

SƏİDƏ ŞAHBAZOVA

**İLYAS ƏFƏNDİYEVİN
TARİXİ DRAMLARI**



2002
1272

115
\$ 16

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT PEDAQOJİ
UNİVERSİTETİ

SƏİDƏ ŞAHBAZOVA

44498

İLYAS ƏFƏNDİYEVİN
TARİXİ DRAMLARI

BAKİ - 2002

M.F. Axundlov adına
Azərbaycan ABBM
Kitabxanası

ARXIV

73233

W5(2=A3)²

Redaktor: prof. **HİMALAY QASIMOV**

Rəyçilər: prof. **ŞAMİL SALMANOV**
dos. **AKİF ƏLİYEV**

Şahbazova Səidə Həsənəli qızı.
İlyas Əfəndiyevin tarixi dramları.
Monoqrafiya. Bakı, "Ağrıdağ" nəşriyyatı, 2002, 132 səh

4604000000

Ş Qrifli nəşr

064-2002

© S.Şahbazova, 2002

GİRİŞ

M.F.Axundovdan üzü bəri inkişaf edən, yaradıcılıq axtarışları dərinləşən, yeni ideya-məzmun və sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə zənginləşən Azərbaycan dramaturgiyasının məxsusi janr sistemində tarixi dram görkəmli yerlərdən birini tutur. Bu janrın dramaturgiyamızda ilk nümunəsi N.Nərimanovun 1898-ci ildə yazdığı "Nadir şah" əsəridir və o vaxtdan indiyə qədər bu janr milli dramın tarixində ən aparıcı mövqə tutmaqdadır. Demək olar ki, bu janrın ədəbiyyatımızda bir əsrlik zəngin bir tarixi vardır.

"Nadir şah" əsəri tarixi dram janrının klassik və mükəmməl bədii nümunəsi olmaqla N.Nərimanovun müasirlərinə və xələflərinə bu janrın geniş imkanlarını nümayiş etdirdi, onun ənənələrinin başlanğıcı oldu. Tarixə, tarixi mövzulara janrın estetik ölçüləri ilə yanaşma Azərbaycan dramaturgiyasında sonrakı illərdə bir sıra əhəmiyyətli əsərlərin meydana çıxmasına təkan verdi. 1907-ci ildə janrın ikinci klassik nümunəsi - Ə.Haqqverdiyevin "Ağa Məhəmməd şah Qacar" pyesi yarandı. Beləliklə, N.Nərimanovun "Nadir şahı" ilə əsası qoyulan tarixi dram janrı mövzu, ideya və forma baxımından zənginləşərək İ.Əfəndiyevin dramlarına qədər mürəkkəb, eyni zamanda maraqlı və uğurlu bir yol keçmişdir.

Maraqlıdır ki, ilk tarixi dram M.F.Axundovun dramlarından yalnız əlli il sonra - XIX əsrin sonunda meydana çıxmış, XX əsrin birinci onilliyində janrın ikinci nümunəsi ("Ağa Məhəmməd şah Qacar") yazılmışdısa da, həmin əsrin ikinci, üçüncü və sonrakı onilliklərində bu janra maraq artmış, onun kəmiyyət göstəricisi çoxalmışdır. Diqqətəlayiqdir ki, aprel çevrilişi ərəfəsi və 20-ci illərdə bu maraq daha qabarıq şəkildə özünü göstərmişdir.

Tarixi dram janrına marağın artması, bu janrın özü-nəməxsus mövzu və ideyalar aləmi, poetika özəllikləri, tarixi

dram təcrübəsinin ənənə və novatorluq problemləri kimi ədəbi-nəzəri fikrin çox əhəmiyyətli məsələlərini öyrənmək baxımından İlyas Əfəndiyevin (1914-1996) geniş və zəngin yaradıcılığının xüsusi araşdırma predmetinə çevrilməsi təbiiyədir. Çünki İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasında tarixi dram bir janr olaraq geniş işlənmiş, bu janrın bir sıra qiymətli nümunələri yaradılmışdır. Digər tərəfdən, görkəmli dramaturqun yaradıcılığı hələ ilk vaxtlardan ədəbi tənqidin diqqət mərkəzində olmuşdur. 1946-cı ildə yazdığı "Dramaturgiyamıza bir nəzər" adlı məqaləsində M.Arif "İntiza" (1944) pyesinin psixoloji bir dram olaraq müvəffəqiyyətli çıxmasını və onun bəzi mühüm müsbət cəhətlərini xüsusi vurğulamışdır (5, s.185). İ.Əfəndiyev bu pyesi M.Hüseynlə birlikdə yazmışdır. M.Arifin məqaləsində pyesin "psixoloj" səciyyəsi ayrıca qeyd olunurdu və belə güman etmək olar ki, pyesin bu aparıcı üslubi keyfiyyəti, müəyyən mənada, İ.Əfəndiyevin qələminə məxsus idi. O da maraqlıdır ki, İ.Əfəndiyevin ümumən dramaturji yaradıcılığına məxsus olan psixoloji, lirik-psixoloji üslubi çalar onun yalnız müasir mövzulu dramlarında yox, tarixi dramlarında da müşahidə olunur.

Təbii ki, tarixi dram təcrübəsi və ənənəsini, onun ayrı-ayrı nümayəndələrinin yaradıcılığını yeni elmi-nəzəri fikir işığında öyrənmək, ədəbiyyatımızın müasir tələbləri baxımından qiymətləndirmək elmi aktualıq və nəzəri əhəmiyyət kəsb edir.

Azərbaycan dramaturgiyasının janr tipologiyasının bir təzahürü olan milli tarixi dramın ənənəvi sosioloji-ideoloji qəliblərdən təmizlənmiş bədii-estetik dərinə və qiymətləndirilməsinə, şübhəsiz ki, indi daha çox ehtiyac vardır. Bu mənada ciddi tarixi dramlar müəllifi kimi şöhrət qazanmış İ.Əfəndiyevin yaradıcılığını araşdırmaq, onun tarixi pyeslərinin mövzu, məzmun, ideya və bədii-sənətkarlıq özünə məxsusluğunu, bu pyeslərdə milli tarixi həqiqətlərin aydın bədii təcəssümünü tədqiq etmək mühüm əhəmiyyət kəsb

edir. Həm də nəzərə almaq lazımdır ki, indiyə qədər nəinki İ.Əfəndiyevin tarixi dramları, habelə ümumən Azərbaycan tarixi dramı bir janr olaraq layiqincə tədqiq olunmamışdır. Tarixi dramın istənilən səviyyədə tədqiq olunmamasının səbəbi ona marağın zəifliyi ilə deyil, ümumiyyətlə ədəbiyyatşünaslığımızın nəzəri sosioloji prinsiplərə məruz qalması ədəbi-bədii tariximizin bütün tamlığı ilə ümumiləşdirilməməsi ilə izah olunmalıdır. Əlbəttə, demək olmaz ki, bu mühüm problem tədqiqat fikrindən tamamilə kənar qalmışdır. Ədəbiyyatşünaslığın bu sahədəki boşluqları aradan qaldırmaq cəhdləri, Azərbaycan tarixi dramının təcrübələrini ümumiləşdirmək istəyi zəif də olsa ədəbiyyatşünaslıqda hiss olunmuşdur. Məsələn, ədəbiyyatşünas Davud Hacıyev "Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram" (1984) adlı monoqrafiyasında janrın yeni nəzəri tədqiqatlara ehtiyacı olduğunu etiraf edərək, bu problemin sistemli və layiqincə öyrənilməməsini dolayı yolla təsdiqləmişdir.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarına yazıçının yaradıcılıq yolundan, ədəbi fəaliyyətindən bəhs edən məqalə və monoqrafiyalarda bu və ya digər şəkildə toxunulsa da, həmin problemin ciddi tədqiqat obyektinə çevrildiyini etiraf etmək çətindir. Son illərdə çıxmış "İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı" monoqrafiyasında (Ə.Əfəndiyev) qeyd olunur: "Yazıçının yaradıcılığının üçüncü dövrü xüsusi tədqiqat mövzudur və tədqiqatçısını gözləyir" (25, s.206). Dramaturgiya tariximizi tarixi dram nümunələri əsasında ümumiləşdirmək istəyi ilə yazılmış və bayaq xatırlanan "Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram" monoqrafiyasında da İ. Əfəndiyevin dramaturgiyası tədqiqatdan kənar qalmışdır. Ə.Əfəndiyevin kitabında, o cümlədən Y.İsmayılovun "İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu" (1991) monoqrafiyasında dramaturqun tarixi dramlarının hələ də konkret elmi-nəzəri tədqiqat predmeti olmadığı, bu problemin müasir ədəbiyyatşünaslığın çox vacib problemlərindən biri kimi öz həllini gözlədiyini deməyə əsas

verir. Göründüyü kimi, İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının tədqiqinin zəruriliyi, ədəbiyyatşünaslıq üçün aktuallığı şübhəsizdir və bu problemin konkret elmi-nəzəri araşdırma obyektinə çevrilməsi yazıçının tarixi dramlarını müasir ədəbi prosesin çox mühüm ədəbi hadisəsi kimi öyrənmək baxımından da vacibdir.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının öyrənilməsi həmin əsərlərin tamaşaya qoyulması ilə başlasa da, etiraf olunmalıdır ki, bu iş lazımi elmi səviyyədə və əhatəli aparılmamışdır. Ədibin yaradıcılığında tarixi dram janrının mövqeyi xüsusi tədqiq olunmamışdır. Mövcud tədqiqatlarda onun daha çox dramaturgiyasının müasir mövzu baxımından öyrənilməmişdir. “Ədibin dramaturgiyasından geriyə qalan ədəbi tənqid və teatrşünaslıq elmi bir sıra teatr resenziyaları nəzərə alınmazsa, həmin əsərlərin geniş ədəbi-bədii təhlilini verməmiş, onların sənətkarlıq xüsusiyyətlərini təhlil etməmişdir” fikri bu mənada doğru hesab oluna bilər (25, s.206). M.Arif hələ 1946-cı ildə “Dramaturgiyamıza bir nəzər” məqaləsində “İntizar pyesini” “psixoloji bir dram” kimi təhlil etsə də, sonrakı tənqid yazıçının dramlarında daha çox mövzu ilə əlaqədar yaradıcılıq meyilləri ilə maraqlanmışdır. Müasir mövzu həqiqətən də İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının güclü tərəfidir. Lakin bu heç də onun əsərlərinin digər tərəfini arxa plana çəkmir. Bundan əlavə, İ.Əfəndiyevin müasir mövzulu pyesləri də dərinlən təhlil olunmamışdır. Beləliklə, bəziləri ədibin dramaturgiyasının uğurunu zamanın, sosialist gerçəkliyinin doğurduğu “ab-hava” ilə, bəziləri isə insan amili və mənəvi faktorla bağlamaqla kifayətlənmişlər. İlk dəfə ədəbiyyatşünas Yəhya Seyidov “İlyas Əfəndiyev” (1975) monoqrafiyasında yazıçının yaradıcılıq yolunu geniş planda tədqiq etmişdir. Lakin böyük zəhmət, gərgin əmək bahasına başa gələn bu əsər də sosiologizmin tələblərindən doğan ifratçılıqdan, ideoloji ehkamlardan xali deyildir. (Bax: 66, s.80)

İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının özünəməxsusluğu, bədii-estetik xüsusiyyətləri ilə, ən əsası isə milli dramaturgiya tarixində orijinal ədəbi hadisə, yeni ədəbi mərhələ kimi öyrənmək və qiymətləndirmək işində S.Vurğunun, M.Hüseynin, M.İbrahimovun, S.Rəhimovun, M.Arifin, C.Cəfərovun, M.Cəfərin, M.Məmmədovun, İ.Şıxlının, M.Əlioğlunun, Ə.Ağayevin, B.Nəbiyevin, Y.Qarayevin, S.Əsədullayevin, X.Əlimirzəyevin fikirləri əhəmiyyətli olmaqla mövzunun tədqiqi tarixi baxımından diqqəti çəkir. A.Salahovanın “İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığının poetikası” (1984), Y.İsmayılovun “İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu” (1991), Ə.Əfəndiyevin “İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı” (2000), Y.Qarayevin yazıçının seçilmiş əsərlərinin altı cildliyinə yazdığı “Müasirliyin sabitliyi” (1984) adlı ön sözü, A.Hacıyevin “Yazıçı şəxsiyyəti və bədii qanunauyğunluq” (1986) kitabındakı “Dramaturgiyanın və bədii nəsrin poeziyası” və s. bu tipli əsərlər, məqalələr bilavasitə İ.Əfəndiyevin yaradıcılığına, dramaturgiyasının poetikasına, ədibin sənət xüsusiyyətlərinin açılmasına həsr olunmuşdur. Bununla yanaşı dramaturqun mühüm teatr hadisəsinə çevrilən pyeslərinin tamaşası ilə bağlı çap olunmuş məqalə və resenziyalarda da onun sənət uğurlarından söhbət açılır, ədəbi tənqid və teatrşünaslıq mövqeyindən pyes və tamaşalar qiymətləndirilirdi. İ.Əfəndiyevin yaradıcılığını, xüsusilə də dram əsərlərini qiymətləndirmək işində “Ədəbi proses” məcmuələrinin illik icmallarını da qeyd etmək lazımdır. Lakin bütün bunlar nə qədər qiymətli və maraqlı olsa da, onu da qeyd etməliyik ki, İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının bütün əsas xüsusiyyətləri, bu dramaturgiyanın mövzu, janr və poetika özünəməxsusluqları hələ lazımi dərinlik və əhatəliliklə tədqiqini tapmamışdır. Xüsusilə biz bu fikri ədibin tarixi dramları haqqında, ümumən isə onun yaradıcılığında tarixi təfəkkürün ifadəsi barədə deyə bilərik.

I FƏSİL

TARİXİ DRAMIN NƏZƏRİ MƏSƏLƏLƏRİ. TARİXİLİK VƏ MÜASİRLİK JANRIN PROBLEMİ KİMİ

1. Tarix və müasirlik

Tarix yaddaş və çağdaş zamana doğru bəşər həyatının yolu olmaqla milli varlığı, milli varlığın sabitliyini müəyyən edir. Ədəbiyyat da insan həyatının bu prosesini əks edərək onun varlıq formalarından birini təşkil edir. "Müasirlik kateqoriyasının fəlsəfi-estetik mahiyyəti tarixlə, yaddaşla bağlıdır. Müasirlik elə bir estetik kateqoriyadır ki, illər keçdikcə öz əhəmiyyətini itirmir; tarixi məzmunla malik elə bir ideya-bədii keyfiyyətdir ki, dünən olduğu kimi bu gün də bizim hissələrimizə toxunur, şüurumuza təsir edir. Müasirlik ədəbi ənənələrimizin mühüm xarakter cəhətidir. O, tarix boyu Azərbaycan ədəbiyyatı üçün doğma olanın, sənət tariximizin tərkibi olanın göstəricisidir" (21, s.5). Bu mülahizə bizə belə bir həqiqəti təlqin edir ki, tarixin müasirliyi elə məhz müasirliyin tarixinin başlanğıcıdır. Bu baxımdan klassiklərimizin də dönə-dönə və hər dəfə tarixə qayıtmağı, ona söykənməyi tövsiyə etmələri təsadüfi deyil. Çünki onda ibrət dərsi vermək imkanı var və həm də o, mənəvi-əxlaqi tərbiyə qaynağıdır. Bunu C.Məmməd-quluzadənin aşağıdakı mülahizələri də aydınlaşdırır: "İnsan üçün böyük dərslərdən biri də tarixdir. Açıq qabağına tarixin səhifələrini və əgər gördün ki, bir vaxt insanlar bir para işlərdə səhv ediblər, dəxi sən həmin səhvi etmə" (74, s.288). Bəlkə də C.Məmmədquluzadə bu mülahizəni öz dövründə hansısa bir hadisənin təsiri ilə deyib. Bundan asılı olmayaraq o, bu sözləri ilə müasirlik üçün tarixiliyin əhəmiyyətini ifadə edibdir. Tarix həqiqətən də ibrət dərsidir, bəşər həyatının fəlsəfəsidir.

Azərbaycan ədəbiyyatının, ümumən ədəbi fikir tariximizin ilk dəfə elmi-tənqidi şəkildə öyrənilməsi M.F.Axundovun və F.B.Köçərlinin adları ilə bağlıdır. M.F.Axundov milli ədəbiyyatın sabahını keçmişindən ayırmadan müasir dünya kontekstinə çıxmaqda görür və milli olanla bəşərinin vəhdətini tarixin şərtləndirdiyi müasirlik keyfiyyəti hesab edirdi. Ona görə də ədəbi prosesə tarixi kontekstdə yanaşan M.F.Axundov üçün tipologiya ədəbi hadisələrin eyniliyini, oxşarlığını deyil, təkrarsızlığını, ədəbi prosesin tarixin gəlişməsi ilə uyğunluğunu ifadə edirdi.

Ədəbiyyatda tarixlə müasirliyin, eyni bir estetik axarda təzahürü tarixin müasirliyidir. Tarix sübut edir ki, müasirliyin tələblərinə cavab verən əsər öz dövrünün hüdudlarını aşaraq milli-mənəvi irsin əsasını təşkil edir. Müasirlik isə bugünkü fəlsəfi-əxlaqi yüksəklikdə dayanmaq deməkdir. O, ədəbi dəyərlərlə bağlı olsa da, konkret təzahür keyfiyyətləri ilə də seçilir. Tənqidin ona davamlı marağı da bu baxımdan təsadüfi deyil. Burada əsas prinsip ondan ibarət olmalıdır ki, ədəbiyyat tarixi öz daxili qanunauyğunluqları əsasında öyrənilsin, ədəbi irsə tarixi yanaşılrsa da, o, dünya ədəbiyyatı kontekstindən kənarlaşdırılmasın.

Timurçin Əfəndiyev "Romantik dramaturgiyada tarixilik və bədiiilik" (1999) adlı doktorluq dissertasiyasında tədqiq etdiyimiz problemin nəzəri məsələləri ilə bağlı maraqlı məqamlara toxunur. O, tarixilik və müasirlik məsələsinə metodoloji baxımdan yanaşır və belə bir yekun qənaətinə gəlir ki, "...romantik dramaturgiyada tarixilik də, müasirlik də sənətkarın estetik münasibətinin formalarıdır" (31, s.40). Lakin onun başqa bir mülahizəsi romantik dramaturgiyaya şamil edildiyi kimi realist ədəbiyyata da eyni dərəcədə aid edilə bilər. Məsələn, "Müasirlik sənətkarın yaşadığı dövrün özünü tarix kimi təsvir və təcəssüm imkanındır", yaxud "tarixilik onun (dram əsərinin - S.M.) yalnız tarixi mövzuda yazılmasından asılı olmadığı kimi, müasirlik də yalnız

yarandığı dövrün hadisələrini nə səviyyədə təcəssümü ilə ölçülmür“ (31, s.40). H.Cavid romantizmini önə çəkən tədqiqatçının mülahizələrinin diqqətəlayiq cəhəti ondadır ki, o, eynilə bu realist dramaturgiyaya da şamil ola bilər. Məsələn, C.Cabbarlı və İ.Əfəndiyev heç vaxtlə bu mülahizə əsasında realist olmalarına görə kənarda qala bilməzlər. Əslində, böyük sənətkarlar daxili mənəvi zəmində birləşirlər. “Böyük sənəti yaradanlar həmişə tanrı ilə, təbiətlə və bir də tarixlə həmmüəllif olurlar“ (56, s.162). Daha doğrusu, tanrı ilə, təbiətlə və tarixlə həmmüəllif olan sənətkar üçün metod sədd ola bilməz. Məsələyə Y.Qarayevin nəzəri qənaəti ilə yanaşanda “metod törəmə” məqamda qalır. Bu cəhəti başqa bir müəllif - Səlahəddin Xəlilov “Ədəbiyyat qəzetinin 2001-ci il 4, 11 may saylarında çap etdirdiyi və tipoloji baxımından maraq doğuran “Cavid və Cabbarlı“ silsilə məqaləsində xüsusi vurğulayıb. Onun təhlillərində Cavid və Cabbarlı vəhdəti kifayət qədər inandırıcı görünür. Hətta birinin hadisədən mahiyyətə, digərinin ideyadan həyata istiqamət kötürmələrinə baxmayaraq yol ayrıcında görüşürlər. Çünki hər ikisi yaradandır, həm də böyük sənəti yaradan. Aydın hiss olunur ki, S.Xəlilov H.Cavidə “maddi realizm müstəvisində, konkretlik prizmasında“ (47) dəyərləndirən müəlliflərin mövqeyini dəstəkləmir, əksinə, bu mövqeləri zərərli hesab edir. Öz əsasları etibarilə romantik olan Cavid yaradıcılığının “maddi realizm müstəvisində“ tənqiddə tab gətirməməsi“ təbii idi. Əslində, maddi realizmlə ruhiliyi, mənəvi məqamları vəsf edən bir yaradıcılığı dəyərləndirmək qeyri-mümkün idi. Sözü gedən məqalələrdən də görüldüyü kimi, tarixin gərdisində, zamanın axarında Cavidə realist, Cabbarlına romantik rakursda, biçimdə təsvir etmək, izah etmək və anlamaq məqamı yaranır.

“Yeni fikir“ qəzeti 1921-ci ildə yazırdı: “Tarix hələ Cavidə əl vurmayıbdır. Tarix qulaq asır və gözləyir“ (sitat

üçün bax: 56, s.164). Bu gün “Yeni fikir“in Cavid haqqında gəldiyi qənaətdən düz səksən il keçir. Lakin yenə tarix Cavidə sınağa çəkir və görünür bu hələ uzun çəkəcək. Çünki əslində tarix ona görə gözləyir ki, Caviddən qabağa düşə bilmir. Başqa sözlə, Cavid tarixin yedəyində deyil, əksinə, tarix Cavid sənətinin, onun ruhiliyinin yedəyindədir və qulaq asmağa, gözləməyə məhkumdur. Ona görə də Cavid və Cabbarlı “tarixi zərurətin təkərləri altında qalıb əzilənlərdən olmadılar“ (80, 82). Bu baxımdan aşağıdakı fikir Cavid və Cabbarlı taleyini tam ehtiva edir: “Vaxt hər şeyi keçmişə çevirir ədəbiyyatdan başqa“ (22, s.110).

Bu baxımdan “konkret tarixi çərçivədən yüksəkdə dayanan“ (61, s.251) sənətkarları “metodoloji ehkamlar“ əsasında tədqiq etməyin doğurduğu nöqsanları aradan qaldırmaq üçün göstərilən səylər təqdirə layiqdir. Göründüyü kimi metodoloji prinsiplərin düzgünlüyü və yanlışlığı ədəbiyyatı eyni zamanda onun nəzəriyyəsinə tələyüklü problemlər qarşısında qoya bilər.

Əslində tarixi faktların və şəxsiyyətlərin şərhini insanın tarixi keçmişini dəyişə bilmir. Çünki şərh, dünyanın obyektiv strukturunu dəyişmək mümkün deyil. Tarix indinin keçmiş, keçmişin indi anlamında izahıdır. Keçmiş indinin şərhinə xidmət edir. Yəni konkret tarixi fakt barədə toplanmış sənədlər indinin həqiqətini ehtiva edir. Daha doğrusu, keçmişdə baş verənlər bugünlə müəyyən olunur. Məsələyə metodoloji baxımdan yanaşanda belə qənaətə gəlmək olur ki, həqiqət idrakla predmet arasındadır, idrakın isə həqiqətə müdaxilə etmək imkanı var. Ona görə də “tarixi nöqtəyi-nəzəri mütləqləşdirib şüurumuzun tələblərinə məhəl qoymamaq doqmatizmdir, zahiri şəraitin ruhun həqiqətini üstələməsidir“ (69, s.237). Yəni tarix şüur predmeti kimi ideyalı olsa da, təsvirin bizə bəlli olan predmetə uyğunluğu sənəti formal olaraq təqlidə gətirib çıxara bilər. Buradan belə görünür ki, tarixin sənətdə əbədiləşən çöhrəsi tarixin

özündə əbədiləşən simasından aydın görünür və yaxud aydın görünməlidir. Ədəbiyyatın tarixdən geniş imkanlara malik olmasını vaxtilə Aristotel də məşhur "Poetika" əsərində xüsusi qeyd etmişdir və onun bu barədə dedikləri demək olar ki, dəyişməz qalmışdır. "Şair özü də ixtiraçı olmalıdır və rəvayətlərdən lazım olduğu şəkildə istifadə etməlidir". Çünki "hərəkət qədim dövr adamlarının təsəvvür etdikləri şəkildə baş verə bilər, ancaq burada iştirakçılar şüurlu hərəkət edirlər" (7, s.76). Buradan da görüldüyü kimi, Aristotel ədəbiyyatın nəinki estetikasını, onun fəlsəfəsini ortaya qoyur, tarixi hadisələrə yanaşmanın konturlarını, metodoloji məqamlarını diqqətə çəkir. Başqa sözlə, sənətkarın ixtiraçı olması, hadisələrə sərbəst yanaşmaq hüququ göstərilir, tarix, ondan istifadənin prinsipləri, xüsusilə, müasirlik diqqətə çəkilir. Bununla yanaşı, Aristotel tarixlə müasirliyin tədqiqi üçün faydalı olan və tədqiqatı düzgün istiqamətə yönəldən daha bir önəmli məqamı vurğulayır: "Tarixçini şairdən fərqləndirən budur ki, birinci həqiqətən olub keçənlərdən, ikincisi isə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs edir. Buna görə də poeziya tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddi" (7, s.63). Aristotelin fikrincə bu ona görə belədir ki, "şair ehtimala və zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməlidir". Görüldüyü kimi, Aristotel öz metodoloji prinsiplərini fəlsəfəsinin "ehtimal" və "zərurət" kateqoriyaları əsasında qurur. Poeziyanın tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddi olması inamı da Aristotelin fəlsəfəsinin məntiqindən gəlir.

Yazıcının üstünlüyü onun həyata fəlsəfi yanaşmasındadır, gerçəkliyə mütəfəkkir baxışıdır. Çünki "tarixi öz nöqtəyi-nəzərindən təhlil edir" (40, s.415). Əslində də tarixçinin məlumatı yazıcının məlumatından, yəni bədii əsərdə göstərdiyi hadisələrdən fərqlənir. Tarixçi dövrün ümumi ictimai münasibətlərini əks etdirirsə, yazıçı dövrün psixologiyasını, insan təcrübəsini təşrih edir. Bədii ədəbiyyatı

"cəmiyyətin psixoloji həyatının" tarixi (50, s.251). hesab edən M.İbrahimov insan amili və psixoloji baxımdan ədəbiyyatın imkanlarının daha geniş olduğunu söyləyir. M.Hüseyn və onun digər müasirləri kimi vaxtilə Azərbaycan sovet ədəbiyyatının metodologiyası barədə fikir söylərkən ideoloji təsirə qapılıb sinfiliyi, partiyalılığı qabarıq ifadə etməklə yanlışlığa yol versə də, "Yazıçı və tarix" məqaləsində metodoloji baxımdan düzgün mövqe nümayiş etdirərək belə qənaətə gəlir ki, "bədii yaradıcılıq prinsipi ilə tarix elmi prinsipinin fərqi anlayanlar Nizaminin İsgəndəri ilə Makedoniyalı İsgəndərin fərqi görə Nizamini töhmətləndirməzlər" (40, s.420). M.Hüseyn öz fikrini daha konkret ifadə edərək bildirir ki, "Nizami tarixi öyrənmişdir, lakin tarix yazmamışdır". İrəlidə görəcəyimiz kimi Azərbaycan tənqidində və ədəbiyyatşünaslığında tarixilik və müasirlik problemləri ilə bağlı mülahizələrdə M.F.Axundovdan üzün bəri fikir ayrılıqları həmişə olmuş və bu indi də davam etməkdədir. Doğrudur, müəyyən dövrlərdə Azərbaycan cəmiyyətində ictimai proseslər elə davam edib ki, yazıçı tarix elminin təsirindən yaxasını tamamilə qurtara bilməyib. Bu vaxtlar yazıcının hadisələrə "bitərəf", yaxud, bəhs etdiyi tarixi dövrün nöqtəyi-nəzərindən yanaşması prinsipinin özü sual altında idi. M.Hüseyn bu məsələdə qabaqcıl mövqe nümayiş etdirir: "Bu məsələdə ən birinci şərt - tarix dövrümüzün nöqtəyi-nəzərindən yanaşmaqdır" (40, s.420). M.Hüseynin bu tələbi vaxtilə M.F.Axundovun "Aldanmış kəvakib"lə bağlı söylədiyi müasirlik prinsipi olmayıb ictimai sifariş, aktualıq mənasındadır. Lakin realizmin prinsiplərini əsas götürüb tarixiliyə və bədiliyə dair zahirən yerli-yerində olan fikir söyləməsi onun nəzəri məsələlərdə, ədəbiyyatın təməl prinsiplərinə münasibətdə siyasi-ideoloji qəliblərdən tam xilas olmadığını göstərir. Daha doğrusu, bir tərəfdən deyir ki, "yazıçı hər şeydən əvvəl marksist olmalıdır və ya marksist olmağa borcludur", digər tərəfdən marksist yazıçı

M.S.Ordubadını eynilə Marks və Engelsin Ferdinand Lassalə "Frans fon Zikingen" tarixi dramına görə tənqid etdiyi kimi tənqid edir: "Tarixi qəhrəmanı müasirləşdirmək yolu tarixi prinsiplərə zidd yoldur. Ordubadının yaratdığı Nizami bu dürüstlükdən və tarixilikdən məhrumdur. Nizaminin yürüdüğü fikirlər XII əsrə deyil, silahlı üsyan dövrünü xatırladır" (40, s.570).

Məlum olduğu kimi, tarixi dövrün spesifik qanunauyğunluğunu və buradan doğan ixtilafları göstərən bədii əsərlər həqiqi tarixi bədii əsər hesab edilə bilər. Hətta süjet uydurula bilər, lakin tarixi hadisə və tarixi konkretlik görə şübhə doğurmasın. Başqa sözlə, ola bilər ki, tarixi əsərin süjeti "tarixin öz süjeti olmasın", (40, s.722) lakin oxucuya professional tarixçidən heç də az məlumat verməsin. Baxmayaraq ki, "Yazıçı tarixçi deyil, tarix kitabı yazmır". Ədəbiyyatşünas, tənqidçi, nasir, dramaturq, nəhayət, tarixçi M.Hüseynin ədəbi görüşlərində geniş yer tutan tarixilik və müasirlik prinsiplərinə verdiyi izahlardakı bir cəhəti də qeyd etməyi lazım bilir. Bu, bizi maraqlandıran problem baxımından çox mühüm izahdır. Məsələn, M.Hüseynə görə "Vaqif" dar mənada tarixi dram deyil, yəni müəllif xronoloji əsas üzərində qurulmuş bir əsər yaratmamışdır. "Vaqif" hər şeydən əvvəl tarixi hadisələrin bədii inikasidir. Bu, o deməkdir ki, Vaqif dövrü əsərdə doğru verilmişdir" (40, s.178). M.Hüseyn pyesdə S.Vurğunun xronologiyam pozduğunu deyir və maraqlıdır ki, buna şairin haqqı olduğunu bildirir. Təki, tarixi həqiqət saxtalaşdırılmasın. Tənqidçini qane edən cəhət odur ki, dramaturq "tarixi bizim nöqtə-nəzərimizdən əks etdirmiş, tarixi həqiqəti təhrifə yol verməmişdir". Zənnimizcə, burada sosial sifarişin doğurduğu aktualılıqla estetik kateqoriya olan müasirlik qarışdırılır. Gün kimi aydındır ki, "bizim nöqtə-nəzərimiz" anlamı o çağda siyasi-ideoloji mahiyyətli, sinfi xarakterli idi. Bu kontekstdə "sinfi düşmən" olan İbrahim xanın tarixi şəxsiyyət olaraq

təsviri təhrifə məruz qalmaya bilməzdi. Sosialist realizmi yaradıcılıq metodunun inqilabi mahiyyəti təhrifi qaçılmaz edirdi. Bu cəhəti S.Vurğun özünəməxsus səmimiyyətlə etiraf etmişdir: "Mən ən çox sevdiyim "Vaqif" əsərinin gələcək taleyini düşündüyüm zaman orda yol verdiyim bir çox tarixi təhriflər, xüsusilə İbrahim xan surətinin təhrifi məni çox yandırır. Lakin əsər elə bir vəhdət təşkil edib ki, mən hələ də bu təhrifi əsərin bədii təsirini azaltmamaq şərtilə düzəltməyə çətinlik çəkirəm" (102). Bu təkcə səmimi etiraf deyil, həm də tragik məqamdır, əlbəttə, S.Vurğunun yaşadığı tarixi dövrün faciəsidir. Lakin bir qədər gec olsa da, (1946) o, həmin çağın ötərililiyini müdrik bir filosof uzaqgörənliyi ilə dərk etdi, nə qədər çətin və üzüntülü olsa belə, "gələcək taleyi" ifadəsini dilə gətirdi. Çünki anlayırdı ki, subyektiv mülahizələrdən asılı olmayaraq tarixin yaddaşına İbrahim xan ağıllı, dərrakəli bir dövlət başçısı kimi həkk olub.

Tarixilik tarixin materialında deyil, sənətkarın müasiri olduğu tarixi bədii üsullarla nə dərəcədə dəqiq təsvir və təcəssüm etdirməsindədir. Məsələn, İ.Əfəndiyevin "Unuda bilmirəm" əsərinin müasirliyi tarixə nə dərəcədə yaxınlaşması, "Hökmdar və qızı" dramının tarixiliyi isə əsərin XX əsrin sarsıntılı olayları ilə hansı səviyyədə səsələşməsi ilə bağlıdır. Bu iki əsərdə dünənlə sabah arasındakı məsafə tarixilik və müasirlik arasındakı məsafədə qət edilir. Tarixlə müasirliyin eyni bir estetik axarda təzahürü tarixin müasirliyidir. Müasirliyin tələblərinə cavab verən əsərlərin öz dövrünün hüdudlarını aşaraq milli-mənəvi irsin əsasını hansı səviyyədə təşkil etməsini də yenə məhz tarix özü sübut edir. Müasirlik əslində sabah üçün yaradılmış tarixdir. Bu baxımdan İ.Əfəndiyevin bir silsilə müasir mövzulu dramlarından sonra tarixi dramlara keçməsi çox mətləblərdən xəbər verir. O, tarixi dramları ilə XX əsrin mürəkkəb hadisələrinə daha inkişaf etmiş bir baxış zirvəsindən nəzər salır, tarixi mövzu onun müasirlik

konsepsiyasının ifadə vasitəsinə çevrilir. Hətta müasir mövzulu pyeslərində cismən içərisində olduğu həyatı təsvir etsə də, lirik-psixoloji qatlarda zaman və məkan hüdudunu aşır. Bu işə realist sənətin prinsiplərini romantizmlə uzlaşdırmaqdır. Obrazlı desək, Cavid və Cabbarlı sənəti məqamında özünə yer seçmək və qərar tutmaqdır. Çünki o da bu böyük sələfləri kimi sosializm cəmiyyətini keçici məqam hesab etmiş, zamanı öz axarına buraxmış, öz aləmi ilə yaşamış və mütəmadi olaraq mənəvi problemləri araşdırmaqda davam etmişdir. Bu mənada ədibin cari zamanın üst qatında cərəyan edən olaylara nisbi etinasızlığı, mənəviyyata, yaddaşa üz tutması təbii və qanunauyğun idi. Çünki tarixi yaddaş özünə münasibətdə təmayülsüzlük prinsipi tələb edirdi. Tarixi yaddaşın bu tələbi İ.Əfəndiyevin şəxsiyyətinin mündəricəsilə səsleşirdi. "Şairin yaradıcılıq fəaliyyətinin mənbəyi onun şəxsiyyətində ifadə olunan poetik ruhundur. Buna görə də onun əsərlərinin ruhunun və karakterinin izahını birinci növbədə şairin şəxsiyyətində axtarmaq lazımdır" (11, s.137). Yəqin ki, Belinskinin bu mülahizəsinin əlavə şərhə, izaha ehtiyacı yoxdur. Bircə onu deyə bilərik ki, tənqidçinin gəldiyi qənaət bizim bundan sonra toxunacağımız məqamlara aydınlıq gətirəcəkdir.

Tarix insanın əqli fəaliyyətinin xüsusi sahəsidir. İlk dövrlərdə insanın tarixlə bağlılığı kifayət qədər dərk edilməmişdi. Tarixin fəlsəfəsi, insanın tarixdə rolu məsələsi düşüncəyə daxil olmamışdı. Lakin zaman keçdikcə şəxsiyyət tarixi baxımdan başa düşülməyə başladı, tarixə səbəb anlayışı gətirildi və tarixi dəyişməni müəyyən edən əlamət hallandırılmağa başlandı. "Bəşər tarixinin fəlsəfəsinə dair ideyalar" əsərinin müəllifi "Herderə görə bəşərin inkişaf qanunu şəxsiyyətin hərəkət sərbəstliyini məhdudlaşdırır, onunla hesablaşılmasını tələb edir" (49, s.77). Elmi tədqiqatlarda iddia edilir ki, insanın hərəkət sərbəstliyi dünyanın ilahi yaradılışı ilə məhdudlaşır. Sonrakı dövrlərdə insan və tarix

96747
problemini ideoloji müstəviyə çıxarmaq meylləri özünü göstərmişdir. XIX əsrdə tarixin mənası, qanunların obyektivliyi, şəxsiyyətin və xalq kütlələrinin rolu kimi mühüm məsələlər artıq düşüncə predmetinə çevrilməyə başladı. Başqa sözlə, tarixə düşüncə gətirildi və beləliklə, təzahürün tarixi xarakterdə olduğu meydana çıxdı. Hegel "özü inkişaf edən aləm" ideyasını ortaya atdı və bununla o, insanın təbiətinin dəyişməzliyi fikrini rədd etdi, tarixin gəlişməsini onun fəaliyyətinin nəticələri ilə əlaqələndirdi. İnsanın tarixdə sərbəst fəaliyyətinə önəm verən Hegel tarixi prosesin axarı ilə irəliləyən fərdi əsas götürərək onun bəsit müşahidədən dünyanı fəlsəfi dərk etmək məqamına məhz tarixi proseslə yüksəldiyini bildirdi. Bu konsepsiyaya görə bugünkü ədəbiyyatı dünənkindən fərqləndirən səbəb epoxanın qarşıya qoyduğu vəzifələrdir. Məsələn, XIX əsr ədəbiyyatşünasına nisbətən XX əsr ədəbiyyatşünası daha geniş materialı idrak predmetinə çevirir. Hadisələrə qarşılıqlı əlaqədə, inkişafda baxılır, keçmişə müasir təcrübə əsasında qiymət verilir, tarixi əhvalatların necə təzahür etməsi, inkişafında hansı mərhələlərdən keçməsi, indi hansı halda olması əsas tutulur. Müasir ədəbiyyatın geniş konteksti metodoloji prinsiplərin də inkişafına meydan açır. Bu ədəbiyyatda tipiklik nəinki bədii prosesin axarını izləməyə, həm də ideya və obrazların mənbəyinə doğru irəliləməyə imkan verir. Ədəbiyyatın həm genetik, həm də tarixi şərhinə yol açır.

Tarixin hərəkəti duyulmursa, sənətin də bir proses kimi dərk müşküllə çevrilir. Bu duyum hadisələrin sadəcə əvəzlənməsi deyil, onların gəlişməsi mərhələlərinin, ümumilikdə epoxanın özəlliklərinin duyumudur. Tarixilik ilk dəfə Lesinqin və Şillerin şəxsində maarifçilərdə özünü göstərmişdir. Onların keçmişindən çıxış edib bəşəriyyətin indisini dəyərləndirmələri təfəkkürdə özünə yer tutur və bu, tarixin gəlişməsi ilə birbaşa əlaqələndirilir. Hegelə qədərki "tarixçilik" yalnız müxtəlif epoxaların ədəbiyyatlarını müqayisə etməklə

kifayətlənirdi. Hegel bədii inkişafın özünü bir proses kimi dərk etdi. Onun təfəkkürünün tarixiliyi dövrünün mahiyyətini dərk etməsində, baxışlarının geniş sahələri əhatə etməsində idi. Beləliklə, tarixilik ədəbiyyata daxil olur və bununla ədəbiyyat cəmiyyətin tarixi inkişafını onun öz içində aramağa başlayır. Ədəbiyyatın da tarixiliyə meyli spesifikasiyasına görədir. Tarixilik məlum idrak sahəsinə dialektikani sadəcə tətbiq etmək deyil, daxili bir tələb kimi meydana çıxan və öz predmetinə müvafiq olan prinsiplər sistemidir, nəzəriyyə ilə təcrübəni əlaqələndirmək üsuludur.

Bədii əsər ictimai dinamikanı açıqlamaqla özəlliyini itirmir, əksinə, epoxanın laylarını bədii şüur predmetinə çevirməklə çərçivəni genişləndirir. Tarixilik real, konkret tarixi şəraitlə şərtləndiyi kimi bədii proses də tarixi inkişafın amili kimi formalaşır və meydana çıxır.

Ədəbiyyatşünaslıqda bəzən tarixilik "realizm", "tarixi" əsər "realist" əsər kimi başa düşülür və izah edilir. Lakin tarixilik romantizmə də xas mühüm keyfiyyətdir (Bax: 31). Əslində, hər bir bədii əsərdə konkret tarixi dövrün cizgiləri nəzərə çarpmalıdır. Bu baxımdan "tarixi" məfhumu "müasir" məfhumuna qarşı qoyula bilməz. İndi və keçmiş əkslik deyil. "Tarix bu gün yenidən başlamaq üçün qurtarmır. Bu, vahid prosesdir" (105, s. 145).

Tarixilik realist əsərlərdə tarixi inkişafın obyektiv qanunauyğunluqlarının düzgün mənalandırılmasında təzahür edir. Hadisələrin səbəblərini araşdırmaq, eyni zamanda, tarixi əsər üçün vacib olan tarixiliyə ciddi əməl etməkdir. Bununla belə, bütün bədii əsərlər üçün vacib estetik şərt olan tarixilik prinsipini dövrün tarixdən məlum olan hadisə və şəxslərini sənədlər əsasında əks etdirən tarixi əsərlə eyniləşdirmək olmaz. "Bəzi ədəbiyyatşünaslar tarixi janrın əsas keyfiyyətini sənədlərin, tarixin və şəxsiyyətlərin, bəziləri tarixi dövrün ruhunun, tarixi inkişafın qanunauyğunluqlarının düzgün verilməsində görürlər. Yəni əsərdə həqiqi

hadisə və şəxsiyyətlər yoxsa da, həmin şərtlərin əməl olunduğu əsərləri tarixi adlandırırlar" (3, s.17). "Olub keçmişlərlə" müasirlik arasında zaman məsafənin saxlanmasını da tarixi janrın əlaməti hesab edənələr var. Xalqın tarixi keçmişinə müraciət, tarixi dövrə xas ziddiyyətlərin açılması, insanın tarixi prosesin iştirakçısı kimi göstərilməsi tarixiliyin başlıca əlamətidir. Çoxları tarixi janrda tarixi şəxsiyyətin olmasını mühüm hesab edir. Əslində, tarixi janrın əsasını tarixi və bədii həqiqətin, tarixlə sənətin, tarixi gerçəkliklə yazıçı təxəyyülünün vəhdəti təşkil edir. Tarix isə bu janrda məqsəd yox, vasitədir. Yazıçının tarixə müraciət etməsinə səbəb heç şübhəsiz ki, müasir həyatın əxlaqi-mənəvi və sosial-fəlsəfi problemlərinin doğurduğu suallara cavab vermək istəyidir. Bu baxımdan "Tarixilik və müasirlik tarixə və tarixi hadisələrə obyektiv baxış bucağıdır. Yazıçının dövrünün tipik hadisələrini müasir, sırf tarixi xronikalar formasında təsviri tarixi mövzu hesab olunur" (32, s.14).

Göründüyü kimi, bu nəzəri təyində tarixilik və müasirlik realizm estetikası baxımından qiymətləndirilir. Çünki, "obyektiv baxış bucağı" tələbi bu təfəssirdə subyektiv başlanğıca, romantizmə yer qoymur. Tarixi və müasir mövzu haqqında bu şəkildə hökm vermək tarixiliyin və müasirliyin estetik prinsiplərinin məhdudlaşdırılmasına səbəb olur.

Buna görə də müasir "ədəbiyyatşünaslıqda "bədii tarixilik", "tarixi mövzu" anlayışlarının yeni mərhələdə bədii-estetik, fəlsəfi-sosioloji tərəfləri meydana çıxdı. "Tarixi mövzu" "bədii tarixilik" sferasına daxil oldu" (95, s.139). Bircə, yuxarıdakı mülahizələrdən çıxan qənaət bundan ibarətdir ki, tarixilik təkcə tarixi mövzuda yazılmış əsərlərin keyfiyyəti deyil, həm də müasirliyin bədii dərk prinsipi, əsərləri təhlil zamanı isə estetik qiymətləndirmə meyarıdır. Yəni ədəbiyyatşünaslıq kontekstini genişləndirdikcə tarixilik, başqa sözlə, "bədii tarixilik" də öz sferasını genişləndirir, hətta

tarixi mövzu da müasirlik kateqoriyasında özünə yer tapır. Əlbəttə, bu kimi bölgülər daha çox elmi-nəzəri araşdırmaların predmetidir. Bədii təcrübədə, ədəbi prosesdə tarixilik və müasirlik bədii estetik, sosial-fəlsəfi funksiyasını birlikdə yerinə yetirirlər.

Əslində bədii tarixiliyin meydana gəlməsi üçün gərək tarixi fakt estetik keyfiyyət kəsb etsin. Bunu həm də müasirliyin özünü dərk etməyə xidmət edən estetik amil kimi qəbul və təsdiq etmək olar. Bədii tarixiliyin mühüm xüsusiyyətlərindən biri də tarixi faktın özünün deyil, ona münasibətin süjetə, təhkiyəyə çevrilməsidir. Bu tipli əsərlərdə tarixi hadisələrin təsvirindən daha çox onun poetik dərk, müasir fəlsəfi-sosial mənalandırılması əsas məqsəd olur.

Bizcə, bu mənada Y.Qarayev "Meyar şəxsiyyətdir" (1988) kitabında realizm estetikası baxımından olsa da, bədii tarixiliyi daha geniş planda və məzmununda təqdim edir: "Realist klassik ədəbiyyatın tarixini xalqın və onun tarixi taleyinin bədii tarixi hesab etmək olar" (61, s.210). Məlumdur ki, realist sənət tarixi həqiqətə sədaqəti ön plana çəkir. Tarixi janrda isə tarixi həqiqətlə yazıçı təxəyyülünün nisbəti mühüm estetik şərtədir. Ona görə də tarixi həqiqətin bədii inkişafında yazıçının təxəyyülünün rolu danılmazdır.

2. Tarixi və bədii həqiqətin qarşılıqlı əlaqəsi

Bədii ədəbiyyatda bir ənənə olaraq tarixilik keçmiş həyata da bu günün, müasirliyin nöqtəyi-nəzərindən yanaşılması məzmunu kəsb edir. Tarixi janrın təkamülü insanın gerçək həyatda inkişafı ilə birbaşa bağlıdır. Bu janrda insan tarix faktoru kimi ön plana çəkilir və göstərilir. Janrın problemlərinin tarixilik baxımından araşdırılması onun poetikasını və tarixi inkişaf yolunu müəyyən etməyə və bu kontekstdə tarixi-dünyəvi, milli-mənəvi, sosial-fəlsəfi cəhətləri tədqiqatın müstəvisinə çıxarmağa imkan verir. Tarixi dramın tədqiqat predmetinə çevrilməsi belə bir

həqiqəti qəbul etməyə səbəb olur ki, "müasirlik həmişə keçmişin dərkində iştirak edir və "müasir keçmişlə", həmişə müasirliyin güzgüsündə görünən keçmişə münasibəti şərtləndirir. Elə ona görə də tarix hər dəfə yenidən, yeni şəkildə yazılır: keçmişlə birlikdə keçmişə münasibət də onun predmeti olur. Müasirlik keçmişini görməyə, keçmişin dərk olunmuş qanunauyğunluqları isə müasirliyi dərk etməyə, hətta onun sabahını əvvəldən xəbər verməyə kömək edir" (64, s.13). Sırf nəzəri-metodoloji aspektdə söylənilən bu mülahizələr tədqiqatımızın problemini, açıqlanması vacib olan məsələləri diqqətə çəkir. "Müasirliyin güzgüsündə görünən keçmişlə birlikdə ona münasibətin də" predmet olması o deməkdir ki, tarixiliklə müasirlik bir-birini tamamlayır, biri digəri üçün şərtədir. Daha doğrusu, Y.Qarayevin sözləri ilə demiş olsaq, "Tarix dünyada axan dövriyyəyə qoşulmasa əpriyər, hərəkətdən qalanda inkişafdan da qalar" (64, s.14). Dövriyyəyə qoşulmaq isə daim müasirliyin güzgüsündə görünmək, münasibətdən keçmək və dərk olunmuş qanunauyğunluğu ilə müasirliyin sabahını əvvəldən xəbər verməyə yol açmaqdır. Ona görə ki, keçmiş özü "yaddaşca, mahiyyətə daxilimizdəki indini, içi, əbədini ifadə edir" (57).

Tarixi janr, konkret halda tarixi dram sənətkara düşüncə və xəyallarını tarixlə şərtləndirmək və əlaqələndirmək imkanı verir. Bu janrda dramaturq "təsvirlərinə tarixilik, mənalandırmalarına isə müasirlik prinsipinin tələbləri ilə yanaşmaq" (44, s.36) imkanı əldə edir. Ona görə tarixi mövzuya üz tutmağı müasir həyatı bilməmək, ondan qəsdən qaçmaq kimi başa düşmək yanlış fikirdir. Halbuki görkəmli ədəbiyyatşünas Ə.Sultanlı Azərbaycan dramaturqlarının ötən əsrin 20-30-cu illərində və 40-cı illərdə tarixi drama meyl etmələrinin səbəblərini istər metodoloji, istərsə də siyasi-ideoloji baxımdan izah edərək yazırdı ki, "Müasir mövzulardan qorxurdular, tarixi keçmişə müraciət edirdilər" (96, s.196). Bu fikirlə müəyyən mənada mübahisə etmək olar. Əvvəla,

tarixin bədii tədqiqi tarixi idrakın miqyasını genişləndirir. Hər şeyi indinin, sosial gerçəkliyin dar çərçivəsinə yerləşdirmək ruhi-mənəvi genişliyə can atan obrazların meydana çıxmasını ləngidirdi. İkincisi, niyə “qorxurdular”, onun da səbəbi var. Çünki H.Cavid kimi bir çoxları cari gerçəkliyin sabahını çox dumanlı görürdülər. Lakin yazan yazırdı. Məsələn, C.Cabbarlı kimi, düzü-düz, əyrini-əyri yazan, həm də daxildə müxalifət mövqeyində duran İ.Əfəndiyev mənəviyyatın, ruhi aləmin dramaturgiyasını yaratmaqla müasirliyə xidmət edirdi.

Tarixi şəxsiyyətləri müasirləşdirmək tələbi isə ədəbiyyatımız, xüsusilə dramaturgiyamız üçün zərərli nəticələrə gətirib çıxardı: “Təshihlər və əlavələr tələbi nəticəsində teatr nəinki “Şahnamə”ni, ümumiyyətlə, tarixi zorlayaraq Cavid əsərinin də çərçivəsini dağıtmağa, onu səthi yazılmış üsyan səhnələri hesabına inqilabiləşdirməyə məcbur olmuşdur ki, bundan ən çox zərər Səyavuş obrazına dəymişdir” (17, s.253). Göründüyü kimi, tənqidçi son dərəcə tragik bir məqamı açıqlayır. Tarix və onun süjeti zorlanır, çərçivəsi dağıdır. Özü də H.Cavidin əsərində. Görünür, həmin məqamlarda rejimin təəssübkeşləri istədiklərinə nail olub qeyd edildiyi kimi “səthi üsyan səhnələri ilə “Səyavuş”u inqilabiləşdiriblər. Sovet ədəbiyyatının “keşikçiləri” “Peyğəmbər” pyesi meydana gələndə (1922) H.Cavidi “inqilab qatari”na əyləşdirməyə çalışdılar. Lakin belə düşünənlər bir şeyi unudurlar ki, H.Cavid kimi sabit mövqe sahibi “təshihlərə və əlavələrə” getməzdi.

Tarixilik nöqtəyi-nəzərinə əsasən bəzi məqamlar dünənin kontekstində qiymətləndirilməlidir. Lakin mövcud tədqiqatda dünənin səhvlərini deyil, predmetinə müvafiq olaraq metodoloji xarakterli mülahizələrə nəzər yetirməyi vacib bilirik. Məsələn, nüfuzlu tənqidçi Cabbarlı irsinin görkəmli tədqiqatçısı M.Arifin vaxtilə söylədiyi bir fikir bu gün metodoloji baxımdan müasir tədqiqatçıya kömək edir.

“Cabbarlı Elxanı və hərəkatını tarixi qanunauyğunluq planında deyil, qeyri-tarixi, romantik şəkildə işıqlandırmışdır. “1905-ci ildə” pyesində Cabbarlının tarixi tənqidi xeyli inkişaf etmişdir. Müəllif hadisələrin qanunauyğunluğunu dərk etdiyi üçün Azərbaycan xalqının azadlıq hərəkatını proletariatin inqilabi hərəkatı ilə bağlamışdır” (6, s.181). Bununla heç də tənqidçini qınamaq lazım deyil, çünki bu tənqidin mövqeyi olmuşdur. Dövrün tənqidinin metodoloji modelinin yeni tənqidlərlə uzlaşması qeyri-mümkündür. Lakin bununla belə tarixilik nöqtəyi-nəzərindən o dövrün tənqidinə irad tutula bilər və tutulmalıdır. Çünki həmin dövrlərdə “sənətkarın böyüklüyünü isbat etmək üçün o, realizmin nümayəndəsi olmalı, əsərlərində ateizm motivləri tapılmalı idi” (21, s.13). Bu baxımdan “Od gəlini” ilə “1905-ci ildə”nin tarixi qanunauyğunluq, yaxud “qeyri-tarixi”, “romantik” anlayışlar müstəvisində dəyərləndirilməsi dövrün xarakteri ilə, tarixi hadisələrin spesifikasiyası ilə səsleşmir. Cabbarlı sadəcə olaraq hadisələrin mündəricəsinə uyğun metod seçmişdir. O ki, qaldı proletariatin inqilabi diktaturasına, bu artıq 1920-ci ildə baş vermişdi. Pyes isə 1931-ci ildə yazılmışdır. Yəni C.Cabbarlı onun iradəsindən asılı olmayaraq baş verən hadisələri bədii tarixə çevirir. “Od gəlini” əsərinə gəldikdə isə demək lazımdır ki, “Babək dövrü Azərbaycan ictimai-siyasi hərəkatının duru və bakirə dövrü idi” (35, s.180). Məhz C.Cabbarlı da həmin “duru və bakirə” dövrün ahənginə uyğun olaraq romantik tədqiqat üsulunu seçmişdir. Tarixiliyə siyasətin, ideologiyanın başqa bir uğursuz təsir cəhdini də yeri gəlmişkən diqqətə çəkməyi gərəklı bilirik: “Nadir öz oğlunun gözlərini çıxardır, tarixi inkişaf qarşısında məhvə doğru gedir” (96, s.180). Nadir şahın öz oğlunun gözlərini şər qüvvələrin təhriki və bir də hakimiyyət ehtirası nəticəsində çıxartdırdığı “Tarixi-Nadir”dən də, “Nadir şah”dan da bizə bəllidir. Bu, Nadir şahın faciəsidir. Lakin onun “məhvə doğru getməsi” tarixin

inkişafı yox, tarixin faciəsi idi. Tarixin inkişaf xarakteri hökmdarı məhvə apara biləcək mahiyyətdə deyildi. V.Belinski rus cəmiyyətinin tarixiləşməsinə XIX əsrlə, onun bölücülük xarakteri ilə bağlayırdı. Nadir şah məkrin, rıyanın, saray çekişmələrinin, bir də şəxsi "mən"inin qurbanı oldu.

Bir çox hallarda mənbə, məxəz, tarixi fakt, hətta salnamə ilə tarixin özünü qarışdırırlar. V.Belinski yazırdı ki, "Tarixçiləri əbəs yerə sənətkar adlandırmırlar. İlk mənbələrdə olan tarixi faktlar daş və kərpicdən başqa bir şey deyildir. Yalnız sənət bu materialdan gözəl bir bina tikib ucalda bilər" (10, s.264). Buradan görüldüyü kimi, tarixdən bir vasitə kimi istifadə edib sənətlə həyatın birləşməsi işini tamamlamaq olar. Lakin yaradıcılıqda bu prinsipə əməl edilməsi bir o qədər də asan məsələ olmaması da məlumdur. Problemin M.F.Axundovdan başlayaraq indiyədək qızğın mübahisə və müzakirə predmeti olması təsdiq edir ki, orta q məxrəc tapılmayınca fikir ayrılıqları qalacaqdır. M.F.Axundov Mirzə Yusif xana 8 noyabr 1871-ci il tarixli məktubunda yazırdı: "Şahzadə Fərhad Mirzə Məkkə ziyarətinə getdiyi zaman Tiflisdən keçərkən mənə dedi:

- Mirzə Fətəli, "Tarixə-Aləm-ara"da Yusif Sərracın nağılı o qədər müfəssəl deyildir ki, sən yazmışsan, nə üçün əhvalatı bu qədər uzatmışan". Dedim: "Şahzadə, mən məgər tarix yazmışam ki, hər nə ki, olub onu yazım. Mən kiçik bir məsələni əldə bəhanə edib öz fikrimdə onu genişləndirmişəm. O zamanın vəzirlərinin və dövlət başçıların ağılsızlığını ifşa etmişəm ki, gələcək nəsillər üçün ibrət olsun" (2, s.193-194). Görüldüyü kimi, tarixi faktla, başqa sözlə, tarixin süjeti ilə "Aldanmış kəvakib" in bədii süjeti arasındakı fərq müasirlərdə fikir müxtəlifliyinə səbəb olmuşdur. Əlbəttə, Azərbaycan, İran və Türkiyə tarixini gözəl bilən M.F.Axundov üçün indiki halda tarix müasir həyatın problemlərini həll etmək üçün bir vasitə idi. M.F.Axundov əsərinin süjetini tarixdən götürmüş olsa da, ona hərfi mənada

sədaqətli olmamışdır. Onu daha çox müasir həyatla bağlamış və müasiri Nəsrəddin şah (1848-1896) İranını tənqid etmişdir. M.F.Axundovun sözlərindən də görüldüyü kimi, onun tarixə müraciəti bir bəhanədir və tarixi fakta sərbəst yanaşması, yaradıcı münasibət bəsləməsi, "Aldanmış kəvakib" in timsalında uydurmanın, bədii təxəyyülün qanunauyğunluğunu müdafiə etməsi də bu baxımdan özünü doğruldu. Lakin bu estetik prinsipi və metodoloji tələbi unudanda bəzən elmin faydasına olmayan fikir ayrılıqları, tarixilik prinsipinin yanlış tətbiqi halları meydana gəlir. Bununla əlaqədar olaraq "tarix və sənətkar" problemi ilə bağlı bəzi mübahisələrə diqqət yetirməyi də lazım bilirik.

XX əsrin 80-ci illərində Azərbaycan dövrü mətbuatında, Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda tarixilik və müasirlik, tarixi həqiqət və bədii həqiqət problemləri ilə bağlı geniş polemikalar aparılırdı. O vaxt "Azərbaycan" jurnalı 1981-ci ilin ilk sayında "Bədii həqiqət, tarixi həqiqət" sərlövhəli polemika açmışdı. Bu, filoloq-tarixçi Əbülfəz Rəhimovla yazıçı İsa Hüseynovun mükaliməsi idi. Ə.Rəhimov M.F.Axundova istinad edir, onun İran tarixçisi İsgəndər bəy Münşinin yuxarıda sözü gedən əsərindən hansı nisbətə bəhrələndiyini diqqətə çəkir və müasir yazıcının, o cümlədən İ.Hüseynovun da tarixdən həmin səpgidə faydalanmasını məsləhət görür. Əvvəla, tarixçinin M.F.Axundovun "Aldanmış kəvakib"lə bağlı Şahzadə Fərhad Mirzəyə verdiyi cavabı özünə dəstək seçməsi heç yerinə düşmür. Bu nümunədən də görünür ki, ədib tarixi faktdan bir vasitə, görüşlərini, cəmiyyətə baxışlarını ortaya qoymaq üçün bir imkan kimi istifadə etmişdir. Ə.Rəhimov məqaləsində yazır: "Bəli, yazıçı tarixi hadisələri təfəkküründə genişləndirə bilər. Lakin bunu bədii təxəyyülün tarixi zorlaması mənasında başa düşmək lazım deyildir. "Məhşər" romanının əhatə etdiyi dövrə aid onlarla tarixi mənbə və müasir elmi tədqiqat əsərləri vardır. Bu əlavə ədəbiyyatı qarşımıza ona görə qoymu-

şuq ki, romanı oxuduqca rast gəldiyimiz bəzi tarixi yanılmaları, təhrifləri bir daha məxəzlər, elmi tədqiqat əsərləri ilə müqayisə edək...“ (87, s.138).

Müqayisə, əlbəttə, bir tədqiq üsulu kimi gərəklidir. Lakin əsas məsələ ona necə əməl etmək, onu necə başa düşüb və nə məqsədlə təbiiq etməkdir. Əgər tarixçi onlarla elmi əsəri, mənbə və məxəzi qarşısına qoyub bədii əsərlə müqayisə edirsə, onda M.F.Axundovun “Şahzadə, mən məgər tarix yazmışam ki...” kəlamını unudur. Aristoteldən, Hegeldən, Belinskidən də istənilən qədər misal gətirmək olar ki, onlar tarixi hadisələrə və şəxsiyyətlərə münasibətdə sənətkarın sərbəstliyinə haqq qazandırır: “Tarixi qəhrəman faciə müəllifinin ideyasına uyğun gəlmirsə, onda müəllifin onu öz bildiyi kimi dəyişdirməyə tam hüququ vardır“ (12, s.522).

İ.Hüseynov “Bəs Həqiqət?” sərlövhəli cavab yazısında tarixçinin M.F.Axundovdan gətirdiyi örnəyin qənaətinə, bu qənaətin estetikasına və fəlsəfəsinə yazıçı M.F.Axundovun tarixi fakt və hadisələrlə rəftarının və ümumən tarixə münasibətinin sərbəst olması ilə cavab verir. Onun fikrincə, Nizamidən bəri heç bir böyük sənətkar tarixin kopyasını çıxarmayıb. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, vaxtilə C.Cabbarlı da onu tarixi təhrif etməkdə ittiham edənlərə qarşı çıxaraq indi də metodoloji baxımdan düzgün olan fikrini belə açıqlamışdır: “Mən heç də bədii əsərdə tarixi faktların kopyasını çıxarmağı qarşıma məqsəd qoymamışam. Genaral rus çarizminin müstəmləkəçiliyini təmsil edən tipik bir simadır. O, Bakıda gürcü, Tiflisdə rus, Xarkovda başqa bir millətdən olmuşdur. Genaral gürcü etmək məcburi deyil və lüzumsuzdur“ (14).

Deməli, tarixi şəxsiyyətlər bədii obrazlara çevrildikdə onlar əslində olduqlarından fərqli, daha zəngin xarakter cizgiləri ilə qarşımızda canlanırlar, onların müasirliyi həyati məzmun və idealları ilə aşılınmış bədii şəxsiyyət tipinə çevrilirlər. İ.Hüseynovun fikrincə tarixi xronikadan material

kimi istifadə edənlər də, tarixi əlində muma çevirənlər də tarixi təhrif etmək qəsdində olmamışlar. Əksinə, “təzkirələrin, salnaməçilərin qeyd edib keçdikləri quru faktlar, hadisələr altında gizlənən, əsrlərin dumanına bürünüb zülmətdə qalan hikmətləri meydana çıxarmağa, bədii vasitələrin əfsunu ilə canlandırmağa, zənginləşdirməyə, fani olana ədəbi həyat verməyə çalışmışlar. “Tarix“ deyərkən bu sənətkarlar ayrı-ayrı faktları, rəqəmləri yox, tarixin ümumi, bəşəri məzmununu nəzərdə tutmuşlar. Sizinlə mən məhz bu nöqtədə bir-birimizə zidd qütblərdə dayanmışıq. Siz bədii həqiqət məfhumunu fikrinizə belə gətirmədən, yalnız və yalnız “qarşınıza qoyduğunuz mənbə və məxəzlər “əsasında hökm verirsiniz“ (43, s.145-146).

Göründüyü kimi, tərəflər doğrudan da bir-birlərinə zidd qütblərdə dayanıblar və mübahisə metodoloji müstəvidə, təməl prinsipləri əsasında aparılır ki, burada da ortaq məxrəcə gəlmək çətinləşir. Çünki biri tarixin, digəri isə ədəbiyyatın bünövrə prinsipini əsas götürür. Lakin əsas məsələ prinsiplərinin sintezinə, vəhdətinə nail olmaqdır. Əslində, tarixi janrın və o cümlədən tarixi dramın poetikası, estetik prinsipi məhz sintezə əsaslanır. Çünki onun stixiyası, genetik-tarixi və tarixi-funksional başlanğıcların vəhdətindən ibarətdir. “Tarix bizim ümumi evimizdir“. O, daim bizim çiyinlərimizdədir. Bu mənada da o, ədəbiyyatda estetik özünüdərkə faktına çevrilir, “dünyada olan dövrüyyəyə qoşulur“, tarixi yaradanlar yenidən doğulduqları dövrlərin həyati məzmun və idealları ilə zənginləşmiş şəkildə yaşayırlar, fani olmaqdan xilas olub əbədi həyat əldə edirlər. E.Əlibəyzadə də “Ulduz“ jurnalında (1982, №1) C.Bərgüşadın “Siyirilmiş qılınc“ romanı ilə bağlı “Ədəbi əsərdə tarixi təhriflərə qarşı“ sərlövhəli məqalə çap etdirmişdir. O vaxtlar E.Əlibəyzadənin tarixiliklə bağlı qaldırdığı problemlərə nüfuzlu söz sahibləri, o cümlədən akademik M.Cəfər də öz münasibətini bildirmişdir. Lakin dalğa səksəninci illərin sonlarında proble-

min şərhinə akademik, tarixçi-şərqsünas Ziya Bünyadovun qoşulması ilə yenidən qabarmağa başladı. Söhbət Z. Bünyadovla Ə.Rəhimovun birgə yazdıqları və "Azərbaycan" jurnalının 1989-cu il, 4-cü sayında çap etdirdikləri "Tarix, həqiqətlər... yoxsa təhriflər" məqaləsindən və şair, dramaturq və alim N.Həsənzadənin yenə həmin jurnalda (1989, №10) dərc etdirdiyi "Ədəbi həqiqətlər tarixi həqiqətləri təhrif etmir" sərlövhəli cavab məqaləsindən gedir. Məqalələrdə ehtirasların son dərəcə qızıxdığı, əsəblərin tarıma çəkildiyi, metodoloji təəssübkeşliyin hətta şəxsi məqamları da çəkib gətirdiyinin şahidi olur. Həqiqət axtarıcılığı yolunda ehtirasların tüğyanı yeni hadisə deyil. Lakin əsas məsələ həqiqətə yetməyin mexanizmini tapmaq, arqumentləri predmetin mahiyyətinə müvafiq seçməkdir. Lakin xoş niyyətlə başlanan polemika təəssüf ki, bu dəfə də mövqelərin yaxınlaşması ilə nəticələnmədi. Bunu məqalələrin mətni, mövqelərin qorunması üçün edilən cəhdlər də aydın göstərir. Şərikli məqalə müəlliflərinin fikrincə məqsədləri bədii əsərlərdə tarixi şəxsiyyət və hadisələrin təsvirində yol verilən təhrifləri, yanlışları oxuculara çatdırmaqdır. Tarixi həqiqətlərə necə riayət edilməsinə nümunə olaraq "Aldanmış kəvakib"lə bağlı M.F.Axundovun tarixə münasibəti etalon seçilir. "Tarixi həqiqətlə səsləşməyən faktlar nə dərəcədə qanunauyğundur?" sualından sonra "istedadlı yazıçı tarixi faktları təhrif etməz" deyib dərhal "Atabəylər"də belə deyil, deyərək qənaətlərini ümumiləşdirməyə başlayırlar: "Tarixçi tarixdə olan mənbələr əsasında elmi əsər yazır, faktı dəqiq vermək üçün məxəzlərə müraciət edir. Yazıçı tarixçinin bu zəhmətini yerə vurmamalı, etibarlı mənbələri oxumalı, dövrü və şəraiti gözləri qarşısında doğru, dürüst canlandırmalıdır" (13, s.165-166). Lakin məqalə müəllifləri yazıçıları təhriflərdən çəkəndirməyə səy göstərərək, "məxəzlərə", "mənbələrə" müraciət etməyi tövsiyə edib "doğru, dürüst" yazmağı

məsləhət gördükləri halda, həm də belə fikir söyləyirlər ki, "əsərə hər cür "yamaq" vurmaq olar". Hərçəndi "yamaq" ifadəsini dırnaqda yazırlar, lakin ifadənin mənası məqalənin ruhu ilə uyuşmur.

N.Həsənzadə isə yuxarıda adı çəkilən məqaləsində müəlliflərin bədii əsərlərə bir tarixçi kimi yanaşmalarını arqument gətirir, onları bədii ədəbiyyatın spesifik qanunauyğunluğunu nəzərə almamaqda qınayır. Belə ki, tarixçi nə olmuşdursa onları adi və təbii yazır, bu isə xarakteri axıracan açmaqla nəticələnmir, nəql olunanlar oxucunu nə həyəcanlandırır, nə də heyrtləndirir. Tarixçidən fərqli olaraq şair isə heyrtləndirir, hadisələr uydurur, nitq icad edir və bununla da tarixi bir növ tamamlayır. N.Həsənzadənin fikrincə "Sırf tarixçi nöqtəyi-nəzərini bədii ədəbiyyata zorla qəbul etdirmək olmaz. Bədii əsərə bu tərzdə yanaşmanın özü metodoloji cəhətdən yanlışdır" (38, s.93). Əlbəttə, tariximiz elmin prinsipləri və qanunları ilə də yazılır, bədii ədəbiyyatla da. Doğrudan da, tarixi əsər müasir mühitlə səsləşmiş tarixi köçürməyin, tarixi şəxsiyyəti eynilə kopya etməyin mənası yoxdur. Tarixi şəxsiyyətin hissi, duyğusu, həyəcanı təsvir edildikdə o, məhz bədii obraza çevrilir və eyni zamanda, tarixi qəhrəman kimi yenidən doğulur. Məsələn, "İsgəndərnamə"ni yazarkən hər nüsxədən bir maya alıb onu şerinə düzən Nizami şübhəsiz ki, tarixçidən geniş miqyasda düşünürdü. Nizaminin poemaları ilə Məhəmməd Təbərinin "Tarix"i arasında müqayisələr aparıldıqda şairin poetik ənənələrinin formalaşmasında yazılı məxəzlərin mühüm təsir göstərdikləri aydın olur. Təbərinin "Tarix"ində bəzən bir neçə sətirdən ibarət olan xronoloji məlumatlar Nizaminin bədii təfəkkürünün qidalanması üçün əsas olur, onu hərəkətə gətirir. Tarixi həqiqətlər öz reallığını itirmədən şairin əsərlərində bədii həqiqətə çevrilir. "Nizami yazılı mənbələrdə, tarixi məxəzlərdə daha çox özünün demokratik və humanist prinsiplərini təbliğ etməyə imkan verən mövzular axtarırdı"

(72, s.176). Bu baxımdan tədqiqatçı-şair həm tarixçi, həm də bərpəçidir. Onun filosofluğu, etnoqrafçılığı da bu mənada bir-birini tamamlayır. Aristotel də şairlə tarixçini müqayisə edəndə bu kimi müştərək cəhətləri nəzərdə tuturdu. Ona görə də bədii əsərlər barədə “sırf tarixçi” mülahizələrdən çıxış edib fikir söyləmək özünü doğrultmur, bu bədilik baxımdan yanlışlığa səbəb olur. Bədii əsər milli gerçəkliyin ifadəsi və təcəssümüdür. Milli gerçəklik isə xalqın konkret sosial-tarixi mövcudluğu, varlıq formasıdır. Bu forma yazıcının subyektiv istəyindən asılı olmayaraq bədii əsərin doğruluğunda iştirak edir və fakturada öz əksini tapır.

Tarixin bir yaddaşı da ədəbiyyatdır. Həm keçmiş, həm də indini bizə vəhdətdə, proses halında göstərəndə milli bədii tarix öz spesifik rolunu və funksiyasını yerinə yetirir. Tarixi əsərlərdə tarixi həqiqətlə bədii həqiqətin bir-birini tamamlaması adi sintez deyil, məhz özünəməxsus forması, mündəricəsi olan təzahürdür. Bununla belə, ayrılıqda hər iki kontekst bir-birindən fərqlənir. Beləliklə, deyilənlərdən də görüldüyü kimi tarixi həqiqət burada məqsəd deyil, daha çox vasitədir. Lakin bununla belə tarixin, obyektiv reallığın özünəməxsus təsir gücünə malik olduğunu da unutmaq olmaz. “Tarix yalnız faktlar və dəqiq zaman göstəriciliyindən ibarət bir elm deyil, mütəmadi xisləti təhlil edən bədii təsvir silsiləsidir. Plutarxın tarixi başdan-başa roman və hekayələrlə doludur” (22, s.110). Bununla belə, ədəbiyyat tarixi süjetin köməyinə gəlir, məqamlara açıqlıq gətirir ki, bu artıq bədii yaradıcılıq aktıdır. Çünki, tarixi şəxsin fərdi həyatı, psixologiyası tarixi sənədlərdə qədərincə əks olunmur. Ona görə də M.Qorkinin təbirincə, “uydurmasız bədilik mümkün deyil” (70, s.330). Mövzu tarixdən alınsa da, yazıçı “onu öz fikri kimi meydana gətirməlidir” (85, s.17). Bu mülahizəsi ilə tarixi janr ustası demək istəyir ki, tarixi dürüstlükdən öncə yazıcının münasibəti mühüm mənaya malikdir. Məlum tarixi olan şəxsin simasında da dövrün mahiyyəti açıqlanmalı, zamanın

təzadları göstərilməlidir. Yəni əsas məqsəd “faktları təsvir etmək deyil, onların səbəbini açmaqdır” (100, s.406). Görüldüyü kimi, tarixi əsərdə tarixi fakt və materialın olması nə qədər vacib olsa da, tarixi janrın əsası təkcə bundan ibarət deyil. Burada əsas təyinedici qanunauyğunluq gerçəkliyin tarixilik təfəkkürü ilə bədii inikası və tədqiqidir. Əgər tarixi bədii əsərdə tarix və onun hadisələri, qanunauyğunluqları, qəhrəmanın hiss və düşüncələri, xarakteri vasitəsilə canlandırılmırsa, heç bir real tarixi fakt, tarixi mənbə və şəxsiyyət əsərə tarixi janr xüsusiyyəti aşılaya bilməz. Ona görə tarixi janrdə yazılan belə əsərlərdə təbii olaraq tarixilik təfəkkürü zəif olur. Çünki belə əsərlərdə tarixiliyi göstərən yalnız fakt tarixi və şəxsiyyətdir, təqvimdir. Belə olan halda əlbəttə ki, hadisələrin, gerçəkliyin bədii şərhində tarixilik duyulmayacaq və bu tipli əsərlər ən yaxşı halda bioqrafik xarakterdə olacaqdır (36, s.144).

3. İlk milli tarixi dram və ənənələr

Özünün altı məşhur komediyasını yazmaqla böyük Azərbaycan yazıçısı və mütəfəkkiri M.F.Axundov dram janrının yalnız ilk nümunələrini yaratmadı, həm də dramaturgiyanı çoxəsrlik milli ədəbiyyatımızın janr sisteminə əsaslı şəkildə daxil etdi, onun gələcək yollarını və inkişaf mərhələlərini müəyyənləşdirdi. M.F.Axundov dramaturgiyada, əgər belə demək mümkünse, məktəb yaratdı və bu məktəb yeni dramaturqlar nəslinin yetişməsinə, ədəbi yaradıcılığın bu növünə öz töhfələrini vermələrinə geniş imkan açdı. Başqa sözlə, Azərbaycan dramaturgiyasının ənənələrini yaşadan və davam etdirən mənəvi varislər əzmlə fəaliyyətə başladılar. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində dramaturgiya demək olar ki, milli ədəbiyyatımızda əsas, aparıcı janr səviyyəsinə qalxdı. Beləliklə, dramaturgiya məhsuldar olduğu qədər də məsuliyyətli bir mərhələyə qədəm qoydu.

Ona görə məsuliyyətli deyirik ki, bir tərəfdən dramaturgiyanın tarixi ənənələri qorunub saxlanmalı və inkişaf etdirilməli idi, digər tərəfdən də həmin çağlarda cəmiyyətdə mürəkkəb proseslər gedirdi və bunlar dramaturgiyamız üçün də tələyüklü məsələlər idi. Yəni müasir gerçəkliyə aludəçilik dramaturgiyanı öz ənənəsindən, axtarışlar yolundan uzaqlaşdırırdı. Ədəbiyyatı ictimai-siyasi prosesləri öz axarına alınması təhlükəsi var idi. Rusiyada baş verən çaxnaşmalar, qarşıdurma meyilləri, siyasi mübarizə və inqilabi dəyişmələr, proletar ədəbiyyatı yaratmaq söyləri Azərbaycan ədiblərini də qayğılandırır. Bununla belə, dramaturgiyamızın bu dövr axtarışları uğurla nəticələndi. O, nəinki miqdar-kəmiyyət baxımından irəlilədi, həm də keyfiyyət, janr meyarları baxımından da geniş yaradıcılıq imkanlarına malik olduğunu ortaya qoydu. N.B.Vəzirovun şəxsində Azərbaycan dramaturgiyasında faciə janrının "Müsibəti-Fəxrəddin" (1896) adlı ilk nümunəsi meydana gəldi. 1898-ci ildə N.Nərimanov "Nadir şah"ı yaratmaqla ədəbiyyatımızda tarixi faciə janrının bünövrəsini qoydu. "Nadir şah"ın meydana gəlməsində, şübhəsiz, bir çox amillərin mühüm rolu, o cümlədən dünya təcrübəsindən yaradıcı bəhrələnmə və s. danılmazdır. Lakin burada bir cəhət diqqəti daha çox çəkəndir. Bu da M.F.Axundovun tarixi şəxsiyyəti bədii ədəbiyyata gətirməyin üsul və prinsiplərinə N.Nərimanovun dürüst şəkildə əməl etməsi məsələsidir. M.F.Axundov tarixi janrda əsər yazmağın çətinliyini müəllifin gələcəkdə nə kimi maneələrlə qarşılaşacağını bildiyi üçün müasirlərinə və davamçılara özünün dəyərli, sınınmış tövsiyələrini edirdi: "Çox vacib mətləbləri mütləq azadlıq verilməyən İran kimi bir ölkədə qələmə almağın əlacı asandır. Hadisələrin əmələ gəlməsi tarixini dövlətində qayda-qanun olmayan şah Sultan Hüseyn Səfəvinin əsrinə atınız... O halda heç kəs sənənin yaxanı tuta bilməyəcək və müasirlərin də bu əhvalatdan hesablarını aparacaqlar" (1, s.235).

M.F.Axundovun bu fikri sadəcə xəbərdarlıq deyil, həm də

tarixi janrın poetikasına və spesifikasına diqqəti cəlb etmək, ona açıqlıq gətirmək demək idi. Q.Məmmədlinin "Nadir şah"ın tamaşa tarixi ilə bağlı açıqlamalarından, V.Məmmədovun "Nəriman Nərimanov" (1957), T.Əhmədovun "Nəriman Nərimanovun yaradıcılıq yolu" (1991), Ə.Sultanlının "Azərbaycan dramının inkişaf tarixindən" (1964), D.Hacıyevin "Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram" (1983), K.Talıbzadənin "XX əsr Azərbaycan tənqidi" (1966) monoqrafiyalarında tədqiqata cəlb edilən fakt və sənədlərdən N.Qafqazlının "Azərbaycan" jurnalında (1974, №3) çap etdirdiyi "XX əsr Azərbaycan tənqidində tarixi dram məsələləri" sərlövhəli məqaləsinin qənaətlərindən, təfsilata varmağa ehtiyac görmədiyimiz digər qaynaqlardan bəlii olur ki, M.F.Axundov müasirlərə və sələflərə məsləhətlərində nə qədər uzaqgörənlik nümayiş etdirmişdir. Belə ki, N.Nərimanovun bütün söylərinə baxmayaraq Qafqaz senzura idarəsinin rəisi Kişmişov uzun müddət "Nadir şah"ın tamaşaya qoyulmasına icazə verməmişdir.

N.Nərimanov "Nadir şah"dakı hadisələrin tarixini şah Sultan Hüseyn Səfəvinin dövründən başlayır. Bu eyni zamanda ədibə özünün demokratik görüşlərini də ortaya qoymağa imkan verirdi. Belə ki, pyesdə hadisələr tarixilik prinsipi əsasında tədqiq edilərək İranın ictimai-siyasi vəziyyətinin səbəbləri meydana çıxarılır. Lakin N.Nərimanovun Nadir şahın tarixi şəxsiyyətinə, hökmdarlıq fəaliyyətinə və şəxsi faciəsinə geniş kontekstdə baxa bilməməsi təəssüf doğurur: "Nadir şah" tarixi faciəmdə mən şahın şəxsiyyətini heçə endirmişəm... şahın şəxsiyyəti müqəddəs deyil, əgər milləti idarə edə bilmirsə, onu tapdayıb keçmək olar" (Bax:79, s.54). Buradakı "şəxsiyyəti heçə endirmək", "tapdayıb keçmək", "zalımın atasına od vurmaq" fəlsəfəsinin doğurduğu maarifçi görüşlərin ifadəsidir. Bu mənada N.Nərimanov da tarixi hadisələrə və şəxsiyyətlərə müəyyən maraqlar baxımından yanaşır. Yəni, tarixi hadisələri "Dövlət

və cəmiyyət haqqında öz manifestini elan edən vasitəyə çevirir“ (55, s.107). Halbuki, tarixi şəxsiyyətə tarixi yanaşmada müəllif yalnız zamanın nöqteyi-nəzərini deyil, həm də predmetin özəlliyini nəzərə almalıdır. Hökmdarların, tarixi yaradanların şəxsiyyətinə sosioloji təyinat prinsipi ilə yanaşma prinsipinin ağır nəticələrinə ən gerçək nümunə S.Vurğunun İbrahim xan obrazı ilə bağlı etirafıdır. Ədəbiyyatşünas M.Cəfər “Nadir şah“ı üslubuna görə, T.Əhmədov isə tarixilik prinsipini materiala tətbiqinə görə Puşkinin “Boris Qodunov“ tarixi faciəsi ilə müqayisə edir (33, s.190). Tarixilik prinsipi üçün düzgün yol, nəzəri ədəbiyyatşünaslıqda qəbul edildiyi kimi yazıcının öz dövrünün tələblərini diqqətdə saxlaması ilə yanaşı, həm də tarixi təhrif etməməsidir. N.Nərimanov tarixdən öz ideya və məqsədlərinə uyğun olan məqamları seçmişdir. Ona görə də “Nadir şah“da XVIII əsr hadisələri təsvir olunsa da, XIX əsrin ictimai ruhu öz ifadəsini qabarıq şəkildə hiss etdirmişdir. “Nadir şah“da tarixilik prinsipi feodal-patriarxal İranın tarixi keçmişinə müəllifin müasiri olduğu dövrün tələbləri nöqteyi-nəzərindən verilən qiymətdə ifadə olunur. Bu metodoloji prinsip tarixi dramın inkişafında bir ənənəyə çevrilmişdir.

Ədəbiyyatşünas H.İsrafilov “Tarixi dramlarda müasirlik məsələsi“ məqaləsində Azərbaycan ədəbiyyatında ilk tarixi faciə əsərlərinin maarifçilik dünyabaxışına əsaslanan realist əsərlər olduğunu sübut edir (52, s.6). Bu əsərlərdə tarixi hadisələr, feodal hökmdarlarının həyat və fəaliyyətləri bədii surətdə yenidən canlandırılır, xalqı azadlıq və demokratiyaya çatdıracaq mütərəqqi siyasi quruluşun sorağı ilə tarixi keçmişin ən həyəcanlı hadisələri ictimai fikrə ibrət dərsi aşılamağa yönəldilir. Ümumiyyətlə, tarixi dramları realizmin tələbləri cəhətdən dəyərləndirmək meylə bizim bir çox tədqiqatlarda güclü olub. Doğrudan da, bu əsərlərdə real məqamlar həcm etibarilə üstünlük təşkil etmişdir. Lakin bu

məqamların janrın estetikasında və ümumən bədii sistemində həlledici olmadığı da bəllidir. Burada məqsədin, idealların gerçəkləşməsində, ifadəsində mənəvi-bədii amillərin rolunun həllediciliyini unutmaq olmaz. Söhbət “Nadir şah“dan getdiyinə görə demək lazımdır ki, müəllif labüdlüyünə inandığı məsələləri ideallarına uyğun şəkildə şərh etmişdir. Burada obyektə çevrilən tarixi keçmiş əsərin qələmə alındığı zamanın ictimai-siyasi hadisələrindən çıxış yolu tapmaq üçün bir vasitə olur. Lakin bir çox hallarda yazıcının tarixə xoş niyyətlə müraciət etməsini müasirliyi, yeniliyi təbliğ etmək kimi zahiri, keçici maraqlara tabe etdirməyə çalışırlar. Məsələn, ədəbiyyatşünas F.Vəzirova yazmışdır ki, “C.Cabbarlı üçün tarix yeni fikirlərin təbliği üçün bir vasitə olmuşdur“ (101, s.51). Lakin o da məlumdur ki, yüksək ustalıqla yazılmış hər bir sənət əsəri əslində, bəşəri dəyərli olub insanlığa, sivilizasiyaya xidmət edir və təsiri zaman və məkan hüdudunu yarım keçir. Yaxud, tənqidin tarixi mövzu ilə bağlı başqa bir qənaətini burada xatırlamaq olardı: “Tarixi şəxsiyyətlər içərisində biz yalnız progressiv rol oynamış adamları təsvir etməyi lazım bilirik“ (39, s.80). Əlbəttə, bu mülahizə irəli sürüldüyü dövrün maraqlarını ifadə etdiyinə görə mütləqləşdirilə bilməz və metodoloji cəhətdən yanlışdır. Çünki ədəbi təcrübə və örnəklər bunun əksini sübut edir. Bir anlığa XVI əsrdən üzü bəri qərb, rus, şərq və Azərbaycan dramaturgiyasında Teymurun, Boris Qodunovun, Peyğəmbərin, Nadir şahın, Qacarın, Nəsrəddin şahın, İbrahim xanın aparıcı qəhrəman kimi yaradılan bədii obrazlarını yada salsaq görərik ki, bunların heç biri M.Hüseynin nöqteyi-nəzərincə “progressiv“ hesab olunmurdu. Lakin həyat və fəaliyyətləri, tale və aqibətləri korifeylərin bədii yaradıcılığını özünə cəlb etmişdir. Çağımızda isə bu şəxsiyyətlərin bir çoxu artıq vulqar sosioloji sıxıntıdan xilas olub, “bəraət“ qazanıb “progressiv“ kimi tanınır. Bu təkcə uzaqgörənlik deyil, sadəcə olaraq tarixi şəxsiyyəti öz

mahiyyətinə müvafiq göstərmək və naturallığında ruhiliyi görə bilməkdir. Ona görə də tarixi köçürmək yox, tarixi dövrün ruhunu, koloritini bədii materiala çevirmək daha düzgün yoldur. Tarixi tarixdəki kimi əks etdirmək gərəkdir. Adlarının qabağında xan, bəy olanları mütləq mənfi planda göstərmək isə o qədər də doğru yol deyil. Tarixi janrın vəzifələrindən biri xalqın böyük oğullarının tarixi, işıqlı cəhətlərini onun yaddaşına yenidən həkk etməkdir.

Tarixi həqiqətlərin bədii həqiqətə çevrilməsini F.B.Köçərli metodoloji baxımdan belə mülahizə edir: "İsgəndər bəy Münşinin "Tarixi-ələm-arayi-Abbasi" əsərində əhvalatın İran-zəmində həqiqətən olub, ya olmadığına söz verə bilmərik. Amma yəqindən deyə bilirik ki, bu kimi əhvalat və qəziyyət orada baş verə bilər.

"Aldanmış kəvakib"də Mirzə Fətəlinin ümdə mətləbi İran vəzirlərinin riyasət və öz ali mənəblərinə əsla layiq olmadıqlarını göstərmək imiş" (53, s.444).

Tarixi dramın strukturundakı tarixi qat janrdan kənarında heç bir məna kəsb etmir. Çünki tarixi qat janrın məğzində və stixiyasındadır. Tarixi dram bir janr kimi yeni bir təzahürdür. "Təzahürə səbəb şeylərin xassələrinin bir-birinə keçməsidir. Hər bir qarışan ayrıca mövcud ola bilər. Lakin xüsusiyyət ayrıca mövcud ola bilməz" (8, s.433). Deməli, tarixi dramın təzahürünə səbəb olan cəhət artıq onun stixiyasında və mahiyyətində kök salıb.

M.F.Axundov Azərbaycan ədəbiyyatında dramaturgiyanın bünövrəsini qoymaqla bərabər, nəzəri əsərlərində bu növün prinsip və məqsədlərini də, ədəbiyyat üçün əhəmiyyətini də göstərmişdir. O, tarixi dram yazmasa da, "Aldanmış kəvakib" povestində və onunla bağlı nəzəri görüşlərində, ümumiyyətlə tarixi janrın prinsiplərlə tələblərini ortaya qoydu, dramı əsrin addımları ilə ayaqlaşa bilən, millətin halını bəyan edən bir janr kimi təqdir etdi. Bu baxımdan onun aşağıdakı mülahizəsi nəinki realizm estetikası, eyni zamanda tarixi

dramın poetikası üçün də çoxcəhətlidir: "Məzmunun həqiqətə uyğunluğu şərq şairlərinin çoxunda yoxdur. Onlar çox zaman "Əfsaneyi-biəsl nəqllər" yazmaqla, ... məhəbubları qeyri-vaqe sufat ilə tərif etməklə" (1, s.17) məşğul olmuşlar. Halbuki, M.F.Axundovun fikrincə ədəbiyyat insanı real və gerçək əks etdirməlidir.

"Nadir şah"dən sonra Azərbaycan ədəbiyyatında ikinci tarixi faciə olan "Ağa Məhəmməd şah Qacar"ın (1907) özündən əvvəlki qədər böyük təsir buraxmamasının səbəbi ədəbiyyatşünaslıqda qeyd edildiyi kimi "saray intriqalarının bədii xronika prinsipinə əsasən təsvir olunmasıdır" (33, s.190). Əlbəttə, janrın ilk nümunələrindən biri olmaq etibarilə "Ağa Məhəmməd şah Qacar"da bədilik qüsurlarının olması mümkündür. Çünki xronikanı hələ janrın tələbləri cəhətdən "həzm etmək", onu "əritmək" təcrübəsi kifayət qədər mənimsənilməmişdi. Lakin diqqəti çəkən cəhət XX əsrin əvvəllərində "Ağa Məhəmməd şah Qacar" barədə söylənilən tənqidi fikirlərlə yuxarıdakı qənaətin yaxınlığıdır. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, H.İsrafilov da "Tarixi dramlarda müasirlik məsələsi" adlı məqaləsində "Nadir şah"la "Ağa Məhəmməd şah Qacar"ın müqayisəsində belə qənaətə gəlir ki, "Nadir şah"da tarixi qəhrəmanlıq motivləri, müsbət tarixi şəxsiyyətlər müəllif ideyalarına xidmət edirsə, "Ağa Məhəmməd şah Qacar"da ibrət dərsi tarixi salnaməçilik və xronikalar vasitəsilə verilir" (52, s.19).

Göründüyü kimi, H.İsrafilov "xronika"dən əlavə həm də "salnaməçilik" ifadəsini işlətməmişdir. Lakin məlum olduğu kimi, "salnamə" həm də "arındılmamış" janr anlamını ehtiva edir.

Tarixə bədii münasibətin konkret orijinal nümunəsi olan "Ağa Məhəmməd şah Qacar" tarixi faciəsi məlumdur ki, "Təzə həyat" qəzetində (5 dekabr 1907-ci il, 187-ci sayı) kəskin tənqid edilmişdir: "Haqverdiyev cənablarının elmi-

təbiətdən bixəbər olmağı, psixoloji deyilən elmi-ərvah ilə bilmərrə aşına olmadığı dəxi "faciəsinin" hər ləfzindən tərəşşöh edilir, bu isə faciənəvis üçün ən böyük qüsurdur" (Sitat üçün bax: 54, s. 62). Ə.Haqverdiyev isə onu tarixə sadıq qalmamaqda, faciənəvisliyi bilməməkdə qınayan müəllifə "İrşad" qəzetində (11 dekabr 1907-ci il, 126-cı sayı) cavab verərək yazırdı: "Cənab tənqidnəvis şöhrət məsələsindən keçir mənə faciənəvisliyi bilməməyimə, Avropada və Rusiyada zahir olan məşhur teatr ədiblərinin hamısının əsərlərini oxumuşam və başımın tükü sayı təsnifat teatrı da görmüşəm. Təvəqqə edirəm cənab tənqidnəvis öz oxuduğu tamaşalardan bir neçəsini şahid gətirib "Ağa Məhəmməd şah"ın o səpgidə yazılmadığını sübut etsin". Ə.Haqverdiyev hadisələrin "özləyə nəql etməyə imkan verən tərzdə" yazılmasını "Ağa Məhəmməd şah Qacar"ın məxsusi cəhəti hesab edirdi. O, daha sonra yazırdı ki, "tarixi faciələrdə müsənnif surətin ağzına dil verə bilər, amma olmuş keyfiyyətləri dəyişdirə bilməz".

Ə.Haqverdiyevə görə tarixçi ilə müsənnifin fərqi ikincisinin özünəməxsus səlahiyyətə malik olmasındadır: "Tarixi faciə tarixi köçürmür. Mən ağaya məsləhət görərdim ki, gedib həkim Mülkimün "Tarixi-İrani"ni, "Qafqaz" qəzetinin 1855-ci ildə çıxan nömrələrini oxusun". Tənqidçinin Qacarın Cəfərqulu xana, İbrahim xana münasibətinin tarixlə səsləşmədiyi barədə irad tutmasını da konkret mənbələr əsasında təkzib edirdi. Ə.Haqverdiyevin izahları, Qacarın fərdi və tarixi şəxsiyyətinin mahiyyəti ilə, onun obrazının xarakterinin realizmi ilə səsləşir. Qacarın özünəməxsus cəhətləri onu dramatik talei obraz, faciə qəhrəmanı kimi səciyyələndirməyə imkan verir.

XX əsrin ilk onilliklərində tarixi dram səpgisində yazılmış Şəmsəddin Sami bəy Əfəndiyevin "Gaveyi-ahəngər", Əhməd Müdhətin "Səyavuş", Azərin "Rüstəm və Söhrab", C.Cabbarlının "Trablis müharibəsi", "Ədirnə Fəthi", "Bakı

müharibəsi", Mirzə Abdullanın "Xosrov Pərviz", H.Cavidin "Peyğəmbər", "Topal Teymur" əsərləri barədə resenziyalarda bu əsərlərin çoxunda tarixilik və müasirlik baxımından ciddi qüsurların olduğu iddia edilirdi. "Bəsirət" qəzetinin redaktoru Hacı İbrahim Qasimov sanki tarixi olduğu kimi köçürməyi realizm prinsipi kimi qələmə verirdi. Məsələn, "Xosrov Pərviz" əsərini H.İ.Qasimov tarixi faciə, S.Hüseyn isə tarixi olduğu kimi köçürən əsər hesab edirdi. "Ədəbiyyat bir tarixi, bir cərəyan edən vəqəni olduğu kimi kopya etməyi qəbul etmir. Əgər hər şeyi kopya etmək "sənətkarlıq" olmuş olsa idi, o vaxt fotoqraf rəsmlərini də asarı - sənətdən hesab etmək lazım gələrdi" (89).

Tənqidçinin mülahizəsindən aydın olur ki, tarixi mövzu konkret ideya və məqsədə xidmət etməlidir. Kopyaçılıq isə tipikliyə, sənətkarlığa ziddir. Milli koloriti realizm nəzəriyyəsi üçün vacib şərt hesab edən S.Hüseyn həyatı üzdən, ziddiyyətsiz təsvir edən yazığını naturalist kimi qiymətləndirirdi.

Mirzə Abdullanın "Xosrov Pərviz" dramını, C.Cabbarlının "Ədirnə fəthi", "Bakı müharibəsi" pyeslərini naturalist əsərlər hesab edən tənqidçi bu əsərlər içərisində yalnız Sami bəy Əfəndinin "Gaveyi-ahəngər" əsərini tarixi dram səpgisində yazılmış pyes kimi təqdir edirdi. "Sami bəy Əfəndi məqsəd əmələ gəlməsi üçün oraya tarixdə olmayan bir çox şəxslər əlavə etmişdir" (89).

Tarixi dramın təcrübəsi bizdə zəngin və çoxcəhətli olsa da, onun nəzəriyyəsi, poetika problemlərinin öyrənilməsi lazımi səviyyədə deyildir. Bu vəziyyəti aradan qaldırmaq üçün isə XX əsr ədəbiyyatşünaslıq məktəblərinin nəzəri müddəalarını, nəticə və prinsiplərini mənimsəmək, janrın tədqiqində bunları tətbiq etmək zəruridir. Bu, bir də ona görə vacibdir ki, tarixi dramların dəyərləndirilməsində tənqidimiz uzun müddət bir nəzəri-metodoloji ehkamlara məruz qalmışdır. Bu ehkamlar sovet dövrü əsərlərinin mahiyyətini

düzgün qiymətləndirməyə mane olub. Bunu müasir ədəbiyyatşünaslığın problemlərindən bəhs edən M.Hüseynin aşağıdakı qənaətindən də görmək olar: “Müasir ədəbiyyatşünaslıq üçün “ən birinci metodoloji açar yenə də sovet ədəbiyyatının bolşevik partiyalılığı prinsipidir“ (40, s.148). Belə çıxır ki, sovet ədəbiyyatı, onun bolşevik partiyalılığı prinsipi və ümumiyyətlə “inqilab“ olmasa idi, bu millətin böyük ədəbiyyatı olmayacaqdı. Halbuki, ədəbiyyatımızın zəngin və qədim tarixi bunun əksini sübut edir. M.F.Axundov hələ XIX əsrdə dram əsərinin ideya-fəlsəfi məramı və tarixi rolu haqqında öz təlimini irəli sürərək demişdir: “Dram sənətinin məqsədi insanların əxlaqını yaxşılaşdırmaq, oxucu və qulaq asanları ibrətləndirməkdir“ (1, s.233). M.F.Axundovun elmi-nəzəri fikirlərinə ədəbi-tənqidi fəaliyyətində əsaslanan S.Hüseyn meydana çıxan tarixi dramların nümunələrini dəyərləndirərkən məhz Axundov təlimindən çıxış edirdi. C.Cabbarlının “Ədirnə fəthi“ tarixi dramına onun verdiyi qiymət bu baxımdan xarakterikdir: “Ədirnə fəthi“ nə romantik, nə də həyatın üryan tamaşasından zövq alan realistdir. Olsa-olsa naturalistdir. Anlaşılmır ki, romanmı tarix üçündür və ya tarix roman üçündür? Təbiri-digərle: “Ədirnə fəthi“ tarixi bir romanmı və ya romanlı tarix?“ (90). Tənqidçinin qənaətlərindən bəlli olur ki, hələ C.Cabbarlı “Ədirnə fəthi“ndə (1917) tarixi dramın janr tələblərini və xüsusiyyətlərini tam mənimsəməmişdir: “tarix“lə “roman“ vəhdət təşkil edib, biri-digəri üçün şərt ola bilmir. Görünür, janr C.Cabbarlı yaradıcılığının bu dönməndə təkamül prosesi keçirirdi. Məlumdur ki, bədii əsər xarakteri daha geniş və daha aydın nəzərə çarpdırmaq məqsədi güdür. Sənətkar ideyanı müəyyən edir və ona müvafiq bədii xarakterini yaratmağa başlayır. Bu cəhəti S.Hüseyn belə mülahizə etmişdir: “Demək müəllif ibtidai bir əsas qəbul edər, sonra bunun ətrafında bir mövzu intibax edər, ondan sonra planını cızıb şəxslərini ifadə edər“ (90).

XX əsr Azərbaycan tənqidinin tarixi dramın təməl prinsipləri ilə, başqa sözlə, tarixilik və müasirlik məsələləri ilə bağlı tələblərində dəqiq olmayan nəzəri mülahizələrə də yol vermişdir. Məsələn, N.Nərimanovun “Nadir şah“ dramı ilə bağlı söylənilən bir fikir bu cəhətdən qeyd oluna bilər: “Bu kitabı yazmaqdan muradı Nadir şahın özü deyildir, onu öz fikirlərini vermək vasitəsinə çevirmişdir“ (Bax: 98, s.32). “Azərbaycan“ qəzetinin 1918-ci il 5 sentyabr sayında isə iddia edilirdi ki, “Nadir şah“ tarixi cəhətdən yanlış, səhnə cəhətdən qüsurludur“ (Sitat üçün bax: 54, s.195). “Nadir şah“, “Ağa Məhəmməd şah Qacar“ və “Nəsrəddin şah“ haqqında bu fikirlərdə də janrı müəyyən edən cəhətlərin milli-bədii və tarixi şüurun vəziyyəti olması fikri nəzərə alınmırdı.

“Tarixi mövzuların işlənməsində metodoloji cəhətdən ən tutarlı dönüş “Od gəlini“ndən sonra başlayır“ (37, s.30). Tarixi mövzuların işlənməsində “Od gəlini“ndən sonra metodoloji dönüşün başlanması qənaəti ondan irəli gəlmişdir ki, C.Cabbarlı bu tarixi qəhrəmanlıq faciəsində tarixə sərbəst yanaşmış, tarixi hadisələrə müasir gözlə baxmışdır. Bir tarixçi-alim kimi tarixi hadisə və şəxsiyyətləri müəyyən sənədlər, kitablar, məxəzlər əsasında qələmə almış, dünya dramaturgiyasının ənənələrindən yaradıcılıqla faydalanmış və nəticədə bədii surətləri tarixi hadisələrlə üzvi şəkildə əlaqələndirməyin gözəl bir nümunəsi olan “Od gəlini“ dramını meydana gətirmişdir“. “Od gəlini“ (1928) dramından sonra xalq qəhrəmanlarının talelərini dramaturgiyanın mövzusunda çevirən S.Vurğunun “Vaqif“, S.Rüstəmin “Qaçaq Nəbi“ (1940), M.Hüseynin “Şeyx Şamil“ (1940), “Cavanşir“ (1945), O.Sarıvəllinin “Babək“ (1955) kimi tarixi dramları meydana gəldi. Tarixi dramaturgiyamızın son dövrlərdə əldə etdiyi uğurlar da ənənələri məhz ötən əsrin 20-50-ci illərində yaradılan əsərlərlə əlaqədardır.

Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında zəmanə hakimlə-

rinin və böyük tarixi şəxsiyyətlərin tragik talelərinin dramaturgiyası məhz “Nadir şah”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, “Nəsrəddin şah”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Vaqif” dalğası ilə, bu klassik dramaların ənənələri zəminində meydana gəlmişdir. Keçən əsrin 30-40-cı illərində tarixi romanın mövzu, qəhrəman və forma axtarıqlarının tarixi dramla milli ədəbi proses daxilində vəhdət təşkil etdiyini nəzərə alsaq, onda çağdaş dramaturgiyamızda tarixi janrın yeni bir vüsət kəsb etməsini tamamilə qanunauyğundur. Buna görə də tarixi dramda qoyulan problemlərə, tarixi şəxsiyyətlərə, hadisə və faktlara dramaturqun hansı mövqedən yanaşmasının araşdırılıb ümumiləşdirilməsi müasir ədəbiyyatşünaslığın vacib problemlərindəndir. Lakin indiyə qədərki araşdırmaların əksəriyyəti əsasən ənənəvi xarakter daşıyıbdır. Məsələn, tarixi dram ya realizm, ya da romantizm prinsipləri ilə, bəzən də rus ədəbiyyatının tarixi əsərləri ilə müqayisədə tədqiq olunub. Mövzu və qəhrəman problemlərində də bu kimi qiymətləndirmə üsulu əsas olmuşdur. Əyani sübutu “Azərbaycan sovet tarixi romanı” (1979), “Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram” (1983) və s. monoqrafiyaları və bu qəbildən olan digər tədqiqatlardır. Eyni zamanda, dramaturgiyamız müvafiq olaraq yeni tərəkümlə səsleşməyən ideoloji qəliblərlə dəyərləndirilib. Məsələn, monoqrafiyanın birində oxuyuruq: “XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində rus ədəblərinin tarixi dramlarında tarixə, tarixi hadisələrə zəhmətkeş kütlənin nöqtəyi-nəzərindən yanaşmaq zərurət kəsb edirsə, 20-30-cu illərin tarixi dramlarında ön plana görkəmli dövlət xadimlərinin və xalq qəhrəmanlarının bədii surətlərini yaratmaq meyli çıxdı” (37, s.5). Bu xüsusiyyətdən də çıxış edilərək Azərbaycan tarixi dramları təhlil olunmuşdur. Belə çıxır ki, rus tarixi dramlarında qeyd olunan mövzu və qəhrəmanlar olmasaydı Azərbaycan ədəbiyyatı, o cümlədən onun tarixi janrı inkişafdan qalacaqdı.

Beləliklə, deyilənləri yekunlaşdırıb qeyd etməyi lazım bilir ki, tarixi dramın ənənələri nəinki dramaturgiyamızın, bütövlükdə ədəbiyyatımızın inkişafı ilə, onun həyata keçirdiyi böyük yaradıcılıq məqsədləri və vəzifələri ilə üzvi surətdə bağlıdır. İ.Əfəndiyevin də tarixi dramlarında görkəmli sənətkarın bu ənənələri ön yaxşı, güclü tərəflərini yaradıcılıqla mənimsəməsi nəticəsindən yaranmışdır və buna görə də bu əsərlərdə janrın milli spesifik xüsusiyyətləri bu dərəcədə güclü və qabarıqdır. Lakin İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının qiymətini yalnız bu cəhət təyin etmir. Belə hesab etsək, çox güman ki, bu əsərlərə münasibətdə birtərəfliliyə yol vermiş olarıq. İ.Əfəndiyevin tarixi mövzuda qələmindən çıxmış əsərlərində biz janrın yeni təşəkkül və inkişaf meyllərini görməli və bunları da qiymətləndirməliyik. Tədqiqatın səyləri böyük sənətkarın tarixi pyeslərinin məhz bu yenilik meyllərinə istiqamətiləndirdikdə biz həm onun yaradıcılığında tarixi dramaturgiyanın yerini göstərə bilirik, həm də janrın inkişafında nəzərə çarpan novatorluq təşəbbüslərini üzə çıxarmağa nail olarıq.

II FƏSİL

İ.ƏFƏNDİYEVİN DRAMATURGIYASINDA TARİXİ DRAM JANRI

1. Tarixi dramda tarixiliklə müasirliyin vəhdəti

Tariximizin bütün dövrlərində zaman ədəbiyyatı sınağa çəksə də, XX əsrin 70-80-ci illərinin sınağı bu mənada daha həyəcanlı və üzüntülü olub. Bu dövrün ədəbiyyatının yalnız ideoloji qata bürünməyən nümunələri şəraitin fəvqünə qalxıb var olmaq imkanlarını təsdiq ediblər. Tarixilik və müasirlik hadisələrə və şəxsiyyətlərə bədii-fəlsəfi baxış bucağıdır. Əslində, incəsənətin bütövlükdə inkişafı, tərəqqisi bu prinsiplərin ehtiva dərəcəsi ilə bağlıdır. Ehtiva dərəcəsi isə sənətkarın yaradıcılıq imkanları ilə bağlıdır. Əks halda, tarixi mövzuda yazılan əsərlər yalnız idraki vəzifə daşıyacaq, tarixi hadisə haqqında məlumat verməkdən irəli getməyəcək. "Estetik kateqoriya kimi müasirlik də tarixidir. Onun nəzəriyyəsi, meyarı və amilləri tarix boyunca dəyişir" (78, s.78).

Sənətkarın estetik münasibətinin forması kimi tarixilik və müasirlik İ.Əfəndiyev tarixi dramaturgiyasının təcrübəsində nəinki amillərinin və meyarlarının, eyni zamanda, nəzəriyyəsinin də dəyişməsinə və inkişafına imkan yaranır. Bu imkan İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının mahiyyətində, onun bütün məzmun və ideyasındadır. Bu dramaturgiyada müasirliyin tarixi ilə tarixin müasirliyi eyni bir tarixi bütövü, vahid müstəvini təşkil edir. N.Nərimanov, Ə.Haqqverdiyev, H.Cavad, C.Cabbarlı, S.Vurğun tarixi dramalarının tarixilik məzmunu, ideya-estetik meylləri əsrin sonlarında daha çox məhz İ.Əfəndiyevin dramalarında tamamlanır. Tarixi fakt, elmi həqiqət bundan ibarətdir ki, təzadlı məqamlar burada bir müstəvi üzərinə qoyulur, keçmiş, indi və gələcək tarixi tərəqqi vahidi kimi dərk edilərək mənalanır. Bu, əslində, İ.Əfəndiyevin bir tarixi dram ustası olub dramaturji prosesi öz

ardınca aparmasının əlaməti idi. Onun dramaturgiyası ən həyəcanlı məqamlarda da siyasi konyuktorlardan doğulduğunu iddia etmədi, dilinə gətirmədi, estetik idealında zahiri pafosa, sürətə, kollektiv təfəkkürə üstünlük vermədi, sosial sifarişi deyil, qəlbinin hökmünü ifadə etdi və beləliklə, sənətini layiq olduğu mərtəbəyə yüksəltdi. Ona görə də "kütlə" kultu ilə özünü təsdiqə qalxan "yeni" estetik ideala əvvəldən qol qoymadı. Zamana görə nisbi olanın üzərində özünün estetik idealını yaratmadı, nəticədə isə realizm və romantizm metodlarının qoyan prinsiplərin məhdudlaşdırma bilmədiyi vəhdətini təsdiq edən öz sənətini meydana çıxardı. O da böyük sələfləri H.Cavid və C.Cabbarlı kimi cari gerçəkliyi əsl həqiqət deyil, yalnız ondan "müvəqqəti sapıntı" (48) hesab etmişdir. İ.Əfəndiyev müasir mövzuda yazdığı əsərləri ilə yeni keyfiyyətli dramaturji məktəbini yaratdı, tarixi mövzulu pyesləri ilə hadisədən mahiyyətə, ideyaya yol açan H.Cavid dramaturji ənənələrini özündə birləşdirdi. Bu o deməkdir ki, İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının bədii aləmi tarixən daha doğru, daha sabit poetik əsasda yaradıb. Tarix onun öz seçimində müdriklik göstərdiyini sübut etdi. İ.Əfəndiyev dramaturgiyası milli-mənəvi keçmişimizin ideya-poetik təcrübəsinin marksist metodoloji təlimlə bir yerə sığmadığı yəqinliyini ortaya qoydu. Ədəbiyyatşünaslarımızın da bu dramaturji konteksti bütün incəliyi ilə mənimsəmədikləri və ümumiyyətlə, tarixi dramı tarixi təkamül prosesində öyrənmək təcrübələrinin olmadığı əyan oldu. Hətta bəzən dramaturji prosesdə baş verən yeni meyl və təzahürlər haqqında müəyyən olmuş metodoloji ənənəyə uyğun açıqlamalar verildirdi ki, bu da əsl həqiqəti ehtiva etmirdi. Yəni ədəbiyyatşünaslıq öz prinsiplərində, İ.Əfəndiyev tarixi dram yaradıcılığı isə öz amalında, öz yolunda və öz axarında idi. Çünki tarixin gedişatına və zamana ədibin öz baxışı var idi. Dramaları bədii təfəkküründə tarixiliyin, həyata tarixi baxışın ifadəsi idi. O öz məxsusi

dramaturgiyasını konkret tarixi çərçivədən yüksəyə qalxdığı üçün yarada bilmişdir. İ.Əfəndiyev müasirliyin mənəvi-əxlaqi problemlərinin həlli üçün tarixi yaddaşa silahlanır və tarixin hərəkətindəki əbədi motivləri bədii təsvir predmetinə çevirirdi. Tariximizi təkrarsız milli-mənəvi sərvətimiz, əbədi mənəvi diriliyimiz, fasiləsiz əxlaqi tərbiyə və təsir qaynağımız kimi dəyərləndirən İ.Əfəndiyevin metodoloji səviyyəsi də bədii inkişafın təzadlarına professional münasibət ifadə etməyə imkan verirdi.

“Ədibləri bir-birindən təkcə bədii forma və üslub əlamətləri ayırmır, onları daha çox fərqləndirən fərdi poetik aləmləridir. Bu mənada İlyas Əfəndiyevin poetik fəaliyyətini müasir ədəbiyyatımızın mənzərəsində ayıran cəhətlər xüsusilə qabarıqdır“ (62, s. 5). Çünki istər müasirliyi, istərsə də tarixiliyi həmişə ürəyin, könlün dərinliyindən keçirib. “Hər şeyə şairanə, həssas və heyran bir münasibət bu istedadın zahiri əlaməti deyil, təbii-fitri bir xüsusiyyətdir. Onun yazıçı “Mən“inin ən çox və ən tam halda təzahür etdiyi keyfiyyətdir. İ.Əfəndiyev bir lirikdir, şairanə istedad və üsluba malikdir... bədii yaradıcılığa şairanə nəslə başlamışdır“ (62, s.5). Hələ ilk hekayələrini əfsanə, nağıl, mahnı kimi qələmə alması və bunları xəyali aləmdə deyil, real gerçəklikdə, canlı müasirlikdə axtarması, görünür, səbəbsiz deyilmiş. O, dramlarında “bünövrəni, təməli fakt və sənədlə“ hərsə də, bu nağıl, əfsanə, poetik əhvali-ruhiyyə onun sənətini tərk etməmişdir. Tarixin qalın kitablarını millətin alın kitabları kimi yazırdı və beləliklə, tarixi dram janrının yeni təzahürlərini yaradırdı.

İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasını məxsusi edən əsas amil onun təbii-fitri istedadına malik olmasıdır. Bu baxımdan ədibin istedadının bu cəhətlərini tədqiq edən bəzi fikirləri araşdırma materialına çevirməyi tədqiqat üçün faydalı hesab edirik. Məsələn, “Mehdi Hüseyn həmişə İlyas Əfəndiyevə deyirdi: “Səndəki birnəfəsə yazmaq bacarığı məndə olsaydı, indi

aləmi yazıb doldurmuşdum“ (22, s. 101).

Məlum olduğu kimi, İ.Əfəndiyev ədəbiyyata 1939-cu ildə “Ədəbiyyat qəzeti“ndə çap etdirdiyi “Berlində bir gecə“ hekayəsi ilə gəlmişdir. Elçin “Ədəbi düşüncələr“ silsiləsindən olan “İlyas Əfəndiyevin bir cümləsi“ sərlövhəli qeydində göstərir: “Berlində bir gecə“, “Könüldəki fərəhli duyğular, təzə bahar səhərlərində, üzərindən duman şırımları sürünən şəhli bənövşələrin rəylələri qədər zərif və sevimli idilər“. Bu gün bu cümlə, bu cümlənin yaratdığı bədii-estetik ab-hava həddən artıq poetik görünə bilər. Həmin cümləni o bədii-estetik ab-hava yaradıb, təməl odur. Altmış il keçməsinə baxmayaraq o hekayələr yada düşür. Azərbaycan nəsrində estetik keyfiyyət dəyişikliyi yaratdı. Otuz, qırx, əlli ildən sonrakı uğurların bünövrəsini qoydu“ (22, s. 128). Bu qənaətdə “nəsrin uğurlarının bünövrəsi“ diqqətə çəkilse də, məsələyə genetik-tarixi baxımdan yanaşanda buradan İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının, məxsusi olaraq tarixi dramaturgiyasının da bünövrəsinin uğurlarının səbəbləri aydın dərk edilir.

İ.Əfəndiyev ədəbiyyata həyəcanlı illərdə, mürəkkəb bir dövrdə gəlmişdi. Bu çağlarda tarixə tez-tez müraciət olunurdu. Bir qədər əvvəl alqışlanan həyat norma və prinsiplərinə bir müddətdən sonra qadağa qoyulurdu. Azərbaycan ədəbiyyatının ümumilli miqyasda nəzəri və əməli tarixi təşəkkül tapa bilmirdi. Bu baxımdan ədiblərimizin də tarixi janrdə obyektiv baxış bucağı tutmaları müşkül məsələyə çevrilirdi. Tarixi hadisələri dərk etmək üçün isə geniş sabit tarixi baxış gərəkdir. Yəni ötüb keçən hadisələr kifayət qədər tarixi məzmun mənimsəməlidir. Tarixin bədii təfəkkürə çevrilməsinin çətinliyini “Nadir şah“ın 1898-ci ildə yazılmasına baxmayaraq, 1905-ci ilə qədər tamaşasına icazə verilməməsindən də görmək olar: “N.Nərimanov: “Axı bu tarixi faktdır!“ Kışmişov: “Bəli, lakin hər cür faktı qəbul etmək olmaz“ (76, s.43). Kışmişovun “hər cür fakt“ - deyə

qəbul etmədiyi pyesdə iki hökmdarın devrilməsinin təsviri var idi. Göründüyü kimi, tarixi tarixilik baxımından bədii tədqiqatın predmetinə çevirməyin yasaq etmək ənənəsi olub və bunun nəticəsində tarixi janr sonralar da maneələrə rast gəlibdir.

Lakin eyni zamanda, ilk tarixi dramlarımızı dövrün tənqidçiləri "xilafı-təbii" iradları ilə yanaşı, həm də faciə-nəvəislərimizi "elmi-ərva"dan; psixologizmdən xəbərsizlikdə suçlayırdılar. Doğrudan da "bir sıra tarixi əsərlərdə tarixilik tənqidi çatışmırdı" (23, 110). Bu kimi əsərlərin müəlliflərini ancaq fakt, şəxsiyyət və təqvim əlamətləri düşündürürdü. Əslində isə tarixi bədii əsərdə tarix və onun hadisələri, qanunauyğunluqları qəhrəmanın xarakteri, psixologiyası və daxili iztirabları vasitəsilə canlandırılmırsa, heç bir real tarixi fakt və xronika, tarixi mənbə və şəxsiyyət əsərə bu janrın spesifik xüsusiyyətini aşılamağa bilməz. Lakin bununla yanaşı, ədəbi tənqid M.Arifin şəxsində İ.Əfəndiyevin ilk pyesi olan "İntizar"da (1943) "psixoloji" (5, s.185) meylə xoş bir təsadüf kimi xüsusi vurğulanmışdır və bu, sonrakı tarixi dramların da xoşbəxtlikdən xoş bir təsadüf olaraq qalmadı, İ.Əfəndiyevin yaradıcılığında aparıcı təməyl kimi qərarlaşdı.

Tarixi drama janr qanunları və tarixi təkamül prinsipi ilə yanaşsaq görərik ki, onun "Nadir şah"dan (1898) "Hökmdar və qızı" (1994) əsərinə qədər keçdiyi yol hamar olmasa da, son dərəcə zəngin və böyük bir yoldur. 90 ildən çox bir dövrü əhatə edən bu müddət ərzində tarixi dram janrı öz milli spesifikasiyasını yaratmışdır. Bunu həm miqdar, həm də mahiyyət baxımından demək olar. Problemə ümumi halda yanaşsaq deyə bilərik ki, tarixi dram tarixi və bədii həqiqət, kamil şəxsiyyət haqqında təsəvvürlərimizin konkret bədii-fəlsəfi ifadəsi, obrazı kimi də diqqətəlayiq bir yol keçmişdir. Bu prosesdə nə genetik, nə də tarixi başlanğıcı bir-birindən təcrid etmək olmaz. Əksinə, janrın bu amilləri dialektik

olaraq bir-birini tamamlayır. Yəni burada dialektikanı təmin edən cəhət bir tərəfdən janrın tələbləri, onların sabitliyidirsə, digər tərəfdən tarixi ədəbi prosesdə yaradıcılıq axtarırları və bunların janrın poetikasına gətirdikləri yeniliklərdir.

M.M.Baxtin janrı "sənətin yaddaşı", ədəbi ənənələrin məcmusu, ədəbi inkişafın tarixi və onun yaddaş forması hesab edirdi" (Sitat üçün bax: 19, s.30). Hegel isə müəllifin predmetə münasibətini janrın zəmini üçün mühüm şərt sayırdı. Yəni M.Hüseynin dediyi kimi "yazıçının vəzifəsi heç də tarixi şəxsiyyətlərin fəaliyyətini başdan-başa izləyib bədii tərcümeyi-hal yaratmaqdan ibarət deyil" (40, s. 416-417).

Tarixən xalqın vəziyyəti necə olubsa, ədəbiyyatı da o sayaq olubdur. Sifarişsiz ədəbiyyat isə ənənənin rahat şəkildə davam etdiyi dövrlərdə yaranır. Bu baxımdan əvvəlki zəminə köklənən tarixi drama İ.Əfəndiyev yaradıcılığında bilavasitə ənənəsinə uyğun, və ya janrın inkişafı üçün sənət axtarırlarına meydan verilməsi estetik-idraki baxımdan təqdirəlayiqdir.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramları ilə bağlı yaradıcılıq məsələlərindən söz açarkən "Ədəbiyyat qəzeti"nin 1996-cı il 1, 8 mart tarixlərində "Dərdimiz və mövqeyimiz" sərlövhəsi ilə dərc etdiyi, "dəyirmi stol" söhbətlərində tənqidçi N.Cəfərovun zəmanəmizin böyük yazıçısı Çingiz Aytmatov haqqında söylədiyi bir mülahizə diqqəti çəkir: "ona görə nəhəngdir ki, Çingiz Aytmatovun genezisində birbaşa geniş konteksti var. Bizim ədəbiyyatımız Yunis İmrədən gəlməli idi. Mifologiya görünür" (20). Tənqidçinin vacib bildiyi kontekst İ.Əfəndiyevin genezisində var. Əlbəttə, biz Ç.Aytmatovla İ.Əfəndiyevin ədəbi-tarixi zəminini geniş parametrlərdə müqayisə etmək fikrində deyilik. Lakin onu qeyd etmək istəyirik ki, böyük sənətkarlar "həmişə tarixlə həmmüəllif olurlar". Yəni onları birləşdirən cəhətlər ayıran, fərqləndirən cəhətlərdən qat-qat çox olur. Bunu da ilk öncə kontekstdə, genezisdə və metodologiyada axtarmaq və görmək

lazımdır. Lakin ayrı-ayrı sənətkarların fərdi üslublarına xas uğurlarını nəzərə almaqla yanaşı N.Cəfərovun "Dəyirmi stol"da gəldiyi belə bir qənaətlə razılaşmalıyıq ki, "geniş mənada ədəbiyyat yaratmaq metodologiyamız məhduddur". Çünki "insanın içində o qədər ekzistensialist şeylər var ki, onları ifadə etməlidir". Məhz ilk dəfə İ.Əfəndiyev lirik-psixoloji nəsrə və dramaturgiyası ilə insana "içindəki ekzistensialist şeyləri", sirlə mənəvi aləmini "ifadə etmək" üçün geniş imkan və səlahiyyət verdi. İ.Əfəndiyev məhz tarixi bizim ümumi evimiz hesab edir və sanki onu öz çiyinlərində daşıyırdı. Həm də milli ləyaqətlə və təəssüb-keşliklə: "tarix hər necə isə bizim evimiz, bizim tariximizdir" (97, s.8) duyğusu ilə onun cəfasını çəkirdi. Bu baxımdan İ.Əfəndiyevin əsərlərinin tarixiliyi ilə subyektivliyi bir-birini tamamlayır. Çünki onun bədii yaradıcılığı şəxsiyyətini, şəxsi insani keyfiyyətlərini hardasa tamamlayırdı.

2. Tarixi mövzu və insanın şəxsi dramı

İ.Əfəndiyevin hər bir əsəri yarandığı dövrün canlı bədii tarixi kimi meydana çıxdı. Onun tarixi dramları Azərbaycan xalqının ictimai taleyində dönüş yaradan hadisələri əks etdirməsi ilə səciyyəvidir. İyirmidən artıq dram əsərinin müəllifi olan İ.Əfəndiyev tarixin və yaddaşın dərinlikləri ilə bərabər mənəviyyatın, ruhun da dərinliklərinə nüfuz etməyə çalışır. O, "müasir mövzulu" əsərlərində də şahidi olduğu hadisələrin, başqa sözlə, müasirliyin bədii tarixini yazırdı.

"Müasirlik" və "tarixilik" sənətkarın həyata estetik münasibətinin formalarıdır, daha doğrusu, estetik idealı gerçəkləşdirmək vasitələridir. Bu baxımdan həm "müasir", həm "tarixi" mövzuya nisbi yanaşmaq lazımdır. Yəni tarixilik keçmiş keçmiş kimi təsvir etmək olmadığı kimi müasirlik də aktuallıq demək deyil. Tarix müasirliyin təhlili üçün bədii materiala, fəlsəfi-analitik tədqiqatın sistemə, əlavə

informativ qata çevrilməlidir. "Tarix keçmişə yox, bizə məxsusdur" deməklə onun keçmişdə baş verdiyini unutmamaqla yanaşı, tərəfimizdən hər dəfə yenidən qiymətləndirildiyinə görə müasir olduğunu da yaddan çıxarmamalıyıq. "Ənənələrin qədimliyi və fasiləsizliyi ideyası"na (61, s.281) görə Nətovandan Şahnəza, Xumara və Ağabəyim ağaya qədər bütün qadın qəhrəmanları yaşadıkları zamandan asılı olmayaraq vahid kontekst təşkil edirlər. Bu kontekst estetik idealda, tarixiliklə müasirliyin vəhdətində, biri digəri üçün şərt olan millilik, insanilik və tale yaxınlığında, zaman və hərəkətin vəhdətində özünü göstərir.

Müsahibələrində tarixi hadisələrə yanaşanda tarixilik prinsipini əsas götürməyi məsləhət görən İ.Əfəndiyev deyirdi ki, xalq qəhrəmanının şəxsi həyatındakı faktları dəyişmək olar, lakin onun xalqla bağlı mübarizə yolu olduğu kimi qalmalıdır (4, s.4). Ona görə də pyeslərinin heç birində o, tarixi faktları və olayları rəsmi sənədlərdə olduğu kimi ardıcıl və dəqiq, xronoloji dürüstlüklə vermir. Onun əsərlərində "tarix" yaradıcılıq təxəyyülündən keçirilərək xüsusi bədii forma alır.

İ.Əfəndiyev tarixi mövzuda ilk dramını 1971-ci ildə yazmışdır. Bu, "Mahnı dağlarda qaldı" pyesidir. Əsərdə süjetin əsasını 1917-1920-ci illərdə Şuşa şəhərində baş verən hadisələr təşkil edir. Pyesin ideya-bədii mündəricəsinə, struktur və üslubi xüsusiyyətlərinə şərh verməzdən öncə onun janr özəllikləri barədə söylənilən mülahizələrə münasibətimizi bildirmək istəyirik.

İ.Əfəndiyevin tədqiqatçılarından olan Y.İsmayılov pyesin janr xüsusiyyətləri haqqında yazır ki, "Mahnı dağlarda qaldı" dramı mərkəzində konkret tarixi şəxsiyyət dayanan tarixi-xronikal pyes deyil, tarixi mövzuda yazılmış səhnə əsəridir" (51, s.188). Sonrakı mülahizələrində əsərin uğurunu müəllif mübarizə illərinin pafosunu, tarixi-milli koloritini və sosial siyasəti ruhunu qabaqcıl mövqedən işıqlandırması ilə

əlaqələndirir.

Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın vulqar-sosioloji ağırlar keçirdiyi dövrlərin məhsulu olan bu mülahizədə bu günə səsləşəni yalnız "sosial-siyasi ruhunu" ifadəsidir. "Qabaqcıl mövqe", "mübarizə illərinin pafosu", "tarixi-millət kolorit" ifadələri və onların doğurduğu məna İ.Əfəndiyevin estetik ideali ilə kontekst təşkil etmir. Söhbət "mübarizə" illərindən gedirsə, demək lazımdır ki, bu "mübarizə" də tarixilik olsa da millilik yox idi. Məlum olduğu kimi, həmin "mübarizə illəri", inqilabi çarpışmalar milləti nicata yetirmədi. Buna bəlkə də "Oktyabr inqilabı" (M.S.Orduvadi), "Təzə əsrin ibtidası" (N.V.Vəzirov), "Laçın yuvası", "Qaranlıqdan işığa" (S.S.Axundov), "İldırım" (A.Şaiq), "Köhnə dudman" (Ə.Haqverdiyev) əsərlərinin yazıldığı 20-ci illərdə inanmaq olardı. Lakin yetmişinci illərdə "Mahnı dağlarda qaldı" əsərinin yazıldığı dövrdə buna inanmaq çətin idi və əsərin müəllifi İlyas Əfəndiyev də bu ideyaya inanmazdı.

Yazıçının bədii irsinin başqa bir tədqiqatçısı - Yəhya Seyidov isə 1975-ci ildə çap etdirdiyi "İlyas Əfəndiyev" monoqrafiyasında yazırdı: "Mahnı dağlarda qaldı" dramında yazıçı mənbəyə - Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qələbəsi günlərinə nəzər salmış, oktyabrın humanist mahiyyətini əks etdirmişdir. Nicat pyesinin baş qəhrəmanı, müəllif ideyasının ifadəçisidir. O, leninçi inqilabçıların tipik nümayəndəsidir" (91, s.207,208).

Fikrimizcə, söylənilən mülahizə pyesin tarixi və bədii qayəsi ilə uyğun deyil. Xüsusilə, "mənbə" ifadəsi heç yerinə düşmür. Daha çox təəssüf doğuran cəhət isə budur ki, 70-ci illərdə olduğu kimi bu gün də tədqiqatçılar İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarına, o cümlədən "Mahnı dağlarda qaldı" əsərinə struktur planda açıqlama verə bilmir, araşdırmaları sosioloji ədəbiyyatşünaslığın müstəvisində aparırlar. Bu baxımdan Z.Axundovanın sözü gedən pyesin janr və ideya-məzmun xüsusiyyətləri barədə gəldiyi qənaət diqqəti cəlb edir:

"Tarixi-xronikal səpgili bu pyesdə ("Mahnı dağlarda qaldı" - S.M.) İ.Əfəndiyev inqilab uğrunda mübarizə ilə yanaşı xalqın hüququnun tapdanmasını da gündəmə gətirir" (4, s.6).

Göründüyü kimi, İ.Əfəndiyevin tarixi dramını biri "tarixi-xronikal səpgili" deyil, yalnız, tarixi mövzuda yazılan səhnə əsəri" hesab edir, digəri "tarixi-xronikal səpgili" adlandırır. Beləliklə, pyesin dəyərləndirilməsində qeyri-müəyyənlik davam edir və tarixilik məzmunu açıqlanmamış qalır.

Doğrudur, Z.Axundova pyesin struktur qatına nüfuz etməyə çalışır, "inqilab uğrunda mübarizə ilə yanaşı xalqın hüququnun tapdalandığını da gündəmə gətirir" - deyər nisbətən fərqli mövqe tutmağa çalışır. Lakin bir qədər ehtiyatlı davranır. Bunu "yanaşı", "tapdalandığını da" ifadələrindən aydın sezmək mümkündür. Bir də "tarixi-xronikal səpgi" anlayışının hallandırılması ədəbiyyatşünaslıqda keçilmiş mərhələdir. "Bədii tarixilik" kateqoriyası onu çoxdan həzm edib.

İ.Əfəndiyevi tarixin natural, zahiri tərəfləri deyil, əxlaqi-mənəvi cəhətləri özünə çəkirdi. Elə buna yazıçının öz estetik idealını guya "oktyabrın humanist mahiyyətinə" və "Nicatın leninçi inqilabçılığına" istinadən yaratdığı barədə tədqiqatçıların söylədikləri mülahizələr əsassızdır. Əslində tənqidin söylədiyi fikirlərə "Mahnı dağlarda qaldı" pyesinin qayəsi arasında mühüm fərqlər vardır və bu baxımdan əsərdə lirik-psixoloji başlanğıcın üstünlük təşkil etməsi təsadüfi deyil; bu üsuldən istifadə etməklə ədib Şahnazın tragik taleyi kontekstində özünün estetik idealını, tarixə fəlsəfi baxışını ifadə edir. Dramaturq ictimai və mənəvi azadlıq, inqilab və milli-ictimai təfəkkür, millilik və sinfilik problemləri, bu amillərin fərdi psixologiyalara təsirini publisistik çağırışlarla deyil, obrazların daxili-mənəvi dünyasına nüfuz etməklə əks etdirir.

Belə tədqiqat üsulu əsərdəki surətlərin daxili drammatizmini, onların mənəviyyatlarını, sinfi təbiətlərini, siyasi

əqidələrini də aydın göstərməyə imkan yaradır.

Əsərin süjetində bir-biri ilə möhkəm əlaqədə olan bir neçə dramatik xətt vardır. Onlardan birincisi Nicat - Şahnaz xəttidir. Dramaturq onların həm xoşbəxt, həm də bədbəxt anlarını təsvir edir. "Aman, ovçu, vurma məni" xalq mahnısını fani dünya ilə vida anında oxuyan Şahnazın faciəsi ilə müəllif xalqın faciəsini ifadə edir. Bu, əslində, həm Şahnazın stixiyasına, həm də tarixi məqamın faciəsinə və fəlsəfəsinə müvafiqdir. Çünki tarixi məqam Şahnazın və xalqın taleyini artıq müəyyən etmişdi. Ona görə Şahnaz aqibəti öncədən müəyyən olan bu tale oyununda bənzərsiz bir haqqı - ölüm haqqını seçir və taleyinin ona qismət etdiyi yolla gedir.

İ.Əfəndiyev "Mahnı dağlarda qaldı" pyesində insan talelərinin əksəriyyətinə, eləcə də Şahnaza təkə inqilabi şəraitin qurbanı kimi deyil, eyni zamanda stixiyasının, varlığının özünə müvafiqliyi kimi yanaşır. Lakin ilk baxışdan belə görünür ki, Şahnaz tarixi şəraitin, mürəkkəb və ziddiyyətli dövrün qurbanı olur. Əslində, İ.Əfəndiyevin yaratdığı Şahnaz surəti saf eşq, təmənnasız məhəbbət sevdası ilə tərkiçən edənlərin tarixilik məzmununu ehtiva edir. Bu baxımdan pyesin ideyası "vətəndaş müharibəsi" süjetinin hüdudlarını aşır. Nəticədə "Mahnı dağlarda qaldı" dramının struktur qatında tarixi tələblərlə fərdi-psixoloji meyillərin toqquşması nəticəsində fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji dramı meydana gəlir.

S.S.Axundovun "Laçın yuvası" pyesində olduğu kimi "Mahnı dağlarda qaldı" dramının da mərkəzində inqilab və əksinqilab konfliktidir. Həsənalı ilə Böyük bəy arasındakı münaqişənin ictimai kökləri sinfi amillərlə bağlı olsa da, konfliktin əsasını inqilab və əksinqilab təşkil edir. "Şahnaz-Nicat süjetindəki münaqişələrin anlaşılmaz özəyində Şahnazın dərk edə bilmədiyi sinfi konfliktidir" (86, s.32). Əslində, Şahnaz bolşeviklərin gəlişi ilə yaranan konfliktidir dərk edir, lakin onu qəbul edə bilmir. Qəbul edə bilmir "ovçu

Pirim" - deyə sevib seçdiyi Nicat Baltaçı oğlunun dəyişməsini, ilkinliyini itirməsini, rüzgarın dönüklüyünü.

Pyesin əvvəlində Nicatla Şahnazın mükəlliməsinin bir məqamına diqqət yetirdikdə aydın olur ki, Şahnaz niyə "inqilab kateqoriyası" ilə düşünmək istəmir: "Şahnaz. Mən qırqovulu ona görə xoşlayıram ki, gözəldir... gün işığında hər tükü bir rəngə çalır. Gözləri yaqut kimi alışıb yanır" (28, s.194). Deməli, təbiətin stixiyasını bütün gözəlliyi ilə anlayan və beləliklə, həm də öz stixiyasını ortaya qoyan Şahnaz törəmə "inqilab və əksinqilab" konfliktini qəbul etməzdi.

Şahnaz sülhün, barış içində yaşamağın, əmniyyətin elçisidir: "Qardaşım silahı yerə qoysaydı, heç belə də olmazdı. Fəxrəndə. Böyük bəy Baltaçı Həsənalının oğluna baş əysəydi, yeddi arxa dönənlərinin ruhu ona lənət oxuyardı". Buradan həm də aydın olur ki, Böyük bəy İ.Əfəndiyevin təqdimində "yeddi arxa dönənlərin" ruhunun ifadəçisidir. O dövrün təəssübkeşidir ki, "inqilab kateqoriyası"nın bölücülüüyü yox idi, hələ onda millət sinflərə bölünməmişdi. Nicat və onu təşkil edən qüvvə dərk edə bilmir ki, atalar da "zora zor" deyib. "Hərəkət güc tətbiq etməklə olursa, onda ona qarşı əkslik təbiidir" (8, s.314).

Pyesin konfliktinin əsasını təşkil edən bu fəlsəfi qənaət əsərin sonunda Nicatla Şahnazın mükəlliməsində daha qabarıq şəkildə özünü göstərir:

"Nicat. Biz onu (Böyük bəyi - S.M.) inqilabın, yeni hökumətin qanunlarına tabe olmağa çağırırdıq. O isə bizə silahla cavab verdi. O, öz vətəninə, xalqına xəyanət elədi.

Şahnaz. Məgər sizin hökumətlə razılaşmamaq vətənə xəyanət etmək deməkdir?

Nicat. Bəli.

Şahnaz. Bəs siz fikirlərin, vicdanların azadlığından danışırıdınız" (28, s.260).

İ.Əfəndiyev inqilabi hökumətin sözü ilə əməlinin, azadlıq

və demokratiyanın əslində sözdə olub işdə, əməldə olmadığını Şahnazın dili ilə ifadə edir. İnqilabın bihudə olduğunu, insanlara səadət gətirmədiyini, əksinə, qarşıdurma toxumu səpdiyini ortaya qoyur. Yazıçının qənaətinə görə bu millətin stixiyasında bölücülük, vətəndaş müharibəsi əhvalruhiyyəsi olmayıb və görünür, bu yenə “inqilabın”, “şimal küləyi”nin, “köpək uşağının işidir” (C.Cabbarlı).

“Nicat. Mən sənin kimi hərəkət eləyə bilməzdim.

Şahnaz. Əgər sənin qardaşın Böyük bəy kimi hərəkət etsəydi, neylərdin?

Nicat. Dərhal tribunala verərdim!

Şahnaz (ona uzun bir nəzər salaraq ağır-ağır). İnanıram ki, verərdin... Görünür, siz başqa biçimli adamlarsınız... Ancaq heç başa düşə bilmirəm ki, əgər sən mənim qardaşımı güllələsəydin, mənim üzümə necə baxa bilərdin?” (28, s.263).

Bu mükəllimənin ifadə etdiyi qayədən belə məlum olur ki, Şahnaz “konfliktin sinfi mahiyyətini” dərk edir. Anlayır ki, Nicat “biçimli” insanlar inqilabi ideologiyanın yetirməsi, daha doğrusu, törəməsi ola bilər. Ona görə də dərin sevgi bəslədiyi Nicatı itirmək üçün qurtuluşu məhəbbətin saflığında, onun doğurduğu məqamlarda arayır. Lakin artıq gecdir, Şahnaz nə “yeddi arxa dönənlərinin” ruhunun qoruyucusu qardaş Böyük bəyi öz yolundan döndərə bilər, nə də inqilab suvarisi əri Nicatı öz əqidəsindən. Ona görə də qərara gəlir ki, yaşaması ilə günahlarını artırmış olar. Bu isə onun inamına görə eşqə və insanın özünün-özünə xəyanətidir. Bəli, “olum və ölüm” fəlsəfəsi Şahnazın taleyində konkret bədii ifadə forması alır. Şahnaz mühitə, cəmiyyətə uyğunlaşmadığı kimi, onları öz mənəvi ideallarına uyğunlaşdırmağa da söy göstərmir. Aralıq vəziyyəti Şahnaz üçün məqbul hesab edilmədiyinə görə son nəticədə vəziyyətdən çıxmaq yolunu şərəfli hesab etdiyi ölümün labüdlüyündə tapır. Şahnaza görə “ölüm” onun özünü, eşqini yaşatmaq

üçün ən uğurlu yoldur: “Şahnaz (güclə əlini qaldıraraq onun əlinin üstünə qoyur). Mən indi özümü dörd il bundan qabaqki kimi qayğısız, sərbəst hiss edirəm, Nicat! Elə bil ki, sənin ov tufəngindən açılan güllə bizim aramızdakı bütün anlaşmazlıqları özü ilə apardı. Mənim əzizim, mənim sevgilim. Mən, mən də sənin məhəbbətini özümlə əbədiyyətə aparıram. Axı, nə təfavütü var idi? Məgər beş il gec, beş il tez, mən də hamı kimi ölməyəcəkdimm?” (28, s.265).

Şahnaz məhəbbətinə ləkə salınmasından qorxduğuna görə, əbədiyyətə yalnız saf eşqi aparmağın mümkün olduğunu anladığı üçün çox tələsir və o, bu tələsməyində haqlıdır. Şahnaz inqilab biçimli və düşüncəli insanların mühitində özünü qərib hiss edirdi. Əslində, o, heç qardaşı Böyük bəyin mübarizə üsulunu da təqdir etmir. Bir vətənin, bir millətin övladlarının cəbhələşməsini qəti rədd edir. Lakin Şahnazın faciəsi ondadır ki, tarixin gərdişi onun iradəsindən asılı deyil, məhz ona görə də tarixin faciəsini insanlığın və ilk öncə özünün faciəsi kimi qəbul edir. İ.Əfəndiyev yazır ki, “dörd il bundan əvvəl bizə tanış olan ov tufəngi də Şahnazın yanındadır”. İnqilab atəşi ilə yaxılan dünya “bu dağın maralının” yaşamasına aman vermir. Ruzigar sərət, ovçu isə amansız və zalımdır. Əks halda, günahsız bir maralın ölümünə qıymazdı. Lakin yəqinlik ondan ibarətdir ki, dağlar maralı özünü qoruya bilməsə də, çox güman ki, səsini saxlayacaq, onu ərşi-ələya ötürəcək. Ona görə də Şahnaz son məqamda iç dünyasını və bir də əbədiyyəti intixab edir.

Yazıçı Şahnazın xarakterini bütün zənginlikləri ilə canlandırmışdır. Əsərdə onun zahiri hərəkətləri ilə bərabər daxili aləmi - hiss, fikir, duyğu və düşüncələri də yaddaqalan bədii detallarla açılır. Həssas, mehriban bir qız olan, Nicatı dərin və saf bir məhəbbətlə sevən Şahnaz bəzən ərinin fikirlərinin əksinə də getməli olur. O, məhəbbətinin gücünə arxalanaraq ərinə təsir göstərmək, Böyük bəyin həbsdən buraxılması üçün onu razılığa gətirmək istəyir. Məqsədinə

nail olmadıqda qardaşına kömək göstərməklə Nicata qarşı çıxmış olur. "İ.Əfəndiyev Şahnazın məhəbbət və nifrətini, qətiyyət və tərəddüdlərini çəkinmədən, bütün incəliklərinə qədər göstərməklə onun intiharının məntiqi əsasını müəyyənləşdirmişdir" (92, s.133).

Şahnazın ölümü C.Cabbarlının "Aydın" pyesinin qəhrəmanı Gültəkinin ölümünü xatırladır. Lakin Nicatdan fərqli olaraq Aydın cəmiyyətin günahını onun qurbanlarının ayağına yazmır. Ən qorxulusu və faciəlisi odur ki, Nicat gələcəkdə sevgililəri cəhənnəmdə vüsala yetirən Səlim Babayevlərdən biri ola bilərdi ("Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali"). Xoşbəxtlikdən Şahnaz sevgilisini heç vaxt Səlim Babayev "qiyafəsində" görməyəcək. Əslində, Nicat özü də şəraitin qurbani idi. Əks halda, bumeranq ona qənim olmazdı, sevgilisi, həyat yoldaşı özünə qəsd etməzdi.

Şahnaz xarakter etibarilə Natəvanı da xatırladır. Bir çox tipoloji oxşarlıqlarla yanaşı, hər ikisi həm də yaşadıkları cəmiyyətdə rəiyyətə, xalqa yaxınlıqları ilə bir-birlərini həm ictimai fərd kimi, həm də bir obraz kimi tamamlayırlar. Bu tipologiyanın əlamətlərini İ.Əfəndiyevin növündən və janrından asılı olmayaraq, əksər əsərlərində axtarmaq olar. Lakin problemin bu yöndə çözümünü tədqiqatın əhatə dairəsini genişləndirə bilərdi. "Mahnı dağlarda qaldı" əsərinin fəlsəfi yönümü ondan ibarətdir ki, istər tarixi, istər mənəvi planda insanın ömür payının hesabı onun öz əlində deyil. Ona görə də obrazlar öz əqidəsində və etiqadında, zaman isə öz yolunda, öz axarında təsvir edilir. Bununla belə, pyesin fakturasına struktur baxımdan yanaşsaq, digər məqamlara da rast gəlmək olar. Məsələn, əsərin tarixi-siyasi kontekstində siyasi situasiya bəzən açıqda, bəzən ikinci, üçüncü qatda verilsə də, bütün hadisələri birləşdirən amil kimi də yozula bilər. Pyesdəki olaylar nə qədər lokal görünsə də, əslində, Azərbaycan cəmiyyətində mürəkkəb prosesləri əks etdirirdi.

1921-ci ildə "Laçın yuvası" (S.S.Axundov) dramında

qaldırılan problemlər 1971-ci ildə "Mahnı dağlarda qaldı" pyesi ilə yenidən gündəmə gəlir. Lakin bu dəfə mükəmməl işlənmiş metodologiya əsasında, tarixilik və müasirlik prinsiplərinin vəhdəti kontekstinə əsaslanan yeni bədii təfəkkürün işığında tarixin həqiqəti bədii həqiqətə çevrilir. Belə ki, "Mahnı dağlarda qaldı" dramı "Laçın yuvası"ndan kontekstinin genişliyinə, süjetinin psixoloji dərinliyinə və tragizminə görə və bu tipli mövzuların "bədii işlənməsi" (M.Hüseyn) ənənəsinə yeni ideyalar gətirməsinə görə fərqlənir.

Əsərdə drammatizmi şiddətləndirən surətlərdən biri də Böyük bəydir. O, yalnız "şəxsi mənfəət hissi ilə kifayətlənməyən, bütövlüklə öz sinfinin ideallarını yaşatmaq ehtirası qüvvətli olan orijinal cizgilərə malik bəy surətidir. Xaricdə təhsil almış, universitet qurtarmış, yeni arzularla qayıtmış, qırx yaşlı bu ağa zövlə geyinməyi, hərəkət və davranışında nəzakətli görünməyi, yeri düşəndə fikirlərin azadlığından, insanların bərabərliyindən, Jan-Jan Russonun ideyalarından söhbət açmağı xoşlayır" (51, 194).

Lakin İ.Rəhimli Böyük bəy üçün pyesin bədii mətnində öz əksini tapmayan vulqar-sosioloji mahiyyətli "quduzlaşır" ifadəsini işlədir. Aydın hiss olunur ki, tədqiqatçı bu obraza tarixi deyil, tendensiyalı münasibət göstərir. Bu baxımdan Böyük bəyin faciəsini və deməli, həqiqətini təsvir edən İ.Əfəndiyevin baxışları ilə tədqiqatçının qənaətləri səsleşmir. Çünki ədibin daxildə sabit konteksti var. Bu da konkret dövrün şərhini marksist metodologiyasının ənənəvi sıxıntısından xilas elə bilir. Görünür, tənqid bu konteksti bütün genetik-tarixi funksiyası ilə mənimsəyə bilməyib və köhnə metodologiyasının sıxıntılarında hələ tam xilas ola bilməyib. Yaxud, Şahnaz - Nicat münasibətlərinin doğurduğu aqibətin yozumunda da bədii fakturanın qənaətləri kölgədə qalır: "O, (Şahnaz - S.M.) hərəkətinin nəticəsinin Nicat üçün böyük mənəvi zərbə olduğunu görəndə özünü öldürür.

Müəllifin belə bir final təsvir etməsi faciəviləyinə görə deyil, psixoloji vəziyyətə görədir“ (86, s.32).

Əvvəla, Şahnaz qardaşının həbsxanadan qaçmasını həyata keçirərkən əməlinin nəticələrini irəlicədən dərk etməmiş deyildi. İkincisi, Nicat Şahnazın hərəkətini məhz inqilabi hökumətə vurulan zərbə kimi qəbul etmişdir. “Mənəvi zərbə“ isə daha geniş anlamdır. Digər tərəfdən İ.Rəhimli finali “faciənəvislik“ baxımından deyil, psixologizm baxımından dəyərləndirir. Əslində, bu dövrün tarixi, insanların taleləri tragik mahiyyətdə idi. Əgər milli harmoniya pozulursa, qlobal məsələlərdə nisbət dəyişirsə, haqlı-haqsız meyarları sinfi-siyasi xarakter alırsa, onda Böyük böyüdən tutmuş Nicata və Şahnaza qədər hamısı “epoxal“ şəraitin, qlobal bir aktın qurbanıdır. Şahnazın fikrincə, əvvəllər varlılar hökm edirdilər, indi yoxsullar hökm edəcəklər, deməli, yenə ədalət olmayacaq. Ona görə də Şahnaz həyəcanlı və dalğın şəkildə Nicata deyir: “Sizin hərəkətlərinizdəki rəhmsizlik mənə dəhşətə salır“. “Elə bil ki, sən o cavan ovçu deyilsən! Mənə elə gəlir ki, illər uzununu intizarında olduğum, həsrətini çəkdiyim sən indi mənə başqa bir aləmdən baxırsan“. “Çünki sən indi o Nicat deyilsən... O Nicat dörd il bundan əvvəlki o dəhşətli gecədə mənim ürəyimi də özü ilə apararaq həmişəlik getdi“. “Kübarlar, ağalar sinfinə olan nifrətin sənənin qəlbində mənim məhəbbətimi də məhv etmişdir“.

Beləlikdə, saf eşq sinfi münasibətlərin, ideoloji meyillərin əsirinə çevrilir. Hər iki tərəf arqumentlərini irəli sürüb mövqelərini müdafiə edirlər. Məsələ onda deyil ki, Nicatın Şahnaza nəşə bir pislili keçib. Lakin Şahnaz kövrək qız, qadın qəlbilə duyur ki, qarşısındakı Nicat artıq onun dərin məhəbbətlə sevdiyi həmin o gənc ovçu deyil. Onunla dünyanın o başına gedərdi. Bununla mənzil başına da birgə gedə bilməz. Bu yadlaşmanın faciəsi, ağırları həm tarixi, həm də bədii və mənəvi planda pyesin fakturasında ifadəsini

tapırsa və finalda fiziki ölüm mənəvi ölümsüzlüklə nəticələnirsə, onda niyə faciə olmasın? Pyes öz mahiyyətinə görə nəinki faciədir, həm də iç mənasına görə nikbin faciədir. Əsərin fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji konteksti tarixi dramın janr prinsiplərini yeni struktur qatlar hesabına zənginləşdirməyin mümkünlüyünü meydana çıxardı. Toqquşma xəttinin səbəb-nəticə bağlılığı fəlsəfi ümumiləşdirməyə imkan yaratmış və lirik-psixoloji kontekstə dərk etmə funksiyası vermişdir. İ.Əfəndiyev Nicatın sarsıntılarını daxili qatda fəlsəfinin “tarixi zərurət“ kateqoriyası ilə əlaqələndirir. Məhəbbət xəttinin aparıcı məqam təşkil etdiyi bu pyes daxili struktur və özünəməxsus bədii forma xüsusiyyətləri, tarixi və psixoloji həqiqəti meydana çıxarmaq üsulları, incə lirizm və yumor ünsürləri ilə yoğrulmuş möhkəm fəlsəfi təməli olan, “realist lirik-psixoloji, üslubda yazılan orijinal tarixi-fəlsəfi dramdır“ (86, s.34).

Bu janr təfsiri əsasən məqbul sayılsa da, lakin lirik-psixoloji başlanğıc romantizmə də biganə deyil. Sözü gedən açıqlamada “realist üslubun“ mütləqləşdirilməsi Şahnaz obrazının romantik çaları ilə bir araya gəlmir. Əslində, İ.Əfəndiyevin tarixi dram yaratmaq özünəməxsusluğu kontekstlərin və ziddiyyətlərin dialektikasına əsaslanır. Bu baxımdan əsərdə tarixiliklə müasirliyin, fərdi-psixoloji kontekstlə fəlsəfi təmayüllü lirik-psixoloji kontekstin vəhdət təşkil etməsi təbiidir. Bu prinsiplərin özünü ifadə əmsalı İ.Əfəndiyevin öz varlığı ilə bağlıdır.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarında qaldırılan problemlərin spesifikasından çıxış edib qiymətləndirəndə aydın görünür ki, bu əsərlərin arasında möhkəm daxili əlaqə, vəhdət vardır. Məsələn, “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali“ (1989), “Tənha iydə ağacı“ (1991) dramları “Mahmı dağlarda qaldı“ (1971) pyesinin tarixilik məzmununu tamamlayır. Başqa sözlə, oxşar talelər əsərdən-əsrə, zamandan-zamana keçərək bir-birini izləyir və tamamlayır. İki hissəli “Sevgililərin cəhənnəmdə

vüsali“ tarixi dramının baş qəhrəmanlarının ömür yolu, bir tərəfdən, ədibin əvvəlki əsərlərinin, digər tərəfdən sələflərinin oxşar talei obrazlarının tarixilik məzmununu ilə səsleşir. Belə ki, Xumar öz taleyi ilə Şahnazın tarixilik məzmununu tamamladığı kimi, Ayaz Turan da C.Cabbarlının “Oqtay Eloğlu“ romantik dramının aparıcı qəhrəmanı, “Gavə“ və “Qaçaqlar“ əsərlərinin rejissoru və baş rollarının ifaçısı Oqtay Eloğlunun tragik taleyinin tarixilik məzmununu tamamlayır. Ayaz Turanın və Xumarın saf sevgi yolunda çəkdiyi cəfalar, vüsala çatmaq üçün göstərdikləri səylər tarixi-əfsanəvi məhəbbət aşıqları olan Şeyx Sənan və Xumarın tale yollarında atdıqları addımlarla, keçirdikləri sevincli, sitəmli vaxtlarla tipoloji uyumlu yaradır.

“Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali“ tarixi faciəsinin birinci şəklində əvvəlində səhnə arxasında Ayaz Turanın şəninə söylənilən alqış, Xumarın haradasa dayanıb ona heyran-heyran baxması xoşbəxt başlanğıcın əlamətləri olsa da, fəhmlə duyursan ki, qəhrəmanların bu fərəhli çağları uzun sürməyəcək, tarix və tale onları çox çətin sınaqlara çəkəcək. Doğrudan da, bir qədər sonra həm faciənin estetikasına, həm də Ayaz Turan və Xumar stixiyasına müvafiq olan səadətdən müsibətə keçid dövrü başlayır. Bu günahsız gəncləri cəhənnəmin ağışına çəkən qüvvələr dövrü, zamanı idarə edən, talelərə hökm verən insanlardır. Müəllif müxtəlif surətlərin dili ilə onları “cəhənnəm cəlladları“ adlandırır. Ancaq pyesdə dramaturq tarixə, cəmiyyətə hökm edən “cəhənnəm cəlladlarını“ deyil, həmin tarixdən əzab çəkənləri vəsf edir. H.Cavid ruhunun tərənnümçüləri olan Şeyx Sənan və Xumar öz mənəvi varislərinin - Ayaz Turan və Xumar surətlərinin talelərində yenidən canlanırlar.

Şahnaz kimi Ayaz və Xumar da mənən və ruhən azad insanlardır. Onların həyatda intixab etdikləri, tapındıqları qüvvə saf eşq, təmənnəsiz sevgidir. Hegel yazırdı ki, hüdudsuz sevgi ilahi başlanğıcdır. Azərbaycan tarixinin ən qaranlıq

səhifələrinin yazıldığı 1937-ci ildə azad və sərbəst bir sevgi ilə dünyanı gözəlləşdirən bu gənclərin məhv edilməsi insanlığa qarşı cinayət idi. Bu baxımdan “Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali“ pyesində dövrün həqiqətləri tarixilik prinsipi əsasında, tarixi əsərin tələblərinə müvafiq tərzdə əks etdirilir.

1937-1938-ci illərin hakimiyyət oyunları on minlərlə günahsız insanı siyasi avantüranın qurbanına çevirdi. Bu azmış kimi, üstəlik öldürülənlərin ana-ataları, bacı-qardaşları və övlad-uşaqları da sürgün edilir və təqiblərə məruz qalırdılar. İnsanları manqurtlaşdırılan cəmiyyəti Stalin, Beriya, Bağirov idarə edirdi. Pyesin mövzusu tarixdən bəlli olan hadisələrlə bağlı olsa da, müəllif öz yaradıcılıq prinsipinə sadıq qalaraq tarixi hadisələri lirik-dramatik düşüncənin predmetinə çevirmişdir. Dənizkənarı idarənin talelərinə hökm oxuduğu, aqibətlərini müəyyən etdiyi insanların sırasında sənət adamının, o cümlədən aktyorun olması təəccüblü olsa da, yeni şey deyildi. A.M.Şərifzadənin sənət dünyasını zülmət dünyasına çevirən qara qüvvə indi milli teatrın parlaq ulduzu Ayaz Turanı iblis oyunlarının qurbanına çevirməyə hazırlaşır. Gənc aktyora zərbə vurmaq üçün şeytan əməlinə rəvac verilir. Ayaz Turanın Xumarla başlanacaq toyunun təxirə salınması yolları və vasitələri aranılır. Nəticədə Xumarın dayısı daxili işlər naziri Səlim Babayev toy günü Ayaz Turanı həbs edir, sevimli sənətindən, istəklili sevgilisindən ayırır. Şəxsi taleləri siyasi oyunlar müstəvisində müəyyən edən M.C.Bağirov Ayaz Turana qarşı ən amansız bir cəza üsulu seçir. Onun göstərişinə görə Ayaz Turan güllələnməli, nişanlısı Xumar isə Dənizkənarı İdarədə Bağirovun sağ əli hesab edilən Mayis Kazımova ərə getməlidir.

Lakin hökm və ixtiyar sahibi dünyanın təlatümlü vaxtında taleyinə qənim kəsildiyi bu gənclərin iradəsini sındıra, onların Şeyx Sənan və Xumar məhəbbəti ilə, Leyli və

Məcnun eşqinin sevdası ilə yaşamalarına, mane ola bilmir. Xumarın Ayaza söylədiyi "Mənim qəhrəmanım! Mənim böyük Şeyxim! Mən də Sənanın sevgilisi Xumar kimi səninlə ərşi-ələya, göylərin sonsuz əbədiyyətinə uçmaq istəyirəm" (29, 16) sözləri ötəri yox, əbədi məhəbbəti ifadə edir. Lakin gənclərin xoşbəxt saatları uzun müddət davam etmir. İ.Əfəndiyev Ayazla Xumarın romantik məhəbbət xəttini bir an tarixin sərt üzü, onun reallıqları ilə qarşılaşdırır. Xumar "qorxur", Ayazın "Mənim Leylim" - deyə müraciət etməsi onu qayğılandırır. Dünyanın nakam aşıqları, onların qəmli taleləri göz önündə canlandırılır. Xumara görə bu qəmli dastanlar havayı yaranmayıb. Bu ovqatla da Xumar qəti qərar qəbul edir: "Toyumuzu tez eləyək, Ayaz! Sevgimizin şiddəti məni qorxudur" (29, s.17).

Ayaz Turan və Xumar ömür tarixlərinin çərçivəsinin getdikcə daraldığını anlamağa başlayırlar. Ona görə də şəxsi qayğılar artdıqca dəhşətli bir vaxtda yaşadıkları, dəniz qırağındakı idarənin bayquş kimi ulayan maşınlarının hər gecə onlarla günahsız insanı tutub cəhənnəmə aparmaları dilə gətirilir. Ayazla Xumarın lap uşaqlıqdan taleləri bir-birinə yaxın olub. Nuriyyə, Səriyyə, Səlimə, Nargilə, Sarıköynək kimi onlar da uşaqlıq illərini, kimsəsiz günlərini yada salır, tənhalığın çəkdiyi əzabları bir daha yaşamağa olurlar. Adama elə gəlir ki, gənc sevgililərin bu dünyada heç bir dərdi-səri olmamalıdır. Çünki çətin illər arxada qalıb, tanrı yar olsa, tezliklə evlənər, ailə qurar, oğul-uşaq sahibi olurlar. Elə xoşbəxtlik özü də yaxındadır. Çünki hamı Ayazı alqışlayır, xalqın böyük sənətkarı kimi hamı ona ehtiram göstərir.

Pyesin ilk səhifələrində sənət qayğıları ilə şəxsi qayğılar bir-birini əvəz edir. Ayaz Turana elə gəlir ki, onun bu uğurlarının səbəbkarı Xumarın gözəlliyi və ülvi məhəbbətidir, bu sevginin ruhiliyi və mənəvilidir. Cəmiyyət oyunlarından kənar, öz aləmləri ilə yaşamaq arzusunda

olan Ayaz tam dərk etmədiyi şəraitdə "böyük tarixi vəzifə icra eləyən bir dövlətin" repressiya şəbəkəsinin hədəfinə çevrilir. Halbuki Ayaz kimi sənətkarı olan xalq, cəmiyyət özünü xoşbəxt hesab etməli idi. Lakin hadisələr onun gözlədiyinin əksinə olur. Ayaz Turan və onun sevimli Xumarı hiss edirlər ki, qorxulu nağıllar dünyasında yaşayırlar. Sosializm deyilən cəmiyyəti əjdahalar, üçbaşı divlər idarə edir. Belə cəmiyyətdə istedad insan faciəsinin amillərindən biridir. Özlərini sevgi dastanlarının əfsanəvi qəhrəmanlarına bənzədən, Şeyx Sənan və Xumar eşqini yaşamağın fərəhi ilə qanadlanan gənclər tarixi reallığın sınağına çəkilirlər.

Qeyd etmək lazımdır ki, repressiya mövzusu, talelərə qənim kəsilən, günahsız insanları qurbana çevirən həmin tarixi dönmə bu səpgidə, ilk dəfə İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasında Azərbaycan milli dram teatrının səhnəsinə çıxarılır. Pyesin uğurları təkcə qorxulu bir aləmdə heç nədən çəkinmədən, tarixin axarına etina etmədən orta əsrlərin məhəbbət dastanlarının qəhrəmanları kimi vüsala yetmək üçün, ən çətin maneələri dəf etmək üçün özlərində əzm və iradə hiss edən Ayaz Turanın və Xumarın fədakarlığında deyil, həm də onların ruhi-mənəvi aləmlərinin İ.Əfəndiyevin estetik ideali ilə, sənətinin stixiyası ilə səsləşməsində, dövrün özünün eybəcərliyini tarixilik prinsipi ilə bədii tarixə çevirə bilmək bacarığındadır. Əsərdə cəmiyyətin bədii tarixi qəhrəmanların səadət axtarıcılığı yolunda çəkdiyi iztirablar, özünü dərk etmək və şərə üstün gəlmək üçün dözümlü və xarakter nümayiş etdirmələri fonunda yaradılır. Pyesin strukturu xarakterlərin açılmasına, konfliktin uğurlu bədii həllinə geniş meydan verən amillərin vəhdətini ehtiva edir.

Pyesdə Bağırovun Ayaz Turana qarşı kəskin mövqə tutmasının "səbəbi" aktyorun "proletar yazıçısı Şəfi Sadıqovun pyesində xalq düşməni rolunu oynamaqdan boyun qaçırması", əvəzinə H.Cavidin əsərlərində "tufan qoparması"dır. Əvvəla, Bağırov anlama bilmir ki, aktyorun da

qəlbi, ruhu var, onu istəmədiyi rolu oynamağa məcbur etmək olmaz. İkincisi, şər qüvvə fitrətən işıqlı şəxsiyyətlərin qənimidir. Ən əsası isə o idi ki, Stalin və Beriya Azərbaycanda xalq düşməni planının kəsirdə qaldığını və xüsusilə, ziyalı təbəqədən olanların azlıq təşkil etdiyini tez-tez Bağirovun nəzərinə çatdırır. Bunu Bağirov Səlim Babayevlə söhbətlərində etiraf edir, plan və tapşırıqları yerinə yetirməyin vacibliyini bildirir. Bağirovun, Səlim Babayevin, Mayis Kazımovun fikrincə Ayaz Turan məhz cəmiyyətin dincliyini pozan qüvvədir. Hətta gələcəkdə quruluş üçün təhlükə də törədə bilər. Ayazın günahı ondadır ki, açıqfikirlidir, amalı könüllərin, diləklərin azadlığına nail olmaqdır və bu mənada onun mübarizəsi ayrı-ayrı fərdlərə deyil, cəmiyyətlə onun siyasi dayaqlarına qarşıdır. Cəmiyyət potensial rəqiblərini müxtəlif üsullarla aradan götürür. Bu əməllərin nəticələrini İ.Əfəndiyev pyesin tarixi kontekstində daha qabarıq verir. Ayaz Turana xalqın böyük məhəbbəti var, hər yerdə alqışlanır. Moskvada hətta Türkiyə səfiri ilə görüşüb. Türkiyə isə Sovet hökumətinə dost olan ölkə deyil. Bu mənada Ayaz Turanı millətçi, Türkiyənin təəssübkeşi kimi cəzalandırmaq yuxarıların etimadını qazanmaq şansını artırardı. Digər tərəfdən Ayazın "faciəsi"nin səbəblərindən biri də Xumar kimi gözəl bir qızı sevməsi və onun da Səlim Babayevin bacısı qızı olmasıdır. Göründüyü kimi, Ayazla Xumarın faciəsinə səbəb olan amillərin sırası həddən artıq sıxdır. Ayaz sovet hökumətinə düşmən deyil. Lakin sovet hökuməti ona düşməndir. Mədinə xanım Ayaz Turanın günahsız olduğunu deyəndə Səlim Babayev İsa peyğəmbər də günahsız idi, lakin onun məhv edilməsi İudaya lazım idi" - deyə etirazını bildirir. Hər bir taleyüklü əməl tarixin yaddaşında həm də ona görə qalır ki, insanlar haqsızlıqdan ibrət alsın, bəd əməllərə qoşulmasın.

İ.Əfəndiyev "yeni cəmiyyət" in "qurucusu" kimi qələmə verilən Stalinin idarəçilik metodunun nə kimi müsibətlər,

fəlakətlər gətirdiyini konkret faktlarla açıqlayır. Dəniz kənarındakı idarənin divarları arasında törədilən rəzalətlər, insanların mühakiməsiz, yalançı dinləmələr əsasında güllələnməsi cəmiyyətdə bir qorxu mühiti yaratmışdı. Ayaz Turan günahsız olduğuna görə azad olunacağına ümidini itirmir, Xumarı dözümlü olmağa səsləyir: "Sakit ol, Xumar! Bu ölkədə azca da olsa, ədalət varsa, mən qayıdacağam. Qayıtmasam, barı sən yaşa. Yaşa! Başımıza gətirilən faciələrlə gələcək nəsillərə danışmaq üçün yaşa" (29, s.24).

Ayaz (Xumar xəttinin sonrakı inkişafında məlum olur ki, Ayaz həmişə mərd və qürurlu insanların rollarını ifa edərmiş, bu da Xumarın heyranlığına səbəb olarmış, İndi elə bir məqam yetişib ki, həyat, tarixi realıq aktyoru sınağa çəkir. Ayaz və Xumar hələ pyesin 4-cü şəklində aqibətlərinin, tarixçələrinin sonluğunu dərk edirlər və özlərini mənəvi-psixoloji cəhətdən bu məqama hazırlayırlar. Pyesdə şəxsi talelərin çözümlü fonunda cəmiyyətin özünün də fəsadları, çatları üzə çıxır. Məlum olur ki, cəmiyyətin hakimiyyət funksionerləri, şəri təmsil edən qüvvələr özləri də bir mənada qurbandır. Məsələn, günahsız insanları kürsü naminə həbs etdirib güllələdən Səlim Babayev arvadı Mədinə xanımı da boğub öldürür, bacısı qızı Xumarın məhvinə səbəb olur. Lakin ən sonda özü də ləkəli keçmişinə və istifadəsi mümkün olmayan bir alətə çevrildiyinə görə Bağirovun tapşırığı ilə əvvəllər Səlim Babayevin tabeliyində olan, sonra isə onun vəzifəsini tutan Mais Kazımov tərəfindən məhv edilir.

Ayaz bütün bu fəlakətləri, insanların faciələrini yazıb gələcək nəsillərə çatdırılmasını Xumardan xahiş etsə də, bu arzunu reallaşdırmaq mümkün olmur. Pyesin 21-ci şəklində bəlli olur ki, yaşamaq, yaratmaq, insanlara, vətənə gərəkli övlad olmaq arzusu ilə döyünən bir cüt ürək susdurulur. Hələ pyesin 4-cü şəklində Xumar Ayazı həbs edənləri cəhənnəm cəlladları adlandırmışdır. Cəhənnəm deyəndə təsəvvürdə

daim dəhşətli odlar içində zəbanə çəkən bir mifik məkan canlanır. Quranın buyurduğuna görə haqq yolundan azanlar axirət dünyasında cəhənnəm odunda yandırılacaqlar. Lakin dramda təsvir edilən tarixi hadisələrdən və insanların başına gətirilən müsibətlərdən görünür ki, cəhənnəm bu dünyada da var. O, heç də uzaqda deyil, bizim şəhərimizdə, dənizkənarı idarənin zirzəmisində yaradılıb. O cəhənnəmlə bu cəhənnəmin fərqi ondadır ki, bura günahsızlar, vətənə, millətə, insanlığa xidmət edənlər, haqq yolu ilə gedənlər, sevgini mənəvi azadlıq, ruhilik məqamına qaldıranlar atılır. Bu cəhənnəm məhz əməlisalehlərin məkanı kimi yozulanda sevgililərin burada vüsala yetməsi mümkündür. Lakin fiziki mənada dramda təsvir edilən cəhənnəm onu doğuran cəmiyyəti rəmzləşdirir.

Faciədə yazıçının estetik idealının daşıyıcısı olan obrazlardan biri də Məmməd Cavarlıdır. "Məmməd Cavarlı qorxmazlıq və cəsurluq timsalı olub, ölümdən çəkinmir" (25, s.233). Cəhənnəm suvariləri ölkənin ləyaqətli oğullarını fiziki cəhətdən məhv edə bilsələr də, onların mənəvi əzmini sındırıb insani keyfiyyətlərinə üstün gələ bilmədilər. Dramaturq pyesdə qəhrəmanları əhatə edən şəraiti tipikləşdirir və onu tarixilik baxımından açıqlayır. Yəni tarixi idarə edənlərin xisləti konkret tarixi faktlar və əməllər əsasında göstərilir. Məlum olur ki, Bağirov özü də Moskvanın sərəncam və göstərişlərini, Lavrenti Beriyanın telefon vasitəsilə buyurduqlarını kölə xisləti ilə yerinə yetirir. İnsan nə qədər intiqam almaq yolları icad edərmiş? Məsələn, dənizkənarı idarənin şöbə rəisi Bağirovun yaxın adamı Mayıs Kazımov ağasının göstərişinə əsasən Ayaz Turanı öldürməli və onun nişanlısı Xumarla evlənməli idi. Göründüyü kimi, respublikanın birinci şəxsi düşmən hesab etdiyinə həm də mənəvi zədələr vurmaq səviyyəsinə enirmiş. Mayıs Kazımov isə Xumarı istəyinə tabe etmək üçün onun tənhalığından, Ayaz Turana olan sonsuz sevgisindən istifadə

edib vəziyyətdən faydalanmaq istəyir. Ayazın güllələnməsinin Sibirə sürgünlə əvəz ediləcəyinə Xumarı inandırmaqla onu özünə çəkməyə çalışır. Beləliklə, cəmiyyətin zahirində olduğu kimi, iç qatında da çirkin əməllilər at oynadır. Ayazın iradəsini sındırmaq cəhdlərinin səmərə vermədiyini görəndə qara qüvvələr Xumarı hədəfə alırlar. İ.Əfəndiyev klassik Azərbaycan ədəbiyyatının aşiq qəhrəmanlarını, folklor qaynaqları ilə bağlı oxşar motivlərin yaşarlı məqamlarını öz qəhrəmanlarının tale yolları ilə əlaqələndirir. Xüsusilə, pyesin ölümdən çəkinməyən qəhrəmanları Beyrəyin və Babəkin qəhrəmanlıq ruhunun tarixilik məzmununu tamamlayır. Ayaz və Xumar ən sonda öz stixiyalarına müvafiq final seçirlər. Daha doğrusu, İ.Əfəndiyev sevgililəri cəhənnəmdə vüsala yetirməklə belə bir inamı təsdiq edir ki, "ruhu bir olanlar"ı (Hegel) heç bir qüvvə ayıra bilməz. O vaxtlar Leyli və Məcnun, Şeyx Sənan və Xumar öz sevgiləri ilə insanları necə təəccübləndirirdisə, bu gün Ayaz və Xumar eyni ruhla, eyni stixiya ilə sələflərinin talelərini təkrarlamaqla müasirlərini heyrətə salır:

"Ayaz. - Necə? Zəhər?

Xumar - Sus ... cəlladlar bizi pusurlar. (Ayaz ona dərin bir nəzər salaraq, qəti hərəkətlə dərmanı udur).

Ayaz - (qızın boynunu qucaqlayaraq) mənim sevgilim! Uçaq, uçaq ərşi-əlaya! Orada bizi bu gözəl dünyanın əbədi ulviyyəti gözləyir! Orada bizi əbədi azadlıq gözləyir! (Bir-birinin ağuşunda bihuş olurlar)" (29, s.41).

Bu sırf faciəvi sonluq olub əsərin əvvəlindən süzülüb gələn stixiyanın təbii finalıdır. Analogiyasını real tarixi həyatda, ədibin əsərlərinin finalında, böyük sələfləri Cavid və Cabbarlıda da tapmaq olar. "Mənim tanrım məhəbbətdir, sevgidir" - deyən Cavidin qəhrəmanları da bir çox hallarda buna oxşar final seçirdilər. "Bu da bənzərsiz haqdır: özün-özün üçün ölüm seçsən" (Nikolay Qumilyov). Şahnaz da məqamında bu bənzərsiz haqdan faydalanmışdır. İ.Əfəndi-

yevin 40-cı illərin əvvəllərində yazdığı "Apardı sellər Saranı" hekayəsində ata öz qızını yad əllərə düşməməsi üçün selin qoynuna atır. Fikrimizcə, elə ilk yaradıcılıq mərhələsindən başlayan eyni mənəvi xətdir ki, "Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali" adlı tarixi faciə janrının finalında yenidən təzahür edib. Başqa formada sevgililərin məhəbbətini onların özlərinin öncədən qərarlaşdırdıqları, qazandıqları əbədiyyətə çatdırmaq da olmazdı.

"Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali" pyesinin ideya-mövzu konteksti ilə "Tənha iydə ağacı" (1991) dramının ideya-estetik qayəsi arasında bir üzvi bağlılıq var. Pyesin ilk milli dövlətimizin banisi M.Ə.Rəsulzadənin ömür yoluna itfah edilməsi də bu baxımdan çox mənalıdır. İydə ağacının tənhalığında ədib vətənidən, el-obasından didərgin salınmış minlərlə vətən övladlarının acı taleyini və faciəsini ümumiləşdirmişdir.

Dramda vətən həsrəti çəkən soydaşlarımızın tale yollarında çəkdikləri iztirablar, alın yazıları ömür kitabları kimi vərəqlənir: "Adətən bir şeydən kədərlənəndə, məyus olanda dram janrına müraciət edirəm. Yadımdadır, Zuğulbada dincəlirdim. Qarşımızdakı bağda bir iydə ağacı var idi. Mənim ona çox tamaşa etdiyimi görənlər Elçin soruşdu ki, nə çox baxırsan, yoxsa hekayə yazırsan? Yox, dedim, pyes yazıram. Elə bildi zarafat edirəm. Əslində isə mən doğrudan da gələcək pyesim haqqında düşünürdüm. "Tənha iydə ağacı" belə dünyaya gəldi" (24, s. 180).

Pyesin ideya-fəlsəfi kontekstində iydə ağacı tənhalığına görə rəmzi mənə daşıyır və vətən həsrətini ifadə edir. Digər tərəfdən, "Tənha iydə ağacı" pyesinin yaranma tarixi barədə mülahizələri ilə İ.Əfəndiyev yaradıcılıq laboratoriyasının sirlərini və öz sənətkar fərdiyyətinin stixiyasının, özəlliklərinin bəzi məqamlarını açıqlayır. Məlum olur ki, "kədər", "məyusluq" İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının təbiətindədir və qəhrəmanlarının tipoloji yaxınlığı, ruhi-mənəvi birliyi

müəllifin kədər fəlsəfəsindən irəli gəlir. Kədər isə öz stixiyasına görə ümumbəşəri mahiyyətdə olsa da, məhz konkret-hissi, milli-fərdi formada təzahür edir. Pyesin müəllifi həmvətənlərinə torpaqlarımızın bütövlüyü, dil, məslək birliyi, milli vəhdət ideyaları aşılayır. "Tənha iydə ağacı" Qarabağ həsrətinin ifadəsi, vətən harayıdır. Dünyanın heç bir guşəsində bitməyən Qarabağ Xarı bülbülünün həsrəti İ.Əfəndiyevi "ömrünün payız çağında əlinə "Tənha iydə ağacı" adlı silah almağa məcbur etdi" (4, s.7). Ədib Qarabağ probleminin tarixi problem olduğunu ön plana çıxarır və belə bir həqiqəti gündəmə gətirir ki, Azərbaycanın öz ahəngi ilə döyünməsinə səbəb olan ürəyi Qarabağı xilas etmək üçün millət hələ çox qanlar axıtmalı olacaqdır. İ.Əfəndiyev obrazlarının dili ilə tarixin bir sıra taleyüklü, eyni zamanda, tragik məqamlarını diqqətə çəkir.

Pyesin "kulak oğlu" - vüqar-sosialogizm möhürü ilə vətəni tərək edən qəhrəmanı sinirli halda deyir: "Mən öz həmvətənlərimdən incimışdim. XI ordu Azərbaycanın ağıllı, igid oğullarını dənəyə-dənəyə gəlib ölkədə hakim olan kimi iş başına keçən yoxsul həmvətənlər, bolşeviklərin dediyi proletarlar bizə amansız düşmən oldular". Bununla yanaşı, Kərim bəy heç zaman vətəni Azərbaycanı, Qarabağı unutmur. Bu cəhət onun xarakterini səciyyələndirən vəziyyətlərdən də aydın görünür. Vaxtilə Kərim bəyin ata yurdunda əkdirdiyi iydə ağacı da İ.Əfəndiyevin Zuğulba bağında seyr etdiyi iydə ağacı kimi tək qalmışdır. Bu ağaclar müəllifin tənhalığında assosiasiyaya səbəb olmuş və ağacların tənhalığı, kimsəsizliyi ilə insanların adekvat halını müqayisə etməyə, bolşevik rejiminin doğurduğu faciələri incələməyə imkan vermişdir. Vətən həsrətini dərin kədər duyğusu ilə yaşayan Kərim bəyin gözünün önündə Şuşa qalası, İsa bulağı, Topxana meşəsi canlanır. Qarabağın füsunkar gözəlliyi, tarixi abidələri, maddi və mənəvi sərvətləri onun ilhamını qanadlandırır.

Əsərdə təsvir olunan hadisələrdən doğan başlıca ideya millətimizin son yetmiş illik faciəli tarixinin canlı salnaməsini təmsil edən Kərim bəy və Behbud bəy adlı iki müdrik ağsaqqalın əlli illik həsrətdən sonra görüşərək keçmişləri yada salmaları yolu ilə açılır. Kərim bəy əsərdə göstəriləyi kimi, Türkiyəyə pənah aparsa da, vətən, torpaq sevgisi onun sinəsinə dərmanı çətin tapılan həsrət dağı çəkib. Həmyerlisi, üstəlik uşaqlıq dostu Behbud bəy isə vətəninə qalıb tədqiqatçı alim, adlı-sanlı tarix professoru kimi tanınsa da, mənəvi cəhətdən heç də Kərim bəydən az əzab çəkməyib. Belə ki, o, tariximizi göstərişlə tədqiq edib, həqiqəti aydınlaşdırarkən faktları saxtalaşdırmağa məcbur olub. İndi vaxt gəlib, məqam yetişib, ömür kitabının hesabı istənilir. Behbud bəyin öz-özündən istədiyi hesabın sonucu fəci peşmançılıqdır, "Kitablarım kimi özüm də məhv olmalıyam" qənaətinə gəlməkdir. Başqa sözlə, saxta ideologiyanın qurbanı olduğunu etiraf etməsidir.

Azərbaycanın son yetmiş illik mürəkkəb gərdisini "ustanovka" ilə yazdığından xəcalət çəkən, hətta vətəninə qəribçilik psixologiyası ilə yaşayan Behbud bəy heç də gündə bir ideya qılfına girən insanlardan olmayıb. Ona görə mənəvi təmizlənmənin etiraf məqamına qalxa bilir. Lakin tədqiqatçı Əmin Əfəndiyev bu obrazlar haqqında bəhs edərkən belə qənaətə gəlib ki, "Kərim bəy vətəninə itirib, Behbud bəy mənəviyyatını itirib" (25, s.227). Əslində, Kərim bəy vətəninə itirməyib, daim qəlbində yaşadıb. "Behbud bəy mənəviyyatını itirib" qənaəti isə çox ağır ittihamdır və obrazın xarakterini düzgün səciyyələndirə bilmir. Çünki, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, Behbud bəy yanlışdır, metodologiyasının qurbanı olduğunu etiraf edir. Mənəviyyatını itirən adam isə belə hərəkət edə bilməz. Bu baxımdan Q.Xəlilinin mülahizəsi diqqəti çəkir: "Əgər bu iki dünyagörmüş kişi surətlərindən biri olmasaydı, digəri yarımçıq və birtərəfli görünərdi. Bunlar hardasa bir-birini

tamamlayan, zənginləşdirən və xalqın təfəkkür tərzini biri xaricdə, digəri isə doğma yurdunda əks etdirən müdrik qocalardır" (46).

Lakin bir-birini tamamlayan təkcə Kərim bəy və Behbud bəy deyil. İ.Əfəndiyevin yaradıcılığında sözün həqiqi mənasında vətəndaşlıq hüququ qazanan Böyük bəy, Bayram bəy, Xan qızı Natəvan, İbrahim xan, Ağabəyim ağa - Azərbaycanın bu əsilzadə övladları istər tarixi, istərsə də bədii kontekstdə bir-birlərini tamamlaya-tamamlaya, dərinləşdirə-dərinləşdirə üzü bəri yol gəlirlər. Konkret olaraq "Tənha iyde ağacı" dramında isə hər iki bəyin faciəsi ayrılıqda açılır və nəinki onların bir bədii obraz kimi faciələri ümumiləşdirilir, eyni zamanda, Azərbaycan cəmiyyətinin tarixinin də faciəsi göstərilir. Dünyada çox böyük dərdlər var. Onlardan biri də vətən həsrəti, vətən xiffətidir. Ona görə də Kərim bəyin qohumu Xanbikə Quzey Azərbaycana səfərdən qayıdan Sürəyyanı bağrına basarkən "Səndən vətən güllərinin ötri gəlir, qızım!" - deyir.

Pyesdə mükəmməl işlənmiş bədii xarakter kimi diqqəti çəkən bacılar Sürəyya, Kəklik, Gülnar həm gəncliyi, tərəvəti, həm də etibarını, vəfanı, ləyaqəti və sədaqəti ifadə edirlər. Gülnar milyonçu Ağayi Əşrəfinin onunla ailə qurmaq barədə təklifini rədd edir, xoşbəxtliyini Eyvaz adlı gəncə evlənməkdə görür. İ.Əfəndiyev bu tarixi dramında da öz sənət kredosuna sədaqətli olduğunu göstərmiş, Gülnar-Eyvaz, Sürəyya-Altay süjetlərini lirik planda işləmişdir. Pyesdə hallandırılan tarixdən çıxan fəlsəfi qənaət ondan ibarətdir ki, sosializm deyilən cəmiyyət özünün mövcud olduğu yetmiş ildə insanlara səadət və xoşbəxtlik vəd etsə də, əslində, didərginlik, peşmançılıq və müsibət gətirdi.

İnsanların aldadıldığı, hərc-mərcliyin baş alıb getdiyi bu cəmiyyətin tragikomik vəziyyətini İ.Əfəndiyev 1992-ci ildə yazdığı "Ağıllılar və dəlilər" əsərində yaratmışdır. Həmin əsərdə "Ağıllı" rəhbərlərin "qabiliyyəti" sayəsində

mənəviyyata vurulan ziyanın, manqurtlaşdırma mexanizminin "sirləri" bədii sənətkarlıqla açıqlanır. Pyes harınlama epidemiyasına, varlanma xəstəliyinə tutulmağın faciəsini, mənəviyyatsızlıq çirkabına batmağın acı nəticələrini ortaya qoyur. Konkret desək, sosializmin yalançı vədlərinin doğurduğu fəsadlar obrazların birinin dili ilə aşağıdakı şəkildə ifadə olunur: "Yetmiş ildir, "ağıllılar" günümüzü, güzəranımızı, xoşbəxt dünyamızı bu günə qoyublar. Görən hakimiyyətə təzə gələn "dəlilər" nə edəcəklər?"

Bu əsərin əsas süjet motivləri və o cümlədən Ağamusa, Şahmar, Nazilə kimi obrazlar bədii təxəyyülün yetirmələri olsalar da, onların prototiplərinə gerçək həyatda tez-tez rast gəlmək mümkündür. Onlar Azərbaycan cəmiyyətində baş verən ən yeni proseslərin bədii tarixini ehtiva edən insanların surətləridir.

3. Sənətkarın obrazı və tarixilik

Klassik sənətkarların, xüsusilə böyük mənəvi sələflərimizin həyatını dramaturgiyanın bədii tədqiqat predmetinə çevirmək səyləri keçən əsrin 20-ci illərinin əvvəllərindən genişlənməyə başlamışdır. Hələ İ.Əfəndiyevin "Xurşidbanu Natəvan" (1981) dramına qədər Azərbaycan ədəbiyyatında Hacığa Abbasovun "Sabirin məhkəməsi" (1921), Balaqardaş Mürşidin "Sabir" (1925), Hüseyn Cavidin "Xəyyam" (1935), Hacıbaba Nəzərlinin "Sabir" (1935), Səməd Vurğunun "Vaqif" (1937), Mehdi Hüseynin "Nizami" (1942), Əkbər Məftunun "Nəsimi" (1946), Məmməd Rahimin "Xaqani" (1955), Kəmalə Ağayevanın "Məhsəti" (1967), Adil Babayevin "Bəhrüz" (1967), Şəfahət Mehdiyevin "Mirzə Fətəli" (1968), Mirzə İbrahimovun "Közərən ocaqlar" (1967) və s. əsərlər meydana gəlmişdir.

Belə bir siyahını tarixi roman üçün də tərtib etmək olardı

və bu Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi əsərlərin çəkisi, janrların nisbəti haqqında təsəvvür yaradardı. Lakin tarixi roman bilavasitə tədqiqatın predmetinə daxil olmadığı üçün yalnız bir mülahizəni diqqətə çəkməklə kifayətlənirik: tədqiqatçı V.Yusifli "Roman haqqında mülahizələr"ində qəti fikirdədir ki, "Dramaturgiya nərsiz inkişaf edə bilməz" (103, s.164). O, bu mülahizəsini irəli sürərkən belə bir qənaəti diqqətə çəkir ki, "roman bir janr kimi tarixi cizgilərə malikdir". Bu, onu müəyyən dövrün məhsuluna çevirir. Yəni roman yazıldığı dövrün ictimai-siyasi, etik-mənəvi proseslərini əks etdirir. Bu fikirlər özlüyündə doğru səslənsə də bütövlükdə müəllifin "dramaturgiya nərsiz inkişaf edə bilməz" tezisində haqq azandırmır. Doğrudur, İ.Əfəndiyev ilk nəsr əsərini 1939-cü ildə, ilk dram əsərini 1943-cü ildə yazıb. Ancaq bunun əksini göstərən faktlar da göstərmək mümkündür. Məsələn, ədib dramaturgiyanın poetik imkanlarını geniş planda ortaya qoyan və dövrün dramaturgiyası üçün hadisəyə çevrilən "Atayevlər ailəsi" pyesini 1954-cü ildə bədii nəsr sahəsində axtarışlarının parlaq nümunəsi olan "Söyüdlü arx" romanını isə ondan dörd il sonra (1958-ci ildə yazıb. Məsələyə İ.Əfəndiyev yaradıcılığı əsasında yanaşanda nəsrin dramaturgiyadan və ya əksinə, dramaturgiyanın nəsrədən üstün mövqə tutduğunu söyləmək mümkün deyil. Məlumdur ki, M.F.Axundovun dram yaradıcılığı daha əvvəl başlayıb. Y.Qarayev "Müasirliyin sabitliyi" məqaləsində nasir İ.Əfəndiyevin dramaturq İ.Əfəndiyevdən, yaxud, əksinə, dramaturq İ.Əfəndiyevin nasir İ.Əfəndiyevdən üstünlüyünü qəbul etmir, onun bədii qüdrətini biri digəri üçün şərt olan janrların vəhdətində görür. Lakin romanın ədəbiyyatımızda kəmiyyət baxımından göstəricisi daha yüksəkdir. Bunu onun tədqiqi, öyrənilməsi haqqında da demək olar.

"Xurşidbanu Natəvan" dramına qədər və ondan sonrakı dövrlərin tarixi dramlarına nəzər salsaq görürük ki, "Xəyyam"dan və "Vaqif"dən sonra tarixi dramın ən uğurlu

və kamil örnəyi “Xurşidbanu Natəvan” dramıdır. Bu əsər həm janr, həm də ideya-sənətkarlıq cəhətdən dramaturgiyamızda mühüm hadisədir. Pyesdə tarixi faktların və hadisələrin düzgün və real təsvirlərindən daha çox, məqamların dövrün öz səciyyəvi xüsusiyyətləri kimi izah edilməsi diqqəti cəlb edir. Tarixi hadisələrin bədiiləşdirilməsi əsərdə tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilməsi prosesini sürətləndirmiş, tarixilik prinsipinin estetik imkanlarının genişlənməsinə zəmin yaratmışdır. Deməli, konkret tarixi şəraitdə konkret insanlardan bəhs edən “Xurşidbanu Natəvan” dramında əsas məsələ tarixilik prinsipinin gözlənilməsidir. Burada tarixi hadisələr “üzərində müasir nəqşlər və tiplər təsvir etmək” üçün yalnız “bir kanva” (71, s. 33) deyil, özünün həqiqəti olan reallıqdır. Yəni Natəvan tarixdə olduğu kimi, lakin tarixçinin deyil, yazıçının zəhmətinin nəticəsi kimi əks etdirilib, şəxsiyyətindəki sənətlə həyatı birləşdirən stixiya dramaturgiyanın predmetinə çevrilib.

İ.Əfəndiyev “Natəvanın poetik geni”nə (104, s.18) yetmək üçün müvafiq məzmun (obyekt) və dramaturji üsul seçməli olub. Çünki Natəvan Məhsətidən üzü bəri axıb gələn dərddir, ağrıdır. Taleyini uğursuzluqlar, ölümlər, matəmlər silkələsə də, sarsıntılarla birgə mühitin, gerçəkliyin ona kəmetinalığını xan qızı kimi yaşayan bir insanın şəxsiyyətində cəm olan qəhrəmanlıqla fəciliyin fitrətini açıqlamaq bir dram əsəri üçün ən yüksək estetik ideala yetməyə bərabərdir. Yəni bu obrazda Məcnun qəmi, Füzuli yanğısı ilə yanaşı Nəsimi harayı da bədii ifadəsini tapır. Başqa sözlə, əzabları dünya kədərinə qovuşanın, iztirablarında dünyanın nəbzi döyünənin şəxsi və tarixi taleyini dramaturgiyanın güzgüsündə göstərmək məsuliyyətli olduğu qədər də şərəfli idi. Bu baxımdan Natəvanın İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasına qovuşması hər iki tərəf üçün taleyüklü oldu. Lakin artıq “Xurşidbanu Natəvan” dramında daha iki tərəf yox, məhz

bir-birini tamamlayan vahid milli ruhi-mənəvi vəhdət, estetik idealı hissi formada ifadə edən Natəvan və İ.Əfəndiyev birgəliyi və doğmalığı var. Bu fakt vaxtilə deyilmiş, “Qəhrəmanla müəllifin eyniləşdirilməsi metodoloji yanlışlıqdır” fikrini mütləq həqiqət kimi başa düşməyə imkan vermir (41, s.23). Natəvanın şerlərində Füzuli ruhunu yaşadan böyük bir şair olduğunu, İ.Əfəndiyevin “şairanə”liyini, “lirik”liyini (Y.Qarayev), Hegelin “ruhu bir olanlar bir-birini çəkir” qənaətinin həqiqətini nəzərə alsaq, görürük ki, Natəvanla İ.Əfəndiyevin bir-birinə mənəvi yaxınlığı onların fitrətində, stixiyasındadır. Qəhrəmanla öz arasındakı əlaqələri Füzuli kontekstində ortaya qoymaq lirik-psixoloji dramaturgiyanın banisi İ.Əfəndiyev üçün elə bir çətinlik törətmirdi. Bunu metodoloji cəhətdən də anlamaq olardı. M.Füzulinin aşağıdakı misraları bu məsələdə konseptual mövqe tutmağa imkan verə bilər: “Məcnunla mənim dərdimin əfsanəsi birdir”, “Qəm yükün çəkməkdəyiz ol bir zaman, mən bir zaman”. Deməli, əsas odur ki, “dərdin əfsanəsi”ni və “qəm yükü”nü qəhrəmanla müəllif müxtəlif vaxtlarda, lakin eyni ehtirasla, daxili bir şövqlə çəkib aparırlar. Əslində bu, tale yüküdür, çiyinlərə öz ağırlığını istər eyni, istərsə də müxtəlif zamanlarda salmasının elə bir fərqi yoxdur. Xoşbəxtlikdən müəlliflə qəhrəmanının “dərdinin əfsanəsi”nin birliyini klassik “Xurşidbanu Natəvan” dramı bir daha təsdiqlədi. Deməli, İ.Əfəndiyev tarixi hadisələrdə öz böyük ideallarının başlanğıcını axtarır və tarixi gələcəyə xidmət edən vasitəyə çevirirdi. Bunun üçün o, heç də tarixi qəhrəmanı müasirləşdirmək, modernləşdirmək yolu ilə getmir, məhz, tarixin nəfəsinə qulaq asmağı, qəlbinin döyüntüsünü dinləməyi üstün tuturdu. Əsasən qəlb ilə qəlbləri birgə döyünən qəhrəmanlara üstünlük verirdi. Nəticədə problemi geniş biçimdə, tarixi, fəlsəfi, sosial-siyasi amillərin kompleksində təhlil etmək imkanı yaranırdı. İ.Əfəndiyevin tarixi dramda metodoloji meyar axtarırları

tarixilik prinsipinin formatı baxımından irəliyə doğru inkişaf idi.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının estetikası sənəd deyil, məhz sənət üstündə köklənib. Yəni bu əsərlərdə milli keçmişin ən böyük sənədi elə məhz milli xarakterdir. Y. Qarayevin fikrincə, "Bunsuz (milli xaraktersiz - S.M.) bütün sənədlər özünün sənət əhəmiyyətini itirir" (59, s.25). "Xurşidbanu Natəvan" dramında İ.Əfəndiyevin uğurlarından biri aparıcı qəhrəmanın ətrafında sıxlaşan mühitin doğurduğu bütün sıxıntılara baxmayaraq Xurşidbanu ömrünün dəyərinin ilahi-əbədi mənadan ayrı düşmədiyini və onun şəxsinde təbiətlə yaddaşın bir çox qatını və bu qatlar arasındakı əlaqələri bərpa etdiyini ortaya qoymasındır. Çünki Natəvan milli düşüncə tarixinin öz daxili enerjisi gücünə boy atmışdı. Bu baxımdan taleyində tarixi zərurətin müəyyən məqamlarının ehtiva olunması təsadüfi deyildi. Bununla yanaşı, Natəvanın şəxsi və tarixi taleyi bir mövzu kimi İ.Əfəndiyevin dramaturji təfəkküründən keçərək müasirlərimizin mənəviyyatına, hiss və idrakına güclü təsir etmək imkanı qazanır.

İ.Əfəndiyevin Natəvanı ədəbiyyatımızın böyük miqyaslı obrazlar yaratmaq missiyasına layiqli töhfədir. Əslində, "Böyük miqyaslı obraz yaradılması, xalqın yüksək ideallarının ifadəçisi səviyyəsinə qaldırılmış qəhrəman tipinə müraciət olunması mühüm bədii nailiyyət" (94, s.187) hesab edilməlidir. Obrazı böyük biçimdə yaradılan Natəvan "əlavələr"ə də geniş meydan açmışdır. Bu baxımdan pyesin adı altında "bioqrafiyasına əlavələr"ə sözlərinin yazılması təsadüfi deyil. Lakin "bioqrafiyasına əlavələr"i "müəllifin həyat həqiqətinə sadıqlığı, realist sənətə məxsus zəruri və mütləq şərt"ə (51, s.197) əməl etməsi kimi yozmaq və bunu bir aparıcı kontekst kimi qabardıb İ.Əfəndiyevin "Xurşidbanu Natəvan" dramındakı uğurlarını realizmin ayağına yazmaq doğru olmazdı. Natəvanın bir ictimai-tarixi şəxsiyyət kimi süjeti realist mahiyyətdə olsa da, bir qəlb şairi kimi ilhamını

mənəvi-ruhi başlanğıcdan alırdı. Bu, Xurşidbanu Natəvanın dramaturgiyasını spesifikləşdirirdi. İ.Əfəndiyev bədii təhlil materialının bu stixiyasını nəzərə almaya bilməzdi və nəzərə alıb da. Ona görə də ənənəvi olaraq uğurları realizmlə əlaqələndirmək mahiyyəti tam ehtiva etməyə bilər. Buna görə də "Xurşidbanu Natəvan"ın tarixi həqiqətə uyğunluğunu birtərəfli qaydada realizmin ayağına yazıb onun biçimi ilə məhdudlaşdırmaq, yaxud, eyniləşdirmək olmaz. Y.İsmayılovun qənaətlərində problemə bu yöndə yanaşmaq meyli açıq hiss olunur. Belə çıxır ki, "Xurşidbanu Natəvan" tipli əsərlərdə, yəni tarixi və ədəbi şəxsiyyətləri canlandıran pyeslərdə tarixi həqiqətə uyğunluğun əhəmiyyəti böyükdür. Lakin İ.Əfəndiyev özü ədəbi mülahizələrində tarixi mövzuya tarixilik prinsipi ilə yanaşmağın metodologiyasını konseptual mövqedən şərh edir: "tarixi şəxsiyyətlərin bədii obrazını yaradarkən tərcümeyi-hal təfərrüatlarından daha çox onların taleyinin və xarakterinin orijinal, səciyyəvi cəhətlərini qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırmaq, həmin dövrün, mühitin ictimai mənzərəsini tipik əlamətləri ilə canlandırmaq zəruridir. Faktilliklə yanaşı, surətlərin xarakterlərində, təfəkkür tərzlərində, adət-ənənələrdə, etnoqrafik detallarda, hadisələrin özündə, məzmununda tarixi konkretlik, tarixi kolorit güclü olmalıdır; orada tarixin nəfəsi duyulmalı, səsi eşidilməlidir. Tarixi şəxsiyyətlərdən söhbət gedəndə ən başlıcası onların mübarizə ideallarının mahiyyətinin məzmununu və bu günlə səsləşə biləcək müasirlik gücünü, təsirini nəzərə çarpdırmaq vacibdir" (30).

Sitat bir qədər təfsilatlı olsa da, bir məqam diqqəti çəkdi ki, ədib "faktilliklə", "tarixin nəfəsi ilə yanaşı, xarakterə, onun səciyyəvi cəhətlərinin qabarıq ifadəsinə, tipiklik məsələlərinə də, başqa sözlə bədiiylə də mühüm əhəmiyyət verməyi məsləhət görür. Deməli, tarixi simalara müraciətlə tarixi bədii əsər yazanda sənətkarın ideallarına də önəm verilməlidir. İ.Əfəndiyevin tarixi dramları, o cümlədən

“Xurşidbanu Natəvan“ bütün əvvəlki tarixi mövzulu əsərlərdən tarixiliyin məzmununa görə fərqlənir. Belə ki, onun mənbələrə münasibəti hissi-emosional ruhda olub aşkar lirik-psixoloji başlanğıcla müşayiət olunur. Bu baxımdan müasirlik, bədii başlanğıc İ.Əfəndiyev əsərlərinin tarixilik məzmununa bir spesifiklik aşılardı. O, irəlini görmək üçün daim geriye baxmalı olurdu. Kök, əcdad zirvəsindən irəliyə, müasirliyə baxırdı. Odur ki, ədibin Natəvanını nəinki Məhsəti ilə, Vaqif və Vazehlə, həm də onun müasir qəhrəmanları ilə çox şey birləşdirir. Bu mənada İ.Əfəndiyevin tarixi mövzuda yazdığı əsərlər bizi bu günlə bağladığı kimi, müasir mövzuda yazdığı əsərlərin qəhrəmanları da bizi milli keçmişə, kökə, yaddaşa qaytarmaq iqtidarına malikdirlər. Bu kontekstlərin birinin digəri üçün şərt ola bilməsi imkanları İ.Əfəndiyevin dramaturji yaradıcılığının özəlliyindədir. Çünki o, müasir qəhrəmanını da qədim milli qaynaqlar və milli-tarixi yaddaş kontekstində təqdim və təhlil edə bilir. Bu, ona görə mümkün olur ki, ədib vahid ədəbi ideyanın sistemli həlli naminə davamlı axtarışlar aparmalı olur. Nəticədə tarixi dəyişmələr, sərt döngələr, yeni inkişaf yönümləri barədə onun yaratdığı əsərlər öz sözünü hamıdan əvvəl deyə bilir. Söhbət tarixi dramlardan getdiyinə görə belə bir cəhəti də xüsusi vurğulamalıyıq ki, əvvəlki tarixi dramlarda tədqiqatçılığa üstünlük verilirdisə, İ.Əfəndiyevin tarixi dramları eyni zamanda, fəlsəfi xarakterli əsərlərdir. Yəni onu predmetin özündən daha çox onun mahiyyəti düşündürür. “Gördüyümüzdən artıq görmək istəməsək - hər rəng adicə boyadır“ (88, s.131).

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının fəlsəfəsi də məhz gördüyümüzdən artıq görməyi təlqin etmək iqtidarındadır. İ.Əfəndiyevin tarixi dram yaradıcılığının metodoloji üstünlüyü özündən əvvəlki təcrübəni mənimsəməsi və onun ən yaxşı cəhətlərindən faydalanmasındadır. Başqa sözlə, o tarixi dramlarına nə qədər yaradıcı yanaşsa da, janrın tarixi-genetik

təmələndən heç vaxt uzaqlaşmır. Məsələn, ədib “Xurşidbanu Natəvan“ dramında fantaziyaya, uydurmaya, tarixdən məlum olmayana istinad etsə də, bunlar Qarabağ tarixinin həqiqətinə ziddiyyət təşkil etmir.

Natəvan şairənin ictimai fəaliyyəti və tragik taleyi mövzusu, İ.Əfəndiyevi çoxdan düşündürürdü. Onun fikrincə bu böyük fitri istedad sahibi xan qızının ömür kitabı layiq olduğu, arzu edildiyi kimi yazılıb tamamlanmadı. Hələ 1942-ci ildə İ.Əfəndiyev M.Hüseynlə birlikdə “Natəvan“ sərlövhəli bir məqalə yazmışdır. Məqalənin ruhu İ.Əfəndiyevin üslubuna yatımı ilə diqqəti cəlb edir. Bu mənada məqalədən bəzi fraqmentləri diqqətə cəkməyi lazım bilirik: “...Natəvanın neydən daha həzin rübabı səslənirdi... şer ulduzu, zərif bir çiçək, “məclisi-üns“ə ruh və rəvnəq verən Natəvan idi. “Edər bülbül kimi nalə bu zarü Natəvan sənsiz“. Dünya ədəbiyyatında övlad məhəbbətini Natəvan qədər dərinləndirən hiss və tərənnüm edən ikinci bir şairəyə rast gəlmək çətindir... Böyük insani kədər, analıq məhəbbəti, sədaqət və vəfa duyğuları ilə bərabər Natəvanda dərin bir təbiət eşqi də var idi“ (40, s.363).

Göründüyü kimi, fitri istedadına, zahiri və mənəvi gözəlliyinə, xan qızı olmasına, ən ümdəsi isə dəyərli insani keyfiyyətlərinə baxmayaraq qəm və kədər fani aləmdə ona ən sadıq yoldaş oldu. Belə görünür ki, həyat, tanrı və tale onu böyük bir imtahana çəkdi ki, onun ən kamil bəndələrindən biri dünyanın hər üzünü görmək imkanı əldə etsin. Bu da bənzərsiz bir taledir və Natəvan da ona qismət olan aqibətinə doğru yorğun yolçu kimi irəlilədi. Deməli, tragik bir tale öz stixiyası ilə məhz İ.Əfəndiyev dramaturgiyasına doğru irəliləyirdi.

1942-ci ildən davam edən bu yol nəhayət 1981-ci ildə başa çatdı. “Yorğun yolçu“ (R.Rza) indi artıq rahat ola bilər. Çünki ömür kitabı indi nəinki səhifələnir, eyni zamanda, “Xurşidbanu Natəvan“da onun ruhunun həqiqətinə müvafiq

üslubda yazılır. Beləliklə, S.Vurğun şerində, M.Rahim poemasında dolaşan Natəvan ruhu, nəhayət, İ.Əfəndiyev dramaturgiyasında qərar tutdu. O, bu dramaturgiyada yalnız tarixdəki Natəvan yox, cismini ölümündən sonra da tarixdə, milli mənəvi yaddaşda yaşatmağa haqqı olan Natəvan oldu. “Məhz Natəvandan əvvəlki və sonrakı Natəvanlar da Natəvanın özü ilə birlikdə, vəhdətdə bu obrazı həm tarixin, həm də müasirliyin ifadəsi olan obraz kimi qəbul etməsi bizə əsas verir ki, Natəvanda həm zərif şair, həm də el-oba anası, Azərbaycan haqqında düşünən müdrik dövlət xadimindən cizgilər görə bilək... Şair və dövlət xadimi Natəvanda o, yüksək daxili aləmli, saflıq, fədakarlıq, xeyirxahlıq ehtirasları ilə aşib-daşan müasir qadın qəhrəmanının milli mənəvi sələfini, Nuriyyə, Nərmin, Səlimə, Nargilə, Şahnaz ənənələrinin qədimliyi və fasiləsizliyi ideyasını ifadə etməyi qarşısına məqsəd qoyur“ (61, s.281).

Əslində, doğrudan da, Natəvanı nəinki böyük mənəvi sələfləri ilə, həm də ömrün, həyatın, həqiqətin mənasını axtaran indiki gənclərin obrazları ilə də daxili tellər bağlayır. Əxlaqi-mənəvi kontekstdə Natəvanla İ.Əfəndiyev bir-birinə güzgü tutur. “Xurşidbanu Natəvan“ dramında ədəbi-tarixi şəxsiyyətə bədii-tarixi münasibət ifadə olunur. Pyesdə əsas xətti XIX əsrin tarixi olaylarının təsviri təşkil edir. Lakin bu olaylar predmetə çevrilmək üçün müəllifin münasibətindən keçməli idi. Ona görə də ədib “Mahnı dağlarda qaldı“ dramında istifadə olunmuş predmetin mahiyyətini ehtiva edən lirik-psixoloji üslubdan “Xurşidbanu Natəvan“ peysində bir qədər də geniş planda yararlanmalı olur. Müəllif “bədii təxəyyül prosesində şairənin tərcümeyi-halını onun bütövlüyünü təmin edən əlavələrlə “tamamlayarkən“ onun qəhrəmanlıq məzmununu kəşf etmişdir“ (93, s.118). Bu isə obrazın həm də müasirlik məzmununu ifadə edir. Obrazın qəhrəmanlıq məzmunu tarixilik və müasirlik ölçülərini tam ehtiva edir. Bu baxımdan “Xurşidbanu Natəvan“ sadəcə

olaraq klassik sənətkarlarımızın ömür yollarının dramaturji tədqiqi və dərki olan növbəti nüsxə deyil, həm də bu mövzuda yeni bir istiqamətin bünövrəsidir.

Bunu deyərkən biz “tarixi mövzunun bədii işlənməsi“ (M.Hüseyn) prosesində təkcə özünüidrak imkanının üzə çıxarıldığını deyil, həm də daha çox zamanlar arasındakı əlaqələrinin əxlaq və mənəviyyat problemləri müstəvisində aydınlaşdırıldığını, janrın “Nadir şah“la ortaya qoyulan imkanlarını İ.Əfəndiyevin “Xurşidbanu Natəvan“ pyesi ilə artırdığını nəzərdə tuturuq. Belə ki, sonuncuda tarixin özü də bədii tarixlə tamamlanır və təshih edilir. Çünki tarixi fakt və hadisələr nə qədər ibrətamiz olsa da, bədii formaya düşmədikdə “tikinti materialı“ (Belinski) olaraq qalır. Məsələnin bu cəhəti ilə bağlı onu da qeyd etmək lazımdır ki, İ.Əfəndiyev janrın bir sıra nəzəri problemlərini “Azərbaycan sovet dramaturgiyası“, “Teatr və dramaturgiya məsələləri“, “Cavan dramaturqlar“ məqalələrində konseptual mövqedən açıqlamış, “Qaçaq Nəbi“, “Nizami“, “Cavanşir“ kimi tarixi mövzuda yazılmış dramlar barədə özünəməxsus səmimi mülahizələr söyləmişdir. Bu yöndə açıqlamalarında ədibin S.Vurğunun “Vaqif“ pyesi üzərində geniş dayanması, janrın poetikası ilə bağlı xüsusi şərhlər verməsi təsadüfi deyil. Çünki İ.Əfəndiyev üçün “Vaqif“ janrın əvvəlki təcrübəsini toplayıb özündən sonra gələn əsərlərə ötürə bilən nüsxədir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz fikrimizə bir daha qayıdaraq deməliyik ki, milli tarixi dram bir janr olaraq özünün bədii-estetik prinsiplərini “Nadir şah“la müəyyənləşdirsə də, “Od gəlini“ndən, “Vaqif“dən, “Xurşidbanu Natəvan“dan sonra da milli-mənəvi problemləri geniş kontekstdə əhatə edə bilər. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, İ.Əfəndiyev “Hökmdar və qızı“ (1994) dramında yaddaşları (“qan“ yaddaşını, “gen“ yaddaşını və “mən“ yaddaşını) vahid müstəviyə yönəltməyin nüsxəsini ortaya qoydu.

İ.Əfəndiyev onu bu və ya digər qəhrəmana bağlayan

məqamları açıqlayarkən yaradıcılıq stixiyasının da müəyyən cəhətlərini meydana çıxarır. Məsələn, Natəvanla bağlı hisslərinin mənbəyinə vararkən yazırdı: "Natəvan öz müasirləri arasında dövrün ələm və iztirablarını, əməl və arzularını çox təbii, incə bir avazla tərənnüm edən zərif təbiətli bir şair idi" (42).

Ədibin dəqqətini çəkən sarayda boya-başa çatan xan qızının "ələm və iztirabları" tərənnüm etməsi, həm də bunları təbii, zərif təbiətli bir şair kimi tərənnüm etməsidir. Görünür, insani baxımdan kədər, ələm şairəyə daha doğma olub. Zəriflik isə tək cə əsilzadə olmasından deyil, həm də təbiətində ruhiliyin aparıcı olmasından, yəni daxili səbəblərdən irəli gəlmişdir. Natəvanın şəxsiyyətinə daxili bir maraq İ.Əfəndiyevə lap gənclik illərindən dinclik vermirdi və 1942-ci ildə o, M.Hüseynlə birgə "Ədəbiyyat qəzeti"ndə çap etdirdiyi məqaləsindən sonra yenə həmin qəzətdə (23 mart 1944) yazırdı: "Natəvanın dövrünü, o dövrdə yaşayan Azərbaycan zadəganlarının həyatını öyrənməyə çalışıram. Böyük Azərbaycan qızının həyatını qələmə almağı özüm üçün çox şərəfli iş hesab edirəm. İstər tarixi, istərsə də bədii cəhətdən çox çətin və məsuliyyətli bir iş olan bu vəzifənin öhdəsindən gələ bilsəydim özümü çox xoşbəxt sanardım".

İ.Əfəndiyevə dinclik verməyən əcdad ruhları və onların harayı idi. Tarixi haqsızlığı aradan qaldıraraq ədaləti bərpa etməkdə özünün gücsüzlüyünü anlayan, şəraitin ondan üstün olduğunu dərk edən ədib qəhrəman seçdiyi şəxsin faciəsini indi özü tragik qəhrəman kimi yaşamalı olur. İ.Əfəndiyev 1939-cu ildə ilk hekayəsini çap etdirib, 1942-ci ilə Natəvan haqqında məqalə yazıb, 1944-cü ildə yenə Natəvan probleminə qayıdıb və bildirib ki, bu mövzu istər tarixi, istər bədii cəhətdən çətin olsa da, şərəflidir və bu vəzifənin öhdəsindən gələ bilsəm özümü xoşbəxt sanaram. Faktlar sübut edir ki, İ.Əfəndiyev yaradıcılığının ilk illərindən Natəvanın taleyi ilə

maraqlanıb və bu maraq get-gedə mənəvi bağlılığa gətirib çıxarıb.

Məqaləsində İ.Əfəndiyev həm də "Azərbaycan zadəganlarının (əsilzadənin - S.M.) həyatını öyrənməyə çalışıram" deyir. Son iki yüz ildə, xüsusilə ötən əsrin 20-60-cı illərində Azərbaycan zadəganlığına edilən tarixi haqsızlıq ədibin qərarını ələmdən alırdı. Onun yaradıcılıq yoluna nəzər salanda aydın görünür ki, Natəvan mövzusu ümumən zadəgan mövzusunun tərkib hissəsi olsa da, bu kontekstdə onun xüsusi yeri var. Belə ki, zadəganların həyatı "Xurşidbanu Natəvan" dramına qədər ədibin bir sıra əsərlərində özünün bədii həllini tapsa da, zadəganların həyatını konkret bir tarixi-ədəbi simanın taleyində əks etdirən dram əsəri "Natəvan" məqaləsindən qırx il sonra meydana gəldi. Ədib özü etiraf edir ki, məsələnin həm tarixi, həm də bədii çətinliyi var. Tarixi çətinliyi arxivlərin tədqiqatçıların üzünə tam açılmaması, qadağalar, vulqar sosializm dövrünün yasaqları, siyasət, ideologiya, tariximizi "ustanovka" əsasında yazmaq tələbləri ilə yanaşı, ədibin özünün tarixi hadisələri mövzunun özəlliyinə müvafiq tədqiq metodologiyasının olmaması idi. Başqa sözlə, ənənəvi metodoloji prinsiplərlə Natəvanın bədii obrazını yaratmağı məqbul hesab etmirdi. Çünki bu məsələdə estetik idealna zidd getmək zorunda deyildi. Lakin qırx il yaşanan mövzu öz zamanında (1981) həm tarixi, həm də bədii cəhətdən kamil formada meydana çıxdı. Bu baxımdan ayda, bəlkə də həftədə bir pyes yazmaq iqtidarında olan C.Cabbarlının "Od gəlini" tarixi faciəsi üzərində uzun illər işləməsi təsadüfi deyildi. Görünür, tələyüklü məsələlərin bədii tarixini yaratmağın həmişə zamana ehtiyacı olub.

"Xurşidbanunun vəsf etdiyi eşq insanlara inam, etiqad və səmimiyyət aşılaraq, onları həyata, yaşamağa çağıraraq, mənə və məzmunca yüksək eşqdır. Həmişə pak və təmiz sevgi, düz etiqad və ilqar, azad məhəbbət Natəvan şerlərinin aparıcı

xəttini təşkil etmişdir“ (77, s.80).

Xurşidbanunun saf eşqi, təmənnəsiz sevgini vəsf edən şerlərində gözələ sufi, təsəvvüf fəlsəfəsindən gələn və Füzuli lirikasında mühüm məna daşıyan bir “təsərrüfsüz tamaşa“ (Füzuli) etmək (yəni cismən sahib olmadan tamaşa etmək) sevdası var. Natəvan şerlərində vəsf etdiyi saf eşqi, düz etiqad və ilqarı həyatda görə bilməyəndə qəmlə müsafir olur, könül evini kədərlə ucaldır. Bu mənada Natəvan insanlığın, tarixin faciəsini şəxsi faciəsi kimi yaşayırdı. Daha doğrusu, fəcilik Xurşidbanu bəyimin fitrətində, onun stixiyasında idi. Çünki hər bir bədbəxt insanın kədərini öz faciəsi kimi yaşayırdı, insanların dərdlərinə biganə qala bilmirdi. O, insana mərhəməti, yazığı gəlmək səviyyəsinə endirməyin əleyhinə idi. Çünki özünü onlardan ayırmırdı, xan qızı olsa da, xalqın qayğıları ilə yaşayırdı, onlara “rəiyyət“ kimi yox, haqq bəndələri kimi baxırdı.

“İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı“ monoqrafiyasında yazılır ki, “Xurşidbanu Natəvan“ faciə olmasa da, tarixi-xronikal səpgili dramdır“ (25, s.200). Bu fikir, xüsusilə xronikallıq tarixi dramın janr prinsipini tam əhatə etmir. Müəllifin söylədiyi “tarixi-xronikal səpki“ “Xurşidbanu Natəvan“ kimi bir dramın poetikasını müəyyənləşdirən başlıca əlamət deyil. İ.Əfəndiyev özü də tarixi hadisələrə janr qanunlarını pozmaq şərti ilə sərbəst yanaşmağı üstün tuturdu. Xronika ilə addımlamaq özü-özünü məhdudlaşdırmaq olardı. İkincisi, “faciə olmasa da“ sözləri nə aparıcı qəhrəmanın təbiəti, nə də pyesin qayəsi ilə səsləşir. Aparıcı qəhrəmanın əsərin sonunda sağ qalması onun faciə qəhrəmanı olmadığına dəlalət eləmir. Faciə sözü gedən tarixi şəraitin, zamanın özündədir, qəhrəmanın şəxsiyyətində, zamanla konfliktinin mahiyyətindədir. Yəni kamil şəxsiyyət öz ideallarını reallaşdırma bilmirsə və bu münaqişədə təklənsə, cismaniliyi mənəviliyə qurban verirsə və müəllif də estetik idealının ifadəsini bu kontekstlə bağlayırsa, onda “faciə olmasa da“ qənaətini

qeydsiz-şərtsiz qəbul etmək olmaz.

“Xurşidbanu Natəvan“ tarixi dramdır və burada tarixin öz süjeti var. Əsərin faciə adlandırılması üçün ədib hadisələri qəhrəmanın cismani ölümü ilə yekunlaşdırma bilməzdi. “Ölüm“ faciə janrı üçün yeganə şərt deyil. Bir də İ.Əfəndiyev bəzi klassik faciələrdə olduğu kimi qəhrəmanını həmişə “ölüm“ və “olum“ dilemması qarşısında qoymur. Natəvanın “olum“u sözün fiziki mənasında “ölüm“lə yekunlaşmasa da taleyinin fəlsəfəsi ona doğrudur. “Həyat və səadət eşqi, ayrılıq dərdi, vüsəl arzusu Natəvan şerlərinin əsas motivləridir“ (9, s.162). Məlum olduğu kimi, səadət eşqini vəsf edən Natəvan həyatda onun olmadığına kədərlənir, vüsəl arzusunu vəsf edirsə, həyatda vüsəla yetməməyin, fəraqın əzabını çəkir. Natəvanın dünyanın vəfasızlığını dilə gətirməsi onun tragizm notları üstündə köklənən fəlsəfəsinin qənaətləridir. Bu qənaətlərin mənbəyi məhz onun həyatında və taleyindədir.

Pyesdə dramaturq şairənin tərcümeyi-halının bədii tarixini yaradarkən onun şerlərindən faydalanmış, şəxsiyyətinin konkret tarixi şəraitlə bağlı məqamlarını mənalandırmışdır. Hadisələrin bədii qiymətləndirilməsində müasirlik meyarını əsas götürən İ.Əfəndiyev tarixi mövzunun da bu günə xidmət etməsinə imkan yaratmışdır. Lakin Natəvan kimi kamil bir şəxsiyyəti yetişdirən tarix İ.Əfəndiyevi həm də müasirliyin problemləri baxımından özünə çəkmişdir. Fakt və hadisələri daha çox talelərdə ifadə etmək meylli bu pyesin də lirik-psixoloji üslubunu müəyyənləşdirir. Lakin ümumən İ.Əfəndiyevin yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan lirik-psixoloji başlanğıcın “Xurşidbanu Natəvan“ dramında yeni bir keyfiyyətlə zənginləşməsi səbəbsiz deyil. Bunun konturları yuxarıda deyildiyi kimi, Natəvanın şəxsiyyətinin müstəsnalığındadır. Bu cəhəti professor, tanınmış yazıçı Ə.Cəfərzadə 2000-ci ildə “Ulduz“ jurnalının 12-ci sayında çap etdirdiyi “Natəvan və Kəminə“ məqaləsində xüsusi vurğulayır.

Bununla belə, məqalədə Natəvanın şəxsiyyəti haqqında söylənilən bəzi qənaətlər onun bədii tarixinin həqiqətləri ilə səsləşmir. Dram əsərindən çıxış edəndə aydın görünür ki, Natəvanın obrazının konteksti genişdir və tarixi həqiqət məhz obrazın bu biçimdə təqdimində daha dərin və inandırıcı şəkildə ehtiva olunur.

Fikrimizcə, "Xurşidbanu Natəvan"ın tarixiliyi və ya qeyri-tarixiliyi "Məclisi-üns"ün yaranma tarixinin dəqiq göstərilməsində və göstərilməməsində, Seyid Hüseyinin şuşalı, yaxud iranlı olub-olmamasında, Natəvanın Xasay xanın ölümündən sonramı, yaxud sağlığında ikinci ərə getməsində deyil. Çünki tarixilikdə məsələlər qlobalaşdırılır və tarix elmi üçün bəlkə də ciddi əhəmiyyəti olan xırda detallar, rəqəmlər bədii əsərdə ideyaya, niyyətə tabe edilə bilər. Bu xüsusiyyəti nəzərə almayan tədqiqatçı "İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu" monoqrafiyasında yazır: "Natəvanın Seyid Hüseyinə ərə getməsi kübar cəmiyyəti ilə rəiyyət arasında "Çin səddi"ni uçurmaqdır" (51, s.202). Bu qənaəti Ə.Əfəndiyev "İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı" (2000) adlı monoqrafiyasının 212-ci səhifəsində sitat kimi söyləmişdir. Deməli, o da Y.İsmayılovun bu qənaətilə həmfikiridir. Çünki heç bir münasibət bildirmir. Əslində isə xan qızı olmasına baxmayaraq Natəvanın görüşlərində bölücülük olmayıb. O, mənəviyyət adamı olduğuna, azad sevgini vəsf etdiyinə görə insanları "ağa"ya və "rəiyyət"ə ayırmırdı.

"Mahni dağlarda qaldı" dramından fərqli olaraq "Xurşidbanu Natəvan"da obrazların prototipləri tarixi şəxsiyyətlərdir. Bu, tarixi fakt və hadisələri düzgün şərh etmək və tarixilik amilini gözləmək tələbini qarşıya qoyur. "Mahni dağlarda qaldı" dramında müəllif sərbəst idi, çünki oradakı surətlərin "müəllifi" dramaturq özü idi. "Xurşidbanu Natəvan" pyesində tarixi həqiqətlərə uyğun hərəkət etməli, obrazlarda tarixin nəfəsi duyulmalı, səsi eşidilməli idi. Buna görə də əsərdə tarixi şəxsiyyətlər bədii surətlərə çevrilərkən

"tarixi qiyaflərini o qədər də dəyişməmişlər" (25, s.212).

Vaxtilə Hegel xəbərdarlıq edirdi ki, "tarixi nöqtəyi-nəzəri mütləqləşdirmək doqmatizmə, şüurumuzun imkanlarını qiymətləndirməməyə gətirib çıxara bilər". Aristotel də tarixi olaylara yazıçının sərbəst münasibətini istisna etmirdi. M.Hüseynə görə isə "yazıçı tarixi hadisələrin qulu olmalıdır". Bu baxımdan İ.Əfəndiyev tarixiliyi gözləməklə bərabər, həm də özünün "sərbəstliyi" ilə nəinki tarixiliyin hüdudlarını genişləndirmiş, eyni zamanda, tarixin müasirliyini ortaya qoymuş, başqa sözlə, tarixi şəxsiyyətləri də estetik idealının ifadəçisinə çevirmişdir.

Tarixdən bildiklərimizlə əsərdəki fərq mövcud faktları yaradıcılıq süzgəcindən keçirən yazıçının onlara müasirliyin gözü ilə qiymət verməsindədir. Dramaturq yaradıcılıq üslubuna müvafiq olaraq Natəvanın həyatı fonunda XIX əsr ictimai gerçəkliyini təsəvvür etmək imkanı vardır. Natəvan 1832-ci ildə Şuşa şəhərində Qarabağın axıncı hakimi Mehdiqulu xanın ailəsində anadan olmuşdur. İlk təhsilini xüsusi müəllimlərdən almış, ərəb, fars dillərini, o cümlədən, klassik Azərbaycan və Şərqi şairlərinin yaradıcılığını dərinlən öyrənmişdir. "Bir müddət dəxi Tblisidə yaşayaraq rus aristokrat-dvoryan mühitində təhsil və tərbiyə almışdır" (67, s.457). "Natəvan çox gənc ikən rus çarının xüsusi reskripti (padşahın öz təbəəsinə təşəkkür üçün yazdığı məktub) ilə dağıstanlı general Xasay xan Usmiyevə ərə verilmişdir. Sevmədiyi bu adamla Natəvan uzun müddət yaşamağı olmuşdur və nəhayət 60-cı illərin əvvəllərində ondan boşanmışdır" (18, s.33). "Tarixdə Natəvanın öz malmülkünü qaytarmaq üçün canişinlə görüşü 1848-ci ilə təsadüf edir" (31, s.200).

Tarixi dramın təməl prinsiplərinə ehtiramla yanaşan, "surətin ağzına dil versə də", olmuş keyfiyyətləri dəyişdirməyən" (Ə.Haqverdiyev) İ.Əfəndiyev tarixin məntiqini anladığı kimi faciəsini də duyur və çalışır ki, estetik idealını,

müasirliyin tələblərini təsvir predmetinin təbiəti ilə bağlasın. Yəni konkret desək tarixiliklə müasirliyin vəhdətinə nail olsun. Qəhrəmanın tarixi biqrafiyasının bədii tarixini yaratmağın forma və metodları barədə düşüncələrini variantlaşdırarkən ön sonda belə qərara gəlir ki, Natəvanın Qafqaz canişini ilə görüşü və orada canişinin yavəri dağıstanlı general Xasay xan Usmiyevlə görüşü taleyüklü məqam kimi əsərin süjet və kompozisiyası üçün özək rolunu oynaya bilər. Bu, qəhrəmanın xarakterinin tarixi müstəvidə, eyni zamanda, tarixilik prinsipi əsasında yaradılması üçün də münasib başlanğıc idi:

“Xurşidbanu - Knyaz həzrətləri, mən bütün mülklərimizin qaytarılmasını tələb edirəm.

Canışın (zarafatyana) - Siz tək qızsiniz, o qədər mülk nəyinizə lazımdır?

Xurşidbanu (həyəcanla) - Mən tək deyiləm, knyaz həzrətləri!“ (26, s.5-6).

Xurşidbanu bununla Canişinə başa salır ki, mənim xalqım, millətim var, mal-mülk, sərvət həm də onundur. Canışın görüş əsnasında Natəvana “Ancaq təəssüf ki, belə cəsur xalqın yarısı sizdən ayrı düşdü“ - deyə tarixin əvvəllərinə qayıdır. Xurşidbanu həm öz dövrü üçün, həm də əsərin yazıldığı dövr üçün son dərəcə cəsarətli və tarixi bir fikir söyləyir: “Bu bizim faciəmizdir, knyaz həzrətləri. İki böyük dövlətin qədim bir tarixi olan Azərbaycan xalqını iki yerə parçalayıb, qardaşı bacıdan ayırmaları ədalətli iş deyildir“ (26, s.5).

Bu fikir XIX əsrin 60-cı illərində Natəvanın bir tarixi şəxsiyyət kimi vətəninin, xalqının təəssübkeşi olduğunu, Azərbaycanı iki yerə bölən dövlətlərin müstəmləkəçi siyasətini ifşa etmək cəsarətinə malik olduğunu göstərməklə yanaşı, həm də müəllifin qəhrəmanı ilə həmrəy olması, Azərbaycan və Qarabağ dərdlərinə biri XIX əsrdə, digəri XX əsrin ikinci yarısında tarixi yanaşmalarıdır. Azərbaycan üçün bu mühüm taleyüklü olaylar İ.Əfəndiyevin “Xurşidbanu

Natəvan“ dramına qədər yazdığı əsərlərdə də bu və ya digər şəkildə qoyulurdu. Lakin sözü gedən bu dramda xüsusilə “Şeyx Xiyabani“, “Hökmdar və qızı“ tarixi dramlarında Azərbaycanın “Kürək çay“, “Gülüstan“, “Türkmənçay“ parçalanmalarından başlayan tarixi faciəsi bilavasitə bədii tədqiqat predmetinə çevrilir.

Pyesin lap əvvəlində diqqəti çəkən bir məqam da var. Bu da ondan ibarətdir ki, canışın mükəlliməsinə hər dəfə “zarafatla“ başlayırsa, Natəvan “həyəcanla“ başlayır. Bu, problemin predmetləşdirilməsi prosesində tərəflərin münasibətini ortaya qoyur. Başqa sözlə, hadisələrin ilk təkəni göstərir ki, İ.Əfəndiyevin qəhrəmanı təkə xan qızı faciəsini yaşamağın deyil, həm də xəstə və köməksizliyinin (“zarü natəvan“lığının bünövrəsini qoyur. Bununla da Natəvan tale yolları ilə istər tarixi, istər mənəvi planda irəliyə doğru inamla addımlamağa başlayır. Həm də o mənada ki, əsər müəllifinin estetik idealını özünün tarixiliyi və müasirliyi ilə ehtiva etsin, Nuriyyənin, Nərminin, Şahnazın eşqə sadiqliyinin tarixi olduğunu sübut etsin.

Pyesin əvvəlindən sonunadək tale təyinedici qadir qüvvə kimi situasiyalara aydınlıq gətirir:

“Knyaz Xasay - Görünür tale özü qəsdən məni indiyə qədər dayandırmış, knyaz həzrətləri.

Canışın (gülümsəyir) - Eləmi? Xurşidbanu həqiqətən şahənə xanımdır... (Zarafatla) Madam ki, tale sizi indiyə qədər subay gəzməyə məcbur etmişdir, demək, indi öz bəxtinizi sınaya bilərsiniz... Sizin izdivacınız Azərbaycan xalqına da psixoloji cəhətdən müsbət təsir edər, imperator hakimiyyətinə qarşı onların hüsn-rəğbətini artırar (zarafatla). Necə deyərlər, siz bizi onlarla qohum edərsiniz.

Knyaz Xasay - Başa düşürəm, əlahəzrət... Lakin mən namuslu adamam. Yalnız siyasətə görə evlənmək...

Canışın - Mən, Xurşidbanunun indi gedərkən sizə saldıği ani baxışından hiss elədim ki, bu məhəbbət qarşılıqlı ola

bilər. Knyaz Xasay (bir növ şadlıqla) - O məni Şuşa qalasına qonaq dəvət elədi. Doğrusu, əlahəzrət, özümdə bir cəsarətsizlik hiss edirəm.

Canışın - Cəsarətsizlik? İnanmıram. Siz ki, kübar salonlarının pələngisiniz“ (26, s.6-7).

Bir qədər təfsilatı xarakter daşıyan bu örnəkdən görünür ki, Xurşidbanunun şəxsi taleyi həm mənəvi-hissi planda, həm də tarixi planda pyesin bədii strukturuna daxil olur. Hətta Xasay xan və Canışın bəzi məqamlarda “tale“, “bəxt“, “məhəbbət“ ifadələrini işlətməli olurlar. Özünü “incə duyğuların köhnə xiridarı“ hesab edən canışın bu izdivacdan siyasi dividant götürməyə çalışır. Guya bu izdivac əlahəzrət imperatora da xoş təsir bağışlayar. Lakin Xasay xan məhəbbəti siyasətə qatmadığını və özünün namuslu adam olduğunu diqqətə çəkir. Bu süjet öncəsi mükəllimələr “reskript“ anlamının müəyyən konturunu cızsa da, ədib onu kontekstə çevirmir. O, 1942-ci ildə yazdığı “Natəvan“ məqaləsinin ruhunu dramında da qoruyub saxlayır.

Pyesdə Natəvanın şəxsi həyatının kifayət qədər əzablı və müəkkəb olduğu konkret faktlar əsasında göstərilir. Tale onunla necə sərt rəftar etsə də, o, daim ilkinliyinə sığır, mənəvi gücünə güvənir, hətta könül verdiyinin etibarsızlığı, şəxsi faciəsi belə vətən, millət sevgisinə xələl gətirə bilmir. Bununla belə, Xurşidbanunun şəxsiyyətinin müasir biçiminin bəzi məqamları vulqar sosiologizmdən xali deyil. Məsələn, “Siz mənə xan həzrətləri deməyin, biz xanlıq dövrilə çoxdan vidalaşmışıq“.

Qəhrəmanın bu mülahizəsi, xüsusilə “vidalaşmışıq“ qənaəti onun sevincini ifadə edir ki, bu onun tarixilik məzmunu ilə səsləşmir. Natəvanın aşağıdakı nitqinə diqqət yetirəndə ifrat müasirləşmə ilə qarşılaşırsan: “Mən xan qızı Xurşidbanu inanmıram öz sinfimin vətən namusuna, eşidirsinizmi, inanmıram! Bu dəqiqədən etibarən mən onlara yadam!“ (26, s.59).

Ümuminsani baxımdan Natəvanın bu qənaətini bəlkə də təbii qəbul etmək olar. Lakin bir zadəganın, əsilzadə zətin, hökmdar qızının tarixin o dönmündə belə bir qərar qəbul etməsi zahiri pafos təsiri bağışlayır. Sovet ideologiyasının yetirməsinin qənaətlərini xatırladır. Çünki Natəvanın şəxsiyyətinin tarixilik məzmununda bölücülük olmayıb. Hətta şerlərindən də görünür ki, dərdi çox olsa da, həmdərdir olmasa da, millətin içində özünə düşmən aramayıb, taleyindən küsüb, inciyibse də, yenə özünə, ilkinliyinə və taleyinə qayıdıb.

Pyesin finali da aparıcı qəhrəmanın tarixilik məzmunu ilə, obrazın tragik stixiyasının məntiqi ilə uyurluq təşkil etmir. Ona görə də biz əsərin dəyərini tragik kontekstdə görürük. Bu kontekstdə tarixin və şəxsiyyətin fəlsəfəsi də, faciəsi də, sevinci və kədəri də özünün ifadəsini tapır. Məsələn, ən sonda azad Azərbaycan, milli birlik ideyalarını xüsusi pafosla vurğulayan, əzablı yollardan keçərək zəhmətkeş siniflə birlikdə mübarizəyə qoşulmasını iddia edən Natəvan “Olmuşam dəhr-bəla içrə bu gün divanə mən“ - deyən Xurşidbanudan seçilir.

Əsərin tarixilik məzmunu baxımından Ə.Cəfərzadənin bir qənaəti özünün konseptuallığı ilə diqqəti çəkir: O yazır: “Ağlar“ rədifli qəzəlinde şəxsi kədərini vəsf edir, öz sinfinin - dağılmaqda olan xanlığının xiffətini çəkir“ (18, s.33). Əzizə xanımın qeyd etdiyi həmin o “xiffət“ “Xurşidbanu Natəvan“ dramında kifayət qədər qabarıq, hətta deyərdik ki, tragik mündəricədə ifadə olunub. Lakin Natəvanın deyil, konfliktin digər bir qütbünü təmsil edən Hidayət xanın şəxsinde öz əksini tapıb: “Hidayət xan - istehza lazım deyil. Onsuz da çərxi-dövrən bizim əleyhimizə işləyir. Xanlıq getdi, mülklərimizin çoxu əlimizdən çıxdı. İgid Pənah xanın yurdunda biz iki nəfər qalmışdıq. Sən də ki, belə eləyirsən“ (26, s.60).

Məsələyə sinfi baxımdan yanaşsaq, bu da bir sinfin,

Hidayət xanın zadəgan sinfinin faciəsidir. Zadəgan sinfindən qopmalar artıqca sanki dincliyi, harmoniyanı pozan qüvvə kimi onun məhvi labüdləşir. Halbuki onun da yaşamağa haqqı var. Lakin özündən asılı olmayaraq mövcud olan şəraitin qurbanına çevrilib. Əsərin süjeti tarixdə olanları əlavələrlə zənginləşdirib tamamladığı kimi, həm də hadisələri fəlsəfənin tarixi zərurət kateqoriyası əsasında qiymətləndirməyə imkan yaradır. Burada Xurşidbanu ilə Xasay xanın həyatı bir müddət xoşbəxtlik içində davam etdikdən sonra fəraq, hicran dəmlərinə keçid başlayır. Tərəflər tarixi zərurətin təzyiqi altında xarakter nümayiş etdirməli olurlar. İ.Əfəndiyev süjetin bu mərhələsini həm tarixi, həm fəlsəfi, həm də psixoloji-mənəvi planda çox ustalıqla yaradıb.

Əsərin əvvəlində bir-birlərinə öz sevgilərini izhar edərək xoşbəxt olduqlarını bildirsələr də, bir-birlərinin sinəsinə qısılsalar da, eyni zamanda, belə bir həyatın uzun zaman rəvan getməyəcəyindən daxili bir həyəcan keçirirlər. Ona görə yox ki, bu izdivacın tarixi, sonluğu bəllidir. Ona görə ki, bədii süjetdə hadisələr elə ustalıqla motivləndirilib ki, qəhrəmanlar vüsəlin özünü də hicran kimi yaşayırlar. Başqa sözlə, vüsəlin fəraqa, ayrılığa çevrilməyəcəyinə güman yoxdur. Natəvanın bəxt ulduzu da bunu vəd etməirdi. Az sonra vətən, millət təəssübkeşliyi sevgililəri bir-birindən ayrı saldı. Mütləq xoşbəxt olmağın yolları əvvəlcə daraldı, sonra isə tamamilə qapandı. Ayrılıqdan sonra hər biri öz yolu ilə getsə də, yenidən görüşdükdə bəlli olur ki, vətənə, xalqa xidmət xoşbəxtliyindən əlavə bir də şəxsi səadət var. Lakin sevgililərin yenidən birləşmək imkanları olmasa da, ilk məhəbbətə sadıq qaldıqlarını etiraf etməyə macal tapırlar. Bu, həm də o deməkdir ki, saf məhəbbət "boy çiçəyi" kimi heç vaxt öz ətrini, fitrətini itirən deyil. Lakin əgər sevgililər Səməndər quşu aqibətini könüllü qəbul edərlərsə.

İ.Əfəndiyev dramatik konflikti Natəvanın tarixi

şəxsiyyətinə yönəltməklə onun bədii obrazının fəlsəfəsini açıqlayır: "Xurşidbanu - Bəyim, sən mənim qərənfillərimə su vermişəm?" sualı təkcə qəhrəmanın təbiətə bağlılığını, saflığını ifadə etmir, həm də onu göstərir ki, qərənfilin özü qədər zərif olan bu gözəl mələk mütləq xoşbəxtliyi sərt və amansız ictimai varlıqda yox, yalnız təbiətin qoynunda, həm də təbiətin özü qədər saf olan poeziyasında, məhz lirik "mən" in faciə qəhrəman statusunda tapa bilər. Bu baxımdan Natəvanın lirikasında hissi formada ifadəsini tapan xoşbəxtliyi mütləqdir. Xasay xanın vüsəli də, hicranı da, Seyid Hüseynlə qurduğu ailə də, övlad itkisi də - bütün bunlar onun şerlərində ifadə olunan bəşəri kədər, faciə ovqat müqabilində nisbidir. Məhəmməd Hüseyn Şəhriyara görə onun xoşbəxtliyi tanrının ona qəm üstündən qəm qalamaq imkanını verməsindədir. Bu mənada Natəvanın şəxsi həyatının qəmlərlə müşayiət olunması nə qədər ağır olsa da, onu poeziyanın predmetinə çevirib kədər fəlsəfəsini zənginləşdirməsi onun xoşbəxtliyidir. Bu cəhətdən Natəvanın poetik şəxsiyyətinə drama geniş yer verilməsi təbiidir. İ.Əfəndiyev bədii açıqlamalarında qəhrəmanın ömür kitabının bu səpgidə yazılmasına da xüsusi əhəmiyyət verir.

"Məclisi-üns"ə "ruh verən" Natəvan özünün zərif və incə görkəmi ilə də onu rəvnəqləndirir və ilhamlı poeziyası ilə dövrün şer prosesini irəlilədir. O cümlədən şerin şəkilləri və Azərbaycan şer dili, onun inkişaf etdirilməsi barədə söylədiyi mülahizələr ədəbi-mədəni həyatın gələcəyinə vətəndaş-şair qaygısı və yangısından xəbər verir.

Əsrlər boyu bu xalq öz şairinə güvənib, ona inam və etiqad bəsləyib, arxasınca gedib. Natəvan da xalqın öz əzm və iradəsini ifadə etdiyinə görə xalq tələyüklü məsələlərin həllini onun müdrikliyinə və dönməzliyinə həvalə edir: "Xurşidbanu (qışqırır) - Çıx dedim (Dalbadal iki sillə vurur. Fərəc bəy qərribə keyliklə dönüb tələsik çıxır). Alçaqlar!

Nəvvab - Afərin, banu bəyim. Qoy tarix görsün ki, şairə

satqınların təhqirini cavabsız qoymadı“ (26, s.56). Lakin “Natəvan və Kəminə“ məqaləsində Natəvanın şəxsiyyəti başqa baxımdan səciyyələndirilir: “Dövrəyə qarşı mübarizə apara bilməzdi. Başqa sözlə, Natəvan sarayda zəif etirazdan irəli gedə bilməzdi. Əlbəttə, onun özbaşınalığa qarşı mübarizəsi təkcə göz yaşları axıtmaqdan ibarət deyildi“ (18, s.33).

Buradan belə çıxır ki, şairə dövrəyə qarşı ona görə mübarizə apara bilməzdi ki, o sarayda yaşayırdı. Bununla belə, etiraf edilir ki, özbaşınalığa qarşı mübarizəsi təkcə göz yaşları axıtmaqdan ibarət deyildi. Deməli, şairə nəinki özbaşınalığa, ümumiyyətlə, insanların halının pərişanlığına biganə deyildi. Doğrudur, 1885-ci ildə 17 yaşında Mir Abbas adlı sevimli bir oğlunun ölümü onun can evini zülmətə döndərdi. Lakin itkiləri nə qədər ağır olsa da, Natəvan şerinin kədər fəlsəfəsini şəxsi məqamlarla mühdudlaşdırmaq olmaz:

*Dövrü dönmüş dövr dövrən etmədi kamımca, ah,
Düşmənimdir bilməzəm kim, getmişəm dövrənə mən“*
(18, s.33).

Misralar birbaşa bəşəri kədərin fəlsəfəsini açıqlayır. Şairə şəxsi düşmən axtarmır, çünki düşməni “dövrü dönmüş dövr“ özüdür. Bu “dövr“ yalnız Natəvanın yaşadığı tarix, zaman deyil, daim işıqlı şəxsiyyətləri dünya kədəri ilə qovuşduran fəlsəfi zamandır. Bu mənada Natəvanın göz yaşları “dövrü-cövrə“ məruz qalanların da naləsini ehtiva edir.

“Xurşidbanu Natəvan“ tarixi dram olmaqla yanaşı, həm də güclü müasirlik ruhu ilə aşılana əsərdir. Bunu ədibin Natəvanla Xasay xanın münasibətlərinə yeni mənə verməsində aydın görürük. Vətən sevgisi, el təəssübü, əcdad harayı, valideyn məhəbbəti, ilk eşqə sadıqlıq motivi İ.Əfəndiyevin bir çox əsərlərində incələnir. “Xurşidbanu Natəvan“ bu cəhətlərin ədibin yaradıcılığı üçün səciyyəvi-

liyini bir daha təsdiq etdi.

Dramda digər bir məsələ də diqqəti çəkir. Bu, İ.Əfəndiyevin əvvəlki dramlarında bu və ya digər şəkildə ifadəsini tapan Cənubi Azərbaycan məsələsidir. “Xurşidbanu Natəvan“ dramında qəhrəmanın heç cür qəbul edə bilmədiyi “şimali“ və “cənubi“ Azərbaycan bölücülüynün səbəbləri kifayət qədər açıqlanır, səbəbkarlar tarixin mühakiməsinə verilir. Tarixin yaddaşında saxlanılan həqiqətə görə Natəvanın Xasay xanın sağlığında ərə getdiyi Seyid Hüseyn əslən Şuşalı olmuşdur. Lakin dramda o, Təbrizli, şah zülmündən cana gələrək xan qızına pənah gətirən və sarayda qulluğa götürülən şəxs kimi götürülmüşdür. Natəvanı Cənubi Azərbaycanın milli azadlıq hərəkatına, xalqın haqq işinə, vahid Azərbaycan ideyası uğrunda mübarizəyə qoşmaqla ədib tələpklü problemlərin həlli zamanı xalqın öz iradəsini ifadə edən qəhrəman yetmişdirməyə qadir olduğunu ortaya qoyur. Natəvan da məhz tarixi zərurət məqamında millətin haqq sözünü gur səslə və son dərəcə cəsərlə deyən yenilməz qəhrəmandır. Aşağıdakı örnəyə diqqət yetirdikdə aydın görünər ki, Natəvan bölünməz Azərbaycan uğrunda mübarizə ideyası ilə çıxış edərkən necə də böyük uzaqgörənlik edirmiş. Natəvan istəmirdi ki, onun həmvətənləri bu fəlakətləri sonrakı əsrlərdə də yaşasınlar:

“Xurşidbanu - Biz istəyirik ki, Cənubi azərbaycanlılar qəddar İran şahlarının zülmündən azad olsun. Biz öz qardaşlarımızla birləşmək istəyirik.

Canışın - Mən sizi başa düşürəm, Banu bəyim. Çox təəssüf ki, beynəlxalq vəziyyətin indiki halında imperator sizə heç bir kömək eləyə bilməz.

Xurşidbanu - Şəxsiyyət, vicdan azadlığı olmayan yerdə hansı həyatdan danışmaq olar. Əgər xalq öz müqəddəratının sahibi deyilsə, onun dühası, cəsurluğu neyliyə bilər?

Canışın - Siz zərif bir şairəsiniz, Banu bəyim, həyatın sərt üzünü görməmişiniz.

Xurşidbanu (Knyaz, mən xan qızı, əminəm ki, əgər şeytanlar, mənsəb düşkünləri olmasaydı, zəhmətkeş xalqın, doğrudan da mələk olduğuna siz də inanardınız! Satqınların, rəzil ikiüzlülərin qurduqları hiylə-fəsadların istedadlı, namuslu, mərd insanlara güc gəlməsi məni yandırır“ (26, s.57-58).

Göründüyü kimi, pyesin baş qəhrəmanının tarixiliyi onun müasirliyindədir. Dramatura təkcə XIX əsrdə deyil, XX və XXI əsrlərdə də Azərbaycanın üzləşəcəyi problemləri ortaya qoyur. Bugünkü tarixi olaylar göstərir ki, pyesdə bu kontekstdə yazılanlar eyni zamanda, Azərbaycanın ən yeni tarixidir. XIX əsrdən üzü bəri zaman dəyişib, tarix isə nəinki təkrar olunub, heç dəyişməyib də. Dəyişən rəng və çalarlardır, mahiyyət isə eynilə qalıb.

Natəvanın Seyid Hüseynə qayğısı, onu himayə etməsi, hətta layiqli bir insan bildiyinə görə ona ərə getməsi həqiqi humanizm, mənaviyyət amilini əsas tutmaqla yanaşı, həm də Cənubi Azərbaycan sevgisinin ifadəsi idi. Ondan fərqli olaraq İran şahzadəsinin Xurşidbanuya izdivac təklifi qəzəb və nifrət hisslərini coşdurur. Natəvan şahzadəyə təkcə cılız və düşgün bir şəxs olduğuna görə deyil, həm də İranın fars dövlətinin Cənubi Azərbaycan xalqına ənənəvi qəddar münasibətinin təməlini qoyanlardan və bu gün də Azərbaycanı kölə halına salmaq siyasətini həyata keçirənlərdən biri olduğuna görə nifrət bəsləyir. Bunu aşağıdakı mükəllimədən də görmək olar:

“Şahzadə - İran mədəniyyətini belə qiymətləndirməyinizə xeyli şadam, Banu bəyim. Ancaq sizin lütfən xalq adlandırdığınız qaraguruhun əksəriyyəti günahkarlardan, canılərdən ibarətdir ki, möhkəm hökmdar olmasa, onların öhdəsindən gəlmək olmaz!

Xurşidbanu (artıq əsəbilibini saxlaya bilməyərək) - Güman edirəm ki, əlahəzrət xalq haqqında bu qədər sərt mülahizədə olmasaydı, cənubi azərbaycanlılarla bəlkə də

başqa cür rəftar edərdi...

Şahzadə - Etiraf edirəm ki, biz azərbaycanlıların zəkası, cəsurluğunu lazımı qədər qiymətləndirməmişik. Axı, İranın şah İsmayıl kimi, Nadir şah kimi qəvi hökmdarları azərbaycanlılar olmuşdur. Mən hələ Qacarları demirəm.

Xurşidbanu - Biz öz tariximizi yaxşı bilirik, əlahəzrət.

Şahzadə - Bizim bu görüşümüz cənabınıza qarşı məndə böyük hörmət və heyranlıq hissi doğurdu.

Xurşidbanu (artıq qəzəbini saxlaya bilməyərək qışqırır) - Cəllad, ikiüzlü, qaniçən!“ (26, s.33-34).

Göründüyü kimi, İ.Əfəndiyev tarixi qabarıq ifadə etdiyi kimi, yeri gəldikcə özünün Azərbaycanın möhtəşəm tarixi keçmişinə təəssübkeş övlad sevgisini də kontekstə çıxarır. Yuxarıdakı mükəllimə həm bu baxımdan, həm də Natəvanın xarakterinin bütövlüyünü və özünəməxsusluğunu ortaya qoymaq və bununla da xalqın mənavi qüdrətini təmsil etməyin nə kimi sarsıntılar və sıxıntılar hesabına başa gəldiyini göstərmək baxımından əhəmiyyət kəsb edir.

Beləliklə, deyilənləri ümumiləşdirərək belə qənaətə gələ bilərik ki, tarixin müasirliyini yeni biçimdə, kamil bir bədii formada ortaya qoyan İ.Əfəndiyev tarixi yaddaş və obyektiv tarixi idrakla silahlanmağa olan ehtiyacı “Xurşidbanu Natəvan“ dramı ilə nümayiş etdirmişdir.

Estetik idealın tələbi ilə İ.Əfəndiyevin tarixə hər bir müraciəti onun bədii-fikri dünyasını zənginləşdirir, yaradıcılıq təşəbbüslərinin sferasını genişləndirir, estetik prinsiplərini dolğunlaşdırır. Göründüyü kimi, ədib tarixi həqiqəti rəsmi sənəd dili ilə ifadə etmir, təsvir predmetində tarixi həqiqətin mənasını, dövrün ruhunu və ictimai inkişafın qanunauyğunluğunu qoruyub saxlamağa çalışır. Bununla da tarixi konkretliyi gözləməklə milli koloritin gücünü çoxaldır. Ona görə də İ.Əfəndiyevin tarixin dərinliklərindəki həqiqəti üzə çıxaran “Xurşidbanu Natəvan“ dramı bu gün də xüsusi mənə kəsb edir.

“Xurşidbanu Natəvan” dramında bədii süjetin müəyyən hissələrində epizodik planda verilən Cənubi Azərbaycan məsələsi yazıçının “Şeyx Xiyabani” (1986) əsərində hadisələrin və dramatik fəaliyyətin mərkəzində dayanan bir problemdir. Ciddi elmi araşdırmaların predmeti ola bilən bu əsər “Xurşidbanu Natəvan” dramından fərqli olaraq cənub mövzusunun daha geniş və əhatəli işıqlandırır. “Xurşidbanu Natəvan” pyesində Azərbaycanın bütövlüyü, milli istiqlal naminə şah rejiminə qarşı mübarizə çağırışları “Şeyx Xiyabani”də mütəşəkkil fəaliyyət - inqilabi hərəkət formasına çevrilir. O vaxt Xiyabani “Təcəddüd” qəzetində yazırdı: “Ucdantutma qırğınlar, zülm və işgəncə Azərbaycandakı istiqlaliyyət hərəkətini və azadlıq tələblərini məhv edə bilməyəcəkdir” (75, s.110).

“Şeyx Xiyabani” dramını yazarkən tarixi mənbələrə, Xiyabaninin dövrü mətbuat səhifələrində çap olunmuş nitq və məqalələrinə, Q.Məmmədlinin “Xiyabani” (1949) kitabının və 1917-1920-ci illərdə Cənubi Azərbaycan milli azadlıq hərəkətinə dair tədqiqatların qənaətlərinə istinad edən, tarixi dövrün mahiyyətini, mürəkkəb ictimai-siyasi mənzərəsini dərinlən öyrənən ədib, məxsusi təxəyyülü ilə həm də həyatın və tarixin məntiqini, həqiqət ruhunu qoruyub saxlamışdır. İ.Əfəndiyev Şeyx Məhəmməd Xiyabani hərəkətinin həqiqətlərini dramaturgiyasının mövzusunun çevirərkən özündən əvvəlki bədii təcrübəni də mənimsəmişdir. Doğrudur, Azərbaycan dramaturgiyasına Xiyabani obrazını İ.Əfəndiyev gətirmişdir. Lakin Xiyabani hərəkətinin və şəxsiyyətinin elə məxsusi cəhətləri var ki, onlar janrıdan, üslubundan, sənətkar fərdiliyindən asılı olmayaraq öz həqiqətini sanki “təkrarladır”. Məsələn, Q.Məmmədlinin “Xiyabani” kitabındakı və “İnqilab və mədəniyyət” jurnalındakı (1947, №12) açıqlamaları, A.P.Makulunun “Xiyabani” romanı bu baxımdan “Şeyx Xiyabani” dramı ilə kontekst təşkil edir.

“Aldanmış kəvakib” (1857) və “Kəmalüddövlə məktubları” (1864) əsərləri ilə ilk dəfə Azərbaycan ədəbiyyatında İranın tarixi keçmişini və indisini bədii tədqiqatın predmetinə çevirən M.F.Axundov “Nadir şah”, “Ağa Məhəmməd şah Qacar” kimi klassik Azərbaycan tarixi dramlarının yaranmasına təkan verdiyi kimi, sonrakı dövrlərdə də mövzusu İran, o cümlədən Cənubi Azərbaycan xalqlarının həyatından götürülən “Nəsrəddin şah”, “Dumanlı Təbriz” dramlarının meydana gəlməsi üçün də ədəbi qaynaq rolunu oynadı.

Problemə bu baxımdan yanaşsaq və İ.Əfəndiyevin 1948-ci ildə yazdığı “Xəncər” hekayəsindən başlayaraq sonrakı illərdə yazdığı dram əsərlərində Cənubi Azərbaycan xalqının taleyi ilə bağlı məsələləri müəyyən səciyyədə dəbərtdiyini nəzərə alsaq, onda yazıçının “Şeyx Xiyabani” dramını bütünlüklə bu mövzuya həsr etməsi təbii və qanunauyğun görünür. Şeyx Məhəmməd Xiyabaninin tarixi siması ilə bədii obrazı arasında tipoloji bağlılığın olduğunu, tarixi Xiyabaninin bədii obraza çevirmə prosesinin spesifikliyini diqqətə çəkmək üçün konkret nümunələrə istinad etməyi gərəkli hesab edirik. Öncə belə bir cəhəti vurğulamaq vacibdir ki, İran həyatından alınan mövzuların stixiyası bədii obrazın nitqində, qəhrəmanın danışığında da özünü göstərir. Belə ki, qəhrəmanlar öz nitqlərinə, monoloqlarına daha çox xitabla başlayır. Bu formal cəhət hətta Xiyabaninin tarixi çıxışlarında da özünü göstərir. Bu, aşağıdakı nümunədən də aydın görünür: “Ey vətən! Təsəlli səslərini dinlə, qoy bu səs sənin ürək və ruhunda dərin bir intibahın qüvvətli bir tufanı doğursun... Bu gün qarşımızda geniş meydan açılmışdır” (75, s.118).

Bu nitqdən zəmanə olaylarının ruhu, pafosu aydın duyulduğu kimi, fikrin ifadə formasının klassik variantda və ruhda olduğunu da açıq görürük. M.F.Axundov yazırdı: “Ədaləti yerinə yetirmək və zülmü aradan qaldırmaq üçün...

millətin özü bəsirət və elm sahibi olmalı, ittifaq və yekdillik əsaslarını əldə etməli, sonra zalıma müraciət edərək deməlidir: səltənət və hökumət büsətindən əl çək!" (1, s.196).

Bu örnəklər göstərir ki, M.F.Axundovun siyasi publisistikada ortaya qoyduğu görüşləri ilə Ş.M.Xiyabaninin publisistik pafosu arasında üzvi əlaqə var. Bu, formal əlamətlərdən də qabarıq görünür. Məsələn, M.F.Axundovun qəhrəmanı "Ey Kəmallüddövlə!", "Ey Cəlalüddövlə!" - deyə xitab edirdisə, Şeyx Xiyabani "Ey vətən" - deyə müraciət edirdi. Bu cəhət A.Makulunun "Xiyabani" romanında və İ.Əfəndiyevin "Şeyx Xiyabani" dramında da özünü göstərir. Bu bir tərəfdən mövzunun stixiyasından və qəhrəmanın təbiətindən irəli gəlsə, digər tərəfdən ənənənin təsirindən və ya onu qorumaq istəyindən irəli gəlir. Məsələn, A.Makulunun "Xiyabani" romanında oxuyuruq: "Ey vətən yolunda, millətin səadəti uğrunda hər zaman pişqədəm olan Təbriz əhli! - Bütün millətlər oynayıb öz haqlarını tələb edirlər. Siz də oyanın, öz hümmət qılıncınızdan möhkəm tutun, qolunuzun qüvvətinə inanın! Sizdə o qədər güc var ki, istəsəniz qolunuza vurulan zənciri tezliklə qıra bilərsiniz" (73, s.186-187).

İ.Əfəndiyevin Şeyx Xiyabanisi isə 1920-ci ildə Təbriz qiyamçılarının qərargahında həyəcanlı səslər və alqışlar altında nitqinə belə başlayır: "Ey qüdrətli Azərbaycan xalqı! Ey azadlıq vuruşlarının cəsur mücahidi! Bu alqışlar verdiyin qurbanların səsidir! Bu alqışlar sənə igid cavanlarının, mərd qocalarının, incidilmiş, təhqir olunmuş analarının səsidir! Qoy, bu qüdrətli səslər sənə ürəyində ildırımlar saçan daha güclü bir tufan qoparsın! Mənim əzablar, sitəmlər çəkmiş böyük xalqım! And olsun sənə şərəfinə! Heç bir hədə-qorxu, heç bir xain zərbə bu qiyamın əsasını sarsıda bilməyəcək! Biz şəhid olacağıq, lakin bu yoldan dönməyəcəyik" (26, s.111).

Bu paralellər, analogiyalar - fraqmentlərin mündəricə və forma yaxınlığı Xiyabaninin stixiyasından irəli gəlməklə yanaşı, həm də onu ilkinliyi və tarixiliyi ilə əks etdirməyin nəticəsidir.

Şeyx Xiyabaninin bu C.Cabbarlının "Od gəlini" dramının qəhrəmanı Elxanın çıxışının tarixilik məzmununu tamamlayır. Belə ki, onların hər ikisinin təbiəti və fəaliyyəti tragikdir. Ona görə yox ki, vətən və millət naminə şəhid olurlar, məhz ona görə ki, haqq işi uğrunda apardıqları bu döyüşdə qüvvələr nisbətinin qeyri-bərabər olduğunu, təhdid və təzyiqlərin mümkünliyünü, xain zərbənin vurula biləcəyini, hətta qiyamçıların yekdil olmamasının ağır nəticələr verə biləcəyini mümkün hesab etdikləri halda, azadlıq eşqilə dünyadan köçən əcdadlarına övladlıq borclarını şərəflə yerinə yetirməyə can atırdılar.

Məsələ qiyamda, inqilabda deyil və İ.Əfəndiyev də Şeyx Xiyabanini ənənəvi inqilabçı tipində yaratdığı qarşısına məqsəd qoymamışdı. Cənubi Azərbaycan milli azadlıq hərəkatının özəlliklərini, onun tərkibini, aparıcı qəhrəmanın təbiətini, Səttar xandan başlanan bu yeni dalğanın tarixiliyini, nəyə görə ibrət dərəsi olduğunu göstərmək pyesin başlıca qayesidir. Pyesdə ədibin azadlıq naminə edilən bütün söyləri dəstəklədiyi aydın görünür. Çünki azadlıq haqq işi, tanrının xeyir-duası ilə insanların əldə etmək istədiyi ən şirin nemət olmasaydı, onda yığın-yığın insanlar əsrlər boyu bu qədər qurbanlar və şəhidlər verməzdilər.

"Şeyx Xiyabani" dramını ənənəvi inqilabi əsərlərdən fərqləndirən, onu üstün edən cəhət müəllifin öz qəhrəmanını azadlıq aşiqi məqamına qaldırması və onun rəhbərlik etdiyi milli hərəkatı insanın mənəvi haqqı olan azadlığı əldə etmək üçün mühüm vasitə kimi bədi tədqiqatın müstəvisinə çıxarmasıdır. Elə əsərin ilk səhifəsində xalqın "Yaşasın Şeyx Xiyabani! Yaşasın azadlıq!" - deyə səsini ucaltması təbii bir istəyin stixiyası idi. İ.Əfəndiyevin əsəri bu istəyi gerçəkləş-

dirən, bu istəyin bədii təsdiqini verən dramaturgiyadır. Şeyx Xiyabani özünün dediyi kimi “Azərbaycan xalqının azadlığı uğrunda, böyük müstəqil Azərbaycan uğrunda vuruşur”. Qəhrəmanın aşağıda söylədiyi fikirlər onun əsl təbiətini və bir də İ.Əfəndiyevin estetik idealını ifadə edən kontekst baxımından diqqəti çəkir: “Şeyx Xiyabani - Mən istəyirəm ki, onlar xoşluqla bizə qoşulsunlar. Mən bizim inqilabımızın ancaq qan tökülməklə iş görməyini istəmirəm. Axı biz insanıq” (26, s.113).

Bu cəhətinə görə İ.Əfəndiyevin “Şeyx Xiyabani” dramı H.Cavidin “Peyğəmbər” və “Topal Teymur” dramlarının ümuminsani təəssübkeşliyi ilə uyğunluq, yaxınlıq təşkil edir. Şeyx Xiyabani milli azadlıq naminə inqilab etsə də, təbiəti etibarilə qan tökən yox, qan izini kəsəndir, yara vuran yox, yara bağlayandır. Lakin hətta inqilabi situasiya bəzən sərtlik və amansızlıq tələb etsə belə, Şeyx Xiyabani təbiətinə sadıq qalaraq kütləvi qırğına səbəb ola biləcək üsullara əl atmır. Böyük sələfi Səttar xan da belə idi. Görünür, qlobal məsələlər də hissi-mənəvi cəhətləri öz içərisində əridə bilmir. Konkret desək, o xüsusiyyətləri ki, İ.Əfəndiyev Şeyx Xiyabaninin xarakterində cəmləşdirib, bunlar məhz onun tarixi, həm də ədəbi şəxsiyyətinin özünəməxsusluğudur. Bu özünəməxsusluq onun qəhrəmanlığını da, faciəsini də ehtiva edir. Babəkdən, Səttarxandan axıb gələn sadəlik və duruluq Xiyabaniyə də öz təsirini göstərmişdir. Ona görə də İ.Əfəndiyevin qəhrəmanı inqilab etdi, müstəqil Cənubi Azərbaycan hökumətinin yaranmasını elan etdi, taleyüklü fərmanlar imzaladı, lakin bolşevik inqilabı yolu ilə getmədi. Çünki, təbiətində bolşeviklik, rus və qərb inqilabçısına xas cəhətlər yox idi. Bolşevik stixiyasına daxil ola bilməməsi ona məğlubiyyət gətirsə də, bunu tale, aqibət kimi qəbul edir. Sonradan bəlli olduğu kimi bolşeviklərin vətəndaş müharibəsində müvəqqəti “qələbələri” nəhayət, milli faciə ilə sona yetdi.

İ.Əfəndiyev Şeyx Məhəmməd Xiyabani hərəkatının məğlubiyyətinin səbəblərini tarixilik baxımından dəyərləndirir. Səttarxan hərəkatı kimi Xiyabani hərəkatı və 21 Az 1945-ci inqilabı da sanki eyni ssenari ilə çökdürüldü. Milli satqınlıq, xainlik, fars şovinizminin təəssübkeşliyi, xarici dövlətlərin inqilaba qarşı vahid cəbhə təşkil etmələri və s. hərəkat başçılarının dünyabaxışlarını, hərəkatın tərkibinin müxtəlif təbəqələrdən və müxtəlif maraqları ifadə edənlərdən ibarət olduğunu nəzərə alsaq, onda aydın görürük ki, düşmən tərəfin vəziyyətə uyğun hərəkat etməkdə, məqam seçməkdə kifayət qədər tarixi təcrübəsi olub. Bütün bunlar tarixi reallıq məzmununda pyesin fakturasını təşkil edir. Pyesin dramaturji konfliktindən bəlli olur ki, Mübarək Səltənəsi, Şahzadə xanımı olan bir məmləkətdə aparılan siyasət vətənin mərd oğullarını aradan götürməyə yönəldiləcək. Köləlik zəncirini qırmaq söyləri amansızlığa məruz qalacaq. Məsələn, Şahzadə xanım zahiri gözəlliyinə güvənib Şeyx Xiyabanini sevgi adı ilə qurmaq istədiyi tələyə sala bilməyəndə Xiyabaninin qatı düşməninə çevrilir. Əsərində Xiyabani və Şahzadə xanım xətti konfliktin ön ehtiraslı məqamını təşkil edir. Bu süjetin analogiyasına kifayət qədər rast gəlmək olar.

Analogiyasına dünya dramaturgiyasında tez-tez təsadüf edilən belə “qütbləşmə”, “düşmənləşmə” halları Azərbaycan dramaturgiyası üçün də yeni deyil. Klassik sənətkarların əsərlərində öz sevgisinə müsbət cavab almayanda qəddarlaşan, intiqam almaq istəyən ehtiraslı qadın surətlərinə kifayət qədər təsadüf etmək olar. Nümunə üçün İ.Cavidin “Peyğəmbər” və “Səyavuş” pyeslərinin qadın qəhrəmanlarının adlarını çəkmək kifayətdir.

H.Cavidin “Peyğəmbər” dramında Şəmsə əvvəlcə Peyğəmbərə öz sevgisini bildirir, lakin sonra ona qatı düşmən olur. Peyğəmbərin Şəmsəyə “Zahirin çox gözəldirsə, həm bədbatınsən. Bu gözəlliklə də həp çirkinsən” deməsi ilə

Xiyabaninin Şahzadə xanımın gözəlliyində onun ifritəliyini, Azərbaycan qanına həris bir iblisin simasını görməsi səsləşir.

Pyesdə diqqəti çəkən obrazlardan biri də Hacı Fərhadır. Zadəgan, mülkədar zümrəsindən olan Hacı Fərhadı Xiyabani idealna bağlayan səbəbi İ.Əfəndiyev mənəvi problemlərlə əlaqədardır. Çünki Hacı Fərhad imkanlı şəxsdir, o, inqilab işinə maddi dəstək verə bilər. Lakin diqqəti çəkən cəhət Hacı Fərhadın bu yardımları təmənna güdmədən etməsidir ki, bu, məhz onun milli azadlıq işinə, Xiyabani hərəkətinə mənəvi bağlılığını göstərir. Başqa sözlə, İ.Əfəndiyev onu "mülkədardır, deməli, xalqın düşmənidir" ənənəvi etiketindən xilas etmişdir.

Hələ "Mahnı dağlarda qaldı" (1971) dramında yaratdığı Böyük bəy obrazından görünürdü ki, İ.Əfəndiyevin estetik ideali öz həqiqətini bölücülük prinsipi əsasında təsdiq etmir. Burada millətin birliyini pozan tarixi şərait, siyasət, ideologiya tənqid hədəfinə çevrilir. İ.Əfəndiyev XX əsr İran dövlətinin siyasi dayaqlarının sağlam əsasda qurulmadığını onun qurbanlarından olan Şahzadə xanımın etirafı ilə diqqətə çəkir: "Şahzadə xanım - Çəkil kənara!" (Ağayi Möhtəşəm sürətlə çıxır). Of, məni yorub təngə gətirdi bu riyakar həyat. Şah xalazadəm mənimlə etdiyi günahı ört-basdır etmək üçün məni bu tiryəki xana ərə verdi. Bununla da mənim ikiüzlü saxta həyatım başladı, məni bu tiryəki ilə birləşdirən taleyimin acığına dünyada nə varsa hamısına düşmən kəsildim. Mən zalım və riyakar oldum. Mən öz taleyimdən intiqam alıram. İntiqam!" (26, s.131).

Məlum olduğu kimi, çox talelərə, hətta Şeyx Xiyabani kimi müdrik və işıqlı bir şəxsə, onun həyata keçirmək istədiyi ideala və bütünlüklə Azərbaycan xalqına qənim kəsilən bu afət şəxsi tələsikliyində bütöv bir xalqı intiqam hədəfi seçir. Onun bu etirafları xislətinə haqq qazandırmaq cəhdindən başqa bir şey deyil. Yəni bu etiraflar onu bir tragik obraz kimi yox, məhz şəxsi qurban kimi dəyərləndirməyə

haqq verir. Bu obraz yuxarı dairələrin çirkin əməllərindən xəbər verdiyi kimi, həm də belə bir həqiqəti təsdiq edir ki, İran cəmiyyəti özü Şahzadə xanımları yetişdirir. Lakin ən dəhşətli odur ki, Şahzadə xanım onu qurbana çevirən cəmiyyətin qorunub saxlanması üçün də ən iyrənc üsullardan çəkinmir.

Pyesin bir şəklinə yenə qiyamçıların qərargahı təsvir edilir, atışma nəticəsində namərd gülləsi ilə Şeyx Xiyabani ölümcül yaralanır. Bu hadisənin doğurduğu kəskin ağrını Səhər belə ifadə edir: "Qatillər, siz dünyanın ən ağır cinayətini törətdiniz!" (26, s.164).

Səhərin bu naləsi, fəryadı səbəbsiz deyil. Çünki qatillər seçimlərində yanılmayıblar. Onlar Babəkdən Şeyx Xiyabaniyə qədər Azərbaycanın ən dəyərləli qəhrəman oğullarını məhv edəndə "dünyanın ən ağır cinayətini törətdiklərini" anlayırdılar. Lakin onlar seçim obyektini ən amansız üsullarla həyatdan məhrum etməklə yaşamaq üçün çarə tapdıqlarını güman edirdilər. Ona görə də İranın Mübarək Səltənələri, Şahzadə xanımları Şeyx Xiyabanini yalnız bir sinfi düşmən, bir inqilabçı, cəmiyyəti sarsıdan qüvvə kimi görür və ona qarşı mümkün və qeyri-mümkün vəsatətlərlə ölüm-dirim savaşı aparırdılar. Lakin İ.Əfəndiyevin Səhəri Şeyx Xiyabaniyə xalqın ümidi, pənahı kimi baxır, onda övliyə təbiəti, İsa-Məsih xisləti olduğunu duyurdu. Çünki Şeyx Xiyabani inqilabçılığının əsasında birlik, vəhdət ideyası dayanırdı. Bu işə mahiyyət etibarilə haqq işidir. Səhərin fəryadı da ona görə könül yaralayır ki, cənazəsi üzərində göz yaş tökdüyü insan məhz haqqın yolunda şəhid olandır. İ.Əfəndiyev tarixiliyə müvafiq olaraq pyesə tragik sonluq versə də, bu sonluq nikbin ruhludur. Təkcə ona görə yox ki, Şeyx Xiyabani son nəfəsində Səttar xanın tufəngini Ayaza uzadaraq "Nə qədər ki, Səttarxanın tufəngi sizin əlinizdədir, Azadistan məhv olmayacaqdır" - deyir. Məhz ona görə ki, insanlar "qısa bir zamanda da olsa, həqiqi azadlığın nə

olduğunu gördülər“. Şeyx Xiyabani əmindir ki, gələcək nəsillər haqq işini davam etdirəcəklər“ (26, s.164). Pyesin finalı belə bir əminlik yaradır ki, Şeyx Xiyabani yalnız inqilab etmirdi, o, haqqın insanlara bəxş etdiyi azadlığı onların əllərindən alanlara, şeytanın övladlarına qarşı vururdu. Bu baxımdan onun son anda dilində “Haqq işi“ ifadəsi ilə dünyadan köçməsi təsadüfi deyil. Bütün bunlar İ.Əfəndiyevin “Şeyx Xiyabani“ tarixi faciəsinin bədii sistemində ortaya çıxan tarixi və bədii həqiqətlərdir.

4. Hökmdarın faciəsi

Qarabağ hökmdarı İbrahim Xəlil xanın faciəsini zərurət hesab edən İ.Əfəndiyev “Hökmdar və qızı“ tarixi dramı ilə bir tərəfdən yaddaşı bərpa etməklə mənəvi dirçəlişə təkan verirsə, digər tərəfdən obyektiv reallığa güzgü tutur. Bunu deyərkən biz əsərin 1990-cı il 20 yanvar qanlı qırğının törətdiyi dəhşətli faciənin şəhidlərinə həsr edildiyini və bu faciənin özünə tarixi baxıldığını diqqətə çəkirik. Bütün əsərlərində böyük sənətkarlıq səyləri qoyan ədibin ən mükəmməl və tarixi məsuliyyət tələb edən əsərlərindən olan “Hökmdar və qızı“ tarixi faciəsini gecəsini gündüzünə qataraq birnəfəsə yazıb tamamlaması təsadüfi deyil. Görünür, İ.Əfəndiyev illərdən bəri könül dəftərində yazdıqlarını 1990-cı 20 yanvar hadisələrindən sonra dramatik formada bəyan etməli oldu. Ona görə də pyesi məhz elə həmin ilin avqust ayının 14-də Zuğulbada yazıb tamamlaya bildi. Lakin pyesin tamaşa tarixi 1994-cü ildən başlayır. Bu da təsadüfi deyil. Məsələn, vaxtilə C.Cabbarlı “Od gəlini“ pyesini 1925-ci ildə yazıb tamamlasa da, tamaşası yalnız 1928-ci ildə mümkün olmuşdur. Çünki pyesin mövzusu taleyüklü problemləri əhatə etdiyinə görə müəlliflə teatr kollektivinin yaradıcılıq əlaqələrinin davamlı olması təbii idi.

“Hökmdar və qızı“ nəinki mürəkkəb və ziddiyyətli bir tarixi dövrdən bəhs edən əsərdir, eyni zamanda öz dramaturji

sisteminə və struktur xüsusiyyətinə, çoxlaylılığına görə bənzərsiz bir tarixi-bədii nümunədir. İ.Əfəndiyev teatrının imkanlarının hüdudsuz olduğunu ortaya qoyan olduqca dəyərli bir abidədir. Bu mənada pyes teatr həyatı üçün də mühüm hadisə idi. Ona görə də müəllif kimi teatr da bu əsər üzərində ciddi yaradıcılıq işi aparmış və tamaşaya hazırlıq prosesində ciddi bir imtahan qarşısında olduğunu hiss etmişdir.

XVIII əsrin ikinci yarısını və XIX əsrin əvvəllərinin xronikasını əhatə edən “Hökmdar və qızı“ faciəsində tariximizin ən tragik bir mərhələsi - torpaqlarımızın parçalanması və bu fonda keçirdiyimiz mənəvi sarsıntılar dövrü təsvir olunur. Ən böyük milli sərvətimiz torpaqlarımız, vətənimizin ərazi bütövlüyüdür. “Hökmdar və qızı“ əsəri ilə müəllif bizə xəbərdarlıq edir ki, “Torpaq itkisindən cism, bədən tapdaq altına düşsə, dirilik və yaddaş itkisindən ruh və ürək kölə halına düşür“ (65).

Milləti keçmişə, kökə, yaddaşa qayıtaran bu əsəri ilə İ.Əfəndiyev narahat ruhların bəlirlərinə varmaq imkanı yaradır. Bədii obrazı, tarixi şəxsiyyəti, faciəsi və narahat ruhu ilə həmahəng olan İbrahim xan pyesdə vətənimizin birliyi və müstəqilliyi naminə, canını fəda etmiş qəhrəman kimi təqdim edilir. Bununla yanaşı, başqa yerlərdən köçürülərək torpaqlarımızda yerləşdirilən ermənilərə havadarlıq etmiş çar Rusiyasının tarixin müxtəlif dövrlərində xalqımıza xəyanətindən və bunun acı nəticələrindən bəhs edilir. Bəlli olduğu kimi, İ.Əfəndiyev qlobal problemləri özünün tarixi təfəkkürünün işığında əks etdirərkən Qarabağ haqqında yazılı tarixi mənbələrlə, mövzu ilə bu və ya digər dərəcədə səsləşən bədii nümunələrlə yaxından tanış olmuşdur. Pyesdə tarixi reallığın, milli koloritin xarakterlər vasitəsilə canlandırılmasında müəllifin tarixi təfəkkürünün mühüm və şəxsi rolunu təsdiq etməklə yanaşı, Mirzə Camalın “Qarabağ Tarixi“, Əhməd bəy Cavanşirin “Qarabağ xanlığının tarixi“,

M.M.Xəzəninin "Tarixi-Qarabağ" əsərlərinin ifadə etdiyi tarixi həqiqətlərdən də istifadə edildiyini diqqətdən qaçıрмаq olmaz. Məsələn, Əhməd bəy Cavanşirin "Qarabağ xanlığının tarixi (1747-ci ildən 1805-ci ilə qədər)" əsərində yazılır ki, "Qarabağ xanlığının gələcəkdə müstəqil qalması məsələsini fikrə gətirmək belə mümkün olmadığına görə, Şuşada... əyanlar... bir-birinə düşmən olan iki dəstəyə bölünmüşdür. Bu dəstələrdən biri rusların Zaqafqaziyanın işlərinə qarışmasını gözləyərək heç bir vəchlə İrana tabe olmaq istəmir, digəri isə əksinə... İran hökmdarını hər vəchlə razı salmağa çalışmış". İbrahim xanın oğlu Məhəmməd-həsən ağa da "Qarabağda ruslara hüsn-rəğbət bəsləyən dəstədən imiş" (44, s.142).

"Qarabağ xanlığının tarixi" kitabında söylənilən bu mülahizələr dramda İbrahim xanın ailə üzvləri ilə söhbətlərində, xüsusilə Azərbaycanın digər bölgələrindən İbrahim xanla milləti gözləyən gələcək təhlükənin qarşısını nə kimi vasitələrlə almaq barədə məsləhətləşməyə gələn digər xanlarla söhbətlərində də müəyyən qədər çözüdür.

İbrahim xanda hakimiyyət ehtirasının doğurduğu qürur, təkəbbür və bunlardan törəyən fəsadlar pyesdə istər tarixi, istərsə də bədii-psixoloji baxımdan ustalıqla işlənmişdir.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, D.Hacıyev "Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram" (1983) monoqrafiyasının "Hökmdarların faciəsi" sərlövhəli birinci fəslində "Nadir şah", "Ağa Məhəmməd şah Qacar", "Nəsrəddin şah", "Topal Teymur" kimi pyeslərin geniş təhlili fonunda hökmdarların faciəsinin səbəbləri açıqlanır. Bununla yanaşı, M.Əlioğlu "Hüseyn Cavidin romantizmi" kitabında "Fatehin faciəsi" başlığı altında verdiyi açıqlamalarında Topal Teymurun şəxsində ümumiyyətlə fatehliyin faciəsindən bəhs edir. Tarix sübut edir ki, Makedoniyalı İsgəndərdən tutmuş Çingiz xan, Əmir Teymur, Ağa Məhəmməd şah Qacar da daxil olmaqla heç bir böyük hökmdar - fateh faciədən yaxa

qurtara bilməyib. Məsələn, Topal Teymurun faciəsi təkcə "nə yapım, mənim də qismətimə insan yığınları və qan selləri düşüb" - deməsində yox, həm də "(məğrur qəhqəhələrə) "Allah bir olduğu kimi, padşah da bir olmalı, şan və şöhrət izləyən bir hökmdar qarşısında cahən... nədir?" (1, s.291) deməsində və bu cür düşünməsindədir.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramında bədii obrazı son dərəcə mükəmməl yaradılan İbrahim xan da məğrurdur, hökmlüdür, iradəcə həddən ziyadə möhkəmdir. O, böyük səlafi kimi fatehlik, cahana allahlıq iddiasında deyil. Lakin ayrı-ayrı tarixi dövrlərdə yaşamalarına, hökmlərinin coğrafi hüdudunun müxtəlifliyinə baxmayaraq hər ikisi hökmdarlığın faciəsini yaşayır. Ancaq İbrahim xan bu faciəni daha kəskin yaşayır. Çünki elə bir tarixi şəraitdə hakimiyyət sürür ki, məhz bu dövrdə millətinin taleyi qan içindədir, vətəni iki od arasındadır. Belə ki, nə istəkli qızını vətəmindən, sevgilisindən ayırıb ərə verdiyi İran hökmdarı Fətəli şahdan, nə də ittifaqa girmək istədiyi rus çarından etibar, sədaqət görməyən vətən və millət fədaisi İbrahim xan ən sonda "boğulmaq istəmədiyi üçün saman çöpündən yapışanın" vəziyyətinə düşür və təklənirsə, o şəxsiyyətdə və hökmdə olan insan üçün bundan böyük faciə olardımı? Hələ biz ən sonda onun cismən məhv edilməsini demirik. İ.Əfəndiyev özü bu xüsusda deyir: "Son əsərim "Hökmdar və qızı" da faciədir. Onu İbrahim xanın həyatına həsr etmişəm. Bu adamın taleyi uzun illər məni düşündürüb. Bir gecədə on səkkiz baş ailəsini ruslar qırdırıblar" (25, s.229).

İdeya və məzmunu yüksək bədiiliklə reallaşdırılan bu tarixi əsər dövrümüzün ibrətamiz məqamlarını da qabarıq şəkildə əks etdirir. "Bir sənətkar kimi İ.Əfəndiyevin ən bariz səciyyəvi cəhətlərindən biri onun əsərlərində ədəbiyyatımıza həmişə təzə mövzular, aktual problemlər gətirməsi idi. Onun "Hökmdar və qızı" pyesi də bu cəhətdən xarakterikdir. "Hökmdar və qızı" pyesi ilə Azərbaycan dramaturgiyasının

səhnəsinə ilk dəfə olaraq Qarabağ mövzusu gəldi. Tamaşada son səkkiz ildə bütün xalqımızın göynəyən yarasına çevrilmiş Qarabağ probleminin tarixi kökləri çox gərgin dramatik kolliziyalar zəminində açıqlanır“ (82).

Pyesdə hadisələr Şuşa qalasında başlayır. İbrahim xanın iqamətgahı diqqətə çəkilir. Məlum olur ki, Ağa Məhəmməd şah Qacar Şuşanı ələ keçirən zaman Balakənə ketmiş İbrahim xanın yenidən vətənə dönməsi ilə bağlı saray əhli şadyanılıq edir. Xanın qızları Ağabəyim ağa və Səltənət bəyim, Cavadxanın oğlu Hüseynqulu xan, Qarabağ atlılarının gənc sərkərdəsi Saday Şirxan oğlu da onların arasındadır. “- Adil hökmdarımız İbrahim xana eşq olsun“ sədələri ucaldıqca - ucalırdı. İbrahim xan həmvətənlərinə bu hörmət və ehtirama görə minnətdarlıq edir, Qarabağ camaatının mərdliyinə, sədaqətinə inandığını, daim onlara arxalandığını bildirir və eyni zamanda, çətin sınaqlardan keçən Saday Şirxan oğlunun igidliyini məxsusi qeyd edir. Camaat bu dəfə “ -Yaşasın Saday Şirxan oğlu“ - deyə qəhrəmana öz sevincini və minnətdarlığını bildirir.

Mövzusunə və janrına görə tarixi xronika üstündə köklənməli olan bu pyesdə müəllif janrın tarixi faciə stixiyasını dəyişməyən, əksinə, onu zənginləşdirməklə ona daxili bir dinamika aşılaman lirika-romantik sevgi motivlərindən də istifadə etmişdir. Əsərin ilk səhnələrində Ağabəyim ağa və Saday Şirxan oğlu, Səltənət bəyim və Hüseynqulu xan Cavadxan oğlu ən çətin yolları, ən böyük maneələri sevgi ilə keçməyin mümkün olduğunu bildirir, saf eşqlə səmavi aləmi də fəth etməyi iqrar edirlər. Lakin hadisələrin gedişində gənclərin bu şirin arzuları acı xətirə, iztirab, ayrılıq və ölümə əvəz olunur. Lirik-romantik və obyektiv-tarixi başlanğıclar ələ rəbitələnir ki, onların sənət yolu ilə edildiyini unudur və məhz tarixin öz ahəngi kimi qəbul edirsən. İ.Əfəndiyevin tarixi dram poetikasının estetik təsir gücü də kontekstlərin üzvi vəhdətinə özünəməxsus

ustalıqla nail olmasındadır.

“İbrahim xanın məğlubiyyətinin səbəbləri sırasına milli birləyin, həmrəyliyin yoxluğu, lidərsizlik, sadələvhlük, uzağı görə bilməmək daxildir“ (25, s.229).

Tarixilik baxımından yanaşanda aydın olur ki, qeyd edilən amillər məğlubiyyəti mütləq ifadə etmir. İ.Əfəndiyev də məğlubiyyətin səbəblərini daha geniş kontekstlə əlaqələndirir. Obyektiv tarixi gerçəkliyin dinamik inkişafını həzm etməyə, adekvat tədbirlər görməyə sadəcə olaraq macal yox idi. Pyesdə bu macalsızlıq, vaxtın darlığı İbrahim xan da daxil olmaqla bütün Azərbaycan xanlarının amanını kəsir. Onların ümumi düşməne qarşı birləşə bilməməsi təkəcə Qarabağ hökmdarının məğlubiyyəti deyildi, eyni zamanda, Azərbaycan xalqının faciəsi idi. Burada söhbət İbrahim xanın məğlubiyyətindən və faciəsindən getsə də, dövrünün aparıcı tarixi şəxsiyyəti kimi o, bütöv Azərbaycan ideyasını ifadə edirdi. Ona görə “lidərsizlik“ ifadəsi yerinə düşür. Xalq İbrahim xanı şəksiz lider hesab edirdi. Pyesdən də görüldüyü kimi, onun hökmü geniş əraziləri əhatə edir. İbrahim xanın məğlubiyyəti, faciəsi, məhvi tarixi baxımdan ümummillə mahiyyət kəsb edirdi. Bu cəhətlər bədii baxımdan da kifayət qədər əsaslandırılır. O, uzaqgörən və müdrək tarixi sima olduğuna görə millətini əjdahanın ağızından, ikibaşlı qartalın caynağından xilas etmək üçün yollar axtarır. Lakin tarixin təkəri İbrahim xanın, başqa sözlə, Azərbaycanın xeyrinə hərlənmir. Ona görə hökmdarın bütün cəhdləri fayda vermir və əksinə, onu uçuruma, faciəyə doğru çəkirdi. Hökmdar isə özünü, ailəsini deyil, bütövlükdə milləti, Azərbaycanın gələcəyini düşünürdü. Bunu oğlu Əbülfət xanla mükəliməsindən də aydın duymaq olar:

“İbrahim xan - Mən rus padşahına tabe olmağı İran şahənşahına tabe olmaqdan üstün tuturam. Mənim qəbul etdiyim son qərar bundan ibarətdir.

Əbülfət xan - Xan ata, soruşmağa cəsarət edirəm: sən

nəyə görə bu qərara gəlmisən?

İbrahim xan - Ona görə ki, rus padşahı Azərbaycan xanlıqlarını birləşdirib vahid bir dövlət yaratmaqda mənə kömək edəcəyinə söz verib. Fars təsirində olan İran şahları isə ona bitişik sahədə vahid, müstəqil türk dövlətinin yaranmasına razı olmazlar“ (27, s.50).

Mükəliməni bir qədər də davam etdirsək, aydın görürük ki, İbrahim xan siyasətdə romantizm yolunu tutub. Xüsusilə “söz verib“, “ruslar o dərəcədə namərdlik eləməz“, “rus padşahının səmimiyyətinə inanıram“ kimi arqumentləri həm hökmdarın siyasətinin, həm də şəxsiyyətinin xarakterini ifadə edir. Bunu xan qızı Ağabəyim ağa ilə kəskin mübahisə zəminində keçən görüşündə özü də etiraf edir: “İbrahim xan (mülayim) - Nə etməli qızım... siyasət gündə yüz dəfə istiqamətini dəyişən küləyə bənzəyir...” (27, s.55).

İ.Əfəndiyev İbrahim xanın hökmdarlıq tarixinə və şəxsiyyətinin xarakterinə müvafiq gəlməyən “mülayim”liyini tarixi şəraitin doğurduğu psixoloji sarsıntının əlaməti kimi vurğulayır. Lakin Ağabəyim ağa deyəndə ki, “sizin nəsil-ləriniz Azərbaycan analarının üzlərinə baxa bilməyəcəklər“, onda “İbrahim xan (qəzəblə) - Rədd ol. Rədd ol burdan“ - deyərək ən istəkli övladının da onun şəxsiyyətinə qarşı ittihamlarına dözmür. Hökmdar kimi “qəzəblə“ qəti qərarını bildirir. Deməli, İbrahim xan mürəkkəb, Azərbaycan üçün taleyüklü olduğu qədər də tragik olan bir dövrdə yaşadığı kimi, həm də ənənəvi şərq-türk hökmdarlarının xarakterindəki müəyyən səciyyəvi cəhətləri əks etdirir. İbrahim xan pyesdə daha çox sülh, dinclik, əmniyyət tərəfdarı kimi çözümlər, səlafi Əmir Teymurdan fərqli olaraq nahaq qanlar tökməkdə mənə görmür. Lakin Topal Teymur böyük hərbi gücə malik olsa da, bir çox hallarda artıq qırğınlara yol verməmək üçün siyasətə də əl atır. İbrahim xan düşmənin güclü və son dərəcə amansız olduğunu bildiyi, çarə yollarının tükəndiyi üçün daxili bir hüznə “başqa yol yox idi“ - deyir.

Ona görə də “Hökmdar və qızı“ əsərində predmetləşdirilən problemlərə ən yeni tarix müstəvisindən yanaşdıqda məlum olur ki, İbrahim xanı sadələşmədə, uzağı görməməkdə ittiham edənlər özləri də hökmdarın dediyi kimi, “ədalətli“ olmayıblar. Çağımızın olaylarından çıxış etsək deyə bilərik ki, o zaman İbrahim xan Azərbaycanın İrana birləşməyinin qəti əleyhinə olmaqda haqlı imiş. Opponent bu qənaəti tarixi İbrahim xanın deyil, İ.Əfəndiyevin müasirlik prinsipi əsasında yaradılmış bədii qəhrəmanın adına çıxar və müəllifi tarixi şəxsiyyəti öz ideyalarının ifadəçisinə çevirməkdə qınayar. Lakin tarix onu da sübut edir ki, iki od arasında qalan hökmdar uzun müddət tənhalığın girdabında seçim qarşısında qaldığına görə nəinki başqa xanlar tərəfindən, eyni zamanda, öz əzizləri və doğmaları tərəfindən də sınaq obyektinə çevrilir. Lakin nə qədər əzablı olsa da, seçimini edir, qərarında qəti olduğunu, başqa sözlə, məhz rus dövləti ilə ittifaqa girəcəyini ortaya qoyur. Bəlli olduğu kimi, bu qərar hökmdarın özü, ailəsi üçün fəlakətli bir aqibətlə sona yetir. İ.Əfəndiyevin son dərəcə sarsıntı içərisində söylədiyi kimi, “bir gecədə on səkkiz baş ailəsini ruslar qırdırdılar“. Bu eyni zamanda, 1990-cı il 20 yanvar qırğınına tarixi kontekstdə baxmağa imkan verir. O vaxt satqınlığına görə məlik rütbəsi ilə mükafatlandırılan Vanya erməni millətinə xidmət naminə rus mayoru Lisanoviçi “Son nəfərinə qədər. Türklər çox amansız millətdir“ - deyərək böyük bir hökmdarı ailəsi ilə birlikdə doğratdırmağa nail olmuşdursa, 1990-cı ilin 20 yanvarında yenə eyni ssenari təkrarlandı. Bu, Azərbaycan xalqına qarşı tarixi soyqırımı siyasətinin yeni bir dalğası, daha güclü, daha kəskin və amansız qabarması idi. Bu amansızlığı İbrahim xan hiss edirdi və belə zənn edirdi ki, taleyüklü məsələlərdə hər hansı bir yanlış addım millətin kütləvi şəkildə məhv edilməsinə səbəb ola bilər.

“Tubu xanım - Qüdrətli Azərbaycan hökmdarına

müstəmləkə təkliflərini bəyan edəndə, ellər igidi Pənah xanın oğlu İbrahim xanın onun düz ağzının içinə bir güllə sıxmadığına mən təəccüb edirəm.

İbrahim xan - Bu bir anlıq mənim ağıma gəldi. Ancaq onun top-tüfənglə möhkəm silahlanmış ordusunun Qarabağ camaatını uşağıdan-böyüyə qılıncdan keçirəcəyini düşünüb susdum“ (27, s.58).

Lakin bu susmaq İbrahim xan kimi bir şəxsiyyət üçün tragik bir məqam idi. Tarix sübut edir ki, o heç vaxt anlamadığını, həqiqət hesab etdiyini deməkdən, həm də özünəməxsus sərt formada deməkdən çəkinməyib. Lakin indi adlı-sanlı bir Azərbaycan hökmdarı rus generalı qarşısında həqiqəti demir və susursa, bunu, əlbəttə, qorxaqlığın, acizliyin əlaməti kimi yozmaq ədalətsizlik olardı və xanın şəxsiyyətinin tarixi mündəricəsi ilə ziddiyyət təşkil edərdi. Vaxtilə Koroğlu “qaçmaq da igidlikdəndir“ demişdir. Əgər kütləvi qırğına təhrik etməmək naminə İbrahim xan öz xarakterinə üstün gəlib susa bilibsə, bunun nə qədər mənəvi sarsıntı yaratdığını anlamaq çətin deyil. Əslində, bu da bənzərsiz bir qəhrəmanlıqdır, millətin müqəddəratı naminə özün-özünə qalib gələsən.

Bu gün Azərbaycan müstəqil ölkə kimi, dünyəvi bir dövlət kimi yaşayır və beynəlxalq aləmdə tanınır. Doğrudur, müstəqilliyə aparan yol uzun, üzüntülü olduğu kimi, qurbansız da olmayıb. Lakin vaxtilə İbrahim xanın İranla birləşməyə qəti etiraz etməsi onun uzaqgörənliyinin təmsalidir. Biz nə qədər müşkül olsa da, rus imperiyasının caynağından xilas ola bildik, lakin cənublu qan qardaşlarımızın bu gün öz ana dillərində, hətta ibtidai məktəblərinin belə olmaması onu göstərir ki, millətimizin böyük bir hissəsinin taleyi yaman tilsimə düşüb. Şah İsmayıl Xətai yolu ilə gedib onun əməllərini yaşatmaq əzmində olan İbrahim xana tarixi zaman bu könül arzularını reallaşdırmaq imkanı vermədi. Heç imkan verməzdi də. Çünki o vaxt dünya siyasət meydanında yeni

dövlətlər peyda olmuşdular. Belələri müstəmləkəçilik siyasəti aparır, dünyanı yenidən bölüşdürmək üçün qüvvə nümayiş etdirirdilər. Nə edəsən ki, İbrahim xanın hökmdarlıq dövrü dünyanın bu çağına düşdü. Rusiya və İran kimi tamah dişi böyük olan dövlətlərlə “dinc yanaşı“ yaşamaq yolları aramalı oldu. Acı da olsa, reallıqdan irəli gələn çarəsizliyi çarə kimi qəbul etdi: “Başqa yol yox idi“.

İ.Əfəndiyev İbrahim xanın bədii surətini tarixiliyi gözleməklə bütün səciyyəvi cəhətləri ilə yaradarkən onun siyasi-dövlətçilik fəaliyyətinin Azərbaycanın bütövlüyü ilə bağlı məqamlarını daha qabarıq verməyə çalışmışdır. Məsələn, hökmdar Azərbaycanı heç bir dövlətdən asılı olmayan bir ölkəyə çevirmək və onun bütövlüyü naminə Ağabəyim ağanı İran hökmdarı Fətəli şahla əməkdaşlıqda düşünürdü ki, əgər qızı onun zövcəsi olarsa, onda “Azəri xanlıqlarını birləşdirib vahid bir dövlət yaratmaqda mənə kömək edər... O, bu köməyi mənə vəd edir“ (27, s.35).

Sonrakı hadisələr göstərdi ki, Fətəli şah vədinə xilaf çıxdı. Lakin onunla qohumluğunun zərbəsi yenə İbrahim xanın özünə dəydi. Belə ki, Vanya xanın ailəsi ilə birlikdə doğradılmasında Fətəli şahla qohumluq əlaqələrini İbrahim xanın rus hökumətinə xəyanətinin zəmini kimi qələmə verib istədiyinə nail ola bildi. Vətənin birliyi ideyası ilə şövqə gələn İbrahim xanın aşağıdakı qənaətindən aydın görünür ki, bu yolda nəinki şəhid olmağa, hətta lazım gəlsə övladlarını da qurban verməyə razıdır: “İbrahim xan - Vətən borcu, vətən şərəfi o qədər böyük, o qədər müqəddəs bir hissdir ki, ona əmr etmək olmaz. O gərək insanın öz qəlbindən gəlsin“ (27, s.35). Akademik B.Nəbiyevin sözləri ilə desək, bu fikirlər həm də “Azərbaycan dövlətçiliyini, onun birliyini və vəhdətini göz bəbəyi kimi qorumaq haqqında qocaman ədibin öz xalqına, gələcək nəsillərə son sözü, vəsiyyəti kimi xüsusi bir bədii ümumiləşdirmə qüvvəsilə səslənir“ (82).

Araşdırılan problemin bədii ümumiləşdirilməsinə ədibin

konseptual baxışları, xüsusilə, İbrahim xanın və Ağabəyim ağanın monoloqlarında qabaran müasirlik ruhu mühüm təsir göstərir:

“Ağabəyim ağa - Xan ata. Sənin nə ləl-cəvahiratın, nə səltənətinin əzəməti İran şahlığından əskik deyil. Azəri igidləri sənin başına and içirlər. Ona görə də güman etmirəm ki, şöhrətli xan atam məni ancaq Fətəli şah olduğu üçün ona vermək istəyir.

İbrahim xan - Mənim əqilli qızım. Sənin fəxrlə yad elədiyən Azəri igidləri bilirsən həmişə mənim də iftixarım olublar... Lakin bizim faciəmiz ondadır ki, bu igidlər bütün bir xalq halında birləşməyiblər. Ayrı-ayrı xanlıqlara bölünüb-lər... Mənim ən yüksək amalım bu xanlıqları birləşdirib Azəri türklərinin yenilməz dövlətini yaratmaq olmuşdur.

Ağabəyim ağa - Ax, xan ata, sənin bu böyük amalın həmişə mənim də şirin xülyələrim olub“ (27, s.35).

Bu mükəlimə bizi belə bir həqiqətə qovuşdurur ki, İbrahim xanın amalı Ağabəyim ağanın “Şirin xəyalı“ ilə üzvi vəhdət təşkil edir. Məhz elə bunun naminə də Saday Şirxan oğlunun sevgisini qəlbinin dərinliklərində gizlədərək qürbət-də keçəcək qəriblik taleyi ilə barışır və özünü “yenilməz dövlət amalı“nın doğurduğu “şirin xəyallara“ fəda edir. Çünki izdivaca razılıq verməklə o, Fətəli şahın sərvətini və şöhrətini deyil, vətəninin gələcəyini düşünmüşdür. Göründüyü kimi, yenilməz vətən amalını haqq yolu kimi qəbul edən ata və qızı bir-birini tamamlayır. Pyesin sonunda Cavadxan oğlu Hüseyinqulu xan, İbrahim xanın qızı Səltənətbəyim ruslarla vətən uğrunda qanlı savaşa öldürüləndən sonra Ağabəyim ağanın atasına qarşı irəli sürdüyü ittihamlarda onların birinin digərini tamamlaması, tarixin ibrət dərslərini hərəsinin özünəməxsus şəkildə ortaya qoymaları aydın görünür. Məhz münasibətlərin belə bir ovqatla çözümlü problemin tarixilik məzmununa müvafiq olmaqla yanaşı, həm də İ.Əfəndiyevin tarixin qan yaddaşı konsepsiyasını əks etdirir.

İbrahim xan vəziyyətin nə qədər mürəkkəb və tragik olduğunu hamıdan yaxşı başa düşür, millətinin ağır vəziyyətini həm də özünün şəxsi faciəsi kimi yaşayır. Ona görə də İbrahim xanı çox şeydə təqsirləndirmək olar, yalnız vətənə xəyanətdən başqa. Çünki tarixin obyektiv gedişini millətinin mənafeyinə yönəltmək çarəsini tapa bilməyən hökmdarın məhz şəraitin, məmləkətin daxilində və xaricində gedən proseslərin qurbanı olduğunu unutsaq haqlı olarıq. “İbrahim xan - Cavad xan mənə ağır ittihamlar verir. Ancaq gəlin ədalətlə danışaq, hər cürə silahı, böyük qoşunu olan iki böyük dövlətin arasındayıq. Ona görə mən çalışıram ki, biz bütün Azəri xanlıqlarını birləşdirib vahid, güclü bir dövlətə çevirək“ (27, s.38). Heç kəs məni başa düşmür. Xalqımızın həqiqi azadlığı tilsimə düşmüşdür. Azəri xalqı qəvidir, igiddir. Lakin onun qılıncı nə qədər iti olsa da iki divin pusqusunda dayandığı bu tilsimi qan tökməklə sındıra bilməz... Nə üçün məni başa düşümlər? Nə üçün? Nə üçün?“ (27, s.39).

Göründüyü kimi, İbrahim xan şəraiti təhlil edərək milləti düşdüyü vəziyyətdən xilas edib, tilsimi qırmaq, pusquda dayanan divləri ovundurmaq, bəlanı uzaqlaşdırmaq üçün çarə axtarmaqla yanaşı, anlamağın da dərdsini çəkir. Nitqinin sonunda məclis əhlinə üz tutaraq dalbadal üç dəfə “nə üçün“ deməsi məhz iç aləmində sonsuz bir faciənin yaşandığından xəbər verir. İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının yaratdığı tarixin müasirliyi həm də ondadır ki, xalqımızın azadlığı üçün qurulan tilsim nağıllarda olduğu kimi hələ darmadağın edilməyib, bu gün də həmin o “iki div pusquda dayanıb“ məqam gözləyir. Bu baxımdan İ.Əfəndiyevin “Hökmdar və qızı“ tarixi keçmişimizi və indimizi aqibət müstəvisində cəm edir, sabahlı aqibət üçün səfərbər olmağa səsləyir.

İbrahim xanın tarixi şəxsiyyət kimi aqibətinin Şah İsmayıl Xətai, Nadir şah, Ağa Məhəmməd şah Qacar kimi Azəri türklərindən olan hökmdarların aqibəti və taleyi ilə tarixi müstəvi təşkil etdiyini nəzərə alan İ.Əfəndiyev bədii ümumi-

ləşdirmələri ilə də bu konteksti diqqətə çəkir. Məsələn, əgər aqibətinin sonunda Nadir şah "təqsirim çoxdur" (83, s.133) - deyə etiraf edirsə, İbrahim xan "Ah, mən aldanmışam" (27, s.58) - deyə son gecəsinin sabahından ümid gözləyir. Lakin zalım əcəl Nadir şahı macal vermədiyi kimi İbrahim xana da aman vermədi ki, ruhu gələcək nəsillər qarşısında xəcalət çəkməmək üçün atası Pənah xanın vəsiyyətinə əməl edərək "qılıncını qınından çıxarsın", Azərbaycan xalqını ölüm-dirim mübarizəsinə qaldırsın. Onun yaradıcı köməyə çağırması, intiqam üçün ondan izn alması "Hökmdar və qızı" tarixi faciəsinin aparıcı qəhrəmanının stixiyasını, tarixin faciəsini və fəlsəfəsini ümumiləşdirmək baxımından da müdrikane düşünülmüş sonluqdur.

NƏTİCƏ

İ.Əfəndiyevin tədqiq olunan əsərləri belə bir qənaəti meydana çıxardır ki, tarixilik də, müasirlik də yazıçının hadisələrə estetik-fəlsəfi münasibətinin formalarıdır. Başqa sözlə, deyə bilərik ki, İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarında özünü göstərən müasirlik məhz elə dramaturqun özünün yaşadığı dövrü tarix kimi tədqiq və təqdim etməsindədir. Tarixilik isə onun dramaturgiyasında milli yaddaşın meyarı kimi diqqətə çəkilir. İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarında tarix xalqın milli-mənəvi və estetik-mədəni təcrübəsinin təzahürü, müasirlik isə tarixi dəyərlərin meyarı və əlaməti kimi qəbul olunmalıdır.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarında müasirlik bir estetik kateqoriya, həm də bir münasibət forması kimi araşdırılarkən, təbii ki, sovet dövrü ədəbiyyatının ideoloji prinsiplərinə də diqqət yetirilir, müasirlik kateqoriyası ilə siyasi xarakterli aktualıq anlamı arasındakı nisbət konkret mülahizələr əsasında aydınlaşdırılır. Bu problemə bağlı təhlil və ümumiləşdirmələr elmi-nəzəri fikrin əldə etdiyi nəticələri nəzərə almaq və saf-çürük etməklə daha da konkretləşir, ayrı-ayrı tarixi dram nümunələrinin daha obyektiv qiymətləndirilməsinə xidmət edir. Bu isə nəticə etibarilə İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarını Azərbaycan tarixi dram ənənələri kontekstində öyrənmək, bu əsərlərin orijinal dramaturji keyfiyyətlərini, özünəməxsus tematika və ideya-məzmun əhatəsini müəyyənəlməkdir.

Tədqiqat materialında öz əksini tapan metodoloji meyarlar gələcəkdə bu istiqamətdə aparılacaq araşdırmalar üçün faydalı ola bilər. Çünki tədqiqatın qənaətlərindən aydın olur ki, İ.Əfəndiyev tarixə müraciət edəndə də, müasir gerçəklikdən mövzu götürəndə də müasir insanı düşündürən əxlaqi-mənəvi məsələləri əks etdirməyə çalışır. Daha doğrusu, İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının təhlili göstərir ki, bu

əsərlərdə əsas cəhət mövzunun tarixlə və yaxud müasir dövrlə bağlı olması deyil, məhz münasibətin, müəllif mövqeyinin və təfəkkürünün müasirliyi və tarixiliyidir. Ona görə də İ.Əfəndiyev bir dramaturq, bir sənətkar kimi mövzunun hansı dövrdən alınmasından asılı olmayaraq, öz məqsədinə məhz hadisələri müasirlik və tarixilik mövqeyindən əks etdirmək və qiymətləndirməklə nail olur.

“Mahni dağlarda qaldı”, “Xurşidbanu Natəvan”, “Hökmdar və qızı” əsərlərinin tədqiqi belə bir qənaəti ortaya qoydu ki, İ.Əfəndiyev üçün tarixilik təkcə tarixə müraciətdə, tarixi materialda deyil, müasiri olduğu tarixlə, keçmiş indi ilə əlaqələndirməsindədir. Ona görə də ədibin müasirliyi tarixi məzmunla malik elə bir ideya-bədii keyfiyyətdir ki, dünən olduğu kimi, bu gün də bizim hisslərimizə toxunur, şüurumuza təsir edir, bizi düşündürür. Bu, İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının elmi-nəzəri təhlilindən çıxan nəticədir. Göründüyü kimi, bu əsərlərin toxunduğu problemlərin və dramaturji özünəməxsusluğunun konseptual şəkildə tədqiqi həm də ümumən tarixi əsərin başlıca ideya-sənət meyarı olan tarixilik və müasirlik kateqoriyalarını daha obyektiv qiymətləndirmək üçün geniş imkanlar açmış olur.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarının özünəməxsusluğu şübhəsiz ki, Azərbaycan dramaturgiyasının mövcud ənənələri fonunda daha aydın görünür. Buna görə də dissertasiyada ədibin tarixi pyeslərinin bütün yaradıcılıq problemləri ümumən Azərbaycan dramaturgiyasının, mövcud tarixi dram nümunələrinin yaradıcılıq problemləri ilə bağlı şəkildə araşdırılmışdır. Burada əsas prinsip İ.Əfəndiyevin əsərlərini milli dramaturgiyanın öz daxili qanunauyğunluqlarına müvafiq, vahid sənət müstəvisində araşdırmaq olmuşdur. Bu məsələlər, təbii ki, dissertasiya işinin struktur planında nəzərdə tutulan miqyasda açıqlaraq işıqlandırılır. Problemin həllində elmi-nəzəri fikrin mövcud müddəaları, dramaturgiya tariximizin, tarixi dram janrının öyrənilmə səviyyəsi nəzərə

alınmış, bu əsasda yeni metodoloji yanaşma prinsipləri müəyyənləşdirilmişdir.

İ.Əfəndiyev müasir mövzuda yazdığı pyeslərində olduğu kimi, tarixi dramlarında da orijinal yaradıcılıq keyfiyyəti sayılan lirik-psixoloji üslubu ilə janrın ənənəvi poetikasına yeni fəlsəfi ovqat, yeni bədii mündəricə gətirmişdir. Dramaturgiyanın poeziyasını yaradan, həyatın dramatizmini onun şəriyyəti ilə tamamlayan İ.Əfəndiyevin əsərləri həm də dərin fəlsəfi və milli-tarixi məzmunla malikdir. Onu millətinin taleyi də, bəşəriyyətin həyatı da eyni səviyyədə düşündürmüş və bu narahatlıq onun tarixi dramlarında özünün fəlsəfi-estetik əksini tapa bilmişdir. İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarındakı surətlərin arzu və düşüncələri, fəaliyyət və mübarizə yolları yüksək sənətkarlıqla təsvir olunur; münəqişə və ziddiyyətlərin, hərəkət və hadisələrin orijinal süjet və kompozisiya həlli gərgin dramatizmlə, təbii situasiyalarla vəhdət təşkil edir. Həyat həqiqətini bədii həqiqət səviyyəsinə qaldırmağa imkan verən tarix İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının həm müsafiri və həm də tale yoldaşdır.

İ.Əfəndiyevin tarixə müraciəti estetik-fəlsəfi düşüncəsini zənginləşdirmiş, yaradıcılıq təşəbbüslərini artırmışdır. Göründüyü kimi, tarixi mövzuya maraq göstərən ədib bu kontekstdə mövcud olan ədəbi ənənəyə də kifayət qədər yaxından bələd olmaqla yanaşı həm də orijinal yolla getmişdir. O, tarixi həqiqəti rəsmi sənəd dili ilə göstərməyə meyl etməsə də, tarixi həqiqətin mənasını, dövrün ruhunu və ictimai inkişafın qanunauyğunluğunu, tarixin konkretlik tələbini gözləmişdir. Tarixi hadisələri və şəxsiyyətləri bədii düşüncə obyektinə çevirmək istəyi daxili-mənəvi tələb kimi yazıçıya yaşadığı dövrün mürəkkəb proseslərinə zirvədən baxmaq imkanı verirdi. Ömrü demək olar ki, bütünlüklə “sovet dövrü”ndən keçən İ.Əfəndiyev dövrün ictimai-siyasi təzadlarından, vülqar-sosioloji sıxıntılardan imkan daxilində uzaqlaşmağa çalışmışdır. Tədqiqatın qənaət-

lərindən o da aydın oldu ki, özünüdərk meyli elə əzəldən İ.Əfəndiyevin təbiətində mövcud olan başlanğıcdır və bunun get-gedə lirik-psixoloji üslub kimi sabitləşməsi bu baxımdan təbiidir. Məhz bu yolla o, dünənin siyasi-ideoloji çərçivəsini aşsa bilirdi. Lakin mövcud tədqiqatın predmeti İ.Əfəndiyevin tarixi dramlarını araşdırmaq problemini ehtiva etdiyinə görə dünənin kontekstinə istinad etmək, təhlil etmək vəzifəsini qarşısına qoymasa da, tarixilik nöqteyi-nəzərinə əsasən ədibin yaradıcılıq təkamülünə səbəb olan gerçək tarixi məqamları da diqqətdən yayındırmır.

İ.Əfəndiyevin tarixi dramları vahid milli dramaturji prosesin təbii gəlişməsinə üzə çıxaran, onu təsdiqləyən kamil estetik örnəklərdir. Bu cəhətdən İ.Əfəndiyev dramları da sələflərinin örnəkləri kimi milli-mənəvi irsin əsasını təşkil edir.

İ.Əfəndiyev tarixi hadisələri qələmə alarkən ona nə məqsədlə müraciət etdiyini öncədən müəyyənləşdirirdi. Çünki bir çox yazıçılarda tarixə müraciətin məqsədi dünyagörüşü ilə bağlı müxtəlif olurdu. İ.Əfəndiyev isə tarixə müraciətini heç vaxt ideoloji müstəvi ilə məhdudlaşdırmır, məhz tarixin canlı nəfəsini dinləyir və ona estetik kateqoriya olan müasirliyin gözü ilə baxırdı. Hələ 1907-ci ildə Ə.Haqqverdiyev yazırdı ki, "Tarixi faciələrdə müsənnif surətin ağzına dil verə bilər, amma olmuş keyfiyyətləri dəyişə bilməz". Lakin əsrin sonlarında yaradılan tarixi faciələr problemləri daha geniş kontekstdə araşdırdıqlarına görə meyarlar da müvafiq olaraq dəyişilir. Tarixi dramın bu istiqamətdə əldə etdiyi uğurların ən bariz nümunələri məhz İ.Əfəndiyevin yaradıcılığının üçüncü dövrünü əks etdirən tarixi dramlardır ki, bunların da başlıca cəhətləri dissertasiya şində araşdırılır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT

1. Axundov M.F. Əsərləri, 3 cildə, II c., Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1961.
2. Axundov M.F. Əsərləri, 3 cildə, III c., Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1962.
3. Axundov Y. Azərbaycan sovet tarixi romanı, Bakı, "Yazıçı", 1979.
4. Axundova Z. İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında tarixi dram janrı. "Qobustan" jurnalı, 2000, №4.
5. Arif M. Seçilmiş əsərləri, 3 cildə, I c., Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1967.
6. Arif M. Seçilmiş əsərləri, 3 cildə, II c., Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1968.
7. Aristotel. Poetika, Bakı, Azərnəşr, 1974.
8. Аристотель. Сочинения, в 4-х томах, т. III, М., "Мысль", 1981.
9. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 3 cildə, II c., Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1960.
10. Belinski V.Q. Rus ədəbiyyatı klassikləri haqqında. Bakı, Uşaqgənəcnəşr, 1954.
11. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. Bakı, "Gənclik", 1979.
12. Белинский В.Г. Эстетика и литературная критика, в 2-х томах, т.I., М., Гослитгиздат, 1959.
13. Bünyadov Z., Rəhimov Ə., Tarix, həqiqətlər... yoxsa təhriflər. "Azərbaycan" jurnalı, 1989, №9.
14. Cabbarlı C. Ədəbi mübahisələr, "Ədəbiyyat qəzeti", 30 may, 1934-cü il.
15. Cabbarlı C. Əsərləri, 4 cildə, I c., Bakı, "Yazıçı", 1983.
16. Cavid H. Seçilmiş əsərləri, Bakı, Azərnəşr, 1958.
17. Cəfərov C. Əsərləri, 2 cildə, I c., Bakı, Azərnəşr, 1968.
18. Cəfərzadə Ə. Natəvan və Kəminə. "Ulduz" jurnalı, 2000, №12.

19. Чернец Л.В. Литературные жанры. М., Изд-во. МГУ, 1982.

20. Dərdimiz və mövqeyimiz – dəyirmi stol, “Ədəbiyyat qəzeti”, 1, 8 mart 1996-cı il.

21. Elçin, Ədəbiyyatda tarix və müasirlik, Elmi məruzə, Bakı, 1997.

22. Elçin, Ədəbi düşüncələr, “Azərbaycan” jurnalı, 2000, №9.

23. Ədəbi proses 83, 84, Bakı, “Elm”, 1994.

24. Əfəndiyev Ə. İlyas Əfəndiyev, Bakı, “İşıq”, 1996.

25. Əfəndiyev Ə. İ. Əfəndiyevin yaradıcılığı, Bakı, “Elm”, 2000.

26. Əfəndiyev İ. Bizim qəribə taleyimiz, Bakı, “Yazıçı”, 1989.

27. Əfəndiyev İ. Hökmdar və qızı, “Azərbaycan” jurnalı, 1998, №6.

28. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri, 4 cildə, IV c., Bakı, Azərənəşr, 1973.

29. Əfəndiyev İ. Sevgililərin cəhənnəmdə vüsalı, “Azərbaycan” jurnalı, 2000, №11.

30. Əfəndiyev İ. və Mütəllibov T.-nin söhbəti: Teatr və dramaturgiya məsələləri, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 3 yanvar, 1986-cı il.

31. Əfəndiyev T. Romantik dramaturgiyada tarixilik və bədiilik. Elmi məruzə, Bakı, 1999.

32. Əhmədov R. Səməd Vurğunun dramaturgiyası, Bakı, ADPU-nun nəşri, 1996.

33. Əhmədov T. Nəriman Nərimanovun yaradıcılıq yolu, Bakı, “Elm”, 1991.

34. Əliyev S. Adlar və adamlar, “Azərbaycan” jurnalı, 1982, №4.

35. Əliyeva İ. Məmməd Rahim, Bakı, “Yazıçı”, 1987.

36. Hacıyev D. Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi dram, Bakı, “Yazıçı”, 1983.

37. Həsənzadə N. Ədəbi həqiqətlər tarixi həqiqətləri təhrif etmir, “Azərbaycan” jurnalı, 1989, №10.

38. Hüseyn M. Ədəbiyyat və sənət məsələləri, Bakı,

“Azərənəşr”, 1958.

39. Hüseyn M. Əsərləri, 10 cildə, IX c., Bakı, “Yazıçı”, 1979.

40. Hüseyn M. Ölməz sənətkar, Bakı, “Azərənəşr”, 1944.

41. Hüseyn M. Əfəndiyev “Natəvan”, “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 31 may 1942-ci il.

42. Hüseynov İ. Bəs həqiqət., “Azərbaycan” jurnalı, 1981, №1.

43. Hüseynov T. Tarixi roman ustası. Bakı, “Yazıçı”, 1986.

44. Xavəri S. Yaşar Qarayev “Tarix idrakın və yaddaşın işığında”, 525-ci qəzet; 3 mart 2000-ci il.

45. Xəlilli Q. İyde ağacının xiffəti, “Kommunist” qəzeti, 9 may 1991.

46. Xəlilov S. Cavid və Cabbarlı, “Ədəbiyyat qəzeti”, 4 may 2001-ci il.

47. Xəlilov S. Cavid və Cabbarlı, “Ədəbiyyat qəzeti”, 11 may 2001-ci il.

48. Художественно-документальные жанры, Вопросы теории и истории, гор. Иваново Госпед институт, им. Д.А.Фурманова, 1970.

49. İbrahimov M. Xəlqilik və realizm cəbhəsindən. Bakı, Azərənəşr, 1961.

50. İsmayılov Y. İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu, Bakı, “Elm”, 1991.

51. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri, Bakı, “Elm”, 1979.

52. Köçərli F.B. Azərbaycan ədəbiyyatı, 2 cildə, I c., Bakı, “Elm”, 1978.

53. Qafqazlı N. XX əsr Azərbaycan tənqidində tarixi dram məsələləri, “Azərbaycan” jurnalı, 1974, №3.

54. Qarayev Y. Azərbaycan dramaturgiyasında faciə janrı, Bakı, Azər-baycan SSR. EA nəşriyyatı, 1965.

55. Qarayev Y. Cavid: Sənətkar və tarix, “Azərbaycan” jurnalı, 1982, №8.

56. Qarayev Y. Dədə Qorqudan Ata Türkə-Atatürkə

qədar... "Respublika" qəzeti, 8 yanvar 1999-cu il.

57. Qarayev Y. Əcdadın yaddaş həyatı. "Ədəbiyyat" qəzeti, 31 yanvar 1997-ci il.

58. Qarayev Y. Ədəbi üfüqlər, Bakı, "Gənclik", 1985.

59. Qarayev Y. Faciə və qəhrəman, Bakı, "Elm", 1965.

60. Qarayev Y. Meyar-şəxsiyyətdir, Bakı, "Yazıçı", 1988.

61. Qarayev Y. Müasirliyin sabitliyi: İlyas Əfəndiyev, Seçilmiş əsərləri, 6 cildə, I c., Bakı, "Yazıçı", 1984.

62. Qarayev Y. Müsahibə: İnfarkt. "Ədəbiyyat" qəzeti, 19 oktyabr 1999-cu il.

63. Qarayev Y. Tarix: yaxından və uzaqdan. Bakı, "Sabah", 1996.

64. Qarayev Y. Teatr həyatda və sənətdə. "Ədəbiyyat qəzeti", 6 dekabr 1996-cı il.

65. Qasimov H. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında yaradıcılıq problemləri, Bakı, "Elm", 1998.

66. Qasımzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, Bakı, Azərb. Dövlət universiteti, 1956.

67. Qasımzadə F.S. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, Bakı, "Maarif", 1974.

68. Гегель В. Философия религии, М., "Мысль", 1976.

69. Горький М. Собрание сочинений, в 30-ти томах, Т. XXIV, М., ГИХЛ, 1953.

70. Quliyev M. "Od gəlini" haqqında, "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı, 1928, №4.

71. Quliyev V. Yaşayan ənənələr, "Azərbaycan" jurnalı, 1986, №6.

72. Makulu A.P. Xiyabani, Bakı, "Yazıçı", 1975.

73. Məmmədquluzadə C. Əsərləri, 3 cildə, II c., Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1967.

74. Məmmədli Q. Xiyabani, "İnqilab və mədəniyyət" jurnalı, 1947, №12.

75. Məmmədli Q. Nəriman Nərimanov, Bakı, "Yazıçı", 1987.

76. Məmmədov B. Xurşidbanu Natəvan, "Bakı", "Yazı-

çı", 1983.

77. Məmmədov M. Azəri sovet dramaturgiyasının estetik problemləri. Bakı, Azərnəşr, 1968.

78. Məmmədov V. Nəriman Nərimanov, Bakı, Uşaq-gənclər, 1957.

79. Məmmədova S. XX əsr 30-cu illər gerçəkliyi C.Cabbarlı dramaturgiyasında, Bakı, "Elm", 2000.

80. Mirzəcanzadə A. Bacarığa görə insanı qiymətləndirmək mümkündür, "Elm" qəzeti, 14 oktyabr 2000-ci il.

81. Nəbiyev B. İbrətəməz tamaşa, "Azərbaycan" qəzeti, 27 dekabr 1996-cı il.

82. Nərimanov N. Seçilmiş əsərləri, Bakı, "Elm", 1973.

83. Nəsimi İ. Fars divanı, Bakı, Azərnəşr, 1972.

84. Ordubadi M.S. Əsərləri, 8 cildə, IV c., Bakı, Azərnəşr, 1965.

85. Rəhimli İ. Dramaturgiya və teatr, Bakı, "İşıq", 1984.

86. Rəhimov Ə. Bədii həqiqət, tarixi həqiqət, "Azərbaycan" jurnalı, №1.

87. Rza R. Seçilmiş əsərləri, 4 cildə, II c., Bakı, Azərnəşr, 1968.

88. Seyid Hüseyn. Bir mütaliə, "Yeni iqbal" qəzeti, 12 dekabr, 1916.

89. Seyid Hüseyn. Ədirnə fəthi, "Azərbaycan" qəzeti, 14 avqust, 1919-cu il.

90. Seyidov Y. İlyas Əfəndiyev, Bakı, "Yazıçı", 1975.

91. Səfərov C., Babayev A., Şərəfli yol, Bakı, Azərnəşr, 1974.

92. Səfiyev A. Azərbaycan dramaturgiyası müasir mərhələdə, (1960-1980-ci illər), Bakı, "Ozan", 1998.

93. Səfiyev A. Dramaturgiyamızın imkanları və real vəziyyət, "Azərbaycan" jurnalı, 1983, №10.

94. Sosialist realizmi müasir mərhələdə. Bakı, "Elm", 1988.

95. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən. Bakı, Azərnəşr, 1964.

96. Talıbov A. Azərbaycan teatr sənəti və yaxud biyaban ilğımları. "Ulduz" jurnalı, 1983, №3-4.

97. Talıbzadə K. "Nadir şah" haqqında – Azərbaycan SSR EA-nın Xəbərləri, Ədəbiyyat və incəsənət seriyası, 1971, №1.

98. Tehran Ə. Tarix yaşanılırsa əgər. "Ədəbiyyat qəzeti", 13 mart 1998.

99. Толстой А. Полное собрание сочинений, в 15-ти томах, т. XIII, М., Гослитиздат, 1961.

100. Vəzirova F. C.Cabbarlı yaradıcılığında sosializm realizmi. Bakı, S.M.Kirov adına ADU, 1960.

101. Vurğun S. Böyük sənət əsərləri uğrunda. "Ədəbiyyat qəzeti", 31 may 1946.

102. Yusifli V. Roman haqqında mülahizələr "Azərbaycan" jurnalı, 1982, №5.

103. Yusifli V. Yollar hara aparır, "Ulduz" jurnalı, 1993, №1.

104. Злобин С. О моей работе над историческом романом. -В кн.: Советская литература и вопросы мастерства, выпуск 1, М., "Советский писатель", 1957.

M Ü N D Ə R İ C A T

GİRİŞ.....3

I FƏSİL

Tarixi dramın nəzəri məsələləri. Tarixilik və müasirlik janrın problemi kimi

1. Tarix və müasirlik8
2. Tarixi və bədii həqiqətin qarşılıqlı əlaqəsi20
3. İlk milli tarixi dram və ənənələr.....31

II FƏSİL

İ. Əfəndiyevin dramaturgiyasında tarixi dram janrı

1. Tarixi dramda tarixiliklə müasirliyin vəhdəti.....44
2. Tarixi mövzu və insanın şəxsi dramı.....50
3. Sənətkarın obrazı və tarixilik.....74
4. Hökmdarın faciəsi.....108

NƏTİCƏ.....121

ƏDƏBİYYAT125

Şahbazova Səidə Həsənəli qızı. İlyas Əfəndiyevin tarixi dramları. Bakı, "Ağrıdağ" nəşriyyatı, 2002, -132 c.

Operatoru: *Təranə*
Texniki redaktoru: *B.Süleymanov*

Yığılmağa verilmiş 06.01.2002. Çapa imzalanmış 27.03.2002. Kağız formatı 84x108 1/32 Ofset kağızı. Şerti çap vərəqi 8,25. Tirajı 301. "Nurlan" NPM-də çap edilmişdir. Qiyməti müqavilə ilə.

"Ağrıdağ" nəşriyyatı, 2002.

AR $\frac{2002}{1272}$