

Nəsr zehniyyətində qurulan dramımız

Aynurə İbadullah

AMEA Ədəbiyyat İnstitutu Ədəbi tənqid şöbəsinin elmi işçisi
E-mail: aynure.ibadulla@gmail.com

Annotasiya. Araşdırma çağdaş Azərbaycan dramının öz janr xüsusiyyətlərini itirməsi, törəmələşməsi mövzusu ətrafında qurulmuşdur. Mövzu çağdaş dramın nəsləşməsi problemi üzərindən araşdırılıb. Tədqiqat obyekti isə müstəqillik dönməndə Azərbaycan tarixi dramları seçilmişdir. Bu seçim çağdaş dramı çuğlayan bu prosesin ümumi mənzərəsini bir obyektə konkretləşdirmək üçün edilmişdir. Bu dramlar vahid bir prosesin ayrı-ayrı epizodları kimi təhlilə cəlb olunmuşdur. Həm də bu proses yalnız bədii mətnlərin içindən deyil, səhnədən də izlənilmişdir. Səhnənin getdikcə hərəkətsizləşməsi, hekayələşməsi prosesinin doğurduğu epik səhnədə bədii material, aktyor və tamaşaçı üçlüyünün hər birinin təhlil obyektivinə gətirilib, dramatik səhnədən fərqli olaraq epik səhnədə onların yeri və iştirakı məsələsinə toxunulub. Araşdırmanın elmi yeniliyi ondan ibarətdir ki, dram ilk dəfə olaraq nəsr zehniyyətində qurulan bir mətn kimi təhlil olunur. Təhlilin gəldiyi əsas nəticələr də budur ki, dram ədəbi düşüncənin üç əsas janrından törəmə janr statusuna enmişdir.

Açar sözlər: nəsr, dram, zehniyyət, səhnə, tarixi

Məqalə tarixçəsi: göndərilib – 15.04.2025; qəbul edilib – 01.05.2025

The drama that arises in the mentality of prose

Aynura Ibadullah

Researcher, Department of Literary Criticism,
Institute of Literature, ANAS
E-mail: aynure.ibadulla@gmail.com

Abstract. The research is based on the theme of the loss of genre characteristics and derivation of contemporary Azerbaijani drama. The topic was studied through the problem of proseization of contemporary drama. The object of the research was Azerbaijani historical dramas during the period of independence. This choice was made to concretize the general picture of this process that is destroying contemporary drama. These dramas were involved in the analysis as separate episodes of a single process. Moreover, this process was observed not only from within the artistic texts, but also from the stage. In the epic scene, which was born from the process of gradually immobilizing the stage and making it a story, each of the three elements of artistic material, actor and audience was brought to the object of analysis, and the issue of their place and participation in the epic scene, unlike the dramatic scene, was touched upon. The scientific novelty of the research is that drama is analyzed for the first time as a text built in a prose mentality. The main conclusions of the analysis are that drama has been reduced to the status of a derivative genre from the three main genres of literary thought.

Keywords: prose, drama, mentality, stage, history

Article history: received – 15.04.2025; accepted – 01.05.2025

Giriş / Introduction

Müsləman-Şərq poeziyası zehniyyəti üzərində qurulan, XX əsrdən başlayaraq isə nəsr üzərindən inkişaf edən ədəbiyyatımızda dram bu janrların kölgəsində gəzişir. Bu gün dramın ən böyük problemi dram ola bilməməsidir. Dram adına yazılmış əsərlərin böyük çoxluğu ya poeziyadır, ya da ki, nəsr. Bu janrların törəməsinə çevrilən dram yalnız günümüzün deyil, dünəndən bu günə ötürülən və getdikcə dərinləşən problemdir. Klassik ədəbi təcrübəmizlə bağlanan, sovet dönməsində yaranan hər ötən zamanla dərinləşən bu problem (dramın törəmələşməsi) artıq ədəbi tənqiddə dramı bir janr kimi tükətməkdədir. Bu gün dram poeziya və nəsrin ona ötürdüyü ədəbi enerjinin hesabına yarana,

yaşaya bilir. Nəsrə kəsişmə nöqtəsi olduğundan, yəni hər ikisi mövzu-məzmununu hadisə və yaxud situasiya üzərində qurduğundan bu janrdan önə gələnlər və yaxud da ki, ötürülənlər daha çoxdur. Nəsrə gələn zehniyyət bu zehniyyətin gətirdiyi mövzu, bu mövzunun yaratdığı məzmun, bu məzmunun isə qurduğu bədii struktur dramaturgiyamızda dramdan yalnız onun şəklini (dialoq, remarka, replika) saxlamışdır. Nəsrə gələn dram hekayələşən teatr doğurur, bu teatrın öz pərdələri artıq dramatik deyil, durğun bir səhnəyə açılır, dramatik teatr, dramatik səhnə isə artıq rəsmiyyətdən gələn terminə, məzmun-mahiyyəti özündə ifadə etməyən yarlığa dönüşür.

Əsas mətn / Main Part

“Dramla müqayisədə üstünlük nəyə görə şeirə və nəsrə verilir? Məhsulun bolluğuna və tirajın (oxucunun) çoxluğuna görəmi?” [9, s.178] sualı 1984-cü ildə “Azərbaycan” jurnalında açılan “Teatr və dramaturgiya: problemlər, mülahizələr” müzakirəsində, təəssüf ki, açıq qalır. Daha çox təəssüf etdiyim isə odur ki, dramla bağlı düşüncələrimdə A nöqtəsi olan bu sualı ədəbiyyatşünaslığımızda yeganə olaraq qaldıran (*rast gəldiyim qədər*) tənqidçi ilə – Yaşar Qarayevlə müzakirə etmək şansım yoxdur. Yoxu bir kənara qoyub varımızdan danışsaq, onu deyərək ki, dünən olduğu kimi bu gün də “yaxşı pyes yaxşı povestdən azdır” [9, s.178], hətta barmaqla sayılacaq qədər az, baxmayaraq ki, ortada dram adına yazılmış xeyli sayda əsər var. Bu əsərlərin əslində bir xeylisi də ya nəsrdir, ya da ki, poeziya. Bu janrların dramda peyda olması günümüzün hadisəsi deyil, dramaturji tənqiddə sındığı sovet dönməsindən bu günə daşınan hadisədir. O dönmədə yazarlar drama ya poeziyadan gəlirdilər, ya da nəsrə. Əslində onların hardan gəlməsinin bir önəmi olmazdı, əgər onlar özləri ilə şeiri yaxud da ki, nəsrə drama gətirməsəydilər. Bu janrlar drama yalnız şeirin yaxud da nəsrin əsasında yaranan əsərlərdə daşınmadılar, baxmayaraq ki, bu tip əsərlərin də dramın hekayələşməsində, səhnənin isə hərəkətsizləşməsində əhəmiyyətli dərəcədə rolu oldu. Çünki “*Anadan pyes kimi doğulmayan*

səhnə əsəri, adətən, öz janr keçmişini – nəsr, yaxud, şeir əcdadını unudub səhnə stixiyası kəsb edə bilmir” [9, s.179]. Amma nəsrə yaxud da şeiri unuda bilməyən yalnız bu əsərlər deyil, dramaturq olmaq eşqinə düşən şairlər və nasirlərdir. Odur ki, çağdaş dramaturgiyamızın problemi yalnız anadan pyes kimi doğula bilməyən əsərlər olsaydı, dərd yenə yarı olardı, bəla orasındadır ki, əsərlər anadan pyes kimi doğulur, amma yenə də pyes ola bilmir. Bəs onda onlar nə olur? Bu yazıda cavablandırmaq istədiyimiz sual da budur.

İlk olaraq onu deyək ki, bu sualın çözümündə biz o dramlara istinad edəcəyik ki, onlar səhnəyə yaxud aparıcı mətbuatın tribunasına çıxıb bilməmişlər, çünki dramaturgiyamızda əsərlərin sayı çoxdur, amma ümumi təsəvvür üçün səhnəyə və mətbuat səhifələrinə baxmaq kifayətdir. Hətta bu miqyasın özü belə material çoxluğu yaratdığından sual ancaq tarixi mövzulu və “anadan pyes kimi doğulan” (*Y. Qarayev*) əsərlərin üzərində konkretləşdirmişik.

Ancaq o sualı çözməzdən əvvəl, – bizim üçün teatr yaxud da dram nədir? – onu anlamağa, aydınlaşdırmağa cəhd edək. Bir səhnə əsərinin digər əsərlərdən, məsələn bir filmə və yaxud da bir romandan fərqi nədədir? Fərq yalnız ondadır ki, biz o əsərə baxmaq üçün evimizi tərk edib başqa məkana gedirik, ona monitor arxasından deyil, canlıdan tamaşa edirik və ya ha-

disələri kitab səhifələri arasından deyil, səhnədən izləyirik. Əgər fərq elə bundadırsa, onda niyə biz teatra getməkdənsə, evində öz divanında rahat oturub monitordan izləməyi tərcih edən yaxud kitab səhifələrindən oxuduqlarının təkrarına və ya oxşarına səhnədən tamaşa etmək istəməyən insanımızdan şikayətçiyik. Yox, əgər teatr bu insana yalnız o fərqi deyil, başqa nəsnələr də vəd edirsə, yaxşı, onda o nəsnələr nədir? Əlbəttə, bu sualın cavabında kimlərsə nələrsə söyləyə bilər, bu haqda müəhazirə də demək olar, hətta kitab da yazmaq olar. Amma biz cavabı nəzəriyyədən, tənqiddən deyil, teatrın, dramın özündən almaq, onu səhnədə görüb inanmaq istəyirik. Amma görürük mü? Görmək üçün səhnəmizə nəzər salınca orada Çingiz Aytmatovun eyniadlı romanı əsasında “Əsrə bəərbər gün”, Anarın eyniadlı povesti əsasında “Dantenin yubileyi” tamaşalarının ana mətnlərinin səhnə versiyasından, Mehriban Ələkbərzadənin ssenarisi əsasında “Kod adı X” tamaşasını isə repressiya haqqında eşitdiklərimizin, bildiklərimizin təkrarından başqa bir şey olmadığını görürük. Versiya olmaqdan, təkrar etməkdən o yana getməyən səhnə tamaşaçıya öz canlılığından başqa bir şey vəd etmirsə, bu gün teatr sürətlə virtuallaşan dünyanın insanını necə öz tamaşaçısına çevirə bilər?! Bilər, o halda ki, heç olmazsa “anadan pyes kimi doğulan” dramlar tamaşaçıya onun digər yerlərdə gördüklərindən fərqli bir şey təqdim etsə. Amma edirmi?

Əlbəttə ki, fərqli bir forma təqdim edir. Amma janr yalnız forma məsələsi deyil, həm də mövzu məsələsidir. Hər janrın öz mövzusu var, o cümlədən də dramın. Əslində dramı dram edən remarka, replika və dialoqlar deyildir, dramı dram edən onun mövzusudur, məzmunudur. O da doğrudur ki, nəsrin də, dramın da mövzu-məzmunu hadisə, əhvalat və yaxud da situasiya üzərində qurulur. Ancaq dramın öz hadisə, əhvalatı var, nəsrin də öz. Əgər dram özünününü tapa bilmirsə, onda o, özü yox, başqası olur. Əli Əmirlinin “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağə Məhəmməd şah Qacar” pyesi kimi. Bu pyes Jan Gevrin “Xacə şah” romanı ilə təxminən eyni mövzu-məzmun üzərində qurulub. Hər iki əsər bizə Qacarın həyat və hakimiyyət yolunda nələrin baş verdiyini danışır. Bu nələri təhkiyəli mətnində oxumaq nə qədər maraqlıdırsa, səhnədən eşitmək isə bir o qədər sıxıcıdır.

Qacar haqqında danışan, onu tanıdan, təbliğ edən səhnənin izləyicisi artıq tamaşaçı yox, dinləyicidir, saatlarca dinləmək, özü də teatr zalında dinləmək isə yorucudur.

Dram danışanda deyil, müzakirə edəndə, “nələr baş verib?” deyil, “niyə baş verib?” sualına cavab verəndə yaranır. Amma çağdaş tarixi dramın “Hökmdar və qızı” (*İlyas Əfəndiyev*) pyesindən başlanan “Pompeyin Qafqaza yürüşü” (*Nəriman Həsənzadə*) “Özümüzü kəsən qılınc” (*Bəxtiyar Vahabzadə*), “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağə Məhəmməd şah Qacar” (*Əli Əmirli*), “Nur-Didə Ceyhun” (*Əli Əmirli*), “Hacı Murad” (*Əli Əmirli*), “Mesenat” (*Əli Əmirli*), “Sənətkarın taleyi” (*Elçin*), “Gəncə qapıları” (*H.Mirələmov*), “Şahnamə” (*İlqar Fəhmi*) ilə davam edən yolçuluğunda dram səhnəyə “nələr”i çıxarır, “nələr”in baş verdiyini danışır. “Hökmdar və qızı” Qarabağ xanlığının simasında XVIII əsrdə İran və Rusiya basqıları arasında qalan Azərbaycan xanlıqlarının siyasətini, “Pompeyin Qafqaza yürüşü” işğala təslim olan erməni çarlığının və müqavimət göstərən Alban çarlığının hekayəsini, “Özümüzü kəsən qılınc” Göytürklər xaqanlığında Çinin təhriki ilə baş verən taxt-tac çəkişmələrini, “Sənətkarın taleyi” Azərbaycan teatrının Ərəblinski dövrünü, “Gəncə qapıları” Sisyanovun başçılığı ilə çar ordusu tərəfindən Gəncənin işğalını, “Nur-Didə Ceyhun” cümhuriyyət dövründə Ceyhun Hacıbəylinin mühacirət mübarizəsini, “Hacı Murad” Şamilə yollarını ayıraraq çar məmurlarına pənah gətirən Hacı Muradın aqibətini, “Mesenat” müflisləşmə ərəfəsində Bakı milyonçusu Tağıyevin yaşantılarını, “Şahnamə” Şah Abbası hakimiyyətə gətirən yolda və hakimiyyət yolunda baş verənləri nəql edir. Nəqlətmə də səhnəyə, təbii ki, dramatik yox, epik lövhələr çıxarır. Epik lövhələrin ağırlığı altında qalan səhnə isə nəsrin səhifələri arasında hərəkət edən təhkiyə qədər ləng və hərəkətsizdir. Bu səhnədə hərəkətdə olan ancaq məzmunudur, məzmun da hadisələrin axarı onu hara götürürsə, ora doğru hərəkət edir. “Mesenat” da Tağıyevi müflisləşməyə, “Hökmdar və qızı” da İbrahimxəlil xanı qətləliyə, “Sənətkarın taleyi” də Ərəblinski güllələnməyə, “Hacı Murad” da Hacı Muradı ölümə, “Nuri-Didə Ceyhun” da Ceyhun Hacıbəyli son mənzilə aparan hadisələrin axarıdır. Qəhrəman axarla deyil, axara qarşı gedəndə səhnə

dramatizləşir. “Mesenat”, “Sənətkarın taleyi”, “Nuri-Didə Ceyhun”, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” pyeslərində qarşı qüvvə, demək olar ki, yoxdur. “Özü-müzü kəsən qılinc” pyesində isə bir-birinə qarşı duran tərəflər varsa da, günahın kimdə, nədə olduğu açıq-aydın ortada olan bu toqquşma hadisələri dramatizləşməyə yox, yalnız irəliyə daşıyır. Ərini qardaşının əli ilə qətlə yetirən, qanuni varisi kənarlaşdırıb oğlunu taxta çıxarmaq istəyən fitnəkar İçgen xatunla bütün vicdanı və şərəfi ilə Göytürklər xanədanlığına xidmət edən Gur-şad arasındakı konfliktin potensialı o qədər zəifdir ki, o, qəti bir mübarizə xəttinə çıxan dramatik qəhrəman deyil, fitnə-fəsadların asanlıqla qurbanına çevrilən epik qəhrəmanlar (Gur-şad, Dulu xan) doğurur. Ümumiyyətlə, fitnə-fəsad mövzusunun potensialı məlikməmmədlər yetirməyə, yaxud da nağıl, dastan məzmununu hərəkətə gətirməyə yetərlidir. Doğrudur ki, Yaqonun qurduğu fitnədən dünya dramaturgiyasının ən məşhur əsəri doğmuşdur. Amma bu fitnə Otellonu aktiv hərəkət xəttinə çıxarmışdısa, İçgen xatunun fitnə-fəsadı Gur-şadı daha da səs-siz, hətta görünməz edir, hadisələrin axarı illər sonra onu yenidən üzə çıxarır. Çünki bu əsərdə məqsəd dramatik qəhrəman deyil, həqiqi bir qəhrəman yaratmaq olmuşdur.

Bədii məzmunu qəhrəman modeli üzərində quran klassik Şərq zehniyyəti çağdaş dramda hələ də aktivdir. “Hökmdar və qızı”nda Ağabəyim ağa, “Pompeyin Qafqaza yürüşü”də Qasid, “Sənətkarın taleyi”ndə Ərəblinski, “Mesenat”da Hacı, “Özü-müzü kəsən qılinc”da Gur-şad, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar”da Qacar, “Nuri-didə Ceyhun”da Ceyhun Hacıbəyli, “Gəncə qapıları” da Cavad xan və Şükufə xanım yalnız əsərin qəhrəmanları deyil, həm də müəllifin onlara yüklədiyi idealların qəhrəmanlarıdır və onlar səhnəyə öz qəhrəmanlıqlarını nümayiş etdirməyə çıxmış, bütün səhnə də bunu göstərmək üçün səfərbər olunmuşdur. “Sənətkarın taleyi” pyesində “Allah Hüseyini tək yaradıb” deyən aktyorları yoldaşları da, “*Bəli, mən Avropanın səhnələrində nə qədər Otello görmüşəm!... Ancaq inan-dırıram sizi, cənablar, onların hər biri dünyanın bu tanınmaz-bilinməz məskənində, Rusiyanın ucqarında, Qafqazdakı bu çılğın Otellonun yanında solğundurlar...*” sözləri ilə qrafıya da,

“*Mən istəyirdim ki, səndən bir oğlum olsun! İstəyirdim ki, o da sənə kimi olsun, Hüseyin!*” [1, s.772] deyən Maya da Ərəblinskini, “Hacı Murad”da “*Simon, incimə, mən ona ilk baxış-dan vurulmuşam*” [4, s.65] etirafını edən Marya da, ona “*Səni qınamıram, Mari, mən özüm də ona vurulmuşam*” [4, s.65] cavabını verən Semyon da Hacı Muradı, “Meseant” da isə Hacı xanın millət üçün gördüyü işlərdən danışan Axund, Katib, Fətulla bəy Tağıyevi, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” da “*Gözümün işığı, sən elə bir dəyanətli insansan, elə qüdrətli kişisən ki, erkəkliyi ilə qürrələnən heç bir mərd qulluğunda durmağa qadir deyil. Sənə İran taxtına çıxmağın, parçalanmış bədbəxt bir məmləkəti yumruq kimi birləşdirməyin kişilik haqqında gümanları zərü-zibər elədi*” [3, s.70] deyən Ceyran xanım Qacarı tamaşaçının gözündə böyütmək, göylərə qaldırmaq, tərif, təsvir etmək üçün səhnədəirlər. Göylərdə dramatik qəhrəman, dramatik qəhrəmanın olduğu yerdə isə tərif, təsvir olmur. Çünki o, sorğulayan, sorğulanan, hər cür ələstiriyə açıq tipdir. Bu əsərlərdə isə nəinki səhnə ələstiriyə açıqdır, hətta “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” əsərində qardaşının qətlinə görə Qacara tuşlana biləcək sorğular qətl qurbanı ilə qapanır. “*Qardaşım bizdən ağıllıdır. Məndən gələcək təhlükəni o mənim özümədən tez duydu. Şeytan çoxdan girmişdi ürəyimə, bunu iti fəhmlə sən də bilirdin, ana. Şükür ki, Ağa Məhəmməd tez tərpəndi. Ağıllı adam balanı dəf eləyəndirsə, müdrik adam bələnin yaranmasına imkan verməyəndir. Nə qədər ki, fitnə odu alovlanmayıb, onu tədbir suyu ilə söndürmək məsləhətdir, sabaha qalsa güclənib yanğına çevrilər. Qardaşım odu vaxtında, qılğıcım halında olan mənim isti qanımla söndürdü*” [3, s.95].

Nağıl qəhrəmanları kimi bəzədilmiş Ağabəyim ağa (“Hökmdar və qızı”), Cavad xan, Şükufə xanım (“Gəncə qapıları”), Gur-şad (“Özü-müzü kəsən qılinc”), Qasid (“Pompeyin Qafqaza yürüşü”), Hacı Murad (“Hacı Murad”) obrazlarının qarşısında divlər qədər eybəcərləşdirilmiş Vanya (“Hökmdar və qızı”), Sisyanov (“Gəncə qapıları”), Tiqran (“Pompeyin Qafqaza yürüşü”), Semyon (“Hacı Murad”), İçgen xatun (“Özü-müzü kəsən qılinc”) kimi antiqəhrəman modelinin doğurduğu per-

sonajlar da vardır ki, əslində onlar dramatik düşüncədə olduğu kimi sorub, soruşdurmaq yox, qəhrəmana simpatiyanı artırmaq, onu daha da gözəlləşdirmək üçün əsərə gətiriliblər. “Hacı Murad” pyesində Maryanın çevrəsindəki rus kişilərinə – antiqəhrəmanlara xitabən dediyi: “*Sizin kimi ağzının suyu axmır arvad görəndə... Dost bilmirsiniz, qardaş demirsiniz, yetirənin arvadına girirsiniz fürsət düşəndə*” [4, s.81], – sözləri Hacı Muradı, “Özüümüzsə kəsən qılınc”da Gursad taxt-tacdan imtina edincə İçgen xatunun – antiqəhrəmanın söylədiyi: “*Bunlar necə məxluqdur? Nə bizim ulu babalarımız, atalarımız, nə də biz sizi başa düşə bilmədik*” [10, s.527], – kəlmələri isə Gursadı gözəlləşdirir.

Əslində bunlar qütbləşmiş deyil, rənglənmiş obrazlardır və belə obrazlar dramatik konfliktin tərəfləri deyil, bir hekayənin iştirakçısı ola bilərlər. Hacı Murada heyranlıqla “Qafqaz qartal”ı deyəcək qədər təslimiyyətçi əhvali-ruhiyyədə olan tərəflə – Canişin Voronsovla tartışmaq yox, ancaq söhbət etmək mümkündür, ona görə də bu pyeslərin dili sözün həqiqi mənasında deyil, hərfi mənasında dialoqdur. O, nəyi isə müzakirə etmədiyi kimi, oxucuya da bu imkanı tanımır. Oxucu müəllifin düşündüyünü düşünmək, sevdiyini sevmək, nifrət etdiyinə isə nifrət etmək zorunda qalır. Çünki səhnə tamaşaçının qarşısına müzakirəylə yox, mühakimələrlə çıxır. O, tamaşaçının nəyin yaxşı, nəyin pis, kimin düz, kimin səhv olduğunu götür-qoy etməsinə imkan vermədən özü ona diqtə edir.

Müəllifin öldüyü, səhnənin personajlara tərk edilidiyi dramdan fərqli olaraq bu əsərlərdə nəsrə olduğu kimi müəllif avtoritarlığı var. Dramın verdiyi səs-söz haqqından məhrum obrazlar özlərini deyil, müəllif yanaşma və möqeyini ifadə edirlər. “Pompeyin Qafqaza yürüşü”ndə İkinci Tiqran Pompeyin qarşısında: “*Bu tac hədiyyədir, Tiqran şah əsir // Sarayım günahkar, özüm müqəssir*” [6, s.192], “Gəncə qapıları”nda Sisyanov Cavad xan haqqında: “*Mən onu cismən, o isə məni ruhən öldürüb*” [7, s.79], “Hökmdar və qızı”nda İbrahim xan: “*Ah, mən aldanmışam. Mən xalqıma xəyanət etmişəm. Ar olsun sənə, İbrahim*” [2, s.176], – deyəndə əslində dinən, danışan personajlar deyil, müəllifdir.

Personajları səhnədə, tamaşaçıları isə zalda passiv bir hərəkətdə tutan bu əsərlər düşüncə-

dən dramın “niyə?” sualını silib, nəsrin “nə?” sualını aktivləşdirir. Bu sual çağdaş dramaturgiyamızda öz yerini elə möhkəmləndirib ki, hətta o, səhnəyə yalnız hadisələr yox, mənbə-mətn şəklində çıxacaq qədər irəli getmişdir. “Mese-nat”da Hacı ilə söhbətində Katib İbrahimovun, Rəsulzadənin, Nərimanovun məqalələrindən, “Gəncə qapıları”nda isə Loris pyes boyunca erməni xalqının tarixindən bəhs edən kitabdan parçalar oxuyur. Oxu mətninə dönüşən səhnə əslində çağdaş dövrün hadisəsi deyil. Hələ keçən əsrin səksəninci illərində “Atabəylər” (Nəriman Həsənzadə) pyesində Salnaməçi obrazının bütün əsər boyu vəzifəsi səhnəyə çıxıb tamaşaçılara mətn oxumaqdan ibarət idi. “Gəncə qapıları”da Portnyakin üzünü tamaşaçılara tutub Gəncənin alınması xəbərinin Peterburqa – Qış sarayına necə çatdığını danışarkən rus zabıtından daha çox salnaməçi kimi səhnədə görünür. “Hacı Murad”da Canişinin tapşırığı ilə Hacı Muradı danışdırıb onun döyüş yolunu qələmə alan Loris də bir şəkil boyunca səhnəni salnamə mətni hazırlamaq üçün məşğul edir.

Əslində çağdaş tarixi dramların hər biri bir salnamədir. Amma o mənada yox ki, onlarda tarixin gerçək üzü var, o mənada ki, bu pyeslər salnamə kimi tarixin icmalını yaradır yaxud tarixi şəxsiyyət haqqında məlumat verməyə çalışırlar. “Hökmdar və qızı”nda İbrahimxəlil xanın, “Sənətkarın taleyi”ndə Ərəblinskinin, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar”da Qacarın, “Mesenat”da Tağıyevin, “Hacı Murad”da Hacı Muradın portreti var və bu əsərlər “onlar kimdir?” sualına cavab verməyə çalışırlar, əlbəttə ki, bu cavabın gerçək və ya uydurulmuş olmasından asılı olmayaraq. Yaxud da necə oldu ki, Qacar sağlam bir oğlan uşağından adi bir xacəyə döndü, necə oldu ki, bu xacə İran kimi bir məmləkətdə taxta çıxma bildi və yaxud da Ərəblinskinin qətli necə baş verdi və s. suallara cavabdır sanki bu əsərlərin məzmunu. Dram səhnə salnaməsi olmaqdan daha başqa bir şeyə İlqar Fəhminin yaradıcılığında döndü.

“Şahnamə” (İlqar Fəhmi) əsəri üçün “Şah Abbas kimdir?” sualı maraqlı deyil, eləcə də Şah Abbasın necə hakimiyyətə gəlməsi (baxmayaraq ki, əsərdə bu, mövzuya çevrilib), hakimiyyət dönəmi də. Maraqlı olan şahlıq və onun məzmun-mahiyyətidir. Şah Abbas və onun ha-

kimliyi də bu məzmun-mahiliyyətin tipajı kimi seçilib. Amma bu tip yenə öz yerini səhv salıb. “Həm epik, həm də dramatik əsərlər hadisə üzərində qurulur” sözlərinə güvənib gözlənilməz gedişlər və ibrətamız məqamlarla dolu dörd ayrı-ayrı hekayəsini götürüb drama gəlib və səhnəni yenə də əhvalat daşımaq zorunda buraxıb. Odur ki təhkiyənin asanlıqla görə biləcəyi bu işin öhdəsindən çətinliklə gələn dialoqlar “Şahnamə” pyesində çevik, hərəkətli replikadan çoxsözlü, yüklü mətnə dönüşüblər. Bu yükün ağırlığı altında qalan mətn isə anı canlı tutmağı bacarmır, ləng, ətalətli hərəkətlə sonuca doğru sürünür. Və bütün səhnə yalnız öz gözlənilməz sonucu ilə maraqlı ola və yadda qala bilər. Çünki o, bütün mətn boyu axtarılan “Zülfüqar xan Şah Abbası öldürəcəkmiz?” (“Zindan” hissəsi), “Şah Abbas kimi vəliəhd təyin edəcək?” (“Vəliəhd” hissəsi) suallarının cavabıdır. Nəsrə olduğu kimi sonluğa doğru sürünən ölü mətnin hərəkətsizləşdirdiyi səhnə də yalnız bu sonuca çatanda dirilir, aktivləşir.

Epik zehniyyət səhnədən anı (indini) elə silmişdir ki, mətn özünü yalnız gələcəyə (sonluğa) hesablamır, həm də keçmişə yol alır. “Hökmdar və qızı” pyesində xanların saray müşavirəsində Cavad xanın az qala XVII əsr Azərbaycan tarixini başdan-ayağa – Zubovun Qafqaza yürüşü-dən tutmuş, Qacarın Qarabağa gəlişi, orda öldürülməsi, İbrahim xanın avar xanı ilə birlikdə Gəncə xanlığına hücumuna qədərki nəqlində, “Nuri-didə Ceyhun”da Ceyhunu uşaqlığına aparan yuxularında, “Gəncə qapılarında”da Cavad xanın öz avtobioqrafiyasını, hakimiyyətə gəlişini, Şükufə xanımın isə Cavad xanla tanışlığının tarixçəsini danışması ilə başlayıb Sisyanovun Tiflisə gəlişini yada salması ilə davam edən məzmununda, “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar”da Qacarın Kərim xanın sarayındakı əsirlik illərini xatırlamasında, “Hacı Murad”da Hacı Muradın doğuluşundan Şamildən qaçmasına qədərki həyat hekayəsində, “Mesenant”da Müsəlman Fətulla bəyin 20 il əvvələ gedərək Hacınn dilənçi uşağı verdiyi həyat dərsi, Müəllimlər qurultayında Nərimanovun Hacı ilə mübahisəsi, Parisdə olarkən Tağıyevi çox təəccübləndirən faytonçu əhvalatlarında keçmiş səhnədən anı (indini) silir. Şiller deyirdi: *“Epopəya, roman, sadə hekayə öz forması ilə zamanı uzaqlaşdırır. Çünki oxu-*

cu ilə iştirakçılar arasında təhkiyəçi dayanır. Bütün təhkiyə formaları indiki zamanı keçmiş zamana keçirir. Dram əsərləri isə keçmiş bu günə gətirir” [11, s.58].

Dram nəsrədən fərqli olaraq canlı janrdır. Amma ona görə yox ki, o, tamaşaçı qarşısına canlı ifadə çıxır. Ona görə ki o, təhkiyə kimi baş verəcəkləri bətnində daşımır, onun hər replikasında hər an nələrsə baş verir, odur ki, dram tamaşaçını nəsr kimi “nə olacaq?” yox, “nə olur?” sualı üzərindən maraqlandırır. “Poçt qutusu” hekayəsinin bütün məzmunu, – zavallı Novruzəli necə olub ki, həbsə atılıb sualı? – üzərində qurulub. Hətta xan da Novruzəliyə bu sualı verib əhvalatı danışmasını istəyir və sualın cavabı – sonluq bütün əhvalatı səssizcə dinləyən xanı qəhqəhələrə boğur, yəni ki, dirildir, aktivləşdirir. Və yaxud “Usta Zeynal” hekayəsinin məzmunu vaxtını dini-mövhumı söhbətlərə xərcləyə-xərcləyə təmiri zamanında bitirəcəyi ilə bağlı Usta Zeynalın Muğdusi Akopa verdiyi vədin aqibəti üzərində qurulub, amma nə “Ölülər”, nə də “Anamın kitabı” dramlarında aqibətini gözlədiyimiz bir situasiya yoxdur. Düşüncəmizi, marağımızı məşğul edən “Şeyx Nəsrullahı, İskəndərmi qalib çıxacaq?” sualı deyil, Şeyx Nəsrullahla İskəndərin və yaxud başqa personajların söhbətləridir. Eləcə də “Anamın kitabı” pyesində qardaşların aqibəti deyil, onların yanaşmaları, düşüncələri, münasibətləri bizim üçün maraqlıdır. “Usta Zeynal” hekayəsində Muğdusi Akopun gözləntilərində, Usta Zeynalın söhbətlərində, “Poçt qutusu”nda isə əvvəl xana daşınan sovuqlarda, sonra isə poçt qutusuna götürülən məktubda sürünən mətn birdən-birə Qurbanın erməni küpəsində su gətirib gəc qayıdır dünya ələmi murdar eləməsi səbəbindən Usta Zeynalın işini yarımçıq tərk etməsi, Novruzəlinin ağasının məktubunu “oğurlayan” poçt məmurunu döyüb həbsə düşməsi ilə dirilir, aktivləşir. Məzmununda ən yadda qalan, maraq doğuran da elə bu məqamlar – sonluqlar olur. Ancaq ki Ölülər” yaxud da “Anamın kitabı” pyeslərindən yadda qalan, maraq doğuran məqamlar sonluqlar: şəhər əhlinin Kefli İskəndərin danlaqları altında Şeyx Nəsrullahla siğə etdirdikləri qızlarını qoltuqlarına vurub getməsi və yaxud ananın ölümü deyil, mətnin içəriyi, personajların dialoqu, replikalarıdır. Çünki burada personajlar yalnız danışmır, həm də danışdı-

rır. “Ölülər”də İskəndərin replikaları Şeyx Nəsrullahı, ölülərinin dirilməsini gözləyən şəhər əhlini, “Anamın kitabı”nda bir qardaşın replikası isə o biri qardaşı düşüncəsini söyləməyə, kimliyini ortaya qoymağa vadar edir, beləliklə də, müxtəlif düşüncələrin toqquşduğu, tartışdığı canlı, aktiv bir səhnə yaranır.

Çağdaş dramlarımızda isə dialoqların içəriyi replika deyil, söhbətlərdir, personajlar bir-birlərini danışdırmır, sadəcə birlikdə bizə bir hadisəni yaxud situasiyanı danışrlar. Danışan dialoq isə səhnəyə çıxan kitab səhifələrindən, aktyor isə qiraətçidən başqa bir şey ola bilmir. Ona görə də bu əsərlərin tamaşalarında aktyor ifası donuq, solğun alınır, çünki o, səhnəyə yalnız mətni daşımaq üçün çıxır və bu mətnlərin dram deyil, nəsr olmasını isə janr təyinatları da etiraf edir. Əsərlərin sərlövhəsində göstərilən təyinatlara görə “Gəncə qapıları” ikihissəli səhnə romanı, “Atabəylər” pyesi tarixi xronika, “Pompeyin Qafqaza yürüşü” tarixi xronika, “Hökmdar və qızı” XVII əsrin xronikasıdır.

Təyinatlar da göstərir ki, müəlliflərin özləri də bu məzmunların başqa bir janrın mövzusu olduğunun fərqindədirlər. Sadəcə, dram ədəbiyyatımızda törəmə janr, epik əsərlərin səhnə forması kimi qavranıldığından yazarlar nəsrə dediklərini və ya etdiklərini asanlıqla dramda da deyər, edə biləcəklərini düşünürlər.

“Hökmdar və qızı” pyesi aşıqların ayrılıq səhnəsi ilə başlayır və bu səhnə gələcək hadisələrə bir düyün kimi görünür. Ancaq sonrakı səhnələr bizə hadisələrin tamam başqa bir düyün üzərindən inkişaf etdiyini göstərir. Mövzu-məzmunun əsas hərəkət xəttində olmayan bu ayrılıq səhnəsi situasiyaya uzaqdan baxış edən, qəhrəmanı müxtəlif rakurslardan bizə göstərən nəsr zehniyyətində doğmuşdur və yazarlarımız dramın nəsrədən fərqli olaraq bu qədər yükü daşıya bilmədiyinin fərqiində deyillər, hətta o qədər fərqiində deyillər ki, bəzən pyesin səhnələrində özünü essenin səhifələrində kimi hiss edirlər. Odur ki “Mesenat”da Bakı milyonçularının məclisində Nərimanov sosial ədalət, “Nuri-Didə Ceyhun”da Ceyhun Hacıbəyli Avropa demokratiyası və s. haqqında mülahizələri ilə asanlıqla səhnəni məşğul edirlər.

“Özümüzü kəsən qılınc” pyesi isə birdən-birə qara donununu soyunan qəhrəmanları və hamını çox məmnun edən sonluğu ilə səhnəni

dramdan çox uzaqda yerləşən nağıllar aləminə aparır. Təxəyyülün hədsiz genişlənmə bildiyi epik müstəvi ilə onun çox daraldığı dramatik müstəvinin fərqiində olmayan dramımız “İskəndərnamə” poemasında dirilik suyu axtaran İskəndəri “İskəndərin qocalığı” (İlqar Fəhmi) pyesində bu suyu tapmağa və içməyə qədər götürür. Ola bilər ki, dirilik suyu içən İskəndər çox maraqlı və yaxud özündə çox dərin mətləblər ehtiva edən personaj olsun. Bu haqda nə mübahisə etmək istəyirik, nə də müzakirə açmaq. Bizim istəyimiz başqa şeydir, dramdır. Çünki bu tip mətləblər hər yerdə var, dram isə, demək olar ki, heç yerdə yoxdur, nə səhnəmizdə, nə də ədəbiyyatımızda. Dramın olması isə mövzunun dərinliyindən yox, dramatikliyindən keçir. Mövzunun xarakteri qətiyyənlə dramaturgiyamızın diqqətində deyil, sanki mövzu-məzmunun təhkiyəli mətnə daxil olunca epik, səhnəyə çıxınca dramatik olur. Elə bu yanaşma ilə sərlövhədə də qeyd etdildiyi kimi Nizami Gəncəvinin “İsgəndərnamə” poemasının xəyali davamı kimi düşünülmüş bir mövzu-məzmun “İskəndərin qocalığı”da dramın boyuna bixilir və bu əsər bizə ölümsüzlüyə qovuşmuş fəthənin – İskəndərin ölümünün hekayəsini danışır.

Çağdaş dramaturgiyamızda az qala hər dramın öz hekayəsi var. Amma biz “hər dramın öz mübahisə-müzakirə mövzusu var” deyər bilmirik. “Hacı Murad” mübarizəsinə xəyanət edən Hacı Muradın, “Özümüzü kəsən qılınc” Göytürkklər xanədalığı uğrunda mübarizəsini əmisinin, qardaşının, analığının xəyanətlərinin cəngində aparmaq zorunda qalan Gurşadın, “Gəncə qapıları” Gəncənin işğalının hekayəsini nəql edir. Amma “onlar nəyi tartışrlar?” sualı isə cavabsız qalır. Tartışan dram səhnəni düşüncə qaynağına, danışan dram isə söz qalağına çevirir. “Nuri-Didə Ceyhun”da Bacının, Üzeyirin Ceyhuna məktublarında, “Sənətkarın taleyi”ndə Qubernatorun Qafqaz teatri, Bakı neft bumu ilə bağlı narahatlıqlarını ifadə edən, müharibə astanasında olan dünyanın durumunu və rus imperiyasının maraqlarını dilə gətirən nitqiində bir-birinin üstünə qalaqlanan sözlər pyeslərin yalnız mövzu-məzmununu deyil, texniki quruluşunu da nəsrə yaxınlaşdırır. Drama məxsus qısa replikaları irihəcmli dialoqlar (söhbətlər) əvəzləyir. Bu dialoqlar isə nəinki məna-məzmunu irəli daşımır, hətta bəzən olduğu yerə

qaytarır. “Sənətkarın taleyi”ndə Qrafinya əsərin sonlarında Peterburqa qayıdış öncəsi Ərəblinski haqqında dediklərində əsərin əvvəlində Bakıya yeni gələrkən dediklərindən bir addım belə önə gedə bilməmiş yaxud da “Mesenat”da Hacınin həm Sona xanımın xaricə qaçmaqla bağlı təkidlərinə, həm də Zeynal bəyin ailəsini İsveçrəyə göndərmək təklifinə verdiyi cavablar mənə-mahiyyətə bir-birlərinin eynidir. Əslində bu eynilik yalnız kəlmələrdə və fikirlərdə deyil, ümumiyyətlə, mənə-mahiyyətin özündədir, səhnələr dəyişilsə də, mənə-mahiyyət öz yerində qalır. Əsərin əvvəlində personajlar səhnəyə hansı mənə-məzmun, hansı əhvali-ruhiyyədə çıxırlarsa, sonunda da o mənə-məzmun və əhvali-ruhiyyə ilə də onu tərk edirlər. “Sənətkarın taleyi” pyesində əsərin əvvəlindən sonuna kimi Ərəblinski istedadına heyran olan Qrafinyanı, imperiya maraqlarından danışan Qubernator və Qrafı, zamanın teatr çətinliklərini anladan aktyorları, teatr üçün yaşayıb teatr üçün ölən Ərəblinskini görürük. Onların çıxdığı monoton səhnədə hərəkətdə olan yalnız hadisələrdisə, oxşar mövzu-

məzmun üzərində qurulan “Oqtay Eloğlu” (*Cəfər Cabbarlı*) faciəsində ilk səhnələrdə bütün potensialını teatrı yaradıb-yaşatmağa xərcləyən sonrakı səhnələrdə isə teatrdan imtina edən, əvvəldə Firəngizi sevən sonda isə onu öldürən Oqtayın çıxdığı səhnədə isə hərəkətdə olan yalnız hadisə deyil, həm də düşüncədir, baxışdır və onların dəyişmə-dönüşümlə keçidlərinin yaratdığı dirilik, rənglilik tamaşaçıya passiv izləyici olmaq imkanı vermir.

Nəsrin passivləşdirdiyi çağdaş səhnəmizin tamaşaçısı isə elə səssiz-səmirsizdir ki, onu evdə oturub öz sevimli romanını oxuyan oxucudan yalnız teatr zalında olması fərqləndirir. Doğrudur, o, səhnədən, bəlkə, bir romandan ala biləcəyi qədər informasiya alır, ancaq epik əsərdən fərqli olaraq dram düşüncəni məlumatlandırmaq deyil, aydınlatmaq, ən azından onun asanasına gətirmək üçün səhnəyə çıxmalı, “*tamaşadan sonra bizi “kimdir müqəssir?”*”, “*kimdir haqlı?”* sualları üzərində düşünməyə, mübahisə etməyə, həqiqəti tapmaqda iştirak etməyə” [8, s.13] dəvət etməlidir.

Nəticə / Conclusion

Nəsr çağdaş səhnəni o qədər işğal etmiş, dramatik məzmunu o qədər zədələmişdir ki, artıq o bir janr kimi özünəməxsusluğunu itirmiş, ədəbi düşüncənin üç əsas janrından törəmə janr statusuna enmişdir. Çağdaş dram dram olmaqdan daha çox, səhnəyə çıxmış yaxud da dialoqlara

dağılmış nəsrdir. Bu dialoqlar təhkiyə ritmi üzərində qurulub, dramda olduğu kimi anı canlı tutan, aktiv yox, nəsrə olduğu kimi gələcəyə odaklı ölü mətnidir. Günümüzə dram şəklini dəyişmiş nəsrə, dramatik səhnə isə epik səhnəyə dönüşmüşdür.

Ədəbiyyat / References

1. Elçin. Pyeslər. – Bakı: Çarşıoğlu, 2012, 944 s.
2. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri. 4 cildə, III c. – Bakı: Təhsil, 2014, 656 s.
3. Əmirli Ə. “Hasarın o üzü”. – Bakı, 2010, 500 s.
4. Əmirli Ə. Hacı Murad // “Azərbaycan”, 2016, №8, s.60-85.
5. Fəhmi İ. Son reportaj. – Bakı: Xan, 2015, 376 s.
6. Həsənzadə N. Seçilmiş əsərləri. Pyeslər, 7 cildə, III c. – Bakı: Prometey, 2011, 354 s.
7. Hüseynov M. Pyeslər. – Bakı: Nurlar, 2015, 488 s.
8. Qarayev Y. Səhnəmiz və müasirlərimiz. – Bakı: Azərnəşr, 1972, 251 s.
9. Qarayev Y. “Teatr və dramaturgiya: problemlər, mülahizələr // Azərbaycan, 1984, №4, səh. 177-185.
10. Vahabzadə B. Əsərləri, VIII c. – Bakı: Azərbaycan, 2005, 848 s.
11. Шиллер Ф. Собрание сочинений, т.6, – Москва: 1957.

Драма, возникающая в прозаическом менталитете

Айнура Ибадуллах

Научный сотрудник отдела литературной
критики Института литературы НАНА
E-mail: aynure.ibadulla@gmail.com

Резюме. В основе исследования лежит тема утраты современной азербайджанской драматургией своих жанровых признаков и становления ее производной. Тема исследовалась через проблему прозаического перевода современной драматургии. Объектом исследования были выбраны азербайджанские исторические драмы периода независимости. Этот выбор был сделан для того, чтобы конкретизировать общую картину процесса, формирующего современную драму в единый объект. Эти драмы анализируются как отдельные эпизоды единого процесса. Причем этот процесс наблюдался не только в литературных текстах, но и на сцене. В эпической сцене, которая рождается в процессе постепенной иммобилизации сцены и превращения ее в историю, художественный материал, актер и публика попадают в объектив анализа для каждого из трех, и в отличие от драматической сцены, рассматривается вопрос об их месте и участии в эпической сцене. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые драма анализируется как текст, построенный в прозаическом менталитете. Главный вывод анализа состоит в том, что драма низведена до статуса производного жанра от трех основных жанров литературной мысли.

Ключевые слова: проза, драма, менталитет, сцена, история