamətləri əlaqəsizlik, yadlaşma, insansızlaşma, həqiqəti yerindən oynatmaq, hər şeyə qarşı olan qəhrəman yaratmaq, uyğunsuzluq və s. başlıca yer tutur. Bu da tamaşaçıda cəlbedicilik və maraq yaradır. Teatr tənqidçisi Məryəm Əlizadə doğru qeyd edir ki, Elçin dramaturgiyası *həm öz problematikasına, həm də strukturuna görə tamaşaçıya çox yaxındır* [58, s.4]. “Hövsan soğanı” absurd pyesi də məhz bu xüsusiyyətlərə malikdir. Dramaturq burada hər şeyi bəlli bir sırayla, nizamlı düzməsə də, bu nizamsızlığı birləşdirən ümumi bir cəhət vardır. Burada hadisələr arasında əlaqə yoxdur, bu əlaqəni yaratmağa ehtiyac da duyulmur, lakin bir-birilə əlaqəsiz gözə çarpan hadisələr diqqəti cəlb edir. Dramaturqun “*Uzaqdan gələn səs (tələsik). Nökər gəlmişdi Kislovodskaya, görmüşdü ki, babam köçüb gedib Bakıya. O bir kisə Hövsan soğanı ki varıydı, onu götürüb təzədən dönmüşdü geri*”, – qeydləri prosesə müəyyən aydınlıq gətirir. Dialog bu vəziyyəti tamamlayır:

“Kişi (tələsik). Qayırdı mənim lotereyamı?

Arvad. Bilmirəm.

Kişi. Qoy bir baxım...

Uzaqdan gələn səs (tələsik). Nökər Bakıda baxıb görmüşdü ki, həmin bir kisə Hövsan soğanı xarab olub!.. Çürüyüb!..

Nadejda Krupskaya. Mən İliçi sevirdim!..

Üçüncü sərnişin (tələsik). Çolpanın biri bazarda iki manatıydı! İkisini üç manata da almışam! Əlinin qılınıcını belimi vursun, yalan deyirəmsə! İndi biri iyirmi manatadı!

Köhnə pulla iki yüz manata! Altı, o da sıfır. Mən maaşıma altı dənə çolpa ala bilərəm! Vəssalam! Day gərək çörək də yeməyim, su da içməyim!” [42, s.872].

Absurd dramaturji mətn və onun əsasında yaranan absurd teatr çağdaş dramaturgiyanın yeni inkişaf meyillərindəndir. Absurd teatr əlamətləri Afaq Məsudun, Kamal Abdullanın bəzi pyesləri üçün də xarakterikdir. K.Abdullanın “Pis oğlan”, “Ruh”, “Elə bil qorxa-qorxa”, “Yağışlı gecələr”, A.Məsudun “Qatarın altına atılan qadın”, “O mənə sevir”, “Can üstə” pyesləri bütünlüklə absurd dramaturji mətn olmasa da, bu əsərlərdə bir-birilə əlaqəsiz hadisələr, tez-tez dəyişən səhnə və fikirlər başlıca yer tutur. Hər iki dramaturqun mətnlərində səhnə, giriş-çıxış, hadisələrin sıra ilə düzülüşü, əsərin düyün və açılma nöqtəsinə o qədər də önəm verilmir və gözlənilmir. Bu xüsusiyyət F.Mustafanın monodramları üçün də keçərlidir. Onun monodramlarının əsas məqsədi absurd teatrda olduğu kimi, tamaşaçını narahat etmək, onu düşündürməyə vadar etmək və daxili eybəcərliyini onun özünə göstərməkdir. Xəyallarla reallıq arasındakı ziddiyyətlərin təsviri F.Mustafa monodramlarının əsas leytmotivi olaraq diqqəti cəlb edir. Absurd mətndə kompozisiyanın olması lazım gəlmir, başlanğıc və son da o qədər önəmli hesab olunmur. Absurd teatr üçün yazılan dramaturji mətnlərdə aydın və dəqiq bir mövzu, problem olmadığı kimi, bir xarakter də yoxdur, bunun əvəzində epizodik obrazlar, ştrixlər, mexaniki kuklalara bənzəyən tiplər vardır.

Postmodernizm Qərb ədəbiyyatında öz zirvəsinə 80-ci illərdə çatdı. Bu “izm” təzahürü Azərbaycan ədəbiyyatında yalnız 90-cı illərin ortalarında göründü. Lalə İsmayılova da bu fikirdədir ki, *çağdaş dramaturgiyada postmodernizm əlamətləri özünü göstərməkdədir* [79, s.122]. Postmodernizmin ilkin təzahürünü Kamal Abdullanın yaradıcılığında görürük. “Yarımqıq əlyazma” romanında dialoq və monoloqlara çox rast gəlmək olur və bunun dramaturji mətnlərlə əlaqəsi yox deyildi. Yazıçının tarixi və müasirlik kontekstində yazdığı “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” (1 proloq, 1 epiloq, 17 vəqədən ibarət 2 hissəli xəyali oyun), “Causus” dram əsərlərini (yarı mistik, yarı real oyun) postmodernist romanın iki ayrı-ayrı süjet xəttinin dramaturji modeli hesab etmək olar. K.Abdullanın “Kim dedi ki, Simürq quşu var imiş!” (iki hissəli fəlsəfi, sentimental duyumlar dramı), “Hərdən mənə mələk də deyirlər...” (bir bölümlü xəyali oyun), “Bir, iki– bizimki!” (5 şəkildən ibarət

bir-birini anlamaq istəyən və anlamayan, tapmaq istəyən və tapmayan iki nəfərin duyumlar dramı) və s. əsərlərdə də postmodernizmin izlərini görmək mümkündür. “Kim dedi ki, Simürq quşu var imiş!”, “Hərdən mənə mələk də deyirlər...”, “Bir, iki–bizimki!”, “Ruh”, “Yağışlı gecələr” dramlarında da yeni teatr düşüncəsi formalaşdırılır. Bu əsərlərdəki diskursluluq müəllif yozumunun çoxvariantlılığına imkan verir. Elçin Səlcuq onun dramaturgiya yaradıcılığının başqa bir məqamını da üzə çıxarır. Onun fikrincə, dramaturqun pyeslərinin heç biri sıfırdan başlamadığı kimi, zaman məfhumu konkret yox, xəyali səciyyə daşıyır: *“...oxucuya təqdim olunan “proses” artıq nəyinsə ardı, davamıdır. Başlanğıc isə hardasa əlçatmaz yerdədir; müxtəlif zaman kəsişmələrində və yaxud ruhun apara biləcəyi məkanda. Başqa bir özəllik isə Kamalın texniki vəsait kimi qəbul edilən əşyalara estetik status qazandırması, onlara xüsusi məna daşıyan obrazlılıq şansı verməsilə bağlıdır. Burada səhnənin təsviri vasitələri öz “obrazları” ilə mahiyyətlər sisteminin açılışında başlıca rol oynayırlar”* [127, s.219-220]. A.Nərminin “Kim deyər ki, Simurq quşu yox imiş?” məqaləsində əsərin postmodernist səciyyəsi xüsusi qeyd edilirdi [117, s.7]. L.İsmayılova da K.Abdulla dramaturgiya yaradıcılığındakı postmodernist və psixologizm meyillərinə diqqət çəkərək yazır: *“Cismani və xəyali obrazlar, ruhu təcəssüm, söz oyunları, mifoloji aləmin dərinliklərinə varmaq, reallıq-fantaziya, “olum-ölüm” yol ayrıcında səslərin eşidilməsi Kamal Abdulla dramaturgiyasının ana xəttini təşkil edir”* [79, s.123].

Kamal Abdullanın “Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş?” pyesində də postmodernist düşüncə əsasdır. Müəllif burada ənənəvi dramatik süjet-kompozisiya yerinə yenisini qurma yolu ilə gedir. Əsərin qəhrəmanı (Padşah) axirət günündə olmaq və ya günahlarından qaçmaq üçün özünə bir gəmi düzəltmək qərarına gəlir və bu gəmiyə lazım olan ən vacib şeyləri toplayır. Padşahın gəmisində saray və hakimiyyət də var. Saraylara məxsus pul və hakimiyyət hərisliyi də buraya yad deyil. Dramaturq əsərin fabulasında fəlsəfi-epik gəzişmələrdən istifadə edir. Əsərdəki zaman və məkan anlayışının şərtiliyini də unutmaz. Çünki şərtilik postmodernizmin əsas əlamətlərindən biridir. Hadisələr üç müstəvidə cərəyan edir: real-gerçəklik, nağıl-fantaziya aləmi və o dünyanın səsi (sədayi-qayıbanə). Müəllif (və tamaşaçı!) belə bir

suala cavab axtarır: “*Nədir Simurq quşu? Azad dünyamı? Səadətmi? Həyatmi? Gerçəklikmi? Yoxsa xəyalmi?*” [4, s.39]. Kapitan vaxtilə sevdiyi qadın olmuş Səse deyir: “*...Kim nağıla inandırır səni? Bəyəm Simurq quşları olur həyatda?*” [4, s.34]. Lakin Səs yağış dayananda çıxıb getməli idi və Kapitan sualının cavabını ala bilmir, çünki artıq yağışın son damcısı düşmüşdü.

Pyes boyu müəllif sözləri sanki dramaturji mətni istiqamətləndirir, obrazların sözləri ilə yanaşı, müəllif sözləri də dramaturji funksionallıq qazanır. Əsərin sonunda padşahın “*Yaxşı. İndi niyə gedir bəs bu? Nə var o ulduzların arasında? Nağıl axtarır? Eh...Boş əziyyətdi. Nağıl? Yalandı nağıllar. Nağıl yoxdu. Hər şey həqiqətdi. Nağıl tərəfdə də, həyat tərəfdə də. Kim dedi ki... Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş*” [4, s.40] sözlərindən sonra əslində dramaturji hadisələr başa çatır. Lakin bundan sonra gələn müəllif remarkası hadisələrə bir aydınlıq gətirir: Vəzir, Şahzadə, Cəllad, Gözəl qız bir-birinə baxıb “*Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş?*” sualını verirlər. Lakin bu izah da pyesin sonluğunu gətirmir. Müəllif yazır: “*Kapitan elə bilir gəmi sürür, sükanı sağa-sola fırlayır, padşah, vəzir və şahzadənin əllərini birləşdirir. Cəllad Devlin xaltasını və zəncirlərini açır. Padşah gəlir gözəl qızı qucaqlayıb durur. Onlar hamısı kapitana vida edir. Zabit çox ciddi mil durub çest verir. Nağılçı Ada sahibi ilə görüşüb gedib girir stoluna altına yox olur. Gəmiyə dəyən dalğaların səsi musiqinin təntənəli səsinə qarışır. Göydən gəminin üstünə ulduz yağışı yağır. Bu gəmi dənizdəmi üzür, bu gəmi göydəmi uçar? Kim bilir?*

Kim dedi ki, Simurq quşu var imiş?” [4, s.40].

Burada nağıl, gerçəklik, fantaziya aləmi qarışıq kontekstdə verilmiş və bununla da yaşamın, varlığın və var olmanın mahiyyəti dəyişik məkanlarda üzə çıxarılır. Dramaturq olmayacaq hadisələrin həsrətilə yaşamağın mümkün olub-olmayacağını demək istəmişdir. Həsənağa Turabov pyeslərdəki bu yeni meyilləri özünün yaradıcılıq təcrübəsinə söykənərək K.Abdullanın dramaturji düşüncə və üslubunu yeni əsr və minilliyin aparıcı meyli, tendensiyası kimi qiymətləndirərək yazırdı: “*Mənim fikrimcə və mən bunu Kamalın ilk pyeslər kitabına vaxtilə yazdığım ön sözdə də demişdim; zaman ötdükcə daha çox rejissorlar Kamalın pyeslərinə müraciət edəcək, daha çox aktyorlar bu dramaturgiya zəminində yetişəcək və yeni nəsil dramaturqlarımız artıq*

formalaşmış ənənənin yaradıcı davamçısı olacaqdır” [134, s.4]. H.Turabovun zamanında qeyd etdiyi bu meyil, K.Abdullanın sonrakı yaradıcılığında daha da güclənir və postmodernizm kimi ortaya çıxır. Bu tendensiya “Bir, iki – bizimki!” əsərində də özünü göstərir. K.Abdulla 5 şəkildən ibarət əsərini Kişi, Qadın, Oğlan səsi, Qız səsi personajları ilə “*bir-birini anlamaq istəyən və anlamayan, tapmaq istəyən və tapmayan iki nəfərin duyumlar dramı*” adlandırır. Pyesin qarışıq fabulası da buradan məlum olur. Əsərdə eyni zamanda iki personajın keçmişə qayıdan səsləri də iştirak edir. Məlum olur ki, bu personajlar bir-birilərini bağça vaxtlarından tanıyırlar. Müəllif bağçada “Bir, iki – bizimki” oyununu oynayan Qızla Oğlanın xırda mübahisələrindən Kişi ilə Qadının dialoquna müdaxilələr edir. Əsərin hər şəkildə oyun bitir və növbəti şəkildə yenidən başlayır. Kişi və Qadın fərqli dünyalarda yaşayırlar; ona görə də bir-birindən həmişəlik ayrılmaları imkansızdır. Ayrılmaları mümkün olmadığı kimi, qovuşmaları da çətindir. Qadın kişini haqq dünyasına çağırır, Kişi isə ona cavab verməkdə tərəddüd edir. Aydın olur ki, hərənin qarşısında özünə uyğun bir yol durur. Kişinin bu yol ilə getməsi çox asan olsa da, Kişi bu yolu tuta bilmir. O, tərəddüd, qeyri-müəyyənlik içindədir, seçim edə bilmir, getmək istəyir, lakin addım ata bilmir, qorxur. Bəzən bu iki personaj arasında gedən dialoq Yol haqqında fəlsəfi düşüncələr, duyğularla əhatə olunur: “*Kişi. Elə bilirik ki, biz də yaşayırıq. Biri deyir get, biri deyir qal. Zəhləm gedir yol getməkdən. Yolu yol kimi getməyin zülmü böyükdü. Qaçqa-qaça getməyə nə var ki. Qarşıda həmişə Yol durur. Bir var, o Yolu uzununa, axıracan Yol kimi gedəsən. Bir də var, eninə iki-üç addım atıb çatasan, elə biləsən, Yolu getdin.*

Qadın. Gəl eninə gedək. Ya da yerimizdə sayaq. Elə bilsinlər, biz də hərəkətdəyik” [4, s.45].

Lakin bu dialoqda heç də Yol haqqında fəlsəfi aforizmlər səsləndirilmir, gedilən, yaşanan həyat yolunun metamarfozası verilir. İnsanın getdiyi, hər bir hərəkətdə olmanın da hələ də yol getmək olmadığı məlum olur. Kişi və Qadının sonrakı dialoqu yolun mahiyyətini bütün fəlsəfəsi ilə ortaya qoyur:

“Kişi. Biz bəyəm öz yolumuzu başqalarına görə gedirik? Yol bizə nə deyər?!

Yadında saxla: Yolla gedən olmasa, bilinməz. Bilinməz gəlir bu yol, ya gedir.

Qadın. Yolu aldatmağa nə var. Sən elə həmişə beləsən. Özünü hökmən

vurmalısan oda-közə. Yaşaya bilmədin də sakit, mülayim bir adam ömrünü...Necə oldu, heç bilmirəm, uydum sənə” [4, s.45].

Personajlar üçün ölümle həyat iç-içə olduğundan “olum-ölüm” dilemması ilə qarşılaşırıq. Bəziləri üçün ölüm həyat, bəziləri üçün isə həyat ölümdür. Dramaturq bununla demək istəyir ki, ölüm adidir və həyatla birgədir, həyatın içindədir, yəni həyatın davamıdır. Ölümdən qorxmaq lazım deyil, onu düşünmək belə insanın müəyyən addımlar atmasına imkan vermir. Ölümün insan düşüncəsinə hakim olması gələcək yaşam tərzinə mane olur. Vaqif İbrahimoğlu əsərə postmodernist mövqedən yanaşaraq yazır: “*Öz məğzi etibarilə qarşımızda müasir antirəvayət durur, belə ki, mübarizənin finalında xülasə yoxdur, həqiqət ortaya çıxmır və deməli, onun dərk olunması da nəzərdə tutulmur. Qəhrəmanların arasındakı mübarizənin predmeti nəyəsə sahib olmaq ehtirası deyil. Əksinə, onlar addım-addım, pillə-pillə hər şeydən imtina etmək üçün paradoksal bir mübarizə aparırlar. Kosmosda əriməsindən əvvəl ruhu ağırlaşdırır, ona yük olurlar*” [76, s.11]. Teatr tənqidçisi Məryəm Əlizadə də tamaşanı yüksək qiymətləndirmiş, “*rejissorun, müəllifin təklif etdiyi struktur qurumuna, məna və ideya xassəsinə həssaslıqla*” yanaşdığını xüsusi qeyd etmişdi [60, s.2].

Kamal Abdullanın “Hərdən mənə mələk də deyirlər” əsərində fərqli və yeni dramaturji sintezə rast gəlirik. Bu da dramaturqun postmodern mövqeyindən irəli gəlir. Dramaturq burada da əvvəlki əsərlərində də istifadə etdiyi oyun üsuluna müraciət edir. Burada da oyun və oyun içində oyun mətni fərqləndirən əsas xüsusiyyətlərdən olur. İrina Nikitinanın fikrincə: “*Əsər, adətən, istehlak predmeti olur. Mətn isə özü ilə istehlak yox, oyun tələb edir. “Mətn özü oynayır, oxucu da oynayır, amma ikitərəfli; o, mətndə oynayır (oyunda olduğu kimi), təkrar istehsal üçün praktika forması axtarır, amma həm də gərək bu praktika passiv daxili mimesisə (mətnin mahiyyətini məhz belə əməliyyata qarşı müqavimət təşkil edir) aparıb çıxarmasın. Kəsəsi, mətn oxucudan işgüzar əməkdaşlıq tələb edir*” [118, s.182]. Bu cəhətdən K.Abdullanın “Ruh” pyesinə müraciət edək. Əsərdə Ruh, Tərki-dünya, Qorxacaq qadın, Şübhəli Məxluq, Narahat adam, Ağciyər və Kimsəsiz personajları ilk dəfə olaraq konkret adla yox, xarakterlərinə uyğun adlandırılır. Əsərdə iştirak edən personajlar vaxtilə bir sinifdə oxumuş, birlikdə böyümüşlər. Uzun müddətdən sonra bir yerə yığışsalar da,

daşdıqları fəlsəfi məzmun müxtəlifdir. Onların hər birinin hadisələrə münasibətində müxtəliflik var. Dramaturq ironik yanaşma ilə kimin kim olduğunu müəyyənləşdirməyə çalışır. Bunun üçün ruhun ətrafda dolaşması lazımdır. Bu zaman personajları ölüm qorxusu bürüyür. Dostların məclisində birdən-birə onlardan birinin ürəyinin dayanması situasiyanı dəyişir. Onlar üstlərinə çökmüş qorxunu atmaq üçün müəyyən çıxış yolu axtarır və bunu dünyasını dəyişən dostlarının ruhunu çağırmaqda görürlər. Onlar düşünürlər ki, ruhla təmas onları mövcud vəziyyətdən çıxaracaq. Bununla da dramaturq personajların mahiyyətini və iç dünyasını açmaq istəyir.

Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” və “Beyrək”, “Causus” pyeslərində də postmodernist estetikanın xüsusiyyətləri ilə qarşılaşırıq. Bu əsərlərdə də montajçılıq, simvoldan istifadə, yozumun çoxvariantlılığı, metofor və metonimiyanın bir-birinə qarışması və s. komponentlər başlıca yer tutur. Bir qədər də dəqiqləşdirsək, bu komponentlər onun dramaturji mətnində sistemli şəkil alır. Bu cəhətdən də onun pyesləri postmodernizm estetikasının tələblərinə uyğun gəlir. Bu əsərlərlə dramaturq həm də yaradıcılığının yeni bir mərhələsinə daxil olur. Dramaturqun üç əsərini səhnələşdirən Vaqif İbrahimov bu mərhələ haqqında yazır: “... *“Beyrək”, “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...”, “Causus”... Bu pyeslər Kamal Abdulla dramaturgiyasının hələ ki üçüncü mərhələsinə aid oluna bilən əsərlərdir*” [77, s. 404]. N.Mehdi isə “Kamal Abdullanın dekonstruksiyasından açılan izlər” məqaləsində *dramaturqun tarixi dekonstruksiya etməsindən bəhs edərək bu xüsusiyyəti dramaturgiyasının uğuru kimi qiymətləndirir* [92].

Məsələ burasındadır ki, “Yarımqıq əlyazma” romanı yazılarkən müəllifə müəyyən etirazlar olmuşdu. Etirazların əsas mahiyyəti keçmiş təhrif etmək, milli dəyərlərə ironik münasibət, Dədə Qorqud və Şah İsmayıl Xətayi kimi daşlaşmış obrazlara, tarixi şəxsiyyətlərə şifrəli münasibətdən razı qalmamaları idi. Maraqlıdır ki, dramaturqun romandakı motivlər əsasında yazdığı bu dramlar romandan fərqli olaraq, bu cür hücumlara məruz qalmadı. Baxmayaraq ki, “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” dramının da əsasında şah və şair problemi qoyulmuşdur. Məlumdur ki, Şah İsmayıl Xətayinin şəxsiyyəti və sərkərdəliyi, eləcə də şairliyi tarixi mənbələrdə ən böyük epitetlərlə qiymətləndirilmişdir. Dramaturqun isə tarixə və

şəxsiyyətlərə öz münasibəti vardır. Bu münasibətin əsasında tarixi fakta improvizə (tarixi şəxsiyyətin ikiləşməsi) əsas yer tutur. Bu da müəyyən mənada postmodern estetikanın xüsusiyyətlərindən irəli gəlir. Yəni Şah İsmayıl və Xətayi obrazları birbirindən fərqli şəkildə verilir. Dramaturq bunu əsas tutur ki, Çaldıran döyüşündən sonra Şah İsmayılın fəaliyyəti o qədər də görünmür. Dramaturqun Çaldıran döyüşündən sonra Şah İsmayılın şahlıq niqabını öz bənzərinə verməsi versiyası ən çox etiraz doğuran ideyalardandır. Elçin Səlcuqun belə bir fikri ilə razılaşmaq lazım gəlir ki: *“Azərbaycan oxucusu üçün bir qədər qeyri-adi görünən bu versiyalar dünya tarixində və ədəbiyyatında artıq “həzm” olunan gerçəkliklər sırasındadır”* [127, s.258].

“Yarımqıq əlyazma” romanında olduğu kimi, burada da dramaturq əsəri Şah İsmayıl versiyası üzərində qurmuşdur. Ancaq əsərin ideyasının açılmasında 1-ci pərdədə zəmanədən geri qalan və bunu bürüzə verməmək üçün keçmişə sığınmağı üstün tutan professor obrazını təqdim edir. Professor əslində romandakı tədqiqatçıdır. Burada professor əsərin fabulasına qoyulan hadisələrin tarixiliyinə, səhihliyinə inandırmaq üçün “Sərvətnamə” kitabına əsaslanır. Ona görə bu kitab çox həqiqətləri ortaya çıxaracaq. Misirli və Şumerə dediyi fikirlərdə də məhz buna işarələr edilir. O, səslər eşidir, lakin bu səsləri yanındakıların heç biri: nə qızı, nə Misirli, nə də Şumer eşidir: *“Eybi yoxdu, darıxmayın, tələsməyək, hər şeyin öz vaxtı var. Belə. Yaxşı. Baxın-budu (kitabı göstərir). Sizə göstərmək istədiyim kitab budu. Sizdən əvvəl bunu görən olmayıb. Siz birincisiz ki, göstərirəm. “Sərvətnamə”* [3, s.413]. Professorun “Sərvətnamə”si XVI əsrə aiddir, Zeynalabdin Elbəyi tərəfindən yazılıb. Hacı Mir Həsən ağa Səyyah tərəfindən “Sirlərin sərgüzəşti” adını da almışdır. Lakin professorun bu sözləri ətrafındakılara birtəhər gəlir, sanki onlar professorun xəstə olması ilə razılaşsınlar və buna görə də qız da, onlar da dərmanını içməsinə istəyirlər. Professor isə kitabın sirlərini belə ifadə edir: *“Doğrudan da, Elbəyi bu kitabın adını dəqiq verib. Əsl sərgüzəştdi. Sirlərin sərgüzəşti. Şah İsmayıl zamanı isə bu kitabın tacıdı. Hər şey o biri tərəfdən. Bizim görmədiyimiz tərəfdən. Amma əsl tərəf də bu sirli və görünməyən tərəf imiş. Danışır, dil açır və hər şey sənə aydın olur–hər şey. Görürsən ki, indiyədək yazılanlar...hamısı...”* [3, s.414-415]. Lakin tezliklə bu kitab ən çox müraciət olunan

mənbələrdən olur: professor, qızı, aspirantları bu kitaba istinad etməli olurlar. Professor danışdıqlarını “Sirlərin sərgüzəşti”nə istinad edir.

Əlbəttə, pyesdə Professor, Şumer və Misirlinin dilindən tarix yalnız təftiş edilmir, mübahisə mövzusunə çevrilmir, həm də Lələ və Şah obrazlarının (“Yarımçıq əlyazma”da olduğu kimi) özlərinin fabulada iştirak kontekstində tarixə müraciət edilir. Lələ ilə Şahın dialoqu Professorun danışdığı, kitaba istinad etdiyi versiyanı həqiqət şəklində göstərir. Lələ ona “Sən şah deyilsən, əlbəttə, sən şah deyilsən. Noldu pirim, mürşid-kamilim mənim, noldu? Sadağa olduğum nə oldu?” – dedikdə Şah ona məlun-məlun “Lələ, gəl sən bu işi görmə”, – deyir. Dramaturq onların arasında gedən dialoqu bu cür təqdim edir: *“Lələ (birdən hönkürür). Sən nə etdin şaha? Aha, mən səni tanıdım. Mən səni...tanıdım. Tanımaz olurammı?*

Şah (Üzündən niqabını çıxarıb atır bir kənara). Tanıdın deyirsən? İndi necə? Yaxşı. Niqabsız daha yaxşı tanırsan. (Üzünü Lələ üçün o tərəf, bu tərəfə çevirir.) Yadındamı üzümə diqqətlə baxdığın vaxt?

Lələ. Mən səni niqabsız da tanıyardım. Bəli, əlbəttə ki, sənsən ki varsan, məlun şair. Elə təkcə səsindən tanıyardım. Məni heç vədə aldada bilməzsən. Şah. Sus daha. Həddini bil. Getdi o günlər, Lələ, getdi. İndi mənəm şah. Mənəm mürşidi-kamil. Bircə sözüm, bircə əlimin işarəsi yetər ki...səni... (ayağına düşür).

Lələ. Vallah və billah, o bir olan Allaha and olsun, Lələ, mənim günahım yoxdu” [3, s.426].

“Hamı səni sevənlər burdadı...” pyesi üslub özünəməxsusluğu, ideya və məzmun vəhdəti, polifonizmi və çoxplanlılığı, modernist meyilləri ilə fərqlənir. Müəllif tarixin ən mübahisəli bir məqamına toxunsa da, tamaşaçının (oxucunun) diqqətini tarixi faktlardan daha çox gələcəyə baxmağa, düşünməyə vadar edir.

Kamal Abdullanın “Yarımçıq əlyazma” romanının bir xəttinin motivlərini “Causus” pyesində də görürük. Əsərin fabulası yarı mistik, yarı real oyun əsasında qələmə alınmışdır. Romanın əsas personajları Dədə Qorqud, Qazan xan, Burla xatun, Boğazca Fatma, Beyrək, Aruz Qoca, Şirşəmsəddin, Bəkil burada da iştirak edir. “Hamı səni sevənlər burdadı” pyesində müəllifin epiqraf kimi verdiyi “Sirr nə vaxtsa açılacaq sirdisə, Heç əvvəldən yaranmayıb sirr kimi” sətirləri müəyyən assosiasiya doğurur.

Onun dramaturgiyasında hadisəçilik yoxdur: bunun əvəzində mənəvi, əxlaqi problemlərin qoyulmasına üstünlük verilir. Bu əsərlər klassik dramaturgiyadan fərqli kontekstdə yazılıb. Onun dramaturji mətnləri mövcud səhnəyə düzəlişlər etməyi zəruri edir. Tənqidçi Rəhim Əliyevin belə bir fikri yerinə düşür ki: *“Kamal Abdulla teatr üçün asan müəllif deyil, onun dramalarında zahiri hərəkət az, daxili dramatism isə çoxdur”* [55, s.5]. Hər bir rejissorun da öz yozumu olur. Ona görə də K.Abdullanın dramaturgiyasına fərqli rejissor yozumlarına rast gəlmək mümkündür.

Postmodernizmdə qeyri-müəyyənlik, müəyyən sənət qaydalarına tabe olmamaq amilləri də başlıca yer tutur. Bunlar əsərin qiymətləndirilməsində standart qaydaların tətbiqini də istisna edir. Sənətdə sərt qaydalara əməl olunması metodologizm adlanırsa, əməl olunmaması antimetodologizm adlanır. Bu baxımdan dramaturgiyada zaman, məkan və hərəkət vəhdəti hər zaman bu qaydalara tabe olmur. Postmodernistlər təkcə köhnə qaydanı pozmur, həm də yeni qaydalar sistemi yaradırlar. Postmodernist estetikada sənətkarın heç bir qaydaya əməl etməməsi əsas deyil, yeni qaydalara uyğun hərəkət etməsidir. Afaq Məsud dramaturgiyasında qeyri-müəyyənlik postmodernist dərkən yeni təzahür formaları kimi meydana çıxır. Onun dramaturji mətnləri üçün çoxmənalılıq səciyyəvidir. Həm də K.Abdullada olduğu kimi, onun dramaturji mətnlərində də bir oyun funksiyası, intertekstuallıq başlıca yer tutur. İntertekstuallıq postmodernizmin əsas prinsiplərindən biri kimi müstəqillik dövrü dramaturgiyasında da əksini tapır. Tənqidçi Cavanşir Yusiflinin yazdığı kimi: *“Postmodernist fəlsəfənin xarakteristikaları arasında hər bir ayrıca mətnin həmişə müxtəlif səviyyələrdə bütün digər mətnləri içinə alan intertekst kimi mövcud olmasını təsdiqləyən intertekstuallıqdır”* [140, s.283].

Akademik Nizami Cəfərov “Afaq Məsud dünyası” monoqrafiyasında “Afaq Məsudun dramaturgiya dünyası” adlı fəslində *onun dram əsərlərini modernist mövqedən qiymətləndirir* [27, s.5].

Afaq Məsudun “O məni sevir” adlı iki hissəli qurtuluş cəhdi psixologizm və oyun üzərində qurulmuşdur. Bunu nəzərdə tutan teatrşünas A.Dadaşov yazır: *“...psixologizmin nəsrimizdə bərqərar olmasında müstəsna əməyə malik müəllifin peşəkar üslubu onun dramaturgiya sahəsindəki ilk qələm təcrübəsinə qalib gəlməyə*

bilmir” [30, s.269]. Tənqidçi Tehran Əlişanoğlu isə Afaq Məsud bədii yaradıcılığında milli modernizm əlamətləri görərək *“Bu yerdə dünya ədəbiyyatı və milli modernizm hadisəsi, konkret halda Afaq Məsud münasibətlərindən...”* [54, s.14] danışması təbiidir.

Afaq Məsudun dramaturgiya dünyasında “O məni sevir” tamaşasının səhnə həyatı uğurlu olmuşdur. Əsərdə də cəmi bir neçə personaj iştirak edir: Ayom, Ayna, Adb və Nəməlüm kəs. Dramaturqun personajları fərqli rakursda təqdim olunur. Ayom kimdir? Peşəsi və yaşı naməlun qadın. Hərəkətləri sürətlidir, insandan çox, canavara bənzəyir. Aynanın üzü və hərəkətləri hansısa ev quşunu andırır. Bir az Ayoma bənzəyir. Onun da peşəsi naməlumdur. Abd isə dramaturq yaşı və peşəsi bilinməyən ucaboylu məxluq kimi təqdim edir. Naməlüm kəsin də özünəməxsus təqdimatı var; o dirijordur. Ağ-qara geyimi lakey kostumunu andırır. Bu təqdimat əsərin absurd kontekstində baş verməsini şərtləndirir. Burada da dramaturq zaman və məkan qarışıqlığına müaricət edir. Səhnədə hər bir personajın öz yeri var: Aynanın yeri məkanın əks tərəfindədir. Burada jurnal mizi və mizin üstündə sahmansız halda qalaqlanan kağızlar var. Telefon, stolüstü lampa da görünür. Ayomun yeri məkanın tən ortasındadır. Abdın yeri Aynanın yanındadır: *“Onun oturduğu, ya ayaq üstündə dayandığı, yoxsa hardansa asıldığı, daimi dəyişən işıq və kölgə əvəzlənmələrindən anlaşılmır. Ayom – üzü tamaşaçılara, Ayna – arxası tamaşaçılara əyləşib. Əvvəlini eşitmədiyimiz söhbətlər – boşluğu, hava sovrulmasını andıran sirli səsləri fonunda gedir* [106, s.53].

Pyesin fabulasında söhbətin statik olması, ölümdən getməsi, olsun ki, əsərdə olan drammatizmi bir qədər azaltmış olur. Ancaq A.Məsud dramaturgiyasının əsas özəlliklərindən biri məhz əsəri psixologizm üzərində qurmasıdır. Nəsrində olduğu kimi, dramaturgiyasında da dramaturq daha çox virtual qata enir, insanın daxili aləmini üzə çıxarmağa çalışır. Pyesin əsas ideyası içimizdə olan psixoloji qatdan qurtulmamızdır. Aynanın onu izləyən ruhdan qurtulması prosesi psixoloji detallarla göstərilir. Pyesin sonunda müəllif ideyası açılır:

“Ayna. Nəyi istəyirlər, axı?

Abd (Əlini Ayomun mədəsinə qoyur.)Bura-dəhlizə düşməyi... (kədərlə) Onlar xilas olmaq istəyir...

Ayna. Nədən?..(Səsi enir, üzü dəyişir.) Öz içlərindən... İçlərindəki adamlardan... daxillərindəki qorxunc cəmiyyətlərdən...

Ayna (təəccüblə Abda). Bu nə danışır?.. Hansı adamlar?..

Ayom (ovsunda, tamaşaçılara) ...oranın kəsilməz bataqlığından...

Təkadamlıq, soyuq darıxma kameralarından... (Həmlə edib kreslodan qurtulmaq istəyir.)” [106, s.59].

Afaq Məsud psixologizmini yaradan yalnız bədii mətn, dialoqlar, monoloqlar deyil (Bunların rolu da əsasdır), həm də səhnədə baş verən hərəkətlərdir. Dramaturq bədii mətnlə yanaşı, bu hərəkətləri tənzimləyir, idarə edir. Aynanın kabusdan qurtulduqdan sonrakı hərəkətləri də bunları göstərir; danışığı sürətlənir, hərəkətləri mexaniki şəkil alır, kuklaya bənzəyir. Nəhayət, başa düşülməyən sözlərin və hərəkətlərin sürətinə dözməyib lampanın üstünə yığılır. Məkanın əks tərəfində stolüstü lampanın yanması və Abdın danışığı ziddiyyət yaradır: “Çox şey istəmirəm ki, öz ölümümü istəyirəm, vəssalam (sarsıntı içində). Ən çox qorxduğum – ölümümün səhv salınmasıdır. Bilirəm, bilirəm, az qalır, amma bu ölüm mənə tanış gəlmir...Heç tanış gəlmir...(Tədricən Abdın danışığı ləngiyir, səs tonu qalınlaşır və nəhayət, asta sürətli, anlaşılmaz uğultuya çevrilir. Onun hərəkətləri də rapid görüntüləri xatırladır...və sonda o, havası buraxılmış şar kimi lampanın üstünə yığılır. (Lampa söniür).

Qaranlıqdan tənha səs. Alo...Alo...Məni eşidirsiz?.. Eşidin məni!.. Sizə vacib xəbərim var. Bilin və agah olun: yaxın günlərdə sizə... (Hardansa xəttə dolan danışığı səsləri, tənha səsi eşidilməz edir)” [106, s.59]. Abdın telefonla danışdığı adama yalvarması, onun “əmrindən çıxmadığını”, özünü “yaxşı apardığını” söyləməsi və ondan öz ölümünü istəməsi konfliktin finalına hazırlıq məqsədi daşıyır.

Afaq Məsudun Akademik Milli Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuş “Qatarın altına atılan qadın” pyesi isə sənəti özünə həyat tərzini seçmiş və bütün ömrünü buna həsr etmiş, nəticədə isə küçəyə atılmış bir sənətkarın – Gültəkin Sarabskayanın taleyinin psixoloji məqamları əks etdirilir. Eyni zamanda yaşadığı quruluşu əsərlərində tərifləyən, bunun müqabilində vəzifələr, orden və medallar alan, indi isə kitablarının ancaq tumsatanlara lazım olduğu yazıçının həyatı paralel olaraq təsvir edilir. Psixologizm yalnız onların müxtəlif cərəyana mənsub olmasında, həyat tərzində deyil,

həm də talelərindədir. Maraqlıdır ki, dramaturq onların talelərini eyniləşdirmişdir. Əsas məsələ isə sənət adamının tale məsələsidir. Dramaturq bununla zamanın dəyişməsi nəticəsində sənətə münasibətin də dəyişməyə məhkum olması fikrini çatdırmaq istəyir. Tənqidçi ədəbiyyatşünas Nizami Cəfərov əsərin ideyasını düzgün qiymətləndirərək yazır: *“Qatarın altına atılan qadın”da Gültəkin Sarabskaya da, Xasay Dilgir də – hər ikisi ictimai etinasızlığın qurbanlarıdır. Ancaq məsələ bununla bitmir... Gültəkin buna layiq olmadığı halda, belə bir etinasızlığa tuş gəldiyinə görə, günah cəmiyyətdə, onun sənətə, mədəniyyətə, insanlığa münasibətindədir, hətta düşünmək olar ki, cəmiyyətin “keçid dövrü” xəstəliyinə immuniteti olmamasında, nəticə etibarilə, qeyri-mükəmməlliyindədir... Xasay isə belə münasibətə layiqdir, lakin burada da günahın çoxu o mənada cəmiyyətin üzərinə düşür ki, vaxtilə onun “dilgır-dilgır” əsərlərinin tamaşasına durub, alqışlayır, təltiflər almasına imkan verib. Və indi də ondan imtina edib...”* [27, s.167]. Bir dramaturq kimi A.Məsudun pyeslərini birləşdirən cəhətlərindən biri də personajların ümumiləşdirilmiş adlarla çıxış etməsidir. Yəni bir çox hallarda müəllif personaja ad verməkdən şüurlu şəkildə imtinanı üstün tutur. Bu cəhətdən bu əsərdə iştirak edən personajlardan cəmi iki nəfərin adı, soyadı verilir. Onun dramaturgiyasında postmodernizmə xas olan parçalanmış güzgü estetikası və fraqmentallıq da nəzərə çarpır. Aydın Dadaşov A.Məsudun bir yazıçı kimi uğurunun dramaturgiyada da davam etdiyini təqdir edərək yazır: *“Beləliklə, psixologizmin nəsrimizdə bərqərar olmasında müstəsna əməyə malik müəllifin peşəkar üslubu onun dramaturgiya sahəsindəki ilk qələm təcrübəsinə qalib gəlməyə bilmir”* [31, s.134].

Afaq Məsud dramaturgiyasında cəmiyyətin bir parçasını göstərməyə çalışaraq onu bir qədər də absurd şəkildə edir; burada insan taleləri və onların qarşılaşdıqları dramalar, eləcə də insanların iki həyat arasında ölüm-dirim dilemması qarşısında qalmaları yeni rakursda verilir. Müəllifin fərdi üslubunda keçmiş, bu gün və gələcək hadisələr geniş yer tutur və bu zaman kontekstində baş verən hadisələri bir nöqtədə birləşdirməyi bacarır. Psixologizmin sənət ekvivalentlərindən biri sayılan sürrealizmin teatr səhnəsindəki banisi Antenon Arto bu cür dramaturji mətnləri nəzərdə tutaraq yazırdı: *“Bizim üçün teatrın ibarət olduğu söz və mətn başqa imkanları məhdudlaşdırdığından onu ədəbiyyatın bir səhnəsinə, özünəməxsus səs variantına*

çevirmişdir. Odur ki, biz nə qədər çalışsaq da, oxunan və ifa olunan mətni fərqləndirsək də, mövcud teatr realizmə olan mətndən ibarətdir” [145, s.73]. Teatrşünasın bu fikirlərini A.Məsudun da dramaturji mətnlərinə aid etmək olar. Onun bu dramaturji mətnləri həm də yeni teatr estetikasının formalaşması yolunda atılan ilk addımlardandır. Afaq Məsudun dramaturgiyası bütün mahiyyəti ilə yeni olduğu kimi, həm də orijinaldır. Psixologizm isə onun dramaturgiya yardıqlığının əsas qayəsini təşkil edir.

Əli Əmirinin “İki aktrisa üçün baş rol” komediyası Fridrix Şillerin “Mariya Stüart” pyesinin motivləri əsasında yazılmışdır. Komediyanın dörd əsas personajı vardır. Aydın Dadaşov Fridrix Şillerin “Mariya Stüart” pyesinin indiki dövrdə arxaik görünən romantizm cərəyanı kontekstindən çıxarılaraq modernizm ictimai üslubuna uyğun tamaşaya qoyulmasını dövrün tələbi hesab etməkdə tamamilə haqlıdır: “*Sitatlar gətirməklə, metaforalar yaratmaqla natural fakturada obrazlar sistemi qurmağın ustası litvalı rejissor Eymuntas Nyakroşyusun ardıcılı Rimas Tuminasın “Sovremennik” teatrında əlavə mətnləri ilə səhnəyə qoyduğu Marina Neyolovanın Yelizaveta, Yelena Yakovlevanın Mariya Stüartı oynadıqları “Şilləri oynayırıq!...”tamaşası da məhz romantizmin modernizmlə əvəzlənməsinin təzahürü idi*” [34, s.28].

Aqil Abbasın “Ölülər” pyesi Mirzə Cəlilin eyni adlı əsəri ilə assosiasiya təşkil edir. Fərq orasındadır ki, zaman və məkan fərqlidir. Mirzə Cəlilin “Ölülər”indəki ideya A.Abbasın da “Ölülər”ində bir qədər fərqli şəkildə davam edir. Personajların adları da eynilə Mirzə Cəlildəki kimidir. Dramaturq yalnız bir personajı əlavə edib: o da Qərb lotusu Əsyedir. O, Mirzə Cəlilin Şeyx Nəsrullahını əvəz edir. İsgəndər obrazı da olduğu kimi qalır; o, yenə də işsizdir. Onun təhsili olsa da, iş tapa bilmir. Onun kimi İsgəndərlər ölkəni tərk etmək məcburiyyətində qalırlar. Aynur Mahmudova pyesin rekonsktruksiya xüsusiyyətlərini təhlil edərkən doğru qeyd edir: “*Aqil Abbas “Ölülər”in strukturu əsasında yazdığı eyni adlı pyesində çağdaş diri ölüləri göstərə göstərə gülür*” [91, s.258]. Aqil Abbas özünü Mirzə Cəlil hesab etməsə də, o bu əsəri ilə Mirzə Cəlil məktəbinin yeni dövrdə davamçısı olduğunu göstərdi. Dramaturq burada Azərbaycana illərdir yalançı vədlər verən ATƏT və BMT kimi təşkilatları kəskin tənqid edir. A.Abbasın İsgəndərinin əsərin finalında dediyi sözlərlə Mirzə

Cəlilin İsgəndərinin sözləri kəsərliliyinə və sərtliyinə görə demək olar, üst-üstə düşür: *“Siz bunların ayağının altında qurbanlar kəsməklə, ciblərini doldurmaqla elə bilirsiniz ATƏT-in lotuları Qarabağı ermənilərdən alıb verəcəklər sizə?! ATƏT-in boş-boş sözlərinə nə vaxta qədər inanacaqsınız? Hərəniz əlinizə bir çomaq götürüb ermənilərin üstünə getsəniz, ermənilər İrəvanacan qaçar”* [1, s.38]. A.Abbasın bu əsərindəki dekonstruksiya sadə bir həqiqəti də təsdiq etdi. O da Azərbaycanın beynəlxalq təşkilatlardan heç bir kömək almadan torpaqlarını işğalçılardan azad etməsidir. Bu cəhətdən Aqil Abbasın uzaqlığı bu dərəcədə görməsi və onu bədii şəkildə verməsi yazıçının özünün uzaqgörənliyini şərtləndirir.

Beləliklə, çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında postmodernist əlamətli dramaturji əsərlərin yazıldığını görmək mümkündür. Bu əsərlər bütünlüklə postmodernist düşüncəni əks etdirməsə də, ilk nümunələr kimi dramaturgiyamızı zənginləşdirir. K.Abdulla, A.Məsud, Ə.Əmirlinin dramaturgiyasında postmodernizm fərqli bir şəkildə özünü biruzə verir. Xüsusilə K.Abdulla və A.Məsud yaradıcılığında modern və postmodern dramaturji mətnlərinin estetikasına uyğun elementlərin olduğunu demək mümkündür. Bütün bunlar onu deməyə əsas verir ki, hələ dramaturgiyada modernizm və postmodernizm bütün komponentlərdə tam olaraq oturmuşmamışdır.

Tədqiqat işinin üçüncü fəslində əldə edilən əsas elmi nəticələr iddiaçının aşağıdakı əsərlərində öz əksini tapmışdır: [69; 95; 97;101; 148].

NƏTİCƏ

Azərbaycanın öz müstəqilliyini bərpa etməsindən artıq otuz ildən çox bir zaman ötür: bu, əslində əsrin dördü birindən çoxu deməkdir. Bu mərhələ yalnız siyasi müstəqilliyin deyil, ədəbiyyatın, sənətin, iqtisadiyyatın və başqa sahələrin inkişafının da yeni dövrü kimi səciyyələnir. XIX yüzilliyin ortalarından start götürən milli dramaturgiya müxtəlif “izm”lər (romantizm, maarifçi realizm, tənqidi realizm, sosialist realizmi) keçərək yeni bir mərhələyə qədəm qoyur, müəyyən inkişaf yolu keçir və zənginləşir. Sosialist realizm erasını başa vuran dramaturgiya müstəqillik dövründə ənənəvi estafeti davam etdirdiyi kimi, yenilikçi düşüncəyə də malik olur, yeni yazılan dramaturji mətnlərlə milli teatrın səhnəsini zənginləşdirir. İlyas Əfəndiyev, Bəxtiyar Vahabzadə, Elçin, Firuz Mustafa, Rəhman Əlizadə, Əli Əmirli, Afaq Məsud, Vaqif Səmədoğlu, Ağarəhim Rəhimov, Kamal Abdulla, Aygün Həsənoğlu, Elçin Hüseynbəyli, Hüseynbala Mirələmov, Qanturalı və b. onlarla dramaturqun əsərləri bu dövr dramaturgiyasını daha da zənginləşdirir. Bu dövr həm də dramaturgiya ilə yanaşı, teatrın yeni təmayüllərinin formalaşması ilə yadda qalır. Dramaturgiya yalnız mövzu və problematika baxımından deyil, obrazlar, janr, struktur, ifadə vasitələri baxımından da zənginləşir. Bu zənginlik iki istiqamətdə özünü göstərir: ənənəvi və yenilikçi (modernist). Ənənəvilik çağdaş dramaturgiyanın inkişaf meyillərini müəyyən edən amillərdən biridir. Belə ki, bütün mərhələlərdə olduğu kimi, müstəqillik dövrünün dramaturgiyasında da ənənə başlıca yer tutur.

İlyas Əfəndiyev, Bəxtiyar Vahabzadə, Elçin, Firuz Mustafa, Əli Əmirli, Ağarəhim Rəhimov, Ramiz Novruzov, Hüseynbala Mirələmov, Aqil Abbas və başqalarının əsərlərində dövrün ictimai-siyasi hadisələri, cəmiyyətdə baş verən ziddiyyətli təbəddülatlar bu və ya digər şəkildə öz əksini tapır. Əsasən, ailə-məişət çərçivəsində cərəyan edən hadisələri bədii təhlil predmetinə çevirən bu əsərlər dramaturgiyanın potensial imkanlarından maksimum yararlanır. Dramaturgiyanın əsas xüsusiyyətlərindən biri də transformasiyanın səhnə funksionallığının artmasıdır. İndiki halda dramaturgiyada mətn getdikcə daha vacib elementə çevrilir. Modernist pyeslərin poetikasını müəyyən edən faktorlar da başlıca rol oynayır. Yenilikçi dramaturgiyada

avanqard üslubun aparıcılığı ələ alması və formalaşması problemləri teatra da öz təsirini göstərir. Absurd dramın mövqeyi bu mərhələdə bir az da möhkəmlənir. Ənənəvi mövzuların absurd dram çərçivəsində təsvirinə geniş yer verilir. Elçin və Firuz Mustafanın absurd pyesləri onun meydanını daha da genişləndirir. Mifik-dini süjetlərin işlənmə məqamları genişlənir. Dramaturgiyada janr yaddaşı, ənənəvi dramaturji süjetlərin müasir interpretasiyası kimi məsələlər mövzu-problem xəritəsini dəyişir, obraz və obrazlılıq artır, yeni ifadə vasitələri formalaşır.

Çağdaş dramaturgiyada insan və cəmiyyət probleminə geniş yer ayrılır və onun mövzu və problematikasını zənginləşdirir. Bu dövr dramaturgiyasında yeni cəmiyyət quruculuğu və insan faktoru önə çıxır. İndiki cəmiyyət statik, durğun olmadığı kimi, onu təsvir edən dramaturgiya da hərəkətli, dinamik və canlıdır. Dramaturji mətnlərdə yeni mövzu və problematikaya müraciət edilir, yeni konfliktlər, fabulalar yaranır. Tamaşaçı yaşadığı cəmiyyəti səhnədə dramatik şəkildə izləyir. Elçinin, Əli Əmirlinin, Firuz Mustafanın, Ağarəhim Rəhimovun, Afaq Məsudun dramaturgiyasında yeni cəmiyyət problemləri bu və ya digər şəkildə bədii həllini tapır. Ümumiyyətlə, çağdaş dramaturgiyanın inkişafı yönündə gəldiyimiz qənaətləri aşağıdakı şəkildə ümumiləşdirmək olar:

– Yeni dövrdə zəngin bir inkişaf yolu keçən çağdaş dramaturgiya mövzu, problematika, janr, struktur, konflikt cəhətdən inkişaf edərək yeni bir mərhələyə daxil olur;

– Sosialist realizmi çərçivəsindən çıxan dramaturgiya müstəqil inkişaf yolu keçir. Əvvəlki illərdə yasaqlanmış və ya senzuradan keçməyən mövzular, problemlər yeni dövr dramaturgiyasının problematikasına çevrilir, dramaturgiyada yeni təmayüllər formalaşır;

– Dramaturgiyanın bu mərhələsində dramaturqların sayı çoxalır; əgər əvvəllər bu sahədə cəmi bir neçə dramaturq yazıb yaradırdısa, müstəqillik dövründə onların sayı artır. Təkcə bunu demək kifayətdir ki, bu mərhələdə yazılan dramaturji mətnlərin sayı ona qədərki dramaturgiya nümunələrindən çoxdur. Dramaturji prosesdə müəlliflərin çoxalması fərdi üslubların zənginliyini və müxtəlifliyini şərtləndirir;

– Dramaturgiyaya yeni qüvvələrin gəlməsi janrı yeni bir səviyyəyə qaldırır,

teatrda əlaqəli şəkildə dəyişir və inkişaf edir, yeni dramaturgiya yeni rejissorlar və aktyorlar formalaşdırır;

– Azərbaycan dramaturgiyası dünya dramaturgiyası və teatrına bir qədər də yaxınlaşır. İnternet və intellekt əsrində dramaturgiya və teatrda bəşəri problemlərə daha çox yer verilmiş, səhnə tərtibatında modern üsullardan maksimum dərəcədə istifadə edilmişdir;

– Çağdaş dramaturqların əsərləri xarici səhnelərdə tamaşaya qoyulmuşdur. Əgər əvvəllər teatrlarımız ümumittifaq miqyasından çıxma bilmirdisə, çağdaş dövrdə Türkiyə və Avropa ölkələrini də əhatə edir;

– Dramaturji mətn teatrallaşır, yəni dramaturji mətnlər sırf teatr üçün yazılır. Bu mətnlər yazılarkən ölkədə olan teatrların səhnəsi də nəzərə alınır: əsərin strukturunda yeni texnoloji vasitələr dramaturji mətnində və teatrda mühüm yer tutur;

– Sovet dönəmində dramaturji mətnlər nadir hallarda ədəbi jurnallarda dərc edilirdi, tamaşaya qoyulan əsərlərin böyük əksəriyyəti əlyazma şəklində teatrlara təqdim olunurdu. Müstəqillik dövründə isə bu mətnlər ədəbi jurnallar və kitablarda dərc olunurdu. Bu isə o demək idi ki, digər ədəbi növlər kimi dramaturgiya da ədəbi prosesdə varlığını qoruyub saxlayırdı. Oxucular bu dramaturji mətnləri oxuyur, tədqiqatçılar isə məhz teatr mətnini deyil, dramaturji mətni təhlilə və tədqiqata cəlb edirdilər;

– Azərbaycan dramaturgiyası janr baxımından zənginləşir və yeniləşir. Əgər əvvəllər dramaturqlar janrın klassik formaları (komediya, faciə, dram və tragikomediya) istifadə edirdilərsə, bu mərhələdə qrotesk, komik faciə, absurd, ekzotik komediya, antikomediya, mənzum komediya, dram-xronika, dramatik komediya, xəyali-dramatik oyun, monodram, məzhəkə, lətifə, tarixi və müasir, mistik və real oyun, melodram, yarımistik, yarı real oyun, teatral komediya, epataj komediya və s. janr və formalardan istifadə edilmişdir;

– Milli dramaturgiyanın heç bir mərhələsində dramaturgiya janr poetikası baxımından bu qədər zəngin və çoxşaxəli olmamışdır. Bu çoxşaxəlilik təkə mövzularda, problemlərin işlənilmə səviyyəsində deyil, həm də monoloqlarda, dialoqlarda və ifadə vasitələrinin zənginliyində və çoxsəsliliyində özünü göstərir;

– “Söz teatri”, yaxud “Danışiq teatri” terminlərinin müasir dramaturgiyada aktuallığı artır. Müasir, lirik, tarixi süjetlər və onların bədii həllinə üstünlük verilir. Kamal Abdulla, Elçin, Firuz Mustafa, Afaq Məsud, Elçin Hüseynbəyli dramaturgiyasında dialoq və monoloqlar bədii mətndə funksionallıq qazanır;

– Çağdaş dramaturji mətnlərdə remarkaların funksionallığı artır. Əgər klassik dramaturgiyanın janr poetikasında remarkaların çəkisi az idisə, çağdaş dramaturji mətnlərdə remarkaların sayı və çəkisi, eləcə də funksionallığı artır;

– Dramaturgiyada cəmiyyət hadisələrinə və sosial problemlərin bədii həllinə daha geniş yer verilir, hadisələrin psixoloji qatlarına enilir. Bu psixoloji qatlar dram əsərlərinin konfliktini müəyyən edir, klassik konfliktə yeni əlamətlər əlavə olunur. Konfliktin dərinliyi personajların ictimai yükünü bir qədər də artırır;

– Dramaturgiyada tarixi mövzular başlıca yer tutur. Bunun bir səbəbi, ümumiyyətlə, tarixi mövzunun Azərbaycan dramaturgiyasında müəyyən bir ənənəsi olmasından irəli gəlirdisə, digər səbəbi isə yeni dövrdə tarixə, keçmişimizə marağın artmasıdır. Lakin tarixə marağ nə qədər çox olsa da, çağdaş teatri məşğul edən nüfuzlu tarixi dram əsərləri çox az yazılmışdır;

– Çağdaş dramaturgiyada modernist və postmodernist əlamətli dramaturji əsərlər də yazılır. Bu əsərlər bütünlüklə postmodernist düşüncəni əks etdirməsə də, ilk nümunələr kimi dramaturgiyamızı zənginləşdirir. Hələ dramaturgiyada postmodernizm bütün strukturlarda tam olaraq oturuşmasa da, müəyyən komponentlərdə ifadə olunur.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

Azərbaycan dilində

1. Abbas, A. Ölülər (pyes)/A.Abbas.– Bakı: YYSQ, – № 39. 2011. – 39 s.
2. Abbaszadə, H. Türk özünə qayıdanda // Ədəbiyyat qəzeti. – 1998, 24 aprel. – s. 6.
3. Abdulla, K. Kədərli seçmələr / K. Abdulla. –Bakı: Mütərcim, – 2002. – 548 s.
4. Abdulla, K. Ruh (pyeslər) / K. Abdulla. –Bakı: Azərnəşr, –1998. – 208 s.
5. Abdulla, K. Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadır... // – Bakı: Azərbaycan, – 2010. №8, – s. 15-46.
6. Ağayeva, M. Bəxtiyar Vahabzadə pyeslərinin səhnə taleyi / M.Ağayeva. –Bakı: Xəzər Universiteti, –2013. –158 s.
7. Ağayeva, M. Qəhrəmanlığa çağırın tamaşa // – Bakı: Mədəniyyət dünyası, – 2009. №17, – s. 114-117.
8. Akimova, E. Yeni təfəkkür və ədəbi tənqid / E.Akimova. – Bakı: MBM, –2013. – 278 s.
9. Alışanlı, Ş. Ədəbi-nəzəri fikrin tarixiliyi və müasirliyi / Ş.Alışanlı. – Bakı: Elm, – 2013. – 400 s.
10. Allahverdiyev, M. Teatr tənqidi və müasirlik / M.Allahverdiyev. –Bakı: Maarif, – 1990. – 192 s.
11. Allahverdiyeva, L. Əli Əmirli dramaturgiyasında “atalar və oğullar” problemi // Ədəbiyyat qəzeti. – 2015, 7 noyabr. – s. 22.
12. Aristotel, Poetika (Poeziya sənəti haqqında) / Aristotel. Tərcümə, məqalələr və şərhlər A.Aslanovundur. – Bakı: Şərq-Qərb, –2006. –s.120.
13. Axundova, N. Afaq Məsud (ədəbi portret) // – Bakı: Azərbaycan, –2013. №11, – s. 184-187.
14. Axundova, Z. Elçin Hüseynbəylinin pyesləri haqqında // – Bakı: Qobustan, – 2008. №2, – s. 82-86.
15. “Azərbaycan teatrı 2009-2019-cu illərdə” Dövlət Proqramı”nın təsdiq edilməsi haqqında//Azərbaycan Respublikası Prezidentinin 2009-cu il 18 may tarixli 277 nömrəli sərəncamı ilə təsdiq edilmişdir[Elektron resurs] /mənbə. –Bakı:2006.

– 18 may.URL: <https://e-qanun.az/framework/17639>

16. Azərbaycan yazıçılarının X qurultayı. – Bakı: Azər nəşr, – 1998. – 279 s.
17. Babayev, A. Səhnə. Ekran. Efir / A.Babayev. –Bakı: Şərq-Qərb,–2016. – 422 s.
18. Belinski, V.Q. Seçilmiş məqalələri / V.Q.Belinski. –Bakı: Gənclik, 1979. – 226 s.
19. Bertold, B. Eksperimental teatr haqqında // Ədəbiyyat qəzeti. – 2016, 23 iyul. –s. 30.
20. Bədəlov, R. “Sirr sirdisə...” // 525-ci qəzet. –2003, 8 fevral. s. 24.
21. Bədəlzadə, A. Qələmin ucu, qılıncın gücü / A.Bədəlzadə. – Bakı: BQU nəşriyyatı, –2008. –254 s.
22. Bəşirov, S. Firuz Mustafa: idrakla hissən vəhdəti / S.Bəşirov. – Bakı: Araz, – 2012. – 280 s.
23. Borev, Y. Estetika / Y.Borev. –Bakı: Təhsil, – 2010. – 253 s.
24. Cahangir, Ə. Dionisin sağlığına. I yazı // 525-ci qəzet. –2011, 28 may. – s.26-27.
25. Cahangir, Ə. Kim yatmış, kim oyaq / Ə.Cahangir. – Bakı: Yazıçı, –2012. –518 s.
26. Cəfərov, C. Əsərləri: [2 cilddə] /C.Cəfərov. – Bakı: Azər nəşr, –c. 1. – 1968. – 362 s.
27. Cəfərov, N. Afaq Məsud dünyası / N.Cəfərov. –Bakı: Elm və təhsil, – 2016. – 180 s.
28. Cəfərov, N. Bəxtiyar Vahabzadə / N.Cəfərov. – Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı, – 1996. – 80 s.
29. Cəfərov, N. Hüseynbala Mirələmovun yaradıcılığı və ya ədəbi tərcümeyi-halı / N.Cəfərov. – Bakı: AzAtaM, –2014. – 478 s.
30. Dadaşov, A. Müasir Azərbaycan dramaturgiyası / A.Dadaşov. – Bakı: Elm və təhsil, – 2012. – 304 s.
31. Dadaşov, A. Dramaturgiya // – Bakı: Ədəbi proses 2013, – 2014. – s. 120-160.
32. Dadaşov, A. Ekran dramaturgiyası / A.Dadaşov. – Bakı: Maarif, – 1999. –224 s.
33. Dadaşov, A. Göytürklərin draması // – Bakı:Azərbaycan, – 1999. №5, – s. 178-185.
34. Dadaşov, A. İki pyesin fərqli modeli (I yazı) // 525-ci qəzet. – 2013, 11 may. – s. 28.
35. Dadaşov, A. İki pyesin fərqli modeli (II yazı) // 525-ci qəzet. – 2013, 18 may. – s. 28.
36. Dadaşov, A. Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası / A.Dadaşov. – Bakı: Nağıl evi, –2005. – 218 s.

37. Dramatizm dostdramatizmə çevrilib: Debat. [Elektron resurs]/ –Bakı, 14 aprel, 2014. URL: https://kulis.az/xeber/senet/xeber__-8483
38. Eko, U. Postmodernizm, kinayə, həzz :[Elektron resurs] / –Bakı, 3 avqust, 2019 URL:<https://edebiyat.az/proza/561-umberto-eko-postmodernizm-kinaye-hezz.html>
39. Elçin. Arılar arasında (komediya) // Bakı: Azərbaycan, – 2007. №11, – s. 6-37.
40. Elçin. Cəhənnəm sakinləri (yeddi şəkildən ibarət iki hissəli dram) // – Bakı: Azərbaycan, – 2009. №2, – s. 10-34.
41. Elçin. Mənəvi faciənin ifadəsi: Ejen İonesko və onun “Absurd teatr”ı // Ədəbiyyat qəzeti. – 2016, 24 dekabr. –s. 16-17.
42. Elçin. Pyeslər / Elçin. – Bakı: Çarşıoğlu, –2012. – 944 s.
43. Elçin. Seçilmiş əsərləri: [10 cilddə] / Elçin. – Bakı: Çinar-Çap, – c. 7. – 2005. – 570 s.
44. Elçin. Sosrealizm bizə nə verdi? / Elçin. – Bakı: Mütərcim, – 2010. – 76 s.
45. Eyvazov, S. Firuz Mustafanın monopyesləri haqqında//– Bakı: Ulduz, – 2011. №10, – s. 64-65.
46. Eyvazov, S. Xalq yazıçısı Elçinin dramaturgiyası/ S.Eyvazov. – Bakı: ADPU, – 2008. – 207 s.
47. Əhmədli, B. Çağdaş ədəbiyyatımızın görkəmli siması:[Elektron resurs]/– Bakı, 27 aprel, 2022. URL: <https://edebiyatqazeti.az/news/edebi-tenqid/8803->
48. Əhmədli, B. Dramaturq: sənət və həqiqət (A.Rəhimov dramaturgiyasında poetika məsələləri) / B.Əhmədli. – Bakı: BQU, – 2011. – 231 s.
49. Əhmədov, B. Milli dramaturgiyanın Elçin mərhələsi//525-ci qəzet. –2013, 15 iyul. – s. 16.
50. Əlibəyli, B. Çağdaş ədəbi tənqid və ədəbi proses:2004-2007-ci illər: [Elektron resurs] Körpü / – 2008, №1 URL: <http://archive.azbyb.az/cgi-bin/jurn/main.cgi?id=151>
51. Əlibəyov, C. Bəxtiyar Vahabzadənin “Dar ağacı” // Ədəbiyyat qəzeti. –2001, 5 yanvar. – s. 2.
52. Əlibəyov, C. Firuz Mustafanın nəsr və dramaturgiya nümunələri haqqında düşüncələrim // 525-ci qəzet. –2009, 22 aprel. – s. 7.

53. Əlişanoğlu, T. Əli Əmirli – müstəqilliyin dramatikası// Ədəbiyyat qəzeti. – 2023, 25 noyabr. – s.16-18.
54. Əlişanoğlu, T. Milli modernizm ədəbiyyatının gəlişməsində Afaq Məsudun rolu // 525-ci qəzet. – 2017, 24 iyun. – s.14.
55. Əliyev, R. “Şah və Şair” tamaşası haqqında // Ədəbiyyat qəzeti. – 2013, 28 iyun. – s. 5.
56. Əlizadə, M. Dördüncü ölçünün rəngləri / M.Əlizadə. –Bakı: E.L, –2008. –447 s.
57. Əlizadə, M. Əlizadə, Əlahəzrət teatrın tərənnümçüsü // – Bakı: Tənqid.net, –2013. №10, – s. 318-323.
58. Əlizadə, M. Elçin fenomeninin Azərbaycan milli teatr prosesinə təsiri (Ön söz əvəzi)// Elçin. Pyeslər. – Bakı: Çarşıoğlu, – 2012. –s. 3-26.
59. Əlizadə, M. Teatr: seyr və seyr / M.Əlizadə. –Bakı: Elm, –1998. –252 s.
60. Əlizadə, M. Zamanında yazılanlar...(K.Abdulla “Ruh” (pyeslər) // Ədəbiyyat qəzeti. – 1998, 18 sentyabr. – s. 2.
61. Əlizadə, R. Komediya: [2 cildə] / R.Əlizadə. –Bakı: Nurlar, – c 1. – 2008. – 332 s.
62. Əmirli, Ə. 15 pyes / Ə.Əmirli. – Bakı: Öndər, –2006. –568 s.
63. Əmirli, Ə. Ah, bu uzun sevdə yolu (iki hissəli tale dramı) //– Bakı: Azərbaycan, –2017. №12, – s. 14-36.
64. Əmirli, Ə. Əli və Nino (Q.Səidin “Əli və Nino” romanının motivləri əsasında 2 hissəli məhəbbət dramı) //–Bakı: Azərbaycan, – 2006. №12, – s. 72-110.
65. Əmirli, Ə. Hasarın o üzü / Ə.Əmirli. – Bakı: İdeal-print, –2010. – 501 s.
66. Əmirli, Ə. Səməd Vurğun Qacarı təhqir etdi: [Elektron resurs] / yanvar 26, 2013. URL: <https://www.kulis.az/news/3894>
67. Əmirli, Ə. Sevən qadın (iki hissəli melodrama) //– Bakı:Azərbaycan, – 2007. №12, –s. 13-42.
68. Əzizə, İ. Səhnə seyrinin cazibəsi // II məqalə. 525-ci qəzet. –2017, 9 yanvar. – s. 12.
69. Hacıyeva, İ. Dramaturgiyada tarixilik və müasirlik problemi// – Alma-Ata: Endless Light in Science. –2024. №1, – s.11-16.

70. Həbibbəyli, İ. Hekayə rapsodiyasından daha dərin qatlara: [Elektron resurs] URL: <https://literature.az/?page=339&newsId=116768&lang=aze>
71. Həsənova, G. B. Vahabzadənin “Özümüzü kəsən qılınc” (“Göytürklər”) dramında tarix və müasirliyin vəhdəti // – Bakı: Filologiya məsələləri, –2003. №2, –s. 60-66.
72. Hüseyn, M. Seçilmiş əsərləri: [10 cildə] / M.Hüseyn. –Bakı: Yazıçı, – c.9. – 1979. –634 s.
73. Hüseynbəyli, E. İki nəfər üçün oyun (Pyeslər)/ E.Hüseynbəyli. – Bakı: Adiloğlu, – 2005. –560 s.
74. Hüseynbəyli, E. Sezar (iki hissəli dram)// – Bakı: Azərbaycan, –2008. №4, – s. 57-77.
75. Xanoğlu, V. Elçin yaradıcılığı dünya meridianlarında // Xalq qəzeti. –2013, 6 may. – s. 9.
76. İbrahimov, V. Ruhun eşitdikləri // 525-ci qəzet. – 2002, 27 dekabr. – s.11.
77. İbrahimov, V. Üfünə çatmış insanoğlu // K.Abdulla. Kədərli seçmələr. – Bakı: Mütərcim, 2002, – s.404-408.
78. İsmayıloğlu, A. Şəxsiyyətin bütövlüyü // Ədəbiyyat qəzeti. – 2000, 11 avqust. – s. 2.
79. İsmayılova, L. Azərbaycan dramaturgiyasında postmodernizm əlamətləri // – Bakı: Elmi əsərlər, Dil və ədəbiyyat seriyası, BSU, – 2011. №1, – s. 121-129.
80. İsmayılov, İ. Elçin və teatr // Ədəbiyyat qəzeti. –2013, 3 may. –s. 4.
81. İsmayılov, İ. Zaman, rejissor, poetika / İ.İsmayılov. – Bakı: Mars Print, –1999. –275 s.
82. Qan Turalı. Qabaqda gedən zəncirli (dəlilər üçün mərkəz)// – Bakı: Azərbaycan, – 2017. №12, – s. 48-61.
83. Qarayev, Y. Teatr – həyatda və səhnədə // Ədəbiyyat qəzeti. – 1996, 27 dekabr. – s. 6.
84. Qarayev, Y. Seçilmiş əsərləri: [5 cildə] / Y.Qarayev. – Bakı: Elm, – c. 3. – 2015. – 908 s.
85. Qarayev, Y. Seçilmiş əsərləri: [5 cildə] / Y.Qarayev. – Bakı: Elm, – c. 5. – 2016. – 728 s.
86. Qarayev, Y. Səhnəmiz və müasirlərimiz / Y.Qarayev. – Bakı: Azərənəşr, –1972.

– 251 s.

87. Qəribli, İ. Xarakterlər dramaturgiyası // 525-ci qəzet. – 2014, 20 dekabr. – s. 18-19.
88. Quliyev, Q. Postmodernizm // –Bakı: Tənqid.net, – 2008. № 5, – s. 7-30.
89. Quliyev, Q. Gülən faciə və ağlayan komediya: Şekspir və Məmmədquluzadə // – Bakı: Azərbaycan, – 2008. №7, – s. 134-158.
90. Quliyev, Q. Xüsusidən ümumiyyə (məqalələr toplusu)/ Q.Quliyev. – Bakı: Elm və təhsil, –2016. –317 s.
91. Mahmudova, A. Aqil Abbasın “Ölülər”i // – Bakı: Tənqid. Net, – 2011. №8, – s. 258-259.
92. Mehdi, N. Kamal Abdullanın dekonstruksiyasından açılan izlər // 525-ci qəzet. – 2004, 26 oktyabr. – s.7
93. Məmməd, T. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası / T.Məmməd. – Bakı: Elm, –1999. –208 s.
94. Məmmədov, N. Nəsrin axarı: zaman və məkan konteksti / N.Məmmədov. –Bakı: BQU, –2008. –151 s.
95. Məmmədova, İ. Afaq Məsud dramaturgiyasında psixologizm və sosial problemlər// – Bakı: Dil və ədəbiyyat, Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal, – 2017. №1(101), – s.191-193.
96. Məmmədova, İ. Azərbaycan dramaturgiyasının 90-cı illər mərhələsi //– Bakı: Filologiya məsələləri, – 2016. №10, – s. 323-327.
97. Məmmədova, İ. Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyasında tarixilik problemi // – Bakı: Dil və ədəbiyyat. Beynəlxalq elmi-nəzəri jurnal, – 2018. №1(105), – s. 230-233.
98. Məmmədova, İ. Çağdaş dramaturgiyada monodram janrı və onun xüsusiyyətləri (F.Mustafanın yaradıcılığı əsasında) //– Bakı: Bakı Slavyan Universiteti, Elmi Əsərlər, Dil və ədəbiyyat seriyası, – 2019. №1(101), – s.257-262.
99. Məmmədova, İ. Çağdaş dramaturgiyada sosial-mənəvi problemlərin təsviri// – Bakı: Filologiya məsələləri, – 2017. №8, – s. 395-403.
100. Məmmədova, İ. Çağdaş dramaturgiyamızın janr müxtəlifliyi // Humanitar elmlər:

dünən, bu gün və sabah tələbə elmi konfransı, – Bakı: Xəzər Universiteti, – 28 fevral, – 2020, – s.198-200.

101. Məmmədova, İ. Elçin dramaturgiyasında absurd dramlar// Gənc tədqiqatçıların VI elmi konfransı, – Bakı: Azərbaycan Universiteti, – 10 mart, – 2023, – s. 161-162.

102. Məmmədova, İ. Müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyası yeni inkişaf mərhələsi kimi// – Bakı: Bakı Qızlar Universiteti, Elmi əsərlər, – 2019. №1, – s. 35-39.

103. Məmmədova, İ. Müstəqillik dövrü Azərbaycan dramaturgiyasının janr müxtəlifliyi// – Bakı: Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı, –2023. №1, – s. 123-127.

104. Məmmədova, S. Ağarəhim dramaturgiyasında tragikomediya problemi // – Bakı: BQU, –2016. № 3, – s. 3-7.

105. Məmmədova, S. Müharibə ədəbiyyatı: aktualıq və sənətkarlıq //– Bakı: BQU, – 2016. –s. 104-117.

106. Məsud, A. O məni sevir... İki hissəli qurtuluş cəhdi //– Bakı: Azərbaycan, – 2005. №12, – s. 41-72.

107. Məsud, A. Seçilmiş əsərləri: [2 cildə] / Məsud. A. – Bakı: Elm və təhsil, – c.2. – 2012. – 580 s.

108. Mirələmov, H. Gəncə qapıları // – Bakı: Azərbaycan, –2011. №7, – s. 57-91

109. Mustafa, F. Adsız. Pyeslər / Mustafa F. – Bakı: Adiloğlu, –2001. – 477 s.

110. Mustafa, F. Dünya-teatr modeli...və ya əksinə, Teatr dünyanın modeli kimi//– Bakı: Qobustan, –2008. №1, – s. 38-41.

111. Mustafa, F. Komediya / F.Mustafa. – Bakı: Araz, –2004. – 486 s.

112. Mustafa, F. Qara qutu / F.Mustafa. – Bakı: Araz, –2006. – 448 s.

113. Mustafa, F. Sifət / F. Mustafa. – Bakı: Araz, –2002. – 168 s.

114. Mustafayeva, A. Çağdaş dramaturgiyamız və teatr //– Bakı: Qobustan, – 2015. №1, – s. 70-73.

115. Mustafayeva, A. Dramaturgiya-2014 // – Bakı: Ədəbi proses–2014, –2015. – s. 188-196.

116. Nəbiyev, B. “Özümüzü kəsən qılınc” //–Bakı: Türk dünyasının Bəxtiyarı – Bakı: Təfəkkür, –2002, –s. 285-292.

117. Nərmin, A. Kim deyər ki, Simurq quşu yox imiş? // Azadlıq. – 1998, 20 may. – s. 7.
118. Nikitina, İ. Postmodernist sənət // – Bakı: Azərbaycan, – 2009. №4, – s. 174-187.
119. Ol, Ə. Dubay vaxtı (ikihissəli satirik komediya) // –Bakı: Azərbaycan, –2008. №9, – s. 63-94.
120. Rəhimli, İ. “İlyas Əfəndiyev teatri”nın estetik səciyyələri // Mədəniyyət. –2014, 3 oktyabr, – s. 7.
121. Rəhimli, İ. Azərbaycan teatrının estetik prinsipləri / İ.Rəhimli. – Bakı: Çarşıoğlu, –2004, –280 s.
122. Rəhimli, İ. Dramaturgiya və teatr / İ.Rəhimli. – Bakı: İşıq, –1984. – 145 s.
123. Rəhimli, İ. Sökülmüş mənəviyyatların müsibəti // 525-ci qəzet. – 2006, 20 may.– s. 11.
124. Rəhimov, A. Əsərlər: [10 cilddə]/ Rəhimov. A. – Bakı: BQU,– c.8. – 2009. – 535 s.
125. Səfiyev, A. Azərbaycan dramaturgiyası müasir mərhələdə (1960-1980-ci illər) / A.Səfiyev. – Bakı: Ozan, –1998. – 276 s.
126. Səfiyeva, F. Hara gedir bu dünya// Respublika. –1997, 14 dekabr. – s. 3.
127. Səlcuq, E. Kədərin sirri //E.Səlcuq – Bakı: XXI-YNE, –2005. –288 s.
128. Səmədoğlu, V. Dramaturgiya: [2 cilddə] / V.Səmədoğlu. –Bakı: Şərq-Qərb, – c. 1. –2014. – 280 s.
129. Səmədoğlu, V. Dramaturgiya: [2 cilddə] / V.Səmədoğlu.–Bakı: Şərq-Qərb, –c. 2. – 2014. – 368 s.
130. Tağısoy, N. Elçin yaradıcılığı: görünən və görünməyən tərəflər // 525-ci qəzet. – 2009, 15 aprel. – s. 7.
131. Talıbzadə, A. Azərbaycanlıların müstəqillik sərgüzəştləri // Bakı:Tənqid.net, – 2011. №8, – s. 119-139.
132. Talıbzadə, A. El üçün yaşamış Elçin və ya Bakı-Buzovna marşrutunun ədəbi şedevrləri // – Bakı: Tənqid.net, – 2013. №10, – s. 324-332.
133. Talıbzadə, A. Metateatr – bu, mənim ideyamdır // Rezonans. – 1998, 26-29 dekabr. – s. 10-11.
134. Turabov, H. Rənglərin sirri. K.Abdulla. Ruh (Pyeslər) / H.Turabov. – Bakı: Azərneşr, –1997, –s. 3-4.

135. Vahabzadə, B. Hara gedir bu dünya: Pyeslər / B.Vahabzadə. – Bakı: Azərneşr, – 2001. – 384 s.
136. Vahabzadə, B. Özümüzü kəsən qılınc (“Göytürklər”) // Bakı: Azərbaycan, –1998. №7. – s. 74-105.
137. Vəlixanlı, T. Elçin Hüseynbəylinin “Sezar” pyesində ideal hökmdar axtarışı // 525-ci qəzet. –2013, 13 aprel. – s. 25.
138. Vəlixanlı T. Şah və şair mövzusu Kamal Abdullanın səhnə yozumunda // 525-ci qəzet. – 2013, 24 avqust. – s. 25
139. Yusifli, C. Azərbaycan komediyasının poetikası /C.Yusifli. – Bakı: Elm, – 2007. – 244 s.
140. Yusifli, C. Postmodernizm: həssaslıqdan şüursuzluğa, yaxud ikiqat kodlaşdırma // – Bakı: Tənqid.net, – 2010. №7, – s. 280-288.
141. Yusifli, V. Həyat səhnədir, insanlar aktyor, dünya tamaşa (Dramaturgiyamız haqqında düşüncələr), I məqalə // 525-ci qəzet. – 2002, 30 yanvar. – s. 14.

Türk dilində

142. Foucault, M. Bilginin Arkeolojisi. Fransızca aslından çeviren Veli Urhan / M.Foucault. –Birey yayıncılık, – 1999. –274 y.
143. Kurbanov, B. Tanınmış yazar Firuz Mustafa`nın piyesleri üzerine düşüncələr// İl gazetesi. –2009, 23 ekim.
144. Memmedova, İ. I Dünya Savaşının Hüseyn Cavidin “İblis” eserine yansıması//100. yılında I. Dünya Savaşı`nın Hukuki ve tarihi Yönleri Uluslararası Sempozoyumu (Alman-Fransız penceresi), – İstanbul: İstanbul Universiteti, – 07 aralık, – 2017, – y. 157.

Rus dilində

145. Арто, А. Театр и его двойник / А. Арто. –Москва, –1993. –238 с.
146. Барро, Ж.Л. Размышления о театре / Ж.Л. Барро. –Москва, –1963. – 303 с.
147. Бердников, Г.П. Чехов – драматург: традиции и новаторство в драматургии / Г.П. Бердников. – М.Искусство, – 1981. –с. 356.
148. Мамедова, И. Постмодернистские тенденции в современной драматургии //

Язык и культура, Киев, –2017. –с. 243-248.

149. Мамедова, И. Проблема человека и общества в контексте нового драматургического решения // Образование, наука и культура Кавказа: традиции и современность, – Магас, –2017. – с. 223-227.

150. Пауткин, А.П. Советский исторический роман / А.П.Пауткин. –Москва: Знание, –1970. – с. 111.

151. Товстоногов, Г.А. Зеркало сцены /Г.А. Товстоногов. –Ленинград: Искусство, –1980. –с. 233.

152. Толстой, Л.Н. О литературе (сборник) /Л.Н.Толстой. –Москва:Гослитиздат, –1955. –с. 760.

153. Чехов, А.П. Избранное / А.П. Чехов. –Москва: Сов. писатель, –Т. 14. –1978. – с. 406.

İngilis dilində

154. Mammadova, İ. Contemporary Azerbaijani dramas in Turkish theatres and media//Biltek-VIII International Symposium on Current Developments in science, technology and social sciences, – Paris: İSPEC, – 24-26 October, – 2023, –p. 48.

155. Mammadova, İ. Modern individual's position in the new society in contemporary Azerbaijani drama //4 th International Azerbaijan Congress on Humanities and social Sciences, – Bakı: BZT ACADEMY, – 15-18 sentyabr, – 2023, – p. 672-674.

156. McHale, B. Postmodernist Fiction / B. McHale. – UK: Taylor & Francis, – 2004. – 279 p.