

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DİLLƏR UNİVERSİTETİ
Azərbaycan ədəbiyyatı kafedrası

Əlyazması hüququnda

RƏHİMƏXANIM ALLAHVERDİ qızı MÜRVƏTOVA

**İLYAS ƏFƏNDİYEVİN DRAMATURGİYASINDA LİRİK-
PSIXOLOJİ ÜSLUB**

İxtisas: 060201-2 Azərbaycan ədəbiyyatı

Magistr elmi dərəcəsi almaq üçün təqdim olunmuş

D İ S S E R T A S İ Y A

Elmi rəhbər:

Vəfa Musa qızı Fətullayeva

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent əvəzi

BAKİ – 2022

MÜNDƏRİCAT

GİRİŞ	3-5
I FƏSİL. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf mərhələləri	6
1.1 1920-40-cı illər dramaturgiyasının mövzu problematikası	6-16
1.2 1950-60-cı illər Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun yaranması	17-23
II FƏSİL. İlyas Əfəndiyev dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslub	24
2.1. Ailə-məişət mövzulu pyeslərində lirik-psixoloji üslub (“Sən həmişə mənimləsən”, “Məhv olmuş gündəliklər”, “Atayevlər ailəsi” pyesləri əsasında)	24-40
2.2. Tarixi dramalarında lirik-psixoloji üslub (“Mahnı dağlarda qaldı”, “Xurşidbanu Natəvan”, “Hökmdar və qızı” pyesləri əsasında).....	40-58
NƏTİCƏ	59-61
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI	62-65

Giriş

Mövzunun aktuallığı. Hər bir fərd öz mühitinin güzgüdəki əksi olub yaşadığı dövrün ictimai-siyasi, tarixi, mədəni hadisələrinin müəyyən dərəcədə öz həyat və fəaliyyətində izlərini daşıyır. Bunun nəticəsidir ki, müxtəlif zaman kəsiklərində yaşayan insanların düşüncələrində, psixologiyalarında, davranışlarında müəyyən bir qaynuna uyğunluq özünü göstərir. Bu baxımdan ədəbiyyat Aristotelin deyimi ilə desək, inikas rolunu oynayır. Hər hansı bir dövrün mənzərəsini, insan həyatında təsiri olmuş hadisələri və bu hadisələrdən təsirlənən insanların psixologiyasını öyrənməyimiz üçün lazımı şəraiti yaradır.

Psixoloji nüansları daha qabarıq şəkildə əks etdirmə baxımından ədəbi növlər arasında dramaturgiyanın özünə məxsusluğu ilə diqqət çəkir. Bu orijinallığın əsas xüsusiyyəti dialoqlar, monoloqlar, jest, mimika, səhnə effektləri vasitəsilə pyesdə təsvir olunan mühitin, personajların psixologiyasını tamaşaçılara daha canlı şəkildə ötürməsidir. Bu səbəbə görə, Axunzadə ilə əsas qoyulan dramaturgiyamız XX əsrin 20-40-cı illərində saysız-hesabsız dram əsərlərinin qələmə alınb səhnələşdirilməyi ilə dövrün mənzərəsinə işıq tutulmağa çalışılmışdır. Ancaq qələmə alınan pyeslərdən çox az bir qismi zamanın süzgəcindən keçəcək qədər güclü idi. Əsrin 50-60-cı illərində isə dövrün ümumi mənzərəsi ilə paralel obrazların lirik hislərindəki psixoloji nüansları diqqətə alınmağa başlanılmışdır. Beləliklə, ədəbiyyatda yeni meydana gələn lirik-psixoloji üslub İlyas Əfəndiyevin adı ilə bağlı olmuşdur.

Ədəbiyyatda inikası gücləndirən ən mühüm faktır, müəllifin də qələmə aldığı obrazlar kimi çoxu zaman təsvir etmək istədiyi mühitin bir nümayəndəsi olmasıdır. Elə bu səbəbə görə İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında, xüsusilə ailə-məişət dramalarında lirik-psixoloji üslub özünü qabarıq şəkildə göstərir. Ancaq qələmə aldığı tarixi pyeslərində də obrazların psixologiyasını verdiyi zaman lirik-psixoloji üslubdan istifadə etdiyini müşahidə edirik.

Tədqiqat işinin obyektı. XX əsrin 50-60-cı illərində dramaturgiyamıza İlyas Əfəndiyevlə yaradıcılığı ilə gətirilən lirik-psixoloji üslubun xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi tədqiqat işinin əsas obyektini təşkil edir.

Tədqiqat işinin predmeti. Dissertasiyada qeyd olunan mövzunun əsas predmenti İlyas Əfəndiyevin tarixi və ailə-məişət dramlarında lirik-psixoloji üslubun müəyyən edilməsidir.

Tədqiqatın məqsəd və vəzifələri. Tədqiqatın əsas məqsədi dahi mütəffəkkür olan İlyas Əfəndiyevin pyeslərində lirik-psixoloji üslubu araşdırıb öyrənməkdir.

Tədqiqatın başlıca vəzifələri aşağıdakılardan ibarətdir:

- XX əsrin 20-40-cı illərində dramaturgiyada hansı inkişaf xüsusiyyətləri özünü əks etdirir və qələmə alınan pyeslərin əsas qüsurları nədən ibarət olduğunu müəyyənləşdirmək;
- XX əsrin 50-60-cı illəri əvvəlki onilliklərdən fərqləndirən xüsusiyyətə diqqət yetirmək;
- İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında bu lirik-psixoloji üslub hansı dərəcədə əks olunduğunu müəyyənləşdirmək;
- Dramaturqun tarixi və ailə-məişət dramlarında bu üslub əks olunma şəkillərini təyin etmək;

Tədqiqatın metodları. Dissertasiyanın yazılması zamanı aparılan tədqiqatda **nəzəri təhlil, müşahidə** metodlarından istifadə olunmuşdur.

Tədqiqatın mənbələri. Dissertasiya işinin yazılmasında mövzu ilə əlaqədar kitab, elmi məqalələr, monoqrafiya, dissertasiyalar və internet resusları olan sayt materiallarından istinadlar göstərilmişdir.

Tədqiqat işinin aprobasiyası. Azərbaycan Dillər Universitetinin daxilində yerləşən “Azərbaycan ədəbiyyat” kafedrasında dissertasiya işlənilmişdir. Mövzu ilə əlaqədar “.....” adında bir elmi məqalə nəşr olunmuşdur.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. Tədqiqatın ən mühüm elmi yeniliyi ondan ibarətdir ki, dramaturqun yaradıcılığında lirik-psixoloji üslubu araşdıran zaman və obrazları bu istiqamətdə təhlilə cəlb ediləndə Avstaliyalı həkim Z.Freydin psixoanaliz təlimində yer alan eqonun müdafiə mexanizmlərindən istifadə edilməsidir.

Mövzunun praktik əhəmiyyəti. Məşhur dramaturqun pyeslərini lirik-psixoloji üslubda təhlilinə yer verdiyimiz bu tədqiqat işi gələcəkdə dramaturqun yaradıcılığını öyrənən tələbələr üçün önəmli bir tədris materialı olacağını düşünürük. Həmçinin

pyeslərinin təhlilində yer verdiyimiz yeniliklər gələcəkdə dramaturqun yaradıcılığını araşdıran tədqiqatçılar üçün yeni bir istiqamət olacaqdır.

Dissertasiyanın quruluşu. Dissertasiya giriş, hər biri ayrılıqda 2 yarımfəsildən ibarət olmaqla 2 fəsil, nəticə və istifadə olunan ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

I FƏSİL

XX ƏSR AZƏRBAYCAN DRAMATURGIYASININ İNKİŞAF MƏRHƏLƏLƏRİ

1.1. 1920-40-cı illər dramaturgiyasının mövzu problematikası

XX əsrin 20-40-cı illərində Azərbaycan ədəbiyyatında dramaturgiyamızın keçdiyi inkişaf mərhələrinə nəzər yetirdiyimiz zaman ilk diqqətimizi çəkən nüans 20-ci illərin başlanğıcında nəsr və poeziyadan nisbətən dramaturgiyamızın daha məhsuldar olub bir çox dram əsərlərinin qələmə alınmasıdır. Ancaq qeyd etməliyik ki, yazılan pyeslərin və göstərilən tamaşaların çoxu öz vaxtında xüsusi maraq və rəğbət qazansa da, zaman keçdikcə üzərindəki diqqət azalmağa və unuldulmağa başlanılmışdır. Bunun səbəbini Bədirxan Əhmədov özünün “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyat tarixi” adlı 3 cildlik elmi əsərində göstərir: “ “İnqilab” və bu “inqilabdan doğan quruculuq eyforiyası” getdikcə təbliğat rüporuna ədəbiyyat və incəsənətin bütün forma və janrlarını da qoşurdu. “Hər bir dövrün öz teatrı olmalıdır” tezisi özünü bir daha sosialist gərçəkliyində sınayır. Bu illərin teatr və dramaturgiyası əvvəlki dövrlərdən yalnız mövzu və problematikasına görə deyil, estetik və teatral düşüncə tərzini, üslubu ilə də fərqlənir. Bu fərq şübhəsiz, həm “inqilab”ın xarakterindən, həm də dövrün, zamanın mahiyyətindən irəli gəlirdi. Bütün siyasi çevrilişlər, inqilablar zamanı belə olur; çoxlu pyeslər yazılır, tamaşalar göstərilir. Lakin bu əsərlərin ömrü o qədər də uzun olmur. Hadisədən keçən hər gün həmin əsərin mahiyyətini azaldır və onu müasirlikdən uzaqlaşdırır” [13, s. 71] Ancaq bir məsələni qeyd etməliyik ki, müəyyən bir tarixi hadisə ilə bağlı toplu şəkildə qələmə alınan əsərlərin ən mühüm mahiyyəti keçid mərhələsini təşkil etməyidir. Bununla da, ədəbiyyatda yeni bir dövr üçün yenidən qurma prosesinə zəmin yaratmış olur.

Göstərilən irili-xırdalı 300-dən çox tamaşa əsəri ilə Azərbaycan dramaturgiya tarixində xüsusi bir yer tutan XX əsrin 20-ci illəri təəssüf ki, indiyə qədər dərindən tədqiqata cəlb olunmamışdır. Sadəcə dövrün qüdrətli dramaturqların həyatı və bənzərsiz hesab olunan əsərləri haqqında təhlillərə və araşdırmalara yer verməklə kifayətlənmiş, dövrün mövcud mənzərəsi real əks olunmamışdır.

Azərbaycan dramaturgiya tarixində elə bir onillik dövr olmamışdır ki, 20-ci illərdəki qədər dram əsəri tamaşaya qoyulsun. Həmin dönmə tamaşaya qoyulan əsərlər ancaq dövrünün tarixi hadisələrin əks olunduğu pyeslər deyildi, həmçinin klassik teatr əsərləri (“Hekayəti Vəziri-xani Lənkəran”, “Dərviş Məstəli şah”, “Hacı Qara”, “Aldanmış kəvakib”, “Ev tərbiyəsinin bir şəkli”, “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”, “Pəhləvani zəmanə”, “Keçmişdə qaçaqlar” və s.), dünya dramaturgiyasının şedevr əsərləri (Molyerin “Bağa qınıni bəyənmir”, “Don Juan”, “Horj Danden”, Zorən təbib” “Gördüyünüzə inanmayan”, Şillərin “Mərk və məhəbbət”, “Vilhelm Tell”, Şekspirin “Şiltaq qın yumşalması”, “Xoşbəxt yetim”, “Otello”, V. Hüqonun “Notrdan kilsəsi”, “Gülən adam”, H. Heynenin “Əlmənsur”, A. Dümanın “Kin”, Jül Verinin “80 gündə dünya səyahəti” və s.) bura daxildir.

Bu dövrün dramaturgiyasının ən mühüm səciyyəvi xüsusiyyəti keçmişə tənqid, yenini təbliğ edən inqilab ruhlu birpərdəli, kiçik həcmli pyeslərin qələmə alınması və səhnələşdirilməsi desək, heç də səhv etmərik. Bu tipli pyeslər həcm etibarilə kiçik olduğundan az saylı aktyor qüvvəsi ilə səhnələşdirilmişdir. Ancaq bu tip pyeslərin ömrünün uzun olmamasının səbəbi yuxarıda Bədirxan Əhmədovdan gətirdiyimiz sitatdan da görüldüyü kimi xalq ruhu ilə bağlı olmayıb, müasir həyatda baş verən gündəlik hadisələrin təsvirinə yer verilməsi olmuşdur.

Xaosun dramaturgiya sahəsində hökm sürdüyü bu zaman kəsiyində Cəlil Məmmədquluzadə, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Hüseyn Cavid, Cəfər Cabbarlı kimi dahi mütəfəkkirlərlə yanaşı bəzi qələm sahiblərinin diqqətəlayiq əsərlərinin yaranmasını da müşahidə edirik. Məsələn, əksinqilabçı kimi həbs edilən Əbdürrəhman Dainin “İnqilab”, Səməd Mənsurun “Aktyor”, “Dərviş”, “Cinayət” və s. əsərləri buna nümunədir.

Hirbit janrların ön plana keçdiyi, dram, faciə, komediya kimi klassik janrların kölgədə qaldığı bu zaman kəsiyində dövrün dahi mütəfəkkirləri hesab olunan dramaturqların pyesləri vasitəsilə dövrün dramaturji üslubunu 2 istiqamətdə müəyyənləşdirə bilirik:

1. Həyat həqiqəti və bədii gerçəkliyin inikası
2. Aktuallıqdan doğan müasirlik [13, s. 74]

Həyat həqiqəti və bədii gərçəkliyin inikasını biz iki dramaturqun, yəni Hüseyn Cavid və Cəfər Cabbarlının pyeslərində görə bilirik. Amma bir məsələni vurğulamaq yerinə düşərdi ki, bu iki dramaturqun yaradıcılığında həyat həqiqətləri və bədii gərçəkliyin inikası ön planda olsa da, yenə də ideoloji aspektdən kənar qala bilməyən əsərləri müşahidə edə bilirik. Məsələn, Cəfər Cabbarlının “Sevil”, “Od gəlin” pyesləri kimi. Bu da dövr üçün başa düşülən bir hadisədir, çünki ideoloji çərçivə daxilində qələmə alınmayan pyeslər aktual hesab olunmur, hətta müəlliflərin özünə də müəyyən təqiblər edirdilər. Bunu ən rahat Hüseyn Cavidin həyatında da müşahidə edə bilirik. S.S.Axundovun “Laçın yuvası”, H. Abbasovun “Azadlıq yolunda” kimi əsərlərə münasibətdə müəllif sosialist fikirlərin əksolunmasından kənar məsələlərə yaradıcılığında toxunduğu üçün sovet ədəbiyyatşünasları tərəfindən dünyagörüşü məhdud, siyasi idealları ziddiyətli, proletar diktaturasına laqeyd müəllif kimi qiymətləndirilmişdir. Türkiyədə aldığı təhsil vasitəsilə dövrün mənzərəsinə ədəbiyyata düzgün qiymət verə bilən müəllif keçici şan-şöhrət xatirinə kütlə ilə irələmək yerinə öz yaradıcılıq yoluna sadıq qalmaqı seçir. Nəticədə Məhəmməd Peyğəmbərin həyatından bəhs olunan “Peyğəmbər”, Türkiyə həyatından “Afət”, böyük sərkərdə Teymurləngin dövrünün ictimai-siyasi hadisələrin əks olunduğu “Topal Teymur” kimi pyesləri indiki dövrdə dramaturgiyanın inciləri hesab olunsada, bu əsərlər zamanında lazımı dəyəri görməmişdir. Hətta “Afət” və “Topal Teymur” pyesləri bir-iki dəfə tamaşaya qoyulduqdan sonra repertuardan çıxarılmış, həmçinin dramaturqun pantürküm və panislamizmin təsirində qalmaqla günahlandırılmışdırlar.

İctimai motivlərin ahəngində haqsızlığa, zülmə, xəyanətə qarşı qəti ehtirasların əks olunduğu “Səyavuş” dramı H.Cavidin yaradıcılığında xüsusi dəyəərə sahib pyeslərdəndir. Pyesin mövzusu Firdovsinin “Şahnəməsi”ndən götürülmüşdür. Müəllif əsərin əvvəlində Səyavuşun anasının dili ilə tamaşaçılara çatdırmaq istədiyi fikirləri:

Şən saraylar məğrur etməsin səni,

Düşün daim yoxsulların dərini.

Uyma evlər yıxan kinli şahlara,

Acı köksləri yaxan ahlara! [19, s.122]

pyesin sonunda Səyavuşun acı etirafı ilə

Heç yalan deyilmiş anamın sözü,

Başqa imiş sarayların iç üzü. [19, s.139]

doğrudur. Səyavuş obrazını təhlil edən ədəbiyyatşünas Məsud Əlioğlu öz araşdırmasında qeyd edir: “Səyavuşun faciəsi təkliyəndədir. Başdan-başa riyakarlıq, hiylə, qəddarlıq və zülmədən ibarət olan bu çirkin və süni həyat içərisində Səyavuş humanist fikirləri, ədaləti sevmək hissi və dəyişilməz, mərdanə xarakteri ilə kimsəsiz və köməksiz qalır. O, məhz rəzil əməllərə uymadığı, riyakarlıq edə bilmədiyi və rol oynamağı bacarmadığı üçün məhv olur” [13,s.165]

Dramaturqun bir digər pyesi isə şərqin şairi, filosofu və alimi olan Ömər Xəyyamın fikirlərinin əks olunduğu “Xəyyam” pyesidir. Əsərdə müəllif şairin on altı rübaisinin tərcüməsinə də yer verərək şairin düşüncə azadlığındakı fikirləri tamaşaçılara çatdırır.

Dramaturqun 30-cu illərdə qələmə aldığı son pyesi “İblisin intiqamı”dır. Əsər Birinci Dünya müharibəsi illərində yazılan “İblis” dramının davamı olsa da, sosializm ilə kapitalizmin üz-üzə gəldiyi bir dönəmi özündə əks etdirir. “İblisin intiqamı” pyesi Xeyir və Şər binar oppozisiyasının əks etdirməsi cəhətdən “İblis” dramı ilə oxşarlıq təşkil etsə də, İblis obrazının sayının birdən dördə kimi artırılması, həmçinin xeyir qütbünü ifadə edən Arif obrazı ilə yanaşı Xalid, Ema, Tuncər, Kastilyon obrazlarının yaradılması baxımından fərqlənir. Son olaraq pyeslə bağlı qeyd edə bilərik ki, müəllifin digər əsərlərində olduğu kimi bu pyesdə də məhəlli fikirlər yerinə bəşəri düşüncələr üstünlük təşkil edir. Hüseyn Cavid Almaniyada, İtaliyada, İspaniyada yaranmış faşizmin bəşəriyyətdə törədəbiləcəyi təhlükələri diqqət mərkəzinə gətirmək üçün pyesdə bu məsələlərə də toxunur.

Hüseyn Cavid yaradıcılığına sovet rəhbərlərinin göstərdiyi münasibətə nəzər yetirən M.Ə.Rəsulzadə məqaləsində bu barədə qeyd edir: “Öncə oynanmasına icazə verilən “Topal Teymur” tamaşaçıları həyacana gətirir. Dövlət teatrında pyes bir neçə dəfə oynayır. Əhali Türklüyün ümumi qəhrəman tipi Teymur Ləngdən fəvqəladə dərəcədə məmnun və çoxşün olur. Məsələni sonradan başa düşən bolşeviklər, pyesin göstərilməsini qadağan edirlər.” [13, s.75]

“Oqtay Eloğlu” pyesini qələmə alaraq gələcəkdəki hadisələrə zamanından əvvəl işıq tutan Cəfər Cabbarlı qələminin qüdrətini bir çox janrlarda göstərdiyi kimi dramaturgiya sahəsində də sübut etmişdir. Onun “Vəfalı Səriyyə”, “Solğun çiçəklər” kimi pyesləri ilə yaradıcılıq təcrübəsindən irəli gələn səthiliyin hiss olunmasına baxmayaraq, ifadə etdiyi fikirlər və toxunduğu məsələlər ilə tamaşaçıların rəğbətini qazanmışdır.

Cəhalətin, var-dövlət hərisliyinin insanın mənəvi saflığını əlindən alıb həm özünün, həm də sevdiklərinin məhvinə səbəb olmasını bədii lövhələrlə əks olunduğu “Solğun çiçəklər” pyesindən sonra müəllifin həyatında yeni bir mərhələ başlayır. Bu yeni mərhələdə müəllif “Nəsrəddin şah”, “Ulduz” və “Ədirnənin fəthi” pyeslərini qələmə alır. Fərqli bir dünyagörüşün əks olduğu bu əsərlər kommunist ideologiyanın hökm sürdüyü hökumət tərəfindən qəbul edilməyərək haqsız tənqidlərə məruz qalmışdır. Hətta “Gedirəm, mənə bu gün iyirmi il tərbiyə verən, kəndi qucağında bəsləyən şəfqətli bir anamın müdafiəsinə gedirəm. Mən bu gün əzraril qara qanadlarını saldıği ölümlər, tufanlar kimi cilvəkar olan bir məkana yüksək ideallar ilə çırpınan ürək aparıram” [7, s.161] deyərək təhsilini yarımçıq qoyub öz vətəninin müdafiəsi üçün könüllü cəbhəyə gedən Rüşətin həyatını və Türkiyənin istiqlaliyyət uğrunda mübaribəsinin əks olunduğu 6 pərdəli faciəvi-inqilab pyes olan “Ədirnənin fəthi”nin tamaşasından sonra pantitürk adlandıraraq təqib olunmuşdur. Bu təqiblər nəticəsində öz yolundan imtina edib, dövrün tələblərinə boyun əyməyə məcbur olur. Nəticədə “Mən səfillər kralıyam, mənim öz xüsusi qanunlarım var” deyən Oqtay Eloğlu kimi obrazı yaradan dramaturq daha sonra “Od gəlin” “Sevil”, “Almaz”, “Yaşar”, “Dönüş” əsərlərini yazmağa məcbur olmuşdur.

Aprel inqilabı, sosialist düşüncənin bədii ədəbiyyatda köklü şəkildə təsir etməsi, faciə və komediya janrlarına qarşı birmənalı yanaşmanın olmaması, kiçik pyeslərdə tənqid və dövrün təbliğatını əks etdirən səhnələrin yer alması, hibrit janrlarda əsərlər qələmə alınması dövrün teatr məzərəsinin nə qədər faciəvi olduğunu göstərən faktlardır. Buna baxmayaraq, Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığınacağı”, “Ər” pyesləri vasitəsilə ideya sənətkarlıq istiqamətində gülüş sənətinin tələblərinə uyğun əsərlər qələmə alındığını müşahidə edə bilirik. Bir məsələni qeyd etməliyik ki,

müasirlik istiqamətində müəllifin “Dəli yığınaçağı” əsəri sovet dönəminin hadisələrini əks etdirmədiyindən dövr üçün müasir hesab olunmasa da, özündə ifadə etdiyi fikirlər və gülüş hədəfinə çevirdiyi məsələlərlə indiki dövrümüzdə belə müasir hesab olunur.

Torpaqları müsadirə olunduqdan sonra özü ilə eyni taleyi yaşayan həmyerliləri ilə Laçın yuvasına çəkilərək, yeni yaranan sistemə qarşı müqavimət göstərən Əmiraslan ağa obrazının yer aldığı S.S.Axundovun “Laçın yuvası”, həmçinin Azərbaycanda sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizədə iştirak edən, hətta sürgün olunmağına baxmayaraq, öz məqsədindən dönməyib bolşeviklərə qoşularaq xalqın izdirablarına son qoymaq istəyən İldırım obrazının taleyindən bəhs edən A.Şaiqin “İldırım”, qadın azadlığı uğrunda S.S.Axundovun “Qaranlıqdan işığa”, “Şahsənəm və Gülpəri”, “Təzə həyat”, Ə.Haqverdiyevin “Qadınlar bayramı”, S.Rüstəmin “Çimnaz xanım yuxudadır” pyesləri mövzularına və özündə əks etdirdikləri problemlərə görə zamanında aktual olsalar da, hal-hazırda öz aktualılıqlarını itirmişdirlər.

Hər bir obrazın daxili ailəmini yox, mövcud şəraitdən asılı olan xüsusiyyətləri əsas götürərək tipik obrazlar yaratmalı, bütövlükdə incəsənət ictimai şüurun məhsulu olmalı olduğunu düşünən sosialist metodun əsasında sosialist-realist metod meydana gəlir. Bu metodun əsasını Maksim Qorki tərəfindən 1934-cü ildə qoyulmuş və bu dövərdə qələmə alınan əsərlər sinfi mübarizə fonunda verilmişdir. Dramaturgiyada 20-ci illərdə müşahidə etdiyimiz estetiklik və formalizm artıq 30-cu illərdə zəiflədiyini görürük. Həmçinin həcmcə kiçik olan və insanların gündəlik həyatlarının təsvirinə yer verilən hibrid janrlarında mövqeyi zəifləyir və teatrdan uzaqlaşır. Həm də qeyd etməliyik ki, Azərbaycanda teatr uğrunda gedən mübarizənin əsasını sosialist-realizm uğrunda aparılan mübarizə təşkil edirdi. Bununla bağlı forma və məzmun axtarışında olan Cəfər Cabbarlının qələmindən çıxan sözlərdə görə bilirik: “Artıq sənətkar ümumi sitatlar və şüarlarla canını qurtara bilməz. O, həyatı öyrənməli, həyatdakı bütün xarakter, tipik və hətta bir çoxlarının görə bilmədiyi momenti görməli, bu həyatla mübarizənin ümumi mənasını duymalı və onları cəsur, nəfis boyalarla bədii şəklin, aydınlığın layiqli yüksəkliyinə qaldıra bilməlidir” [20, s.572]

Dramaturgiya sahəsində olan inkişaf nəticəsində yeni teatrlar yaranmış (Azərbaycan Dövlət Dram Teatrı, Bakı İşçi Teatrı, Gənc Tamaşaçılar Teatrı,

Azərbaycan Musiqili Komediya Teatrı), eyni zamanda dünya klassiklərinin pyeslərinin Bakıda tamaşaya qoyularaq qastrol səfərlərinin Leninqrad, Moskva (1935), Ukrayna (1936) təşkili, həmçinin bizim teatr da Orta Asiyada (1934), Leninqradda (1935), Moskvada (1939) səfərlərdə olmuşdur.

Komediya janrını istisna etmək şərtilə 30-cu illərdə dramaturgiyanın inkişaf xətti üç istiqamətdə özünü göstərir: 1) romantizm ideyalarını özündə cəm edən “Cavid teatri”; 2) real həyatdan təsvirlərə üstünlük verən “Cabbarlı teatri”; 3) həm realizmi, həm də romantizmi özündə əks etdirən yeni teatr dili.

Ancaq bir məsələni qeyd etməyimiz yerinə düşərdi ki, qələmə alınan pyeslər içərisində teatr sənətini inkişaf etdirən əsərlər yarandığı kimi həm poetik, həm obraz xarakteri, həm də əks etdirdiyi fikirlər baxımından zəif pyeslər yazılmışdır: Mehdi Hüseynin “Şöhrət”, Sabit Rəhmanın “Partizan Məmməd”, Qurban Musayevin “Qızıl çeşmə”, İmran Qasımovun “Arzu”, Cabbar Məcnunbəyovun “Yanar dəre” və s.

Azərbaycan ədəbiyyatının qüdrətli dramaturqlarından biri olan Səməd Vurğun 1937-ci ildə qələmə aldığı “Vaqif” pyesi ilə dramaturgiya xeyli müddət davam edən sükutu pozur. Poetiklik, fəlsəfilik, drammatizm, tarixə baxış, müasirlik və s. kimi yeni estetik prinsiplərin formalaşdığı bu pyesdə müəllif Azərbaycan xalqının tarixinin inikasına geniş lövhələrlə yer verir. Ancaq qeyd etməliyik ki, pyesdəki bütün obrazlar tarixi şəxsiyyətlər deyildir. Əsərdə Eldar, Xuraman, Kürd Musa, Şeyx, Gülnar və s. kimi bədii obrazlar da yer alır.

Müəllif “Vaqif” pyesini yazmaqda məqsədi yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli şeir ustadı Molla Pənah Vaqifin həyatının avtobiografiyasını əks etdirmək deyil, onu narahat edən problemləri Vaqif obrazının timsalında əks etdirməkdir. Biz bu problemləri sistemləşdirdikdə “Tarix və müasirlik”, “Xalq taleyi problemi” və “Sənətkar və hökmdar problemi” başlığı altında görə bilirik.

Pyesdə tarixilik və müasirlik problemini bədii-poetik baxımdan ən gözəl Vidadi obrazının namaz üstündəki duasında müşahidə edirik.

Xudaya, insanın halı yamandır,
Nələr çəkdiyimiz sənə əyandır.
Mənası varmıdır min təriqətin?

Aç... aç qapısın sən həqiqətin.
 Nə olur bir yeni işıq ver bizə,
 Bizim kor yaranmış gözlərimizə.
 Bəlkə də yaxşını seçək yamandan...
 Ta ki cansız keçən bir güzərandan
 Biz də ilham alağ, sevinək barı,
 İşıqlat bu dibsiz qaranlıqları.
 Yazıqdır dünyanın əşrəfi insan... [46, s.8]

Əsərdən götürülmüş parça 1937-1938-ci illərdə müşahidə olunan insani münasibətlərin poetik əksidir. Həmin dönmə yaşanan tarixi hadisələr səbəbilə insanların çarəsizliyi, bədbinliyi, kömək axtarışları “İnsanın halı yamandır”, “Nə olur bir yeni işıq ver bizə”, “Yazıqdır, dünyanın əşrəfi insan”, “Söylə bir insanın nədir günahı?” kimi misralarda daha qabarıq özünü göstərir.

Müəllif pyesdə xalq tarixi probleminə Vaqif obrazı timsalında toxunur. Çünki Vaqif obrazı tək bir şəxsiyyətin taleyini əks etdirən bir obraz deyil, o ümumilikdə bütün xalqın taleyini əks etdirir. Buna görə də, müəllif pyesin sonunu nikbin lövhələrlə bitirir. Bununla da Vurğun xalqının gələcək taleyinə olan ümidini ifadə etmiş olur.

Pyesdə dramaturqun toxunduğu bir digər məsələ olan sənətkar və hökmdar problemi Vidadi-Vaqif, Vaqif -İbrahim xan, Vaqif-Qacar qarşıdurmasında özünü göstərir. Ən çox diqqəti çəkən Vidadi-Vaqif xəttinə nəzər yetirdikdə görürük ki, Vidadi xalq içində yaşayan azad sənətkardır, ancaq Vaqif xalqdan uzaq düşmüş siyasi xadimdir. Buna baxmayaraq, Vaqifin “Mən orda olmasam, qan çıxar dizə” ifadəsindən də məlum olur ki, Vaqif cismən xalqın içində olmasa da, bütün ruhu ilə xalqının yanında.

Vaqif obrazını pyesdəki digər obrazlardan fərqləndirən ən mühüm xüsusiyyəti Səməd Vurğunun həyatı ilə onun həyatı arasında müəyyən paralelliklərin olmasıdır. Bununla bağlı rus ədəbiyyatşünası O.Reznikin maraqlı yanaşması olmuşdur: “Vaqif surəti bizə nədənsə dramatik poemanın öz müəllifini xatırladır. Elə bil ki, poetik ilhamın, mənəvi saflığın və ehtirasın xırdaca bir hissəciyi yüz il vətən torpağı üzərində

dolaşdıqdan sonra, nəhayət, Azərbaycan xalqının müasir tərənnümçüsü simasında öz həqiqi varisini tapmışdır” [39, s.75]

30-cu illərdə Cəfər Cabbarlının yaradıcılığına nəzər yetirdikdə görürük ki, yaradıcılığının son bədii məhsulu olan “Yaşar” və “Dönüş” adlı iki pyesi əvvəl qələmə aldığı pyeslər qədər qüdrətli deyildir. “Yaşar” pyesində Azərbaycan kəndlərində hökm sürən kolxozlaşma mühitindəki sinfi mübarizəni göstərildiyi halda, “Dönüş” pyesində isə teatr mühitindəki yenidənqurma məsələləri Qüdrət Aslanın simasında əks olunur.

Müxtəlif təqiblərə baxmayaraq, 20-30-cu illərdə dramaturgiya sahəsində bir ədəbi məktəb yaradan Cəfər Cabbarlının 1934-cü ildə vəfat etməsi, həmçinin H.Cavidin represiyanın qurbanına çevrilməsi dramaturgiyamızın inkişafına ağır zərbə olur. Cavidsiz, Cabbarlısız öz yoluna davam edən teatr sənətində sosialist-realizmin izləri özünü qabarıq göstərir. Daha ətraflı şəkildə o dövrü təsvir edəndə deyə bilərik ki, dram əsərlərinin əsas mövzuları köhnəliklə yeniliyin təsviri, müharibə zamanı sovet hakimiyyəti altında birləşdirilən xalqların bir-birinə olan dostluğu, sinifsiz sosializmin qurulması uğrunda aparılan mübarizmin inikası kimi məsələlər təşkil edirdi.

Bu dönmə qələmə alınan obrazlar Cavid yaradıcılığında olduğu kimi hər hansı bir bəşəri ideyanı əks etdirmir, onun yerinə sosializmin, istehsalatın inikasını vermək niyyəti ilə qələmə alınan bir təsvir obyektinə çevrilir. Bu da daha çox dramatik növün dram janrına zərər verir. Hətta qələmə alınan pyeslərdə tragik nüanslar və obrazlara yer verilməməsi faciə janrının gələcək taleyini də sual altında saxlayır. Eyni zamanda, gülüş və komizmin uzun zaman kəsiyindən sonra teatr əsərlərində yenidən özünü göstərməyini də müşahidə edirik.

Bu dövrdə qələmə alınan pyeslərdə daha çox tarixilik və müasirlik problemi ön plandadır. Bu da heç təəccüblü bir hall deyil. Çünki bir çox ədib öz fikirlərini ifadə edən zaman tarixə müraciət edərək, tarixi şəxsiyyətlərin fonunda müasir problemlərə baxışı 40-cı illərdə S.Vurğunun “Fərhad və Şirin”, A.Şaiqin “Vətən”, “Nüşabə”, O. Sarıvəlinin “Babək” və s. əsərlərində müşahidə edirik.

Bu onilliyin ən qüdrətli dramaturqlarından hesab olunan S.Vurğun 1941-ci ildə qələmə aldığı “Fərhad və Şirin” mənzum pyesini N.Gəncəvinin “Xosrov və Şirin” poeması və bəzi xalq əfsanələrindən götürdüyü motivlər əsasında yazmışdır. Əsərdə

müəllif Fərhad obrazını Nizaminin Fərhadından tamam fərqli şəkildə təsvir edir. Fərhad tək-cə Bisutun dağını yaran bir sənətkar kimi deyil, qəlbi vətən sevgisi ilə dolub daşan, heç bir təhlükədən qorxmıyaraq həm vətənini, həm də Şirini xilas etmək üçün Xosrova hücum çəkən bir sərkərdə kimi təsvir olunur. Hətta müəllif Fərhadın dili ilə vətəninə kəm baxan yadellilərə meydan oxuyur:

Baxın, bu möhtəşəm gözəl hasara,
 Bu böyük sənətə göz diksin hamı.
 Bu məclis, bu büsat, bu el bayramı
 Qoy matəm oxusun qəsbkarlara;
 Ucalsın yurdumuz öz hünərilə,
 Halal zəhmətilə, alın tər ilə
 Qoy, azad yaşasın bəxtiyar ellər.
 Bizim bu ceyranlı, turaclı çöllər
 Qoy, bir də yuxusuz qalmasın vətən,
 Düşmən atlarının ayaq səsindən. [46, s.136]

Dramaturqun müasir mövzudakı ilk, ancaq ümumi pyesləri sırasında dördüncü olaraq qələmə aldığı “İnsan” dramı müharibənin sonlarına yaxın bir zamanda yazdıqlarından fərqli bir ideya və problemetikaya malikdir. Pyesdə hadisələr üç fərqli məkanda, 30-cu illərdən əvvəl və sonra olmaqla isə iki fərqli zaman kəsiyində cərəyan edir. S.Vurğun indiyə kimi qələmə aldığı pyeslərdə özünü göstərən romantizmi, sosialist realizmi bu dramında müşahidə olunmur. Bunun yerinə filosof Şahbaz obrazının fəlsəfi fikirlərinin ahəngində hadisələrin tarixi fonu verilir. Hətta obrazın həyat, ömür, əbədilik ölməzliliklə bağlı fikirlərində belə mücərrədlik yerinə rasionallıq özünü göstərir.

Varlığın əzəli bir qanunu var:
 Zaman dəyişsə də, dönsə də rəng-rəng,
 Cahanın qəlbində tutmuşdur qərar
 Min hüsnün anası, böyük bir ahəng...
 Xilqətin əzəli ilk mənasında
 Nə vaxtsız ölüm var, nə vaxtsız həyat!

Yaransın, yaşasın, qocalsın insan,
 Solsun çiçək kimi vaxtı yetişcək.
 Ölüm qapısını açdığı zaman
 Onun gəlişindən qorxmasın ürək
 İçsin o badəni bir şərbət kimi,
 Müqəddəs, ilahi bir nemət kimi
 Torpağa dönsə də, ucalsın göyə,
 Ölsün mən yaşadım, yaratdım deyə! [46, s.376]

Son olaraq qeyd edə bilərik, Axunzadə vasitəsilə əsası qoyulan dramaturgiyamızda XX əsrin 20-40-cı illərində maarifçilik düşüncələrindən uzaqlaşaraq dövrün sosioloji vəziyyətinin əks olunduğu pyeslər qələmə alınmışdır. Bu dönmə tamaşaya qoyulan pyeslərin çox az bir qismi zamanın süzgəcindən keçərək günümüz ədəbiyyatında özünü bir yer edinmişdir. Həmçinin həmin dönmə üçün aktual, indiki dövr üçün isə qeyri-aktual olan mövzuların qələmə alınmasından imtina edən dramaturqlara müəyyən təqiblər olmuşdur. H.Cavid, C.Cabbarlı kimi dahi mütəffəkkürlərimiz təqib olunan dramaturqlardandır.

XX əsrin 20-40-cı illərində müşahidə etdiyimiz faciə, komediya janrlarının arxa planda qalması hirbit janrların isə mərkəzdə özünə yer edinməsi halı əsrin 50-60-cı illərində yavaş-yavaş dəyişilməyə başlanmışdır. Bu dövr dramaturgiyası daha çox lirik-psixoloji üslubla diqqət mərkəzində idi.

1.2.1950-60-cı illər Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun yaranması

Azərbaycan milli dramaturgiyasının və teatr sənətinin köklərinin əsasən realizmə bağlılığını nəzərə alsaq, görürük ki, lirik-psixoloji üslubun yaranması üçün səmərəli tarixi ənənə zəmini vardır. Azərbaycan sovet dramaturqları ənənəni və lirik-psixoloji üslubun nailiyyətlərini yaradıcı tərzdə sintezləşdirib formaca milli, məzmunca sosialist realist lirik-psixoloji üslub yaradıblar.

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında realist lirik-psixoloji üslubun inkişafı İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında xüsusi yer tutur. Bu üslubdan fəal və səmərəli istifadə edən ədib, Azərbaycan teatr sənətinin inkişafında dərin iz qoyub. İlyas Əfəndiyev dramaturgiyamızın qabaqcıl ənənələrini davam etdirərək daha çox psixoloji-lirik planda yaratdığı əsərlərlə səhnəmizə yeni bir hava, yeni məna və məzmun gətirmişdir. İlyas Əfəndiyev haqqında danışacağımız hər bir pyesində iki fərqlənən kontekstini toqquşduraraq onların kəsişmə, toqquşma nöqtəsində yeni mənalı kontekst yaradır. Belə bir üslub prinsipi hər hansı sənətkara bir neçə məqsədə çatmağa kömək edir. Sənətkarlığın ən vacib məsələlərindən biri olan üslub barədə danışarkən M.Cəfər qeyd edir ki, “Orjinal üslublar bir tərəfdən real varlığı kəşf edirsə, digər tərəfdən müəllifin öz varlığını rəsm edir”.

Azərbaycan sovet dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun təşəkkül zəmini əsaslı olub və ayrı-ayrı dramaturqların yaradıcılığında özünü doğruldub, ümumi şəkildə formalaşmış və bu gün də inkişafdadır.

Lirik-psixoloji üslubun köklərini, bədii zəminini açıb əsaslandırarkən görürük ki, onun iki əsas qolu vardır. Azərbaycanın milli xalq oyunlarındakı sadə kompozisiya qrupu, el nəğmələrindəki poetik və həssas lirizm, məhəbbət dastanlarındakı dramatik-psixoloji situasiyalar lirik-psixoloji üslubu pyeslərdə yeni və müxtəlif formalarda təzahür edir. Bu romantik təmayüllü və universal tipli lirik-psixoloji üslublu pyeslərin struktur qurumunda özünü daha qabarıq göstərir, həmin əsərlərdə poetik-lirik psixolojizmə zəmin yaradır.

Lirik-psixoloji üslubun mənşəyinin digər qolu Azərbaycan dram sənətkarlarının bədii irsinin kökləri və inkişaf meyilləri ilə bağlıdır. Mirzə Fətəli Axundovun, Ü.Hacıbəyovun, S.Rəhmanın komediyalarındakı zərif və lirik komizm, güclü realizm, C. Məmmədquluzadənin əsərlərindəki bəşəri problemlərdən bəhs edən öldürücü satira N.B.Vəzirovun, Ə.b.Haqverdiyevin, N.Nərimanovun faciələrindəki mürəkkəb həyaq həqiqətinin ictimai kəsəri, H.Cavidin, S.Vurğunun, M.Hüseynin pyeslərindəki fəlsəfi-romantik vüsət, coşqun ehtiras, C.Cabbarlının dramlarındakı müasirlik, milli kolorit, lirik-psixoloji üslubun formalaşmasına zəmin yaratmışdır.

İlyas Əfəndiyevin “Unuda bilmirəm”, İ.Qasımovun “Dairəni genişləndirin”, R.İbrahimbəyovun “Ultimatum”, Anarın “Keçən ilin son gecəsi” pyeslərində ictimai-siyasi kontekstə lirizm süzgəcindən keçən psixoloji hadisələr mürəkkəb situasiyalar həm poetik realizm, həm fəlsəfi romantizm, həm zərif komizm, həm də sarsıdıcı sarkazm çalarları ilə yeri gəldikcə faciə elementləri ilə yoğrulub.

Lirik-psixoloji üslub həmçinin Azərbaycan dramaturgiyasınının təşəkkülü və inkişafı boyu əsas keyfiyyətlərdən olan psixologizmdən bəhrələnmiş və onu yeni çalarlarla zənginləşdirmişdir. Ümumilikdə isə bu psixologizmin kökləri, aşağıda dediyimiz kimi daha qədimlərə gedib çıxır. Öz zəminini xalq oyunlarından, dastanlarından alır. Deməli, mövzusunun və ideya istiqamətindən, fəlsəfi estetik dəyərindən, bədii səviyyəsindən asılı olmayaraq psixologizm Azərbaycan xalq dramaturgiyasının və eləcə də profesional dramaturgiyanın əsas xüsusiyyətlərindən olmuşdur. Lirik-psixoloji pyeslərdə isə psixologizm digər əlamətləri özündə birləşdirərək aparıcı funksiya daşıyır. Ümumilikdə psixologizm dramaturgiyanın inkişaf mərhələlərinə nəzər yetirəndə hər zaman var olub. Çünki ədəbiyyatın əsas obyektı insandı. Bununla yanaşı onun duyğu və düşüncələri, hiss və həyəcanları yazarların yaradıcılığında hər zaman toxunulan mövzulardan olub. Sadəcə İlyas Əfəndiyev yaradıcılığında bu bir üsluba çevrildi. Yazıçı obrazın romantik duyğularını, hiss həyəcanlarını ön planda verir.

Lirik-psixoloji üslubun kontekstində nəsr və dramaturgiyanı, poeziya və dramaturgiyanı müalicə etmək, onların fərqlərini və daxili bağlarını zahiri əlaqələrini təhlilə çəksək, görürük ki, dram nəsrin, həmçinin poeziyanın ekvivalentidir. Həmin

tezis burada ümumi şəkildə deyilsə də, problem hər dramaturqun fərdi yaradıcılıq prinsipləri mövzu axtarırları, üslubun özünəməxsusluğu ilə bağlıdır. Belə bir fikir hasil olur ki hər bir müəllif özünün nəsr ya poeziya yaradıcılığında əsas götürdüyü problemə dramaturgiyada da sadıq qalır.

Lirik-psixoloji üslub Azərbaycan sovet dramaturgiyasına bir sıra yeniliklər gətirmiş və dram sənətini daha da zənginləşdirmişdir.

1. Lirik-psixoloji üslub janr pərakəndəliyini və müxtəlifliyi üçün geniş imkanlar açıb. Lirik-psixoloji üslubun imkan genişliyi həmçinin təsdiq edir ki, unudulmuş janrlarda damüasirlərimizi düşündürən, onların mənəvi-əxlaqi tərbiyəsinə, etik-estetik tələbatına, geniş dünyagörüşünə cavab verən, həyat mövqeyini fəallaşdıran əsər yazmaq mümkündür.

2. Lirik-psixoloji pyeslərin janr müxtəlifliyi sözsüz ki, mövzu genişliyindən və əlvanlığından doğmuşdur. Lirik-psixoloji üslubda yazan müəlliflər Azərbaycan dramaturgiya tarixini yeni orjinal mövzularla zənginləşdirmişlər. Dedektiv və istehsalat mövzusunu Azərbaycan dramaturgiyasına məhz lirik-psixoloji üslubda yazan müəlliflər gətirmişlər.

3. Lirik-psixoloji pyeslərdə hadisələr deyil, bilavasitə insanlar arasındakı psixoloji münasibətlər əsas götürülür. Obrazın zahiri təfərrüatından daha çox personajın daxili aləmi, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri, əməllərinin psixoloji dönüşləri, davranışının ictimai xüsusiyyətləri vicdan və əməl problemi dairəsində dramaturqun diqqət mərkəzində durur.

4. Lirik-psixoloji pyeslərdə götürülən hər hansı problemdə konflikt-münaqişə bilavasitə şəxsiyyətin özünün mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri ilə arzu və istəyi, əməli və vicdanı, həmçinin qeyri-antoqonist ziddiyyətli qütbləri əqidə, amal mübarizələri arasındakı təzadlı əkslikdə rüşeymlənərək, şəxsiyyət-cəmiyyət zaman və ictimai siyasi kontekstlərdə, lirik-psixoloji-poetik struktur qurumuna realizə olunur.

5. Lirik-psixoloji üslubun dramaturqlarda şəxsiyyətlik prinsipi estetik kateqoriyaya çevrilərək müəllifin bədii amalının, yaradıcılıq konsepsiyasının mərkəzində durur.

6. Publisist təmayüllü lirik-psixoloji pyeslərdə qoyulan problemin ideya istiqamətində mütləq müəllifin fəal həyat mövqeyi poetik şəkildə özünü göstərir.

7. Lirik-psixoloji pyeslərdə dialoqun əsas gücü müəllif fikrinin məgzi bilavasitə sözlə mənalarla verilir. Həmin əsərlərdə sözlə mənə obrazın daxili mənəvi aləmində gedən real həyat hadisələri prosesinin lirik-bədii inikasıdır.

Digər qardaş respublikalarda olduğu kimi, Azərbaycan dramaturgiyasında da lirik-psixoloji üslub məişət və gündəlik həyat hadisələrini poetikləşdirərək ictimai kontekstdə müasirlərimizin mənəvi aləmini lirik-poetik problemlərini diqqət mərkəzində saxlayır.

Həqiqətin ədəbi-bədii inikasının üsul və prinsiplərindən biri olan psixologizm obrazların hiss və düşüncələrini, daxili ailəmini, həyacanlarını bədii lövhələrlə ifadəsinə əsaslanır. Əsərlərdə obrazların psixologiyasını əks etdirməklə bağlı tanınmış psixoloq İvan Vladimiroviç Straxov iki formanın əsas olduğunu düşünür. Bunlardan biri obrazın zahirən müşahidə nəticəsində müəyyən oluna bilən daxili ailəmidirsə, digəri isə personajın düşüncələrini dolaysı yolla deyil, bilavasitə qələmə alınmaq vasitəsilə göstərilməsidir. Ancaq ədəbiyyatşünas Andrey Borisoviç Yesin qəhrəmanın daxili aləmini əks etdirməklə bağlı yeni forma daha irəli sürür. Bunu isə “ümumi işarələr” adlandıraraq əsas mahiyyətini belə izah edir ki, müəllif obrazın həyatı haqqında ümumi məlumat verir, daxili psixologiyasını isə sözlə ifadə edir.[24,s.3-4]

Azərbaycan nəsr və dramaturgiyasında lirik-psixoloji üslubun əks edilməsində fərqli nüanslar özünü göstərir. Belə ki, epik əsərlərdə obrazın psixoloji vəziyyəti epik lövhələrlə təsvir olunduğu halda, dramaturgiyada isə fikirlərin, ehtirasların, xarakterlərin, mənafələrin toqquşması fonunda əks olunur.

Zaman münasibətinin dramaturgiyada psixologizmin əks olunmasındakı mahiyyətinə nəzər yetirdikdə qeyd edə bilərik ki, “zamanın sərhədlərini pərdənin hərəkətləri müəyyənləşdirir, ... hərəkət, daha doğrusu, bədii həyat səhnənin açılması ilə başlayır, pərdənin düşməsi ilə bitir. Vizuallıq prinsipi pyesdə həm də zamanın təkcə, sərhədlərini yox, eyni zamanda xarakterinə dəyişdirir.

Dram əsərlərində zaman əslində sabaha doğru istiqamətlənmiş indidir, bununla belə, pyesdə keçmiş mahiyyətini tam itirmir - obrazların indisində yaşamış dünən kimi

iştirak edir. Pyesdə hadisələrin əvvəli, obrazların dünəni müstəqil təsvir obyektinə çevrilmir... informativ təhkiyəni personajların öz danışmaları əvəz edir, hekayəçi müəllif funksiyasını obrazların özləri yerinə yetirirlər” [32, s.1]

Mirzə Fətəli Axunzadə ilə başlanan dramaturgiyamızın keçdiyi bu inkişaf yolunda müxtəlif zaman kəsiklərində qələmə alınan pyeslərdə psixologizmin bədii - estetik tələbləri də zamanla dəyişmişdir:

1) Mirzə Fətəli Axundovun dramaturgiyasında əks olunan psixologizmdə biz millilik, milli fərd xüsusiyyətləri komik-satirik üslubda müşahidə edirik;

2) Nəcəf bəy Vəzirov, Əbdürrəhim bəy Haqverdiyev, Nəriman Nərimanov yaradıcılığında psixologizmi komik-satirik, dramatik və faciəvi istiqamətdə əks olunduğunu görürük;

3) Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığında tragikomik və satirik fonda xalq, kəndli psixologiyası durur;

4) Cəfər Cabbarlının dram əsərlərində psixologizmi ciddi-dramatik və faciəvi şəkildə əks olunmuş fəlsəfi, romantik, bəşəri düşüncələrdir;

5) Hüseyn Cavid yaradıcılığında psixologizmi ciddi dramatik və faciəvi planda təqdim olunmuş dünyəvi hiss və düşüncələrdir.

6) Üzeyir Hacıbəyov dram əsərlərində özünü göstərən psixologizm satirik planda əks olunmuş milli mahiyyətdədir;

7) Səməd Vurğun yaradıcılığında psixologizm ciddi-dramatik, fəlsəfi-romantik planda verilən milli və bəşəri fikirlərdir;

8) Mehdi Hüseyn və Mirzə İbrahimov dramalarında psixologizmi ciddi-dramatik və satirik planda verilən ictimai psixologizmdir;

9)Sabit Rəhman dramalarında psixologizm satirik planda təqdim olunan fərdi-sosial ruhludur;

10)İlyas Əfəndiyev yaradıcılığında psixologizmciddi-dramatik planda verilən lirik-romantik və fərdi-sosial mahiyyətlidir; və s. [17, s.48]

Bütün ədəbi növlərdə qələmə alınan əsərlərin təhlilində olduğu kimi dramatik növdə yazılan pyeslərin təhlilində psixologizmin mühüm əhəmiyyəti var. Çünki hər əsərdə obrazın psixologiyası onun yaşadığı tarixi-siyasi mühit, təhsilinin olub

olmaması, keçirdiyi mənəvi izdirablarla sintezdir. Həm də qeyd etməliyik ki, personajların psixologiyasında zaman üçlüyü (keçmiş, indiki, gələcək) mühüm rola malikdir. İndiki zaman kəsiyində bizə təqdim olunan qəhrəmanın davranışlarındakı yanlışlığın səbəbi keçmişdə yaşadığı və ona mənəvi izdirablar yaradan hadisələrdir. Qəhrəmanın gələcəyinin necə şəkillənəcəyi isə keçmişi ilə barışıb indiki zaman da etdiyi yanlışlıqları düzəltməyindən asılıdır. Bu baxımdan yaddaş insan psixologiyasında xüsusi yerə malikdir. Çünki yaddaş indiki zamanda yaşayan keçmişdir. Nə qədər personaj keçmişi xatırlayır, hadisələr onun üçün indiki zamanda da mövcuddur, bir sözlə keçmiş və indiki zaman eyni anda mövcud olur.

Ədəbiyyatda psixologizmin, psixoloji təhlilin əhəmiyyətindən bəhs edən alim Xalid Əlimirzəyev öz araşdırmalarında qeyd edərək bildirir ki, ədəbiyyatımızda müşahidə etdiyimiz psixoloji xüsusiyyətlərin heç biri yeni anlayış olmayıb kökləri çox qədimə dayanıb adət-ənənələrimizi özündə əks etdirir. Bədii əsərlərdə biz psixologizmi onun məzmununda, əsərin mahiyyətində, ifadə olunan təsvir çalarlarında görürük. “Psixoloji təəssürat sənət əsərlərinə kənardan gətirib daxil edilmiş bir xüsusiyyət deyildir. O, obrazların mənəvi-psixoloji aləminin real təzahürü, hadisələrin, bütünlükdə bədii təsvirin daxili keyfiyyəti və sənətkarlığın əsas məziyyətlərindən biri kimi meydana çıxır” [14, s. 204-205]

Ədəbiyyatda realist psixologizmin özünəməxsusluğundan bəhs edən Akademik Muxtar İmanov öz yazılarında qeyd edir: “Realist psixologizmin səciyyəvi əlamətlərindən biri öz ifadəsini obrazların çoxcəhətliyi və çoxplanlılığında tapır. Təbii ki, personajın duyğu və düşüncələr aləminin geniş şəkildə ifadəsi hər realist əsərdə xarakterin çox cəhətlilik əlaməti kimi çıxış etmir. Zahiri hərəkət və davranışların təsviri yolu ilə də çoxplanlı, çoxmənəli, mənifi və müsbət keyfiyyətləri özündə birləşdirən insan surətləri yaratmaq mümkündür. Həmçinin duyğu və düşüncələri geniş şəkildə qələmə alınan personajın birtərəfli və sxematik təqdim edilməsi halına, hallarına rast gəlmək olar. Ancaq bu da bir həqiqətdir ki, personajın düşüncələr aləminin inikasına geniş yer verilməsi insan qəlbinin dərin qatlarına nüfuz etmək istəyən və zəngin xarakterlər yaratmağa çalışan realist sənətkar üçün böyük imkanlar açır” [24,s.5]

Biz 50-60-cı illərdə lirik-psixoloji üslubu İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında müşahidə edirik. Dramaturqun bu illər ərzində qələmə aldığı pyeslərdə lirik-psixoloji qatı obrazların real həyatı həqiqətləri hiss və düşüncələri, emosional davranışlarının vəhdətində anlaması və əks etdirməsində görürük.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hər bir dövrdə qələmə alınan əsərlərdə psixologizm özünü müəyyən çərçivədə göstərmişdir. Hətta yazının meydana gəlmədiyi dövərdə yaranan şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində də psixoloji ünsürlər özünü göstərmişdir. Ancaq şifahi xalq ədəbiyyatında müşahidə etdiyimiz əsərlər ümumi xalq yaradıcılığı olduğundan təsvir edilən obrazların fərdi psixologiyası yerinə ümumi xalq psixologiyasını müşahidə edirik.

Yazının meydana gəlməsi ilə fərdi psixologiyanın da əsərlərdə özünü göstərməsi paralel formada inkişaf etmişdir. Nizami, Füzuli, Nəsimi, Vaqif yaradıcılığında bu psixoloji ünsürlər müəyyən asbektədən özünü göstərir. Dramaturgiyamızda isə bu əks etdirmə digər ədəbi növlərdən çox geridə qalmışdır. Bunun səbəbi Axunzadəyə qədər dram əsərlərinin qələmə alınmaması olmuşdur.

Dramaturgiya Axunzadə ilə başlanıb qələmə alınan pyeslərdə obrazların fərdi psixologiyası verilsə də, ancaq bu psixoloji əks etdirmə İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığındakı qədər güclü olmamışdır. Çünki pyeslərdə müşahidə edilən psixologizm daha sosial psixoloji nüanslardır. Fərdin daxili lirik hislərinin əks edilməsi və bu hislərin qabardılmasına çox da yer verilməmişdir.

İlyas Əfəndiyev dram əsərlərində obrazlarının daxili lirik hislərinin tərənnümünə xüsusi əhəmiyyət verir. Hətta obrazların fərdi psixologiyasına o qədər çox dərinlikdən yer verir ki, biz burada Zimruq Freydingin psixanaliz təlimini müşahidə edə bilirik.

Psixanaliz təlimi dərin psixoloji nüansları obrazların fərdi psixologiyasında əks etdirməyi tələb edir. Psixanaliz tələminin hansı nüanslarını, hansı pyes və personajlarda müşahidə etdiyimizi sonrakı yarımfəsillərdə daha ətraflı danışacağıq.

İlyas Əfəndiyevin ölkəmizin mədəniyyətində, cəmiyyətində gedən prosesləri, onların əhəmiyyətini və istiqamətini duyaraq qələmə aldığı pyeslərindən biri olan "Məhv olmuş gündəliklər" əsəri insanı düşündürən bir çox mürəkkəb psixoloji məqamları özündə cəmlənmişdir. Pyes 1969-cu ildə qələmə alınsa da, bu günə kimi

müxtəlif zaman kəsiklərində dəfələrlə fərqli rejissor və aktyor heyəti tərəfindən səhnələşdirilmişdir. Hətta 2002-ci ildə Gənc Tamaşaçılar Teatrının rus bölməsində Xalq artisti Vaqif Əsədovun quruluşunda səhnələşdirilən əsər geniş tamaşaçı marağına səbəb olmuş və yaradıcı kollektiv bu tamaşa ilə Moskvada uğurla çıxış edərək, Rusiya teatr mütəxəssislərinin diqqətini cəlb etmişdirlər. “Məhv olmuş gündəliklər” pyesinin daxili strukturu prinsipini ictimai-sosial və publisist-rəmzi kontekstləri qarşılaşdıraraq onların kəsişmə xətinə sosial-publisist təmayüllü lirik-psixoloji kontekst yaradılmışdır. Bu cür daxili struktur vasitəsilə realist lirik-psixoloji üslubun sirli imkanlarını göz önünə çıxarmaq üçün lazımı şəraiti yaratmışdır.

İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında lirik-psixoloji üslub həm ailə-məişət, həm də tarixi romanlarında özünü göstərir. Bir məsələni də qeyd etməliyik ki, dramaturqun yaradıcılığında bu üslub fərdi üslub səviyyəsinə qalxmışdır. Buna görə də, müharibənin gətirdiyi faciələrin ədəbi əsərlərdə inikası zamanı müşahidə etdiyimiz ictimai-sosial vəziyyətin, ya da insanların yaşam uğrundakı mübarizələrinin əks olduğu təsvirlər yerinə İ.Əfəndiyevin pyeslərində insanın sevgi, məhəbbət hislərində müharibənin hansı izlərini daşdığını “Sən həmişə mənimləsən” kimi pyeslərində müşahidə edirik.

1964-cü ildə M.Əzizbəyov adına Azərbaycan Dövlət Akademik Dram Teatrında ilk dəfə tamaşaya “Sən həmişə mənimləsən” adı ilə qoyulan pyesin ilk adı “Boy çiçəyi” olmuşdur. Əsər daha çox tamaşaya qoyulan adı ilə xatırlansa da, onun ilk adı özündə bir çox psixoloji məqamları cəm etmişdir. Xüsusən biz bu məqamı Xurşid-Həsənağa, Nargilə - şəhid atası və Həsənzadə– Nargilə xətləri üzərində müşahidə edə bilirik. Pyesdə Nargilənin Həsənağanın kitab rəfini düzənləyən zaman kitabın arasında tapdığı qurumuş boy çiçəyi ilə bağlı Həsənzadə obrazının sözlərini yada saldıqda – ““Boy çiçəyi” elədir... Quruyub xəzan olsa da, ətri həmişəkitək qalır.” [9, s.85] müşahidə edirik ki, müəllif çiçəyin xüsusiyyəti ilə obrazları arasında baş verən münasibətlərə işarə etmişdir. Yəni, Xurşid dünyasını dəyişəli uzun bir zaman kəsiyi olmasına baxmayaraq, Həsənzadə bu illər ərzində heç kimlə evlənmir, ancaq onun xatirəsilə yaşayır; Nargiyə atasını itirəndə körpə olsa da, hələ də onun xatirələrində sevgini axtarır; qızın gələcəyi üçün ondan uzaqlaşdıqdan sonra Nargilə Həsənzadənin

yaddaşında unudulmaz xatirəyə çevrilir. “Boy çiçəyi”nin quruyub məhv olmasından sonra da gözəl ətri əbədi yaşadığı kimi həyatlarımızdan çıxan və bizə əziz olan insanların xatirələri də bizdə əbədi yaşayacaqdır.

İlyas Əfəndiyevin "Atayevlər ailəsi" pyesinə quruluşu Azərbaycan səhnəsinə, milli aktyor və rejissor sənətimizə çoxlu yeniliklər gətirən Toiğ Kazımov vermişdir. Müəllifin bu pyesi keçən əsrin əllinci illərində səhnə sənətimizdə böyük bir hadisə olmuş və bu tamaşa haqqında Cəfər Cəfərov, Mehdi Məmmədov kimi sənətçilərimiz maraqlı ressenziyalar belə yazmışdılar. Pyesdəki hadisələr əsasən bir ailə daxilində cərəyan edib, həmin ailənin üzvləri ilə əlaqədar olsa da, “Atayevlər ailəsi” pyesi bir ailənin təsviri deyildir. Ümumən, “Atayevlər ailəsi” pyesində Azərbaycan xalqının folklorunda, yazılı ədəbiyyatında əbədi mövzulardan biri olan mənəvi paklıqla riyakarlığın, halallıqla harama göz dikməyin, həqiqətlə yalanın, xeyirlə şər in mübarizəsinin əks olunan münaqişələr bir ailə çərçivəsində başlayıb geniş ictimai mənə kəsb etmişdir. Əsərdən çıxış edərək deyə bilərik ki, ədibimizi düşündürən ailə sağlamlığı daha geniş mənada cəmiyyətin sağlamlığıdır. Çünki bütün ailələr kimi, “Atayevlər ailəsi” də gözə görünən və görünməyən tellərlə cəmiyyətə bağlıdır. [52; 54]

Ədəbiyyatımızda qələmə alınan tarixi dramlar əsasən iki qrupa bölünür: konkret bir tarixi şəxsiyyətlə bağlı tarixi dramlar və müəyyən bir dönmənin tarixi mənzərəsini əks etdirən tarixi dramlar. Dramaturgiyamızda konkret bir tarixi şəxsiyyətlə bağlı tarixi dramlar çoxluq təşkil edir. Buna biz Hacıbaba Abbasovun “Sabirin məhkəməsi”, Balaqardaş Mürşidin “Sabir”, Səməd Vurğunun “Vaqif”, Mehdi Hüseynin “Nizami”, Hüseyn Cavidin “Xəyyam”, Adil Babayevin “Bəhrüz”, Mirzə İbrahimovun “Közərən ocaqlar” və s. əsərlərini nümunə olaraq göstərə bilərik. İlyas Əfəndiyevin konkret tarixi şəxsiyyətin həyatından bəhs etdiyi tarixi dramı görkəmli qələm ustası Xurşudbanu Nətəvanın həyatının bədii boyalarla təsvirini verdiyi “Xurşudbanu Natəvan” dramıdır. Tarixi faktların və hadisələrin düzgün və real təsvirindən daha çox obrazların lirik-psixoloji üslubda əks etdirilməsi baxımdan xüsusi diqqət çəkən pyes ədəbiyyatımızda “Xəyyam” və “Vaqif” tarixi dramlarından sonra ən uğurlu əsər kimi qiymətləndirilir.

İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında müşahidə olan lirik-psixoloji üslubla bağlı tədqiqatçı İlham Rəhimli öz araşdırmalarında gəldiyi qənaətdə görkəmli dramaturqun nəyinki teatra lirik-psixoloji üslubun banisi hesab edir, eyni zamanda, səhnə əsərlərində lirik-psixoloji dilin ilk yaradıcısı adlandırır. Onun fikrincə, “lirik-psixoloji üslub ailə-məişət, intim məsələləri, hətta ən kəskin həyat problemlərini sadə dildə, onun psixoloji imkanları ilə həll etmək üçün daha səmərəlidir. İ. Əfəndiyevin lirik-psixoloji pyesləri buna parlaq misaldır.

Müəllifə görə, lirik-psixoloji üslub və janrı həmçinin dramaturqun öz fərdi keyfiyyətləri olan lirik-psixoloji dilini formalaşdırır” [37, s.73]

II FƏSİL

İLYAS ƏFƏNDİYEV DRAMATURGIYASINDA LİRİK-PSIXOLOJİ ÜSLUB

2.1. Ailə-məişət mövzulu pyeslərində lirik-psixoloji üslub (“Sən həmişə mənəmləsən”, “Məhv olmuş gündəliklər”, “Atayevlər ailəsi” pyesləri əsasında)

Müasir Azərbaycan dramaturgiyasının görkəmli nümayəndələrindən olan İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında lirik-psixoloji üslub xüsusi yer tutur. Hətta lirik-psixoloji üslub İ.Əfəndiyevin fərdi üslubu kimi formalaşmışdır.

Dramaturqun yaradıcılığına nəzər saldıığımız zaman müşahidə edirik ki, ailə-məişət mühitinin əks olunduğu dram əsərləri onun yaradıcılığının ikinci mərhələsində daha çox diqqət mərkəzində olur. “Sən həmişə mənəmləsən”, “Unuda bilmirəm”, “Məhv olmuş gündəliklər”, “Büllur sarayda”, “On manatlıq lüstr” və s. kimi pyeslərini də bu dövəndə qələmə almışdır. Bu zaman kəsiyində qələmə aldığı pyeslərdə maraqlı bir qanunauyğunluq diqqəti çəkir. Müəllifin yaradıcılığında ailə-məişət mövzusu ön plana keçdikcə əsərlərdəki lirizmin qüvvəti də ciddi şəkildə artır. Bir sözlə, ailə-məişət mövzusu ilə lirizm arasında düzmütənasiblik yaranır. Nəticədə obrazlarında həyatilik və təbiiliyin güclənməsi insanın daxili dünyasına daha rahat nüfus etməsinə, həmçinin tamaşaçıların qəhrəmanlarının taleyi ilə daha çox maraqlanmasına gətirib çıxarır. Biz bunu daha aydın “Sən həmişə mənəmləsən, yaxud “Boy çiçəyi” dramında da bunu müşahidə edə bilirik.

Pyesin lirik-psixoloji qatına nəzər yetirdiyimiz zaman üç obraz xüsusi diqqət çəkir: Nargilə, Həsənzadə və Nəzakət. Pyesin əsas obrazı olan, həyata, hər kəsə nifrət edən Nargilə obrazı yaşadığı hadisələrin təsirindən düzgün qərarlar ala bilməyəcək vəziyyətə gəlir. Atalığından gördüyü pis rəftar, anasının zəif xarakteri üzündən ondan lazımı sevgi və diqqəti görə bilməməsi vəfat etmiş atasına olan mənəvi ehtiyacını daha da artırır. Yaşadığı hadisələri, gördüyü haqsızlıqları, qəlb sınıqlarını, hətta dostları arasında xoşuna gəlməyən münasibətləri atasının şəkili ilə, ondan qalan xatirələrlə bölüşür, ancaq bir yerdən sonra bu belə onun mənəvi boşluğunu doldura bilmir. Həqiqətən dinlənilməyə, söylədiklərinə müsbət və ya mənfi cavab almağa ehtiyacı

olan Nargilə dərdini bölüşəcək insan kimi Həsənağanı seçir. Ancaq bu seçimin özü də heç də təsadüf deyil. Həyat yolunun başlanğıcında olan qızcığazın özündən dəfələrlə böyük olan bir kişiyə münasibətini sevgi adlandırması qismən doğru olsa da, sevgisinə geyindiriyi donda yanlılıq edir. Onu yaxşı bir ata olduğu üçün seçmiş, özünə belə etiraf edə bilməsə də, onda gələcək həyat yoldaşının cizgilərini axtarmaqdan çox vəfat etmiş atasının cizgilərini axtarmışdır. O Nargilənin gözündəki ideal həyat yoldaşı deyil, ideal ata obrazıdır. Ona görə də, artıq atasının şəkli ilə bölüşdüğü bütün qəlb yaralarını Həsənağa ilə ilk görüşdə bölüşməyə başlayır və illərlə atasının şəkli ilə gözlədiyi münasibəti artıq ondan gözləyir. Bəlkə, Nargilə Rəşadın ona olan sevgisinə, onun söylədiyi “Qaragilə” mahnısına qarşı bu qədər aqresiv münasibət göstərməsinin səbəbi də qəlbinin ən dərinliklərində Həsənağaya olan hislərin düşündüyü kimi sevgi hisləri olmaması, ölən atasının qəlbində açdığı boşluğu doldurmaq, onda atasının cizgilərini axtarmağa çalışdığını anlamasıdır. Bəlkə də, o da illərin ona verdiyi həyat tərcübəsindən Nargilənin əsl hislərinin nə olduğunu başa düşdüyü üçün özü bilərək onun həyatını nizama saldıqdan sonra çıxıb getməyi seçir.

Pyesin ikinci əsas obrazı olan Həsənağanı tutduğu vəzifənin (Qaradağ sement zavadonun direktoru) əsiri olmayan, sadıq sevgili, həyat yoldaşı, qayğıkeş bir ata kimi tanıyıyıq. Obrazı tamaşaçılara sevdiren ilk nüans vəfat etmiş xanımı olan Xurşidin xatirələri ilə yaşaması və onunla olan söhbətində qəlbinin tənhalıqdan, özləmdən xeyli əziyyət çəkməsidir. Bu obrazının həyatı yeganə oğlunu təyinat yerinə yola saldıqdan sonra daha da bədbinləşir və onu bu tənhalıqdan müvəqqəti Nargilə ilə tanışlıq xilas edir. Nargilənin şıltaq hərəkətləri onun həyatına rəng gətirsə də, ancaq onun bu şıltaqlığının arxasında gizlənən qəlb yaraları onu xeyli narahat edib düşündürür. Elə bu səbəbə görə, qızın anası Nəzakət xanımın zənginə cavab verəndə Nargilənin çəkdiyi daxili əzablara işarə edir və onun yanında olmasının səbəbini ailəsindən, xüsusən də, anasından görmədiyini qayğını ondan görməyə çalışması olduğunu vurğulayır. Obrazın tamaşaçılar tərəfindən xüsusi rəğbətlə qarşılanan davranışı pyesinin sonunda müşahidə olunur. O, Nargilənin yaşadığı hadisələrin sarsıntısından və tutduğu vəzifənin imkanlarından sui istifadə edib qızı öz çirkin niyyətinin

qurbanına çevirə biləcəyi halda, qızın gələcəyini düşünərək işindən, yaşadığı yerdən uzaqlaşmağı seçərək fədakarlıq edir.

Pyesdə diqqət çəkən bir digər obraz isə Nəzakət xarakteridir. Nargilənin anası deyə tanıdığımız Nəzakət obrazı zəif qadın psixologiyası ilə diqqət çəkir. Sevdii yoldaşını itirdikdən çox qısa zaman sonra sevmədiyi, əksinə bəzi hərəkətləri səbəbilə ondan iyrenəcək həddə qədər gəldiyi Fərəclə ailə həyatı qurması öz daxili zəifliyinin ən bariz nümunəsidir. Dul bir qadın kimi həyatda addımlaya bilməyəcəyi qorxusu ilə aldığı aciz qərarların günahını isə qızı Nargilənin çəkdiyini görürük. Əlbəttə, valideynlərin yanlışının ilk cəzasını çəkən həmişə övladları olur. Beləliklə də, Nargilə öz doğma atasının evində artıq bir əşya münasibəti görür, daha sonra isə xalasının evinə göndərilir. İlk övladına qarşı bu haqsızlıqlar edildiyi zaman Nəzakətin indiki ailəsini düşünərək heç bir söz demədiyini, hətta bəzi məqamlarda yanlışlıq Fərəcdə olmasına baxmayaraq, qızı Nargiləni günahlandırtdığını da müşahidə edirik. Ancaq qızına qarşı etdiyi hər yanlışda qəlbi dağlansa da, acizliyi, “tək başıma nə edərəm” qorxusu qızı ilə arasındakı uçurumları günbəgün daha da artırır.

Nəzakət obrazının öz daxili zəifliklərindən xilas olmasını Həsənağa ilə telefon danışığından sonra baş verdiyini görürük. Sanki Həsənağanın sözləri – *“Yalnız ona görəmi ki, onu siz doğmusunuz? Əgər belə düşünürsünüzsə, səhv edirsiniz... Uşağı doğmaq hələ işin lap başlanğıcıdır. Əsl məsələ onu böyütmək, insan arasına, həyata çıxarmaqdır. Siz isə, onu, həyatının köməyə, insan ünsiyyətinə möhtac olduğu ən vacib dövəründə, ərinizlə dilbir olub, atasının evindən bayıra salmışınız!....ərə getmək analıq hüququnu, analıq mənsuliyyətini tapdalamaq, atasız, köməksiz bir qız uşağını illərlə dindirməmək, axırda da əsəblərini korlayıb qapılara salmaq demək deyildi?... Öz uşağını öldürmək istəyənlərlə sizin heç bir fərqi yoxdur. Bəziləri bunu birdən-birə edirlərsə, siz tədricən eləmişiniz! Aydınıdır mı? Siz, onda özünə inam hissini məhv eləmişiniz!”* [9, s.105] onda həqiqətin şilləsi təsirini yaradır və beləliklə, Fərəcdən qorxan Nəzakətin ona qarşı çıxmağını və qızını öz himayəsinə alıb onun arxasında durduğunu müşahidə edirik.

Müəllifin “Sən həmişə mənimləsən” əsəri kimi tam şəkildə psixoloji planda qələmə aldığı teatr əsəri olan “Məhv olmuş gündəliklər” pyesində isə sərt, kəskin

əhval-ruhiyyəli, konfliktə meyilli, ayrı-ayrı cəbhələrdə dayanan obrazların iştirakını müşahidə edirik. Əsərdə cəmiyyətin kommunist mənəvi-əxlaqi fikirləri ilə paralel lirik-intim qatın faciəviliyindən bəhs edilməsi realist lirik-psixoloji üslubu üçün yeni xüsusiyyətlər olduğunu vurğulaya bilərik.

Əvvəlki fəsildə də qeyd etdiyimiz kimi, publisist-rəmzi xarakter əsərin bir başa adında özünü göstərir. Fəridənin məhv olmuş gündəlikləri həm mənəvi təkamülə, meşşanlığa qarşı publisist ifşaçı mövqeyi, həm də ədalətlərin, skeletəbənzər kişilərin və onların əqidələrinin ifşası və məhvi özündə əks etdirir.

Pyesdəki obrazlara etsək, uşaq həkimi olan Fəridənin anası Gövhər xanım üçün vicdan rahatlığı hər şeydən üstündür. İstəksiz, məhəbbətsiz ailəyə, yalana, ikiüzlülüyə, saxtakarlığa nifrət etməsi Gövhər obrazının daxili keyfiyyətlərini və dünyagörüşünü tamaşaçılara açılması üçün əsas olan nüanslardır: *“Düzdür, ancaq ayaqlarım ağrıtanda da, mən özümdə bir xoşhallıq hiss edirəm. Vicdan rahatlığı hər şeydən gözəldir, qızım!...Mən sənə atandan sonra heç kəsi istəyə bilmədim. Nə üçün? Bilmirəm. Madam ki, istəyə bilmədim, demək, ərə də gedə bilməzdim. Çünki, mənim fikrimcə, istəksiz-məhəbbətsiz həyat gec-tez aparıb ikiüzlülüyə, saxtakarlığa, yalana çıxaracaqdır ki, dünyada bundan pis iş yoxdur. Bu, cəhənnəmdir!”* [9, s.131-132]

Fəridənin dostlarından olan rəssam Savalan obrazı bütün ruhu ilə doğma xalqına, onun mədəniyyətinə bağlı olan, sədaqətli, xeyirxah, mərd, vətənpərvər, öz idealları uğrunda mübarizədən çəkinməyən bir gənkdir. Onun öz vətəninə olan sevgisini Anjeli ilə olan söhbətlərində daha aydın müşahidə edirik. Xüsusilə də, əsərin sonlarına yaxın Anjelin adətlərimizə zidd hərəkətlərinə baxmayaraq Savalan dağına görsətdiyi xüsusi diqqət və hörmətinə görə Savalanın qəlbində ona qarşı məhəbbət belə yaranır – *“ Mən gözəl ona deyərəm ki, Savalan dağının harda olduğunu dərhal bilsin. Onun adını tutanda üzün günəş kimi parlasın!...Savalanı məsləksiz, vicdansız bir avantürist də tanıya bilər. Yalnız tanımaq azdır. Onu sevmək, onun əzəməti ilə fərəhlənmək, Promotey kimi zəncirə vurulmuş dağın bir gün azad olacağı ümidi ilə yaşamaq, yaratmaq!... Məncə, hər bir azərbaycanlı üçün bundan yüksək hiss yoxdur! Kim bu hisslə yaşayırsa, o mənim üçün əzizdir, gözəldir.”* [9, s.151]

Pyesin əsas obrazı olan Fəridə təmiz qəlbi, dostlarına sədaqəti və mehribanlığı ilə tamaşaçıların rəğbətini qazandığı kimi rəssional baxışdan uzaq olması, xəyalpərəst və xüsusilə də, gündəliyində təsvir etdiyi həyata qovuşmaq istəyi öz faciəsinin də əsas səbəbi olur. Romantik obraz olan Fəridənin müvazinətini itirməsi də xəyallar sarayı kəskin, mürəkkəb həyat hadisələrilə toqquşanda olur. Ancaq bununla obraz həyatı çəhrayı gözlüklərin arxasından baxmağının acı nəticəsini başa düşür. Öz əli ilə öz xoşbəxtliyini məhv edir. Bəlkə də, xəyallarının arxasınca qaçmayıb varlı adaxlısı olan Ədalətin yerinə köhnə sevdiyi və yaxın dostu olan, namuslu yaşamaq, xalqa şərəflə, vicdanla xidmət etmək prinsipləri ilə yaşayan Qəniməti seçsə idi, indi daha xoşbəxt olmuşdur.

Pyesdə ərsiz olan, oğlunu atasız böyüdən, davranışındakı açıq-saçıqlıq, sərtlik və kəskinlik ilə diqqət çəkən Anjeli obrazı ictimai-sosial kontekstdə realizə olunan ən mürəkkəb və ziddiyyətli obrazdır. Anjelinin pyesin əvvəlində müşahidə olunan vətən məfhumuna kinayəli münasibətinin kökləri ictimai xarakter daşımayıb şəxsi faciəsi ilə bağlı olduğunu Savalanla söhbətlərindən sonra görürük. Çünki pyesin sonrakı gedişatında qəlbinin dərinliklərində hər cür müsbət kefiyyətlərə malik, həyat tezisi Savalanın vətəndaşlıq prinsipləri ilə qoşalaşan bir qız təsvir olunur.

Dramaturqun “Sən həmişə mənimləsən” pyesindəki Həsənağa obrazından fərqli olaraq, Ədalət personajı üçün böyük bir müəsisənin rəhbəri olması ictimai, vətəndaşlıq borcunu namusla ödəməsi üçün yox, varlanmasından ötəri bir vasitədir. Çünki obrazın əqidəsinin prinsipləri karyera, var-dövlət qazanmaq çərçivəsindən çıxmır. Həmçinin zahiri ilə mənəviyyəti arasındakı ziddiyyət onun bədii təsvirində də özünü göstərir. İ.Əfəndiyevin Ədalət obrazını əsərdə bu bədii çalarlarla verməsinin səbəbi “ədalətlərə” qarşı barışmaz, amansız mübarizə sovet adamının fəal həyat mövqeyi olmasıdır.

Müəllifin digər pyesləri kimi lirik-psixoloji qatın həddindən artıq zəngin olduğunu müşahidə etdiyimiz “Atayevlər ailəsi” pyesində xeyir və şər qütbləşməsində obrazlar üzrə ancaq öz səadətini düşünən və yalnız xalqının ümumi səadətini düşünən olmaqla iki yerə bölündüyünü görə bilirik. Şər qütbündə Dilşad Atayeva başda olmaqla Sadıqov, Şahsuvarov, Ağasəlim, Xuduş kimi obrazlar dayandığı halda, xeyir

qütbündə isə başda İldırım Atayev olmaqla Reyhan, Cahangir kimi obrazlar iştirak edir.

Dilşad Atayeva öz arzuları və mənfəəti üçün nəyinki xalqının səadətini, hətta ən yaxınlarını belə qurban verməkdən çəkinmir. O, bacısının tək yadigarı olan Lətafəti öz mənfəətlərinin qurbanına çevirərək özündən otuz yaş böyük Sadıqovla ailə həyatı qurmasına məcbur etmişdir. Hətta rüşvətdən uzaq, halal zəhmətilə yaşayan əri Xosrov Atayevin arxasınca çevirdiyi işlərlə onun məhvinə belə səbəb olmuşdur.

Pyesdə Şahsuvarov obrazı öz mənfəəti üçün qurban vermək baxımından Dilşad Atayevadan heç də geri qalmır. O, Lətafəti çirkin planları üçün bir oyuncağa çevirir. Əvvəl onu özünün saxta sevgisinə inandıraraq öz işlərində ondan istifadə edir, sonra isə Cahangiri bir maniyə kimi aradan götürmək üçün Lətafətin namusunə şər atır. –

“Şahsuvarov: Görmürsünüz?

Sadıqov: Axı, onun Cahangirin evində nə işi var?

Şahsuvarov: Əri sənsən!

Sadıqov: Əgər mənəmsə, mən bilmirəm. İ... i... odur, zəngi basdı. Qapı açıldı. Liliçka girdi içəri... İ... i... qapı örtüldü. Yurdum kor qalsın, Məşədi Kərim, bu nə işdir? Mənim arvadımın bu vaxt subay oğlanın evində nə işi var?

Şahsuvarov: Dayan! Qışqır-bağır salma! Dünən mənim adamlarım xəbər gətirdilər ki, Lətafət hər axşam gəlir Cahangirin mənzilinə!

Sadıqov: Hər axşam?

Şahsuvarov: Mən əvvəl inanmadım. Elə ki, dünən gəlib indiki öz gözlərimlə gördüm...” [9, s.48] – Ümumən, əsərdəki bütün şər qüvvələri öz mənfəətləri üçün irilixirdalı qurbanlar verməkdən çəkinmirlər. Buna Zabitənin Dilşada verdiyi üzüyü də daxil edə bilərik.

Pyesin xeyir qütbündə yerləşən İldırım Atayev xalqın mənfəəti, səadəti üçün öz qardaşını cəzalandırılmasına razı olacaq qədər vicdan duyğusunun ön planda olduğunu görürük. Vəzifəsinin tələblərinə vicdanla əməl edən İldırım Atayev üçün qardaşı və qeyri bir şəxs arasında heç bir fərq yoxdur. Biz bu vicdan duyğusunu Reyhan və Cahangir obrazlarında da müşahidə edirik. Həm də bir məsələni qeyd etməyimiz yerinə düşərdi ki, obrazların vəzifəyə qarşı vicdan duyğusunun bu qədər ön planda

olmasının səbəbi sovet dönəmin tələb etdiyi sosioloji mühiti və dəyərləri pyes vasitəsilə xalqa çatdırmaq olmuşdur.

Pyesdə diqqət çəkən bir digər məsələ isə sevginin təsviri və müxtəlif formalarda əks olunmasıdır. Biz Cahangir və Reyhan obrazları vasitəsilə qarşılıqlı sevginin, hörmətin və güvənin gözəlliyini, Lətafət obrazı ilə sevgisiz ailənin gətirdiyi fəlakətləri, Sadıqovla pul ilə sevgi alına bilinməyəcəyini, Xosrov Atayevlə sevdiyimiz insana olan güvənimiz həqiqətlərə qarşı bizi lal, kar etməməli olduğunu, Mərcihan obrazı ilə bəzən gənc qızlarımızın heyranlıq ilə sevgini səhv saldığını, İldırım Atayevlə isə yarımçıq qalmış sevgi insan qəlbində əbədi yaraya çevrilə biləcəyini görürük.

İ.Əfəndiyevin ailə-məişət mövzusunda qələmə aldığı hər üç pyesdə məşhur Avstriyalı həkim Ziqmurd Freydin psixanaliz təlimində xüsusi yer tutan eqonun müdafiə mexanizmlərini görə bilirik. Əvvəlcə, eqonun müdafiə mexanizmləri haqqında məlumat verəndə qeyd edə bilərik ki, şəxsiyyətin psixoloji quruluşu İd, Eqo, Super-Eqo olmaqla üç hissəyə bölən Freydin qeydlərinə görə, İd insan şəxsiyyətinin ilkin təməl hissəsini göstərir. Amma buna baxmayaraq, insanın bütün əlçatmaz hislərinin mərkəzi olan bu qeyri-şüurlu hissə şəxsiyyətin əsas enerji mənbəyidir. Eqo İddən fərqli olaraq şəxsiyyətin şüurlu hissəsi olub ondan aldığı enerji ilə onun üzərində nəzarət funksiyasını həyata keçirərək İddən gələn tələblər üçün lazımı şərait yaratmağa çalışır. Əlavə olaraq vurğulamalıyıq ki, Eqonun özündə şüurlu və şüursuz olmaqla iki hissədən ibarətdir. Eqonun şüurlu hissəsi İd və Super-Eqodan gələn istəkləri tənzimləyirsə, şüursuz hissəsi isə cinsi və aqressiv istəklərdən doğan davranışlara qarşı yaradılan müdafiə mexanizmləri daxildir. [53]

Sıxma müdafiə mexanizmi insan daxilindən, yəni İddən gələn qəbul edilməz istəkləri sıxışdırıb şüur altına atır. Ancaq sıxışdırılan hər bir istək müəyyən vaxtdan sonra mütləq baş qaldırır. Biz bu psixoloji faktı “Sən həmişə mənimləsən” pyesində Həsənzadə və Nəzakət obrazlarının, “Atayevlər ailəsi” pyesində isə Lətafət personajının üzərində müşahidə edə bilirik.

“Sən həmişə mənimləsən” pyesində Nargilə ilə tanış olmazdan qabaq Həsənağa obrazı öz tənhalığını qəbul etməyərək təkliyin yaratdığı hisləri şüur altına sıxışdıraraq

gündəlik maraton həyatına davam edir. Ancaq bu sıxışdırğı hislər Nargiləni gördükdən sonra təzədən baş qaldırır. Buna görə də, Nargilənin evinə tez-tez gəlib getməsinə bir şey demir. Çünki Nargilə onun üçün bir yandan yaşadığı mənəvi izdirablarına ürəyi yandığı qızıcığazdırsa, digər tərəfdən onu müvəqqəti də olsa, tənhalıqdan xilas edən birisidir.

Sıxma müdafiə mexanizmini müşahidə etdiyimiz bir digər personaj olan Nəzakət obrazı pyesdə ikinci həyat yoldaşı kimi təqdim olunan Fərəcə qurduğu ailə həyatından heç də xoşbəxt deyil. Onun etdiyi haqsızlıqlara, kobudluqlara dözmək məcburiyyətində qalır və hətta Fərəcənin aldığı qərarlar nə qədər yanlış və nəticələri ağır olsa da, yenə də içindəki hisləri sıxışdıraraq onun istədiyi kimi rəftar edir. Ancaq biz Nəzakət obrazının daxilinə sıxışdırdığı hislərini Həsənağa ilə telefon danışığından sonra baş qaldırdığını müşahidə edirik. İllərlə Fərəcə lazım olan münasibəti göstərməyən obrazın öz peşmançılığını və etdiyi səhvləri düzəltmək məqsədilə aldığı qərarları, atdığı addımları gördükdə özünü qiymətləndirdiyi qədər zəif olmadığını görürük. Bununla da, tamaşaçılara dramaturq tərəfindən belə bir mesaj göndərilir ki, öz yoldaşının təhqirlərinə, onun şiddətinə, haqsızlıqlarına dözən qadınlar istəsələr və özlərinə inansalar, bunun qabağını alıb yaşananlara dilsiz qalmaya bilərlər.

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, sıxma müdafiə mexanizmini “Atayevlər ailəsi” pyesində Lətafət obrazı üzərində müşahidə edirik. Lətafət cavan yaşında bibisi Dilşad xanımın sözlərinə inanaraq, var-dövləti üstün tutub özündən otuz yaş böyük Sadıqova ərə gedir. Ancaq bu evlilik indiyə kimi yaşamadığı və hər gənc qız kimi yaşamaq istədiyi sevgi hissini öz daxilində sıxışdırmağa məcbur edir. Freydin söylədiyi kimi bir gün sıxışdırılan hislər mütləq baş qaldırır. Pyesdə Lətafətin Şahsuvarın saxta eşq sözlərinə inanmaq istəyinin əsas səbəbi də sıxışdırdığı hislərin baş qaldırmasıdır.

Eqonun müdafiə mexanizmlərindən olan inkar mexanizmi vasitəsilə insan real həyat hadisələrinin həqiqətliyini inkar edərək, gərçəkliklərə qarşı gözünü yumur. Bu mexanizm insanı həqiqətin acı sarsıntılarından müvəqqəti xilas etsə də, ancaq həqiqətdən uzaqlaşdığı hər an reallığın faciəliyyəti daha da artır. Biz bu müdafiə mexanizmini hər üç pyesdə də müşahidə edirik.[53]

“Boy çiçəyi” pyesində Nargilə Həsənağaya olan hislərini özünü aldadaraq eşq adlandırsa da, daxilində onu gələcək həyat yoldaşı kimi deyil, ideal ata obrazı kimi gördüyünü qəbul etmək istəmir. Rəşadın ona olan hislərini gördükdə, onun “Qaragilə” mahnısı eşitdikdə keçirdiyi həyacanın və qəzəbin əsas səbəbi də budur. O, özü-özünü aldatdığını, qəlbi Rəşad üçün döyünməyə başladığını, Həsənağanı əslinə qalarsa, heç sevmədiyi qəbul etməyərək həqiqəti inkar edir.

“Məhv olmuş gündəliklər” pyesində biz bu müdafiə mexanizmini Fəridə obrazı üzərində aydın şəkildə görə bilirik. Fəridə öz qurduğu xəyallardan ibarət sarayını dağdan hər reallığın zərbəsini inkar edir və bunu boş sözlərdən ibarət külək adlandırır. Bunu biz Fəridənin həm evlilikdən evvəlki, həm də sonrakı həyatında da özünü göstərir.

Öz saflığı ilə seçilən Fəridə obrazı Ədalətin hərəkətlərindəki qeyri-səmimiliyi görə bilmir, anasının, dostlarının Ədalətlə bağlı fikirlərinə qulaqlarını bağlayır, göstərmək istədikləri faktlara gözlərini yumaraq cavab verir. Heç bir vəclə realdakı Ədaləti görmək istəmir. Bayaq da vurğuladığımız kimi bu reallığın inkarı Ədalətlə evləndikdən sonra da davam edir. Xüsusilə də, Ədalətin qeyri-səmimi insanlardan ibarət mühitini, onun digər qadınlar kimi işləməyinə icazə verməməyini gördükdən, dostları ilə arasına məsafə qoymağını istəməsindən və qorxunc siması ilə heyrtləndiyi Skelet obrazının müəmmalı sözlərini eşidib, o nüanslarla üz-üzə qaldıqdan sonra belə yenə həqiqətləri inkar edir, Ədalətin əsl üzünü görmək istəmir. Ancaq o reallığı Anjelinin bütün həqiqətləri ona danışdıqdan sonra, xüsusilə də, onu bədbəxt edən şəxsən və hər kəsdən gizlətdiyi övladının atasının Ədalət olduğunu dedikdən sonra qəbul edir və bununla da, Fəridə bu qədər vaxt boyunca öz-özünü aldatmağının peşmançılığını çəkməyə başlayır. Nəticədə, həyatın reallığına gözlərini yumub öz xəyallarının söylədiyi yalanlara inanmaqla bütün həyatını məhv edir. Lakin qeyd etməliyik ki, müəllif tərəfindən obrazın sonrakı taleyi pyesdə təsvir olunmur. Buna görə də, Fəridənin sonrakı seçimini, yəni acı həqiqəti qəbul edib Ədalətlə münasibətini tamamilə sonlandırır, yoxsa yenə reallıqdan qaçaraq Ədalətin yaranmış vəziyyəti dəyişmək üçün söyləcəyi yalanlara inanıb onu bağışladığını bilmirik.

“Atayevlər ailəsi” pyesinin əsas personajlarından biri olan Xosrov Atayev obrazının üzərində eqonun inkar mexanizmini görə bilirik. Ailəsinə, xüsusilə də, xanımına olan məhəbbəti və inamı həqiqətləri görməkdən onu uzaqlaşdırır. Qızı Reyhanın söylədiyi həqiqətlərə qulağını bağlaması və qızından eşitdiklərini ögəy anasını qışqanan bir övladın fikirləri kimi qiymətləndirməsi onun gələcək peşmançılığının və faciəsinin əsas səbəbi olur:

“İldırım Atayev. Uşaqlıqdan bizim bir-birimizdən gizli sözümüz olmayıb, Xosrov, açığını deyim ki, sənin ailə həyatım məni kədərləndirir.

Xosrov Atayev. Niyə axı? Səbəbi nədir?

İldırım Atayev. Bizim hər ikimiz xalq uğrunda, onun böyük arzuları uğrunda çarpışıyıq, elə deyilmi?

Xosrov Atayev. Əlbəttə, elədir! Başqa cür ola bilər ki?

İldırım Atayev. Və mən bilirəm ki, sənin üçün xalqın mənafeyindən yüksək, müqəddəs heç nə yoxdur!

Xosrov Atayev. Şübhəsiz!

İldırım Atayev. Lakin mənə elə gəlir ki, sənin əqidənlə, aişinlə ailə həyatın arasında çox dərin bir ziddiyyət əmələ gəlmişdir.

Xosrov Atayev. Bu daşın haradan atıldığını bilirəm. Sən Reyhanın sözlərinə çox da əhəmiyyət vermə. Özün bilirsən ki, ögey ana ilə övladın ulduzu çətin barışıq. ”[9,s.25]

Həm də qeyd etməliyik ki, uzun illərdən bəri övladının olmamağına baxmayaraq, Xosrovun Dilşada olan məhəbbəti bir az da olsun azalmır. Bu sonsuz sevgi və güvən Dilşadın əsl üzünü görməyinə icazə verməməsi ilə nəticələnir.

Hər üç pyesdə müşahidə olunan bir digər eqonun müdafiə mexanizmi isə fantaziya mexanizmidir. Bu mexanizmin əsas funksiyası eqonun gerçəklikdə həyata keçirə bilmədiyi şeyləri fantaziyalarda həyata keçirməyə çalışmasıdır. Bunu biz “Sən həmişə mənəmləsən” pyesində Həsənzadə obrazı üzərində müşahidə edirik. Həsənzadə obrazı illər boyunca xanımının vəfatını və keçirdiyi mənəvi tənhalığı bir qədər unutmaq üçün onun xəyalı ilə danışdığını, sanki yanıdaymış kimi rəftar etdiyini görürük:

“Xurşid: Niyə bu qədər bikefsən? Aydın indi böyük oğlandır. Nə olacaq?...”

Həsənzadə: Bu iyirmi iki ildə birinci dəfədir ki, mən ondan belə uzun müddətə ayrılıram.

Xurşid: Hansı ata-ana həmişə öz övladı ilə bir yerdə olub?

Həsənzadə: Elədir.

Xurşid. Bilirəm... təklif sənin üçün çətin olacaq.

Həsənzadə: Nə etməli... Təki canı sağ olsun.

Xurşid: Gərək evlənəydin.

Həsənzadə: O dəhşətli gecədə sən özüün dedin ki, evlənmə.

Xurşid: Mən səhv etmişdim...

Həsənzadə: Fərqi yoxdur... O zaman sən “Evlən!” desəydin də, mən bunu bacarmazdım...” [9, s.67]

Pyesdən götürülmüş hissədə, yəni Həsənzadənin vəfat etmiş xanımı Xurşidin xəyalı ilə apardığı dialoqda bir nüans diqqəti çəkir. Həsənzadə obrazı dilə gətirməsə də, öz daxilində bu qədər il boyunca subay qalmasının səbəbini xanımının vəfat edəndə ondan evlənməməyini xahiş etməsində görür və onun bu davranışının çox yanlış olduğunu düşünür. Amma daha sonra vəfat etmiş xanımını günahkar görməkdən vaz keçir. O, evlənmə desə belə ona olan məhəbbəti qəlbindən çıxarıb başqası ilə həyatına davam edə bilməcəyini başa düşür. Fikrimizi ümumiləşdirdikdə qeyd edə bilirik ki, Həsənzadə obrazının öz xəyalında apardığı dialoq əslinə qalanda öz daxilində özü-özü ilə apardığı mühakimədir. Həm də bir məsələni də qeyd etmək yerinə düşərdi ki, Həsənzadə Nargilə ilə tanış olduqdan sonra bu tənhalıqdan müvəqqəti də olsa, uzaqlaşdığı üçün Xurşid xəyalı ilə bağlı səhnələr pyesin sonrakı pərdələrində görünür.

“Məhv olmuş gündəliklər” pyesində öz xəyallarının qurbanına çevrilən Fəridə obrazı üzərində əsər boyunca fantaziya mexanizmin elementlərini açıq şəkildə seziilir.

Fəridə obrazı haqqında yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi daxili saflığı və idealist yanaşması ilə diqqət çəkən bir obrazdır. Onun atasız böyüməsi, illərlə görmədiyi tam ailə səadəti onda gələcək ailə həyatı ilə bağlı böyük xəyallar yaradır. Onun xəyallarında balaca qız uşaqlarına yatmadan qabaq söylənilən ağ atlı oğlanla bağlı

nağılların aurası hiss olunur. Bir imkanlı gənc gələcək, onu öz sarayına aparacaq və ölənə kimi bu sarayda xoşbəxt olaraq yaşayacaqlar. Hətta biz qeyd edə bilərik ki, onun Ədalətə olan sevgisi də qeyri-realdır. Çünki o, Ədaləti deyil, gözündə canlandırıdığı bir obrazı sevir. Bu obrazın siması Ədalətə bənzəsə də, xarakteri isə bir o qədər də fərqlidir. Elə bizim qəhrəman da divarları hörmək torundan düzəlmiş xəyallar qalasında reallıqdan nə qədər gizlənsə də, həqiqətin ilk zərbəsində bütün həyatı məhv olur. Gündəliyinə yazdığı gələcəklə bağlı arzuları bir xəyal olaraq qalır:

“Lakin bizim gələcək ailəmizdə hər şey gözəl olacaq. Hər şey aydın və səmimi olacaq. Çünki biz son nəfəsimizə qədər bir-birimizi sevecəyik. Bir-birimizə sadıq olacağıq. Anam haqlıdır. Sədaqət, səmimiyyət olmayan yerdə həyat da yoxdur. Məgər, dünyanın bütün ağıllı adamları bu nəticəyə gəlməyiblərimi?...” [9, s.132-133]

“Atayevlər ailəsi” pyesində isə biz fantaziya mexanizmini Lətafətin Şahsuvarovla bağlı qurduğu arzulara və Mərcanın sevgi xəyallarında görə bilərik. Hər ikisinin qeyri-real mənzərinin təsirində qalması fantaziya mexanizmi üçün ən bariz nümunədir.

Pyeslərdə müşahidə olunan bir digər eqonun müdafiə mexanizmi isə qarşıçixma mexanizmidir. Eqonun müdafiə mexanizmləri sırasında müşahidə etdiyimiz qarşıçixma mexanizmin ən mühüm xüsusiyyəti daxilində yaranan hislərə qarşı çıxaraq fərqli davranış forması göstərməsidir. Həmçinin daxili istəklərə zidd olan bu davranışlar daxiləki istəkləri də sıxışdırmış olur.[53]

Biz bu mexanizmi “Məhv olmuş gündəliklər” pyesində Anjel, Savalan, Qənimət və Ədalət obrazları üzərində, “Atayevlər ailəsi” pyesində isə Lətafət obrazında müşahidə edirik.

Anjel başına gələn bütün bədbəxtliklərin tək günahkarı və ən yaxın dostu Fəridənin isə gələcək həyat yoldaşı olan Ədalətə qarşı hislərinə qarşıçixaraq ilk dəfə görüşürmüş kimi münasibət göstərməsi eqonun qarşıçixma mexanizminə ən bariz nümunədir. Anjelinin bu cür rəftar etməsinin səbəbi isə Fəridənin xəyallarını yıxmaqdan qorxmağıdır. Bununla da o, öz daxili hislərini boğaraq tamamilə fərqli formada davranışlar göstərir.

Həqiqi hislərini boğub fərqli davranış göstərən bir digər personaj isə Fəridənin ən yaxın dostları olan Qənimət və Savalandır. Hər iki gənc Fəridənin nişanlısı Ədalətə qarşı heç bir xoş münasibət bəsləmir, ancaq Fəridənin xətrinə görə onunla nəzakətlə davranmaq məcburiyyətində olurlar. Fəridənin nişanlısı Ədalətdə də eyni rəftar tərzini müşahidə edirik. O, gələcək xanımının yaxın dostlarından xoşu gəlməsə də, evlənməyə kimi onlarla mehriban olmağa çalışır və bələliklə, öz hislərini daxilində boğur:

“Ədalət. Biz, demək olar ki, qiyabi tanışıq. Fəridə sizin haqqınızda mənə danışib. Siz gərək ki, rəssamsınız.

Savalan. Bəli, gərək ki...

Ədalət. Bağışlayın. Başımız işə o qədər qarışıq ki, öz sənətkarlarımızı da tanıya bilmirik.

Qənimət. Siz, onsuz da, Savalanı tanıya bilməzdiniz.

Ədalət. Nə üçün?

Qənimət. Çünki o danqratla qaldırılmamışdır.

Ədalət. Sizi hara təyin elədilər?

Qənimət. Dəniz mədənlərinə.

Ədalət. Əgər, yerinizdən narazı olsanız, mən kömək edə bilərəm...

Qənimət. Təşəkkür edirəm. Mən yerimdən çox razıyam. İcazənizlə biz gedək.”

[9,s.141] Ancaq sıxılan hislər müəyyən bir müddətə qədər gizlədilir, daha sonra baş verəcək hər kiçik münaqişə və problemdə həmin sıxılan hislər öz müqavimətini itirərək gün üzünə çıxır. Bunu biz pyesin sonrakı pərdələrində daha aydın görürük.

“Atayevlər ailəsi” pyesindən isə Lətafət öz əri Sadıqovu sevmədiyi halda ona göstərdiyi saxta münasibətdə eqonun qarşıçixma mexanizmini müşahidə edirik. O, yoldaşının bəzən vecsiz, bəzən geyiminə fikir verməyən hallarına qəzəblənsə də, öz hislərini içərisində boğur və ona həmişəki kimi xoş rəftar edib ərini sevən bir qadın kimi onunla maraqlanır:

“Lətafət. Sənə yüz dəfə demişəm ki, şlyapanı elə qoyma.

Sadıqov.Axı, məndə nə təqsir var, Liliçka? Evimizdə bişməyib, qonşudan gəlməyib. Hi-hi... Atam baqqal Məşədi Kərim rəhmətliyinin bir kürkü var idi ki, içinə üç

adam yerləşərdi. Belinə də bir qurşaq dolayardı ki, düz on iki arşın. İndi onun oğlu şlyapa? Hi-hi...

Lətafət. Yaxşı... yaxşı... tez ol, Şahsuvarov bayaqdan səni gözləyir.

Sadıqov. Liliçka, mən indi xalat geyim, yoxsa?

Lətafət. Ox... qonaqların yanında xalatlə oturacaqsan?

Sadıqov. Hi-hi... Şahsuvarov ki, özümüzküdür.

Lətafət. Sənə yüz dəfə demişəm belə gülmə.

Sadıqov. Eh, Liliçka, gülməyib nə edəcəyəm... Beş günlük dünyadır, ye, iç kef çək! Atam Məşədi Kərimin də pulu çox idi, axırı nə oldu? İnsan bu fani dünyaya bir dəfə gəlir. Ömər xəyyam demişkən sabah yıxılıb ölsən, yeddi min il bundan qabaq ölənlə sənəin heç bir fərqi olmayacaq! Elə deyilmi, Şahsuvarov?" [9, s.35]

Pyeslərdə müşahidə edilən eqonun müdafiə mexanizmlərindən biri olan düzəltmə mexanizmi cəmiyyətdə qəbul edilməyən yanlış davranışların düzəldilməyə çalışılmasıdır.

Biz bu mexanizmi "Məhv olmuş gündəliklər" pyesində Anjeli, "Atayevlər ailəsi" pyesində isə Lətafət obrazında görürük.

Pyesin son pərdəsində Anjeli Fəridəyə ilk başdan bütün həqiqəti danışmayaraq etdiyi yanlışlığı düzəltmək və onu günbəgün xoşbəxtliyini əlindən alan evlilikdən xilas etmək üçün həqiqəti açıb demək qərarına gəlir. Bununla da, susmaqla məhv etdiyi dostunun həyatını düzəltməyə çalışır:

"Siz elə güman etməyin ki, mən Ədalətdən intiqam almaq üçün belə etdim...Yox! Mən bayaq dedim ki, o, mənim üçün də, oğlum üçün də bir heçdir. Lakin mən Fəridə kimi yaxşı bir qızın bu heçə qurban getməsinə dözə bilmədim..."[9, s.182]

"Atayevlər ailəsi" pyesində Lətafət Şahsuvarov tərəfindən aldadıldığını başa düşdüyü vaxt intihara cəhd edir. Bu vaxt ölümün astanasından geri dönəndə yaşadığı emosional təziq nəticəsində bütün hər şeyi ifşa etməklə etdiyi yanlışlıqları düzəltmək istəyir: "Kim deyir ki, mən təmizə çıxmaq istəyirəm? Özünüzdə gördünüz ki, əgər bu gənc müstəntiq olmasaydı, indi cansız bir odun parçası ilə mənim fərqi yox idi. Onu da bilirsiniz ki, ölümdən qurtarmaq ikinci dəfə dünyaya gəlmək kimi bir şeydir.

Qəribədir... Bu, doğrudan da, belə imiş. Bir az qabaq Ziyad Şahsuvarovun dərdindən ölən mən, indi onun üzünə baxmaq istəmirəm” [9, s.61]

İ.Əfəndiyevin ailə-məişət mövzusunda qələmə aldığı “Sən həmişə mənimləsən” pyesində müşahidə etdiyimiz yerdəyişmə müdafiə mexanizmi digər mexanizmlərdən fərqli olaraq super-eqonun qəbul etmədiyi hislərin ünvanını dəyişərək bir obyektədən başqa obyektə yönəlir. Bunu bir tək “Sən həmişə mənimləsən” pyesində Nargilə obrazının üzərində müşahidə edirik. Nargilənin ətrafındakı hər kəsə nifrət etməsi, hətta Bələd Fərəcova göstərdiyi aqresiv hərəkətinin əsasında bu psixoloji hal dayanır. Nargilə anasının zəifliyinə, Fərəcin etdiyi haqsızlıqlara görə keçirdiyi nifrət hissənin yerini dəyişərək ətrafındakı digər insanlara göstərir:

“Nargilənin səsi. Mən elə bilirdim Fərəc bizim evdədir...

Nargilə. Mən direktor Həsənzadə göndərib, başa düşürsünüz mü?

Fərəcov. Ba...ba...başə düşürəm... A...ancaq gecikmisiniz, siz dünən gəlməli idiniz...gö...gözlədim, gəlmədiniz.

Nargilə (onu yamsılayır). D...de...dedim ki, xəstələnmişdim.

Fərəcov. O öz işinizdir.

Nargilə. Xəstələnmək öz işimizdir?

Fərəcov. Ə...əlbəttə. Sizi mən xəstələndirməmişəm ki?

Nargilə. Siz xəstələndirmisiniz! Mənim əsəblərimi siz Fərəclər çeynəyib əldən salmışınız. Mən sizlərlə vuruşmaqdan (Boğazını göstərir) bura gəlmişəm.

Fərəcov. Mə...mə...mənim adım Fərəc deyil, Bədəldir.

Nargilə. Xeyr! Sən Fərəcsən!...”[9, s.91] – Dramaturqun Nargilə obrazının psixologiyasını tamaşaçılara daha aydın göstərmək məqsədilə qələmə aldığı Fərəcov obrazı və qızın ona qarşı göstərdiyi səbəbsiz aqresiv hərəkətlər pyesdə lirik-psixoloji üslubun əks olunmasında diqqət çəkən nüanslardan biri olmuşdur.

Biz İlyas Əfəndiyevin pyeslərində eqonun müdafiə mexanizmləri ilə yanaşı Freydidin narsizim nəzəriyyəsinə də görə bilirik. Psixozanalizə Zimruq Freydid tərəfindən gətirilən narsist şəxsiyyət anlayışı Narsis haqqındakı məşhur yunan mifindən götürülmüşdür. Mifologiyaya görə, Narsis adlı gənc bir oğlan öz yaraşığı ilə bütün gənc qızların qəlbini oğurlayır, ancaq heç bir qızın sevgisinə də cavab vermir. Onun

bu hərəkəti gözəllik ilahəsi Afroditanı qəzəbləndirir. Beləliklə, ilahənin cəzası nəticəsində Narsis bir gün ova çıxarkən çay sahilində öz simasını görür və ona aşiq olur. Əvvəl suda əksini gördüyü simanın ona aid olduğunu bilmir. Ancaq həqiqəti öyrənəndə Narsis mənən sarsılır və yavaş-yavaş qəmədən ölür. Buna görə də, Narsizim insanın öz xarici görkəminə, öz söz-fikirlərinə həddindən artıq sevgi olub ətraf insanlara qarşı biganəlikdir və bu həddindən artıq sevgi və biganəlik isə həmin insanın məhvinə səbəb olur. [53]

Biz narsizmi “Atayevlər ailəsi” pyesində Dilşad obrazı üzərində müşahidə edə bilirik. Xüsusən, onun gözəlliyinə vurğunluğu və yaşlanma qorxusu – *“Yox, daha qocalıram. Ağ tükləri görürsənmi? Deyir hər şey vaxta baxsa da, vaxt heç nəyə baxmır. Ömrü tutub saxlamaq mümkün deyil. Üzümüə gələn ay otuz doqquzu bitirib, qırma keçirəm”* [9, s.10] –, hər bir dəyərin üstündə öz səadəti və mənfəətləri əsas durması və sevgini boş bir şey kimi qiymətləndirməsi – *“Lilya, birdəfəlik başa düş ki, məhəbbət-zad boş şeydir. Əgər, xoşbəxt olmaq istəyirsənsə, özünü çox sev! Bildinmi? Ancaq özünü!”* [9, s.10-11] onu çox rahatlıqla narsiz bir obraz kimi qələmə verməyimizə imkan yaradır. Həm də bir nüansı diqqətə çatdırmaq istəyirik ki, narsizim nəzəriyyəsinin adının götürüldüyü yunan mifinin qəhrəmanı Narsis ətrafdakı insanlara olan biganəliyi və özünə olan hədsiz dəyəri onun məhvinə səbəb olduğu kimi Dilşadın narsizliyi təkcə özünün deyil, bir çox ailə üzvünün məhvinə səbəb olmuşdur.

Qeyd etmək yerinə düşərdi ki, narsizm insan üçün həyatını davam etdirə bilməsi baxımından müəyyən mənada lazımdır. Həddindən artıq narsistlik psixoloji xəstəlik olduğu kimi, narsistliyin normadan aşağı olması və ya heç olmaması özgüvənsizlik, nevroz, paranoya kimi psixoloji problemlərin yaranmasına səbəb olur. Biz pyesdə narsistliyin normadan çox olmağını Dilşad obrazında görürüksə, normadan az olmağını isə Şahsuvarov obrazında müşahidə edirik. Onun Lətafəti sərxoş etdikdən sonra söylədiyi monoloqunda biz onun etdiyi bütün yanlışlıqların kökündə narsistliyin normadan aşağı olması ilə yaranan psixoloji vəziyyətin dayandığını görürük. – *“Mən səadəti sən qızıl saçlarında axtaran axmaqlardan deyiləm! Əgər, sən Atayevin qızı olsaydın, onda başqa məsələ idi. Mənə arxa lazımdır, Lilya! Atayev kimi bir arxa!*

Mən təkəm. Tək olmaq isə dəhşətdir! Qəlbimdə hər dəqiqə hiss etdiyim qorxu və izdirablara ancaq Reyhanın məhəbbəti son qoya bilər!...” [9, s.41]

Son olaraq qeyd etməliyik ki, dramaturq sevgiyə yüksək dərəcə də qiymət verir. İnsanın daxili kamilliyini sevgidə görür və həmçinin sevgi din, millət, sinfi fərqlilik tanımadığını düşünür. Bu asbektən onun dramalarında multikultural düşüncə tərzini özünü göstərir. Həmçinin, müəllifin əsərlərində obrazların psixoloji vəziyyəti sadə üslubda deyil, dərin analizlərlə əks olunması onun pyeslərində Zimruq Freydingin psixanaliz təliminin bir sıra nəzəriyyələrini görməyə icazə verir.

2.2. Tarixi dramalarında lirik-psixoloji üslub

(“Mahnı dağlarda qaldı”, “Xurşidbanu Natəvan”, “Hökmdar və qızı” pyesləri əsasında)

Ümumi bəşəri qanunauyğunluq vasitəsilə qədim ədəbi tarixə malik olan Azərbaycan mədəniyyəti dünya mədəniyyətinin bir parçasıdır. Buna görə də, dünyanın hər bir ölkəsində müşahidə olunan inkişaf prosesləri eyni ardıcılığı ilə fərqli zaman kəsiyində Azərbaycan mədəniyyətində, ədəbiyyatında özünü göstərir. Bu nəzəri asbektən ədəbiyyatda tarixilik və müasirlik kontekstinin mühüm əhəmiyyət kəsb etdiyini düşünən Elçin Əfəndiyev özünün “Azərbaycan ədəbi tənqidinin və ədəbi prosesinin problemləri” kitabında “tarixilik” və “müasirlik” terminlərinə özünə məxsus bir şərh verir: ““Tarix” sözünün ən universal mənası – yaddaşdır, çağdaşlığa doğru min illər ərzində yol gələn bəşər həyatının progressiv yekunu olub, milli varlığı, milli mədəniyyətin yaşarlığı müəyyən edir, şərtləndirir. Ədəbiyyat, sənət – bu varlıq formalarından biri, bəlkə də birincisidir, xalqın mənəvi-mədəni gen yaddaşdır. “Müasirlik” kateqoriyasının fəlsəfi-estetik mahiyyəti bilavəsitə tarixlə, tarixi yaddaşla bağlıdır.

Müasirlik – elə bir estetik kateqoriya ki, illər keçdikcə də öz əhəmiyyətini, aktuallığını itirmir; tarixi məzmununa malik elə bir ideya-bədii keyfiyyətdir ki, dünən

olduğu kimi, bu gün də bizim hisslərimizə toxunur, şüurumuza təsir edir, bizi düşündürür.” [8, s.52]

Tarilik və müasirlik mövzunu məşhur dramaturq İlyas Əfəndiyevin tarixi dramlarında geniş lövhələrlə müşahidə edə bilirik. Bununla bağlı İ.Əfəndiyevin tədqiqatçılarından olan Yaqub İsmayılovun qeyd etdiyi kimi “Mahnı dağlarda qaldı” əsəri konkret tarixi bir şəxsiyyətlə bağlı tarixi-xronikal pyes olmayıb, Şuşa şəhərində baş verən tarixi hadisələrin ümumi mənzərəsini əks etdirir.[44, s.51] Tədqiqatçı Yəhya Seyidov 1975-ci ildə çap etdirdiyi “İlyas Əfəndiyev” monoqrafiyasında pyesi Azərbaycanda sovet hakimiyyətinin qələbə günlərini, oktyabrın hümanist mahiyyətini özündə əks etdirən əsər kimi qiymətləndirmişdir.[42, s.207-208] Z.Axundova isə Y.İsmayılovdan fərqli olaraq, əsəri tarixi-xronikal pyes kimi qiymətləndirərək inqilab uğrunda xalqın mübarizəsi ilə bərabər xalqın hüququnun tapdalanmasının əsərdə yer aldığı söyləmişdir.[4,s.6]

Səidə Şahbazovanın “İlyas Əfəndiyevin tarixi dramları” adlı əsərində İ.Əfəndiyevin yaradıcılığını tədqiq edən bir çox tədqiqatçının fikirləri ilə razılaşmayaraq qeyd edir ki, 70-ci illərdə olduğu kimi bu gün də tədqiqatçılar araşdırmalarını sosioloji ədəbiyyatşünaslıq müstəvisində apardıqları üçün İlyas Əfəndiyevin tarixi dramlarına, həmçinin də “Mahnı dağlarda qaldı” əsərinə struktur planda açıqlama verə bilməmişlər və bu pyeslə bağlı söylənilən “oktyabrın humanist mahiyyətinə” və “Nicatın leninçi inqilabçılığına” istinadən yaradılması ilə bağlı mülahizələr əsassızdır. [44,s.53]

İlyas Əfəndiyevə bir dramaturq kimi şöhrət gətirən ən əsas amillər “Mahnı dağlarda qaldı” pyesində də müşahidə etdiyimiz ictimai və mənəvi azadlıq, inqilab və ictimai –təfəkkür, millilik və sinfilik problemləri publistik çağırışlarla deyil, obrazların fərdi psixologiyasına, daxili-mənəvi dünyasına nüfuz etməklə təsvirini verməsidir.

“Mahnı dağlarda qaldı” pyesi müxtəlif zaman kəsiyində ədəbiyyatımızda yer almış multikultural bir düşüncə tərzini fərqli sinfi nümayəndələrin bir-birinə olan məhəbbətinin təsviri ilə başlayır. Lakin pyesin sonrakı mənzərəsində bu multikultural düşüncə tərzini arxa planda qalaraq, əsas diqqət bolşevik hakimiyyəti, yeni fəhlə sinfi cəmiyyətinin qurulması və bəylərin xidmətində çalışdırdıqları insanlar

tərəfindən bütün var-dövləti əlindən alınmışların apardıqları qanlı mübarizələrin təsvirinə yönəlir. Digər əsərlərdən fərqli olaraq, bu əsərdə gənclərin mübarizə aparıb, bütün çətinliklərə sinə gərüb vüsala çatma səhnələrinə rast gəlinmir. Çünki siyasi və idealoji düşüncə fərqi Şahnazın sevgisinə güc gəlir. Şahnazın ölümü seçmək səbəbini bu istiqamətdə yorumlaya bilərik. O, siyasətin kölgəsində qalmamış və ölü, ya da diri olduğunu dəqiq bilmədiyi sevdiyinin sevgisi ilə həyata tutunsa da, sevdiyi siyasətin kölgəsində irələyən bir rəhbər olduqdan sonra cismən ona qovuşsa da, ruhən aralarında yaranan uçurum onu bu həyatdan aparır. “Aman ovçu vurma məni” xalq mahnısının müəllif tərəfindən əsərə gətirilməsi heç də təsadüf deyildir. Şahnazı öldürən güllə öz əli ilə açılan silahdan çıxmışdırsa da, ancaq o silahı realda görünməyən bir əllə tutmağa məcbur edən Nicatın özüdür. Sınıfı münasibətə olan nifrəti, bolşevik ideyaları sevdiyini ruhən və sonda da cismən öldürür. Bir sözlə Şahnaz obrazı ilk baxışdan tarixi şəraitin, mürəkkəb və ziddiyətli dövrün qurbanı kimi görünsə də, əslində saf eşq, təmənnəsiz məhəbbət sevdası onu məhv edir.

Qeyd etməliyik ki, bir çox oxucu və tamaşaçı tərəfindən Şahnazın özünü öldürməsi zəiflik kimi qiymətləndirilir. Ancaq müəllif əsərdə bu səhnəni qələmə almaqdakı məqsədi Şahnazın zəif bir qadın obrazı kimi təqdim etmək, ya da bolşevik hakimiyyətinin tərəfdarı olmayan hər kəsin sonunun məğlub, ya da məhv olmaqdan ibarət olduğu şüarını irəli sürmək deyildir. Müəllif bu səhnənin təsvirini verməklə ilk olaraq olum-ölüm fəlsəfəsinə toxunur. Mühitə, cəmiyyətə uyğunlaşmaq istəmədiyi kimi öz ideallarını da uyğunlaşdırmaq istəməyən Şahnazın qarşısında iki seçim qalır – ya öz ideallarından imtina edib cəmiyyətə uyğunlaşaraq cismən Şahnazı yaşadıb, ruhən öldürməli, ya da cəmiyyətə uyğunlaşmaqdan imtina edib ruhən Şahnazı yaşadıb, cismən öldürməlidir.

Ancaq biz bu fikirləri dramaturqun “Xurşudbanu Natəvan” pyesindəki Knyaz Xaray obrazı haqqında deyə bilmərik. Şahnaz kimi Xarayda pyesin sonunda silahla özünü öldürərək intihar edir. Şahnaz öz ideallarını, sevgisini cəmiyyətə qurban verməmək üçün ölümü seçirsə, Knyaz Xaray sevgisi qarşılığında seçdiyi cəmiyyət tərəfindən fikirləri lazımı dəyəri görməyib sürgün edildikdə ölümü seçərək mübarizədən imtina edir:

“Bələliklə, hər şey məhv olub getdi, Banu bəyim. İndi məni bu uzaq yerə sürgün eləyiblər. Bu tilsimin sonu görünmür. Mən daha sürünmək istəmirəm, Banu bəyim. Zənn edirəm ki, buna sən də razı olmazdın. Əlvida, Banu bəyim. Heç olmasa, sən möhkəm dayan, Banu Bəyim!”[9, s.241]

S.S.Axundovun “Laçın yuvası” pyesində müşahidə etdiyimiz kimi müəllifin “Mahnı dağlarda qaldı” pyesində də inqilab və əksinqilabın konfliktini dramın bütün sujet xətti boyunca öz qüvvəsini saxlayır. İnqilab qütbündə Həsənağa, Nicat obrazları dayandığı halda, əksinqilab qütbündə isə əsas Böyük bəy və Fəxrəndə xanım obrazları dayanır. Biz Böyük bəy, Fəxrəndə xanım və Həsənağa obrazlarında bu konfliktin daha kəskin vəziyyətdə olduğunu müşahidə etsək də, Nicat obrazında nisbətən bu konflikt yüngüldür. Çünki Nicat obrazı bəylərə qarşı mübarizədə müəyyən bir birliyə rəhbərlik etsə də, Şahnaza olan məhəbbətindən də imtina etmir və nəyinki onunla evlənir, hətta atasına qarşı onun tərəfində durur.

Həsənazadə obrazının heç bir günahı olmadığı halda, tək-cə bəy qızı olduğu üçün Şahnazı gəlin kimi qəbul etməyib qardaşının etdiklərinin intiqamını ondan almağa çalışması və Nicatı onun fikirlərinə qarşı çıxdığına görə, övladlıqdan imtina etməsi və Fəxrəndə xanımın isə Böyük bəylə söhbəti zamanı ifadə etdiyi sözlərdən – *“Sabir kimi, Mirzə Cəlil kimi qələm əhliləri kənd camaatını yolundan sapdırıb, bizim əleyhimizə qaldırır. Siz ziyalı bəylər isə, ağızınıza su alıb susursunuz...”*[11,s.362-363] – biz bu iki obrazı inqilab və əksinqilab konfliktinin kəskin müşahidə olunduğu obrazlar sırasında qiymətləndirə bilərik.

Ancaq Böyük bəy obrazında bu konflikt kəskin olsa da, onun sözlərindəki ziddiyətlik diqqət çəkir. Bu ziddiyəti xanımı Fəxrəndə xanımla söhbətini zamanı daha aydın müşahidə edə bilərik:

“–Sabir kimi, Mirzə Cəlil kimi qələm əhliləri kənd camaatını yolundan sapdırıb, bizim əleyhimizə qaldırır. Siz ziyalı bəylər isə, ağızınıza su alıb susursunuz...”

–Bilirsənmi, Fəxrəndə xanım, mərhum Mirzə Ələkbər Sabir də, Cəlil Məmmədquluzadə də qiymətli adamlardır.

–Qiymətli adamlardır?

–Bəli... Əgər, onlar Avropada olsaydılar, kəlamlarını qızıla tutardılar...

–Zadəəganları, ruhaniləri ələ saldıqlarına görə?

–Yox, millətin tərəqqisinə çalışdıqlarına görə. Mən özüm də millətin inkişafı naminə avamlığın, cəhalətin, acgözlüyün qamçılanması tərəfdarıyam. Mən millətimizin cəsur oğulları ilə fəxr edirəm. Parisdə Qarabağ atlıları cıdırı çıxanda camaat tamaşasına durardı. Gözəl firəng xanımları onlara gül-çiçək dəstələri atardılar. Ancaq orası da bir həqiqətdir ki, bütün ölkələrdə olduğu kimi, bizim kənd əhlində də bir nankorluq var... Nə qədər güzəştə getsən, deyəcək azdır.” [11,s.362]

Yuxarı pyesdən gətirdiyimiz nümunədə Böyük bəyin fikirlərindəki ziddiyyəti yaradan səbəb bacısı Şahnazla söhbətində bizə aydın olur:

“...Bilirəm, sən ürəyində məni təqsirləndirirsən, düşünürsən ki, qardaşının bərabərlik, demokratiya haqqındakı sözləri də onun firəng dəbi ilə tikdirdiyi libaslar kimi bir şeymiş. Lakin belə deyil, bacı. Mən Fransada oxuyarkən, demokratiya, bərabərlik, insanpərvərlik haqqında eşitdiklərimə həqiqətən də inanırdım. “Yaşasın respublika!” deyən Viktor Hüqoya, Jan Jak Russoya həqiqətən də pərəstiş edirdim. Lakin təhsilimi bitirib qayıdanda, Yevlaxda qabağıma gələn üçatlı faytonumuza əyləşib Şuşaya tərəf yollananda özümü yenidən rahatlıq və zinnət üçün doğulmuş bir ağa balası kimi hiss elədim. Topxana meşəsinə baxanda, ağa olmağın fikri məni sevindirdi. Mən düşündüm ki, o Topxana meşəsini bizim babalarımıza havayı bağışlamamışlar. Hər şeyi ağıl və cəsarət həll etmişdir! Demək ağalığ, kübarlıq bizim qanımızdadır. Bizim təbiətimizi ondan ayırmaq olmaz. Ona görə də, biz rəiyyətin, babalarımızdan bizə miras qalan müqəddəs haqqımıza toxunmağına yol verə bilmərik!” [11,s.372]

Böyük bəy təhsilinin, böyük qərb ölkələrində yaşadığı müəyyən müddətlik zaman kəsiyində qazandığı dünya görüşünün ona azadlıq, demokratiya kimi fikirləri nəql etməsi nəticəsində Mirzə Cəlil Məmmədquluzadə, Mirzə Ələkbər Sabir kimi mütəfəkkirləri yüksək qiymətləndirsə də, var-dövlət hərisliyi, bəy olmağın verdiyi rahatlıq onun bildiyi bütün doğruların üzərindən qələm ilə çəkməyə, əlinə silah alaraq o bəylik hakimiyyətini qorumaq üçün fəhlə cəmiyyəti tərəfdarları ilə qanlı mübarizəyə girməyə məcbur etmişdir. Bir sözlə, Böyük bəy obrazı dönəmin öz elmini, vicdanını var-dövlətə, şan-şöhrətə qul etmiş ziyalı bəylərin ümumiləşdirilmiş obrazıdır.

Pyesdə inqilab və əksinqilab konfliktinin tərəfdarı olmayan tək insan Şahnazdır. O, sevdiyi kasıb ovçu üçün ailəsinə qarşı çıxır, qulluqçusu Gülgəzlə dostluq edib demokratiya və azadlıq fikirlərini irəli sürür və eyni zamanda qardaşının çətin anında sevdiyi və əri olan Nicatdan gizlin onu xilas etmək üçün həbsxanaya silah keçirir. Onun heç bir qütbün tərəfdarı olmayıb vicadının irəli sürdüyü doğruların arxasınca getməsi hər iki qütbün tərəfdarları tərəfindən təklənməyinə gətirib çıxarır. Bu təklil onun üçün gələcəyi o qədər qaranlıq edir ki, həyatına aydınlığı ölümü seçməklə gətirir.

Müəllif o dönəmin hadisələrinə, həmin inqilabi hökumətin azadlıq, demokratiya fikirlərinin sadəcə göz boyuyan sözlərdən ibarət olmasını Şahnazın dili ilə pyesdə səsləndirərək öz münasibətini bildirir:

–Çünkü Böyük bəyin əli yüzlərlə təqsirsiz adamın qanına batıb.

–Siz onunla vuruşurdunuz!

–Biz onunla vuruşmurduq, Şahnaz! Biz onu inqilabın, yeni hökumətin qanunlarına tabe olmağa çağırırdıq. O, isə bizə silahla cavab verdi. O, öz vətəninə, xalqına xəyanət elədi.

–Məgər, sizin hökumətlə razılaşmamaq vətənə xəyanət etmək deməkdir?

–Bəli.

–Bəs, siz fikirlərin, vicdanın azadlığından danışırıdınız?”[11,s.428-429]

Şahnaz ilə Nicatın dialoqundan gətirdiyimiz nümunədən də aydın görüldüyü kimi “söz azadlığı”, “vicdan azadlığı” yeni yaranan fəhlə hökuməti üçün boş ifadələrdən ibarətdir. Bu ifadənin arxasında olum-ölüm ikiləmi dayanır. Əgər yaşamaq istəyirsənsə, tabe olacaqsan, ya da öləcəksən. Bələliklə, hər iki cəmiyyətin (bəy hakimiyyəti və bolşevik hökuməti) hökm sürdüyü dövəmdə heç bir azadlıq ifadəsindən danışmaq mümkün deyil. Saxta azadlığın hökm sürdüyü bir məkanda isə sevginin saflığından danışmaq olmur. Bunun fərqlində olan Şahnaz sevdiyinin gözlərindəki saflığın günbəgün itməyinə dözə bilmir. Çünki bir-birinin qanına susayan bu cəmiyyətdə sevdiyi cismən olmasa da, ruhən dəyişirdi. Nəticədə Nicatın ruhundakı çevrilmə bir eşqin faciəsi ilə nəticələnir.

Şahnaz obrazı saf və dərin sevgi ilə sevdiyinə bağlı insan kimi təsvir olunsa da, sevgisinin əsiri olan zəif bir qadın obrazı deyildir. Biz Şahnazda bir çox zəif qadında müşahidə etdiyimiz Freydin Eqonun müdafiə mexanizmlərindən biri olan inkar mexanizmini görmürük. Şahnaz reallıqdan qaçmayıb Nicatın düşüncələrindəki yanlışlıqları da, onun əməllərindəki səhvləri də və dörd il əvvəlki Nicatla indiki Nicat arasındakı fərqləri də çox aydın şəkildə görüb dərk edir. Hətta nəyinki dərk edir, onun düşüncələrindəki yanlışlıqları cəsarətlə dilə gətirib öz münasibətini bildirir.

Təsirli sonluqla bitən “Mahnı dağlarda qaldı” pyesi bir çox oxucu və tamaşaçıda xüsusi bir sual yaradır: bəs həm cismən, həm də ruhən Şahnazı yaşatmaq mümkün deyildimi?- Xeyr. Çünki Şahnaz kimi cəmiyyətdə hökm sürən, qütbləşmənin heç bir tərəfi olmayan insanlar hər iki qütb tərəfindən gördüyü hədsiz təziqlər nəticəsində ya ruhən, ya da cismən özünü yaşatmaq seçimindən birini seçmək məcburiyyətində qalır. Həm də vurğulamalıyıq ki, öz idealları və düşüncələri olan, cəmiyyətlə uyğunlaşmaqdan imtina edən hər şəxs kimi Şahnaz da mübarizə aparır – əvvəl sevdiyi adam olan Nicat üçün qardaşı ilə, sonra isə qardaşı Böyük bəy üçün isə əri ilə. Bu mübarizələr zahirən bir şəxs uğrunda aparılmış kimi görsənsə də, alt qatda yatan mənə isə sinfi konfliktə qarşı aparılmış olmasıdır. Ancaq onun bu mübarizədə güvəndiyi sevgisi nə qardaşının, nə də ərinin fikirlərini dəyişməyə köməyi olmur. O, həm ölümü seçməklə öz ideallarını cəmiyyətə qurban verməmiş olur, həm də saf sevgisinin cəmiyyət tərəfindən məhv olmasından qoruyur. Çünki indi onun sevdiyi Nicat gələcəkdə Səlim Babayevə (“Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali”) çevrildikdən sonra bu sevgidən əsər əlamət qalmayacaqdır.

Bu cür incə nüanslara vasitəsilə həm pyeslər, həm də tarixi dövrlər arasında əlaqə yaradan “Mahnı dağlarda qaldı” pyesi tarixi-siyasi hadisələrin bədii əksi olub obrazların lirik-psixoloji kontekstdə təsvirini verilməklə həmin dövrün cəmiyyətindəki insanların keçirdikləri psixoloji sarsıntıları oxucu və tamaşaçılara ötürülməsi əsərdən müəllifin ən gözəl tarixi dramlarından biridir desək, heç yanılmazdır.

Nizami Gəncəvi ədəbiyyatımızda “Xosrov və Şirin” poeması ilə bir qadını əsərdə əsas obraz kimi qələmə almışdırsa, İlyas Əfəndiyev də dramaturgiyamızda

“Xurşidbanu Natəvan” pyesində Natəvan obrazı ilə ilk dəfə bir qadın surətini baş qəhrəman kimi tamaşaçılara təqdim etmişdir.

Xurşidbanu Natəvan sonuncu Qarabağ xanın qızı olmaqla yanaşı, həmçinin bir incəsənət nümayəndəsi idi. Öz hiss və düşüncələrini kağıza tökməklə bir sıra gözəl ədəbiyyat nümunələrini yaradan ədib eyni zamanda qəlbi xalq uğrunda döyünən bir insandır. Dramaturq bu pyesi qələmə alanda Natəvanın həm ədib, həm ictimai-xadim, həm də qadın kimi simasını yaratmağa çalışmaqla bərabər, Qarabağ tarixi, burada məskunlaşmış ermənilərin fitnəkar davranışlarını bədii boyalarla əks etdirmişdir. Əlbəttə, sovet dönəmində bu cür təsvirlərin qələmə alınması böyük cəsarət tələb edən bir rəvranışdır. Buna görə də, dramaturqun bu hərəkəti təqdirə layiqdir.

Şahnaz obrazı ilə “Xurşidbanu Natəvan” pyesindənki Natəvan personajı sinfi konfliktə qarşı fikirlərin əks olunması baxımdan oxşarlıq təşkil edir. Natəvan öz xalqı uğrunda bir çox çətinliklərlə mübarizə aparır, qadınlıq ləyaqətinə toxunan sözlərə dözüür, hətta ilk məhəbbəti və həyat yoldaşı olan Knyaz Xaraydan ayrılmalı olur. Ancaq bu qədər fədakarlıqların bir fayda verməməsinin ən böyük səbəbi digər bəylərin sinfi konfliktə meyilli olması, öz ölkəsinə deyil də, rusa xidmət göstərərək öz xalqını satması olmuşdur. Müəllif pyesdə Cənubi Azərbaycandan qaçıb gələn Seyid Hüseynin dilindən də bu satqıncılıq, birliyin pozulması məsələlərinə toxunaraq, oxucuların və tamaşaçıların diqqətinə bir məsələni çatdırmaq istəyir: xalq bir yumruq kimi birləşib öz azadlıqlarını əlinə aldığı zaman yumruğu əmələ gətirən ən kiçik barmaq belə bu birlikdən uzaqlaşarsa, o yumruq əvvəlki kimi güclü olmayıb sınıxı tutduğu azadlığı əlindən buraxar.

Müəllif Natəvan obrazının lirik-psixoloji üslubda təsvirini verərkən, onda həm Məcnun qəminin, Füzuli yanğısının və Nəsimi harayının bədii ifadəsini verir. Biz bu tarixi şəxsiyyətin pyesdəki təsvirinə diqqət yetirdiyimiz zaman müəllif tərəfindən onun təkə tarixi taleyi mövzu edinmədiyini, eyni zamanda onun şəxsi taleyinə də yer verildiyini müşahidə edirik. Natəvan öz xalqını düşünən, bütün var-dövlətini bu yolda xərcləməkdən bir an belə olsun çəkinməyən, M.S.Ordubadinin “Qılınc və Qələm” romanındakı Məhsəti obrazı kimi söylədiyi doğrulara görə namusuna xələl gətirəcək şər-böhtanlar atılmasına baxmayaraq bir addım belə geri addım atmayan, xalqı və

sevdiyi arasından birini seçməli olduqda xalqını seçməkdə heç bir tərəddüt etməyən güclü bir qadın obrazıdır. Müəllif obrazın şəxsi və tarixi taleyinin təsvirini verərkən tarixi xroniki şəkildə hadisələri əks etdirib, quru bir obraz yaratmaq yerinə hiss-arzuların ahəngində təsvirini verməklə canlı bir obraz yaratmışdır. Bunun əhəmiyyətini başa düşən İlyas Əfəndiyev mövzuya tarixilik prinsipi ilə yanaşmağın metodologiyasını konseptual mövqedən şərh edərkən öz mülahizələrini irəli sürür: “tarixi şəxsiyyətlərin bədii obrazını yaradarkən tərcüməyi-hal təfərrüatlarından daha çox onların taleyinin və xarakterinin orjinal, səciyyəvi cəhətlərini qabarıq şəkildə nəzərə çarpdırmaq, həmin dövrün, mühitin ictimai mənzərəsini tipik əlamətləri ilə canlandırmaq zəruridir. Faktiliklə yanaşı, surətlərin xarakterlərində, təfəkkür tərzlərində, adət-ənənələrində, 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 səsleşə biləcək müasirlik gücünü, təsirini çarpdırmaq vacibdir.” [12]

İlyas Əfəndiyevin tarixi dramlarda qazandığı uğurun və onun yaradıcılığındakı üstünlük yuxarıda da qeyd etdiyimiz fikirlərdən də aydın göründüyü kimi özündən əvvəlki təcrübələri mənimsəməsi və onun ən yaxşı cəhətlərindən faydalanmasıdır. Həm də bir məsələni qeyd etmək yerinə düşərdi ki, İ. Əfəndiyev üçün Xurşidbanu Natəvan adi bir tarixi şəxsiyyət deyildir, onun ictimai fəaliyyəti və tragik taleyi müəllifi çoxdan düşündürürdü. Biz bunu daha aydın müəllifin M.Hüseynlə birlikdə 1942-ci ildə qələmə aldığı “Natəvan” məqaləsində yazdığı fikirlərdə müşahidə edə bilirik: “...Natəvanın neydən daha həzin rübabı səslənirdi... şer ulduzu, zərif bir çiçək, “məclisi-üns”ə ruh və rövnəq verən Natəvan idi. “Edər bülbül kimi nalə bu zarü Natəvan sənsiz”. Dünya ədəbiyyatında övlad məhəbbətini Natəvan qədər dərinə 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” [21,s.158]Qeyd etməliyik ki, İ.Əfəndiyevin Natəvanın şəxsiyyətinə olan marağı onunla bağlı başqa məqalələr yazıb dərc etdirməyinə gətirib çıxarmışdır. 23 mart 1994-cü ildə “Ədəbiyyat qəzeti”ndə çap etdirdiyi məqaləsini nümunə olaraq

göstərə bilərik: “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. [44, s.84]

Ədəbi-tarixi şəxsiyyətə bədii-tarixi münasibətin əks olunduğu “Xurşidbanu Natəvan” pyesində əsas xətt XIX əsrin tarixi hadisələrin təsviri təşkil etmişdir. Ancaq bir məsələni qeyd etməliyik ki, pyesdəki bəzi hadisələr reallıqla üst-üstə düşür. Müəllif oxucu və tamaşaçılara nəzərində tutduğu mesajı ötürmək məqsədilə qəsdən hadisələri dəyişmişdir. Xüsusilə də, pyesdə diqqət çəkən Natəvanın böyük eşqi də müəllif təxəyyülün bir məhsuludur. Biz tarixə nəzər saldığımız zamanı görürük ki, Natəvan gənc qız olarkən rus çarının xüsusi reskripti ilə dağıstanlı general Xasay xan Usmiyevə ərə verilməsi ilə uzun müddət sevmədiyi bu şəxslə yaşamalı olmuşdur. Bu məcburi evlilik 60-cı illərin əvvəllərinə kimi davam etmişdir və sonra Natəvan xanım boşanaraq bu evliliyi sonlandırmışdır. Həm də pyesin əvvəlində yer alan xalqına xidmət üçün Natəvanın öz mülklərini geri qaytarmaq məqsədilə canişinlə görüşməsi hadisəsinə –

“Xurşidbanu. Knyaz həzrətləri, mən bütün mülklərimizin qaytarılmasını tələb edirəm. Mən varisiyektayam!

Canişin. Siz tək qızsınız, o qədər mülk nəyinizə lazımdır?

Xurşidbanu. Mən tək deyiləm, knyaz həzrətləri! Mənim yaşadığım Şuşa şəhərinin əhalisi hələ də şor su içir! Kəndlərimizin uşaqları məktəbsiz, elmsiz, kitabsız böyüyürlər. Mən onlara heç bir kömək eləyə bilmirəm.” [9, s.185]– tarixdə 1848-ci illərə təsadüf edilmişdir.

Müəllif Natəvanın həyatını təsvir edərkən realda olmayan sevgi macərasına toxunmaqla özünün multikultural düşüncələrinə əsərdə yer vermiş olur. Bildiyimiz kimi, multikulturalizm termin kimi XX əsrin 60-cı illərində meydana gəlsə də, düşüncə tərzini kimi çox qədim zamanlardan bəri xalqımızın həyat tərzində formalaşmışdır. Buna görə də, İ. Əfəndiyevin “Mahnı dağlarda qaldı” pyesində müşahidə etdiyimiz multikultural fikirlərə “Xurşidbanu Natəvan” pyesində də rast

gəlməyimiz heç də təsadüfi deyildir. Müəllif pyesdə Natəvan ilə Knyaz Xasayın məhəbbət təsvirlərini verməklə multikultural düşüncənin ifadəsi ilə yanaşı dahi qələm ustamızın vətəninə, xalqına olan məhəbbətini daha qabarıq şəkildə tamaşaçıların diqqətinə çatdırmaq məqsədini nəzərdə tutmuşdur. Xüsusilə də, pyesdə Natəvanın özünün ilk məhəbbətini, ailə səadətini xalqı, milləti uğrunda fəda etməsi ilə bağlı təsvirlərə yer verməsi müəllifin qarşısına qoyduğu məqsədə çox ustalıqla nail olduğunu deməyə imkan verir:

“Knyaz Xasay. Bilirəm ki, siz dünyanın ən alicənab qadınısınız! Gedək, Dağıstana, Banu bəyim. İndiyə qədər Qarabağda yaşamışıq, qoy bundan sonrakı ömrümüz də Dağıstanda keçsin.

Xurşidbanu. Yox, Xasay! Öl desən, ölərəm, amma bu faciəli vətəni atıb getməərəm. Mənim kəndlilərım mənə ana kimi baxırlar. Dərdlərini-sərlərini mənə açırlar. Məndən kömək umurlar.

Knyaz Xasay. Siz tez-tez gəlib onlara baş çəkərsiniz. Axı... axı... Sizin öz həyatınız da var, Banu bəyim!

Xurşidbanu. Bu medalyonun içində bizim övladlarımızın – Mehdiqulu ilə Xanbikənin şəkilləri qoyulub. Apar özünü!... İndisə get, knyaz! Bizim birlikdə keçirdiyimiz günlərin xatirələri mənim üçün o qədər əzizdir ki, bundan sonra ömrümə on ömür də calansa, yenə də onlar məni yaşatmağa kifayət edər!” [9, s.208]

Tarixi hadisələrin fonunda obrazların daxili aləmini, onların psixoloji vəziyyətlərini lirik çalarla verən müəllifin pyes qəhrəmanlarında biz Freydin psixoanaliz təliminin əsasını təşkil edən eqonun müdafiə mexanizmlərini müşahidə edə bilirik.

Eqonun əks etdirmə mexanizmi İddən gələn qarşısızalmaz və cəmiyyət tərəfindən qəbul edilməyən istəklərin günahını özündə deyil, başqasında axtarmaq olub pyesdə Hatəmxan obrazı üzərində biz bu mexanizmi görə bilirik. Onun Knyaz Xasaya olan nifrətinin və Seyid Hüseyini öldürmək istəməyinin səbəbinin əsasında elə bu əks etdirmə mexanizmi dayanır. Çünki Hatəmxan Natəvanı sevir və onunla bir ailə həyatı qurmaq istəyir, ancaq Natəvan tərəfindən rədd edilməsinin özünün düşüncələrində yer alan sinfi konfliktə dayanan fikirləri, xalqın mənafeyini yerinə öz

mənfiyyətini düşünməsi deyil də, Knyaz Xasayın və Seyid Hüseyinin Natəvanı öz sözlərinin təsiri altına salmağında görür. Bununla da, reallığı inkar edərək özünün inanmaq istədiklərini bir həqiqət kimi qəbul edir.

Pyesdə dövrün mənzərəsini daha aydın şəkildə tamaşaçılara çatdırmaq məqsədilə yaradılan Məlikdövlət obrazı öz gələcək mənfiyyəti üçün dinindən, imanından imtina edən, xalqını, millətini satan bir şəxsdir. Onun İran şahzadəsinə olan xidmətində belə daxili sədaqət və sevgi yox, öz mənfiyyətini düşünmək dayanırdı. Onun Şahzadə ilə bağlı əsl fikirlərini, yəni onu “zalım” və “əxlaq düşgünü” kimi qiymətləndirməsini kor kamançı tərəfindən qətlə yetirildiyini öyrəndikdən sonra dilə gətirir. Bununla da, uzun müddət öz daxilində keçirdiyi hisləri sıxışdırıb tamam əks bir davranış şəkli göstərməklə eqonun qarşıçixma mexanizmini əks etdirdiyini müşahidə edirik: *“Bu ölən sənin son ümidindir, Məlikdövlət! İmanını yandırdın, vətəninə satdın, xalqına xəyanət elədin... Hiylələr, fəsadlar qurdun, şahların təhqirlərinə dözdün, axırınca ümidini bu zalım əxlaq düşgününə bağladın, o da belə oldu...”* [9, s.232]

Pyesin əsas qəhrəmanı olan Xurşidbanu obrazında isə biz kompensasiya mexanizmini görürük. Kompensasiya mexanizminin əsas xüsusiyyəti orqanizm çox çalışaraq itirilən funksiyaları bərpa etməyə və ya əvəzləməyə cəhd etməsidir. Xurşidbanu obrazı sevdiyi və həyat yoldaşı olan Xasaydan uzaqlaşdıqdan sonra bütün fikrini quruculuq işlərinə verməsi eqonun kompensasiya mexanizmidir.

Müəllifin tarixi hadisələrin fonunda lirik-psixoloji üslubun əks olunduğu bir digər pyesi olan “Hökmdar və qız” adlı tarixi dramı 90-cı illərdə baş vermiş hadisələrdən təsirlənərək qələmə alınsa da, əsərdə bəhs olunan hadisələr XVIII-XIX əsrləri əhatə etmişdir. Müəllif əsərdə vahid Azərbaycan dövlətinin yaradılmasını arzu edilən zaman buraxılan tarixi səhvlərə işarə edərək 20 Yanvar hadisələrin kökünü bu səhvlərə dayandığını tamaşaçılara göstərir. İbrahimxəlil xanın ruslara meyil etməsi, onların saxta sözlərinə inanması, xalqının ona ehtiyacı olduğu bir zaman heç bir yardım göstərməməyi ilə düşmənin torpaqlarımızda qüvvətlənməsinə şərait yaratması, ən əsası isə ermənilərin fitnələrinə inanaraq bütün ölkəni uçuruma aparması nəticəsində rus və ermənilərin XX əsrdə törətdikləri faciələrə zəmin yaratmış olur.

Əsərin adında verilən “Hökmdar və qızı” ifadəsi həmin dönəm Şuşa tarixində insanlar arasında yaranan fikir ayrılığın bir simvolikası idi. Vahid Azərbaycan dövlətini yaratmaq ideyaları ilə yaşayan başda İbrahim xan olmaqla bir qrupun fikrinə görə bu birliyi rusların köməyi ilə həyata keçirmək mümkündürsə, başda Ağabəyim olmaqla digər bir qrupun fikrinə görə isə birliyi ancaq türk hökmdarların idarə etdiyi İranın köməyi ilə həyata keçirmək olar. Biz bunu Əhməd bəy Cavanşirin “Qarabağ xanlığının tarixi” əsərində də görə bilirik: “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 hökmdarlarını hər vəchlə razı salmağa çalışmış. İbrahim xanın oğlu Məhəmmədhəsən ağa da Qarabağda ruslara hüsn-rəğbət bəsləyən dəstədən imiş” [23]

Yuxarıda söylədiyimiz fikirlərə əlavə olaraq qeyd edə bilərik ki, biz pyesdə, yəni İbrahim xanın ailə üzvləri ilə söhbətlərində, Azərbaycanın digər bölgələrindən İbrahim xanla milləti gözləyən gələcək təhlükənin qarşısını nə kimi vasitələrlə almaq barədə məsləhətləşməyə gələn digər xanlarla müzakirələrində də bu fikir ayrılığının müəyyən qədər çözüldüyünü–

“İbrahim xan. ağalar, gəlin ədalətlə danışaq, hər cürə silahı, böyük qoşunu olan iki böyük dövlətin arasındayıq. Ona görə, mən çalışırdım ki, biz bütün Azərbaycan xanlıqlarını birləşdirib, vahid, güclü bir dövlətə çevirək... Ona görə də, indi biz bu iki dövlətlərdən birinə iltizam eləməliyik. Çox fikirləşəndən sonra mən bu qərar gəlmişəm ki, biz rus padşahıyla daha tez dil tapıb dost ola bilərik.

Cavad xan. Nəyə görə?

İbrahim xan. Ona görə ki, bütün Azərbaycan ölkəsinə sahib olmaq, onu İran dövləti ilə birləşdirmək İran şahlığının çoxdankı arzusudur. Bizim hər ikimiz müsəlman ölkəsiyik. Biz rus padşahlarından daha asan istiqlalıyyət ala bilərik.

Kəlbəli xan. İbrahim xan, İran şahının özü də türkdür. İran xalqının əksəriyyəti türkdür, türkcə danışır. Bizim adət-ənənələrimiz, dinimiz birdir. Elə güman edirəm ki, biz İranla, xüsusən Fətəli şahla daha tez dil taparıq.

Məhəmməd xan. Biz demək olar ki, bir torpaqda yaşayırıq. Rus padşahının paytaxtı ilə bizim aramızda üç min verstə qədər məsafə var. Dinimiz ayrı, dilimiz ayrı...

Cavad xan. Ağalar, əgər, siz gələcək istiqlaliyyət haqqında düşünürsünüzsə, bu, xam xəyaldır. Gəlib torpağımızda kök salan, qalalarımızda hakim olan heç bir dövlət təzadən bizə istiqlaliyyət verməz. Ona görə də, nə rus padşahı, nə də İran şahı.” [9, s.299] –, həm də İbrahim xanda hakimiyyət ehtirasının doğurduğu qürur, təkəbbür və bunlardan törəyən fəsadlar pyesdə istər tarixi, istərsə də bədii-psixoloji baxımdan ustalıqla işləndiyini müşahidə edə bilirik.

Ancaq bu tarixi-siyasi hadisələrin fonunda öz qızına qəlblə bağlı bir ata və sevdii və xalqı arasında seçimdə qalan bir qız obrazı diqqəti çəkir. Realdakı simasından fərqli şəkildə təsvir olunan İbrahim xan obrazında yaşanan bütün siyasi hadisələrin psixoloji əzabını çəkən bir personaj görürük. O, hər vəclə yaşanan və yaşanacaq müharibələrdən öz xalqını qorumaq istəyir. Digər hökmdarlar kimi onların gələcəyi ilə deyil, bu günü ilə də maraqlanır. Onun bu davranışlarında bir sənətkar həssaslığını müşahidə etmiş oluruq. Bələklə, müəllif əli qələm tutmayan, amma ruhu sənətkar olan lirik bir obraz yaratmış olur.

Hətta qeyd etməliyik ki, İbrahim xan obrazının həyata keçirdiyi siyasətdə romantizm yolunu tutduğunu oğlu Əbülfət xanla söhbətlərində müşahidə edirik:

“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.

Əbülfət xan. Xan ata, sən elə bilirsən rus generelları Azərbaycan xanlıqlarını birləşdirib vahid dövlət yaratmaqda sizə kömək eləyəndən sonra, onu sənə təhvil verib gedəcəklər? Yox, əziz xan ata. Getməyəcəklər. Onlar Azərbaycanı müstəmləkə

eləyəcəklər. Necə ki, ingilislər böyük Hindistanı elədilər. Onlar Azərbaycanın sərvətlərini, varını daşıyıb aparacaqlar şimala. Siz xanların da onlara bir söz deməyə ixtiyarınız olmayacaq.

İbrahim xan. *Yox, ruslar o dərəcədə namərdlik eləməzlər. Mən rus padşahının səmimiyyətinə inanıram.*” [9, s.317] – Obrazlar arasında gedən dialoqdan da, xüsusən də, İbrahim xanın “ruslar o dərəcədə namərdlik eləməzlər” və “rus padşahının səmimiyyətinə inanıram” sözlərindən aydın olur ki, İbrahim xan obrazı bir qədər sadələvh siyasət həyata keçirir. Sadəcə dildən çıxan sözlərə inanır və daha sonra da bu inancına da peşman olur.

Düzdür, XX əsrdə erməni və rusların torpaqlarımızda törətdikləri faciələrin, uzun müddət rus asıllığında yaşayıb bütün milli sərvətimizin ruslar tərəfindən daşınmasının səbəbi xanlıqlar dönəmində aparılan yanlış siyasətlər olmuşdur. Ancaq bir məsələni də qeyd etməliyik ki, nə qədər biz İbrahim xanı apardığı yanlış siyasətə görə qınasaq da, o dönəmin tarixi şəraitinin ona çox da seçim şansı vermədiyi həqiqətini də qəbul etməliyik. Çünki İbrahim xanın hakimiyyəti dövründə elə bir tarixi şərait hökm sürürdü ki, xalqın taleyi qan içində idi, Yusif Vəzir Cəmənəmzəminlinin dili ilə desək iki od arasında idi. Nə istəkli qızı Ağabəyimi sevdüyindən ayırıb ərə verdiyi İran hökmətinə, nə də ittifaqa girmək istədiyi rus çarına güvənirdi. İbrahim xanın seçimi suda boğulmaq istəmədiyindən saman çöpünə yapışan bir insanın halına bənzəyir. Elə yapışdığı saman çöpü də onu və xalqın gələcəyini suların dibsiz dərinliklərinə sürüklədi. İbrahim xanın faciəvi ölümü ilə bağlı İ. Əfəndiyev də dram əsərini qələmə aldıqdan sonra bu sözləri ifadə edir: “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” [10]

Xanlıqlar dönəminin tarixi qələmə alındığı bu pyesdə mövzu və janrı etibarilə tarixi xronika üstündə hadisələrin ahəngi köklənsə də, dramın tarixi faciə stixiyasını dəyişməyən, əksinə, onu daha da zənginləşdirən lirik-romantik sevgi motivlərindən əsərdə istifadə olunduğunu müşahidə edirik. Hüseynqulu xanla Səltənət xanımın sevgisində sevdiklərilə ölümə getməkdən çəkinməyən Qarabağ qızlarının ümumiləşdirilmiş obrazını görürük. Ancaq ümumiləşdirilmə daxilində müəllif

tərəfindən obraza verilən fərdi lirik-psixoloji nüanslar da diqqət çəkir. Ərköyün təbiəti ilə böyük bacısından seçilən Səltənət xanım Hüseynqulu bəylə arasında heç bir rəsmi münasibət olmadan “nişanlım” deyə adlandırır. Hətta yaşanan bəzi siyasi hadisələrə görə ata-anasının Gəncə xanlığına münasibətinin dəyişməsinə baxmayaraq o, yenə də sevdiyinin yanında olmağı seçir, atasının qarşısında Hüseynqulu bəyə olan sevgisini çox rahatlıqla dilə gətirir. Bir sözlə, öz daxilindəki lirik hisləri cəsarətlə ifadə etməkdən çəkinməyən Səltənət xanım nəticəsi nə olursa, olsun icazəsiz müharibəyə gedəcək bir personajdır. Ona görə də, müəllif tərəfindən onun sevdiyi ilə birlikdə şəhid olmağını təsvir etdiyi səhnələr tamaşada heç cür təəccüb yaratmır.

Bacısı Səltənət xanımdan fərqli olaraq, Ağabəyim fədakar təbiəti ilə seçilir. O, xalqı üçün ilk məhəbbətindən imtina edib sevmədiyi kişi ilə bir yastığa baş qoyur. Onun lirik fonda verilən taleyində öz məhəbbətlərini ölkənin ümumi siyasətinə qurban verməli olan hökmdar qızlarının acınacaqlı həyatının təsvirini görürük. Ümumən qeyd etməliyik ki, saray həyatı var-dövlət, cəh-cəlal içində yaşanan ömür olsa da, sarayda dünyaya gəlmiş heç bir qızın yoxsul kəndli qızı qədər azad sevmə və sevdiyi ilə ailə həyatı qurmaq seçimləri olmur. Sarayda dünyaya gələn hər bir qız övladı hər hansı bir ölkə ilə müttəfiq qurmaq üçün bir vasitədir. Bu qız öz atasının nə qədər istəkli qızı olsa da, bir müttəfiqlik vasitəsi olmaqdan və bir harəmxanada yaşamaq taleyindən qaça bilmir. Müəllif Qarabağın tarixindən danışanda saray həyatının və hökmdar qızlarının bu acınacaqlı taleyinin təsvirini də yer verir:

“Ey böyük Yaradan! Nə üçün sən mənə bu qədər çətin imtahana çəkirsən? Əgər belə olacaq idisə, nə üçün o igidin məhəbbətini mənim qəlbimə bu qədər hakim edirdin?... Saday bəy, bir Allah bilir ki, mən sənə məhəbbətinlə özümü nə qədər xoşbəxt sanırdım. Necə xoşbəxt xəyallara dalırdım. Sən igidsən, dözəcəksən. Ancaq o qürbətdə səndən, bu gözəl Qarabağdan həmişəlik ayrı düşmək mənim üçün çətin olacaq...” [9, s.294]

Ancaq bir məsələni diqqətinizə çatdırmaq istəyirəm ki, biz pyesdə Ağabəyimin İran şahı ilə evliliyi qaçılmaz bir izdivac deyil də, Ağabəyimin öz seçimi, onun fədakarlığı kimi –

“Ağabəyim ağa. Saday bəy, Vətənin gələcəyi dardadır. Rus padşahi Yekaterina Qafqazı və eləcə də Azərbaycanı istila etmək, Osmanlı imperiyasının yolunu kəsmək cəhdini artıq gizlətmir. İbrahim xanın, atamın isə, güclü bir arxası köməyi yoxdur. Yəqin ki, sən mənim nə demək istədiyimi...

Saday bəy. Başa düşürəm. Siz başqa cür hərəkət eləyə bilməzdiniz.” [9, s.294] – təsvir olunduğunu görürük. Ancaq müəllifin reallığı bu cür idealist boyalarla verməkdəki səbəbi Ağabəyim obrazı ilə Natəvan obrazı arasında yaxınlıq yaratmaqdır. Nətəvan obrazı (“Xurşudbanu Natəvan”) öz ailə səadətini, ilk eşqini vətəni, xalqı üçün fəda edir, eynilə Ağabəyim obrazı da öz millətini, xalqını, ölkəsini təhlükədən xilas etmək məqsədilə ilk sevgisini qurban verir. Bununla da, müəllif Azərbaycan qadınlarının fədakarlığını və öz vətəninə olan bağlılığını bu cür lirik boyalarla təsvir edir. Həmçinin biz Xarəy obrazı ilə Saday bəy obrazlarını da eyniləşdirə bilərik. Hər iki obraz sevdiyi qadınların seçiminə boyun əyib yalnızlığı qəbul edir.

Tarixi hadisələri və şəxsiyyətləri müəyyən dərəcədə dəyişib obrazların daxili hislərini ön planda verməyə çalışaraq qələmə alınan pyesdə hadisələrin əhatə etdiyi dövr səbəbilə obrazların psixologiyasına çox da nüfus etmək mümkün deyil. Ancaq buna baxmayaraq dramaturq bu cür ağır siyasi-tarixi hadisələrin kontekstində obrazların hiss və düşüncələrini, arzu və istəklərini, keçirdikləri izdirabları, bir sözlə, fərdi psixologiyasını əks etdirmişdir.

Sevdiyi oğlan yerinə başqasına yar olan Ağabəyim, artıq bir başqasına aid olan sevdiyinin sarayına bir xidmətçi simasında gedən Saday obrazlarının hər biri daxili hislərini sıxışdırıb başqa davranışlar etməyə məhkum olmuş iki sevgilidir. Yuxarıda digər pyeslərin təhlilində danışdığımız zaman qeyd etdiyimiz kimi, burada eqonun qarşılaşma mexanizmi özünü göstərir.

Həmçinin Ağabəyimə ərinə qarşı sadıq və dürüst olmaq üçün Sadaya olan məhəbbətini açıb danışmasında qadınlarımız ailə mənəvi dəyərlərinə nə qədər önəm verməsi məsələsi əks olunmuşdur. Baxmayaraq ki, bu ər böyük bir xərəmxanaya sahib və ona qarşı heç bir məhəbbət hissi daşımır.

Bir nüansı da qeyd etməyimiz yerinə düşərdi ki, Saday və Ağabəyim obrazları öz taleylərinə boyun əyən obrazlar kimi çıxış edirlərsə, Səltənət və Hüseynqulu bəyim isə heç nəyə boyun əyməyib mübarizəni seçən personajlardır.

İbrahim xan obrazında isə eqonun fantaziya mexanizmini görürük. Çünki o, reallıqdan çox, var olmağını istədiyi həqiqətlərə inanır. Xəyal etdiyi vahid Azərbaycanı görmək üçün xanlıqların birləşdirilməsi yolunda çox yanlış bir müttəfiq seçməyi ilə düşmənin bir başa torpaqlarımıza daxil edib rusların tərkibində uzun müddət davam edəcək olacaq müstəmləkə həyatı üçün ilkin addımları atmış olur. Onun əqlinə və kamalına güvəndiyi qızı olan Ağabəyimin belə onu dəstəqləmədiyini görəndə onu İran şahının sözlərinin təsirindən belə danışdığını düşünür. Bir sözlə, İbrahim xanın bu hərəkətində eqonun inkar mexanizmi özünü göstərir.

“Hökmdar və qız” pyesində Cavad xan müstəqillik uğrunda heç bir döyüşdən qorxmayan, İbrahim xan romantik idealları səbəbindən apardığı inadı ilə ölkəni çətin vəziyyətə salan, Ağabəyim ilk məhəbbətini xalqına qurban edəcək qədər fədakar, Səltənət xanım isə sevdiyi ilə ölümə gedəcək qədər cəsarətli obraz kimi əsərdə tamaşaçıların diqqətini çəkir.

Ümumilik də, qeyd etməliyik ki, İlyas Əfəndiyevin tarixi dramları arasında Qarabağ tarixini, daha dəqiq dedik də, xanlıqlar dönəmini mövzu edinmiş “Hökmdar və qızı” pyesi özündə bir çox mürəkkəb mətləblərə toxunaraq keçmiş üzərində bu günə, yəni 90-cı illərə işıq tutan güclü bir qələm nümunəsi kimi dramaturgiyamızda yer almış əsərlərdən biridir. Hadisələrin nəqli zamanı tarixi xronikanın ahəngində obrazların lirik-psixoloji müstəvidə təsviri əsəri daha uğurlu edən nüanslardan biri olmuşdur. Həmçinin İlyas Əfəndiyev sovet dönəmində yaşamağına baxmayaraq tarixi pyeslərində erməni fitnəkarlığına toxunaraq onların əsl simasını göz önünə gətirməkdən çəkinməmişdir.

Nəticə

Axunzadə vasitəsilə əsası qoyulan dramaturgiyamızda XX əsrin 20-40-cı illərində maarifçilik düşüncələrindən uzaqlaşaraq dövrün sosioloji vəziyyətinin əks olunduğu pyeslər qələmə alınmışdır. Bu dönmə tamaşaya qoyulan pyeslərin çox az bir qismi zamanın süzgəcindən keçərək günümüz ədəbiyyatında özünü bir yer edinmişdir. Həmçinin həmin dönmə üçün aktual, indiki dövr üçün isə qeyri-aktual olan mövzuların qələmə alınmasından imtina edən dramaturqlara müəyyən təqiblər olmuşdur. H.Cavid, C.Cabbarlı kimi dahi mütəffəkkürlərimiz təqib olunan dramaturqlardandır.

XX əsrin 20-40-cı illərində müşahidə etdiyimiz faciə, komediya janrlarının arxa planda qalması hirbit janrların isə mərkəzdə özünə yer edinməsi halı əsrin 50-60-cı illərində yavaş-yavaş dəyişilməyə başlanmışdır. Bu dövr dramaturgiyası daha çox lirik-psixoloji üslubla diqqət mərkəzində idi.

İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı ilə dramaturgiyamıza gətirilən lirik-psixoloji üslub vasitəsilə ictimai, siyasi, tarixi, sosial hadisələrin kontekstində obrazların keçirdikləri lirik hissələrin hansı istiqamətdə şəkillənməsi öz əksini tapır. Qələmə aldığı pyesləri mövzu etibarilə tarixi və ailə-məişət olmaqla iki hissəyə ayırdığımız dramaturqun yaradıcılığında bu üslub özünü daha çox ailə-məişət dramları başlığında verilən pyeslərdə göstərir.

Ailə-məişət mövzulu pyeslər sırasında verdiyimiz "Sən həmişə mənimləsən" və yaxud "Boy çiçəyi" əsərində müharibə dönməsinin təsvirlərinə yer verilmədən onun insan həyatındakı acı faciələri lirik lövhələrlə əks olunmuşdur. Pyesdə Nargilə, Həsənağa, Nəzakət obrazları vasitəsilə tənhalıq, psixoloji stres, bu qadının mənəvi zəifliyinin ailə daxilində törətdiyi fəlakətlər və s. məsələlərə toxunulmuşdur.

Nargilə obrazı bir çox tədqiqatçılar tərəfindən qiymətləndirdiyi kimi "nakam məhəbbət qəhrəmanı" deyildir. O, eqonun inkar mexanizmi ilə reallıqdan qaçaraq müəyyən stres altında psixi pozuntu yaşayan obrazdır.

Dramaturq sevgiyə yüksək dərəcə də qiymət verir. İnsanın daxili kamilliyini sevgidə görür və həmçinin sevgi din, millət, sinfi fərqlilik tanımadığını düşünür. Bu asbekdən onun dramalarında multikultural düşüncə tərzini özünü göstərir.

İlyas Əfəndiyevin dramlarında tarixi hadisələr olduğu kimi əks olunmur. Daha çox obrazlarda əks etdirmək istədiyi lirik-psixi ünsürləri qələmə almaq məqsədilə real hadisələri bir qədər dəyişib fərqli planda əks etdirir. Müəllifin “Hökmdar və qız” və “Xurşidbanu Natəvan” pyesləri bu səpkidə qələmə alınmış pyeslərdir.

Dramaturqun pyeslərində özünü göstərən bir digər məhfum “vətəndaşlıq ləyaqəti” ifadəsidir. Bu yanaşma “Atayevlər ailəsi” pyesində daha qabarıq şəkildə özünü göstərsə də, “Mahnı dağlarda qaldı”, “Xurşidbanu Natəvan, “Hökmdar və qızı” pyeslərində də müəyyən asbektdə bu məhfum özünü əks etdirir.

Müəllifin dramlarında obrazlar ya mənfi, ya da müsbət xarakterdə özünü göstərir. Beləliklə, pyeslərində xeyir və şər binar oppozisiyasının əks olunduğu ikili qütbləşmə var.

Müəllifin tarixi dramlarında müşahidə etdiyimiz millilik anlayışının əsas mahiyyəti dramaturqun yaşadığı dövrün sosial-siyasi rejiminə qarşı duyduğu müqavimət hissidir.

“Mahnı dağlarda qaldı” pyesində görüldüyü kimi, insanlar arasında yaranan sinfi konflikt idarə oluna bilinməyəcək həddə gəlib çıxanda ətrafdakı bütün insani hisləri öldürür. Belə bir mühitdə sevgidən və sevgililərdən deyil, ancaq bir-birinin qanına susayan iki fərqli qütbə dayanan insanların yaşantısından, onların mübarizəsindən danışmaq olar. Pyesin sonunda Şahnazın ölümünün təsvir edilməsi də müəllifin bu düşüncəsindən irəli gəlir.

“Xurşidbanu Natəvan” pyesi ilə ədəbiyyatımızda ilk dəfə bir qadın obrazını baş qəhrəman kimi qələmə alınmışdır.

İlyas Əfəndiyev sovet dönəmində yaşamağına baxmayaraq tarixi pyeslərində erməni fitnəkarlığına toxunaraq onların əsl simasını göz önünə gətirməkdən çəkinməmişdir.

“Hökmdar və qız” pyesində Cavad xan müstəqillik uğrunda heç bir döyüşdən qorxmayan, İbrahim xan romantik idealları səbəbindən apardığı inadı ilə ölkəni çətin vəziyyətə salan, Ağabəyim ilk məhəbbətini xalqına qurban edəcək qədər fədakar, Səltənət xanım isə sevdiyi ilə ölümə gedəcək qədər cəsarətli obraz kimi əsərdə tamaşaçıların diqqətini çəkir.

Müəllifin əsərlərində obrazların psixoloji vəziyyəti sadə üslubda deyil, dərin analizlərlə əks olunması onun pyeslərində Zimruq Freydin psixoanaliz təliminin bir sıra nəzəriyyələrini görməyə icazə verir.

İstifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısı

1. Abbaszadə A. H. Bu inamla bizdən ayrıldı. (*İ.Əfəndiyevin vəfatı münasibəti ilə*) /Ədəbiyyat qəzeti, 1996, 11 oktyabr, səh.3.
2. Ağayev Ə. İlyas Əfəndiyev //Azərbaycan sovet ədəbiyyatı. Ali məktəblər üçün dərslik. Bakı: Maarif, 1966, səh.428-434.
3. Ağayev Ə. Mahnı dağlarda qaldı (*Əsərin tamaşası haqqında*) //Kommunist. – 1971, 5 mart, səh. 6.
4. Axundova Z. İ.Əfəndiyevin yaradıcılığında tarixi dram janrı //Qobustan// №4. Bakı, 2000, səh.4-7.
5. Allahverdiyev M. Bizim qəribə taleyimiz (*Eyni adlı əsərin ADADT-da tamaşası haqqında*) //Bakı, 1988, 22 aprel, səh 9
6. Bayramov A. Səməd Vurğun: Milli və ümumbəşəri. Bakı: “Səda” nəşriyyatı. 2006, 316 səh.
7. Cabbarlı C. Əsərləri. Dörd cildə. II cild. Bakı: “Şərq-Qərb”, 2005, 360 səh.
8. Elçin. Azərbaycan ədəbi tənqidinin və ədəbi prosesin problemləri, Bakı: “Çinar-Çap” nəşriyyatı, 2003, 302 səh.
9. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. II cild. Bakı: “Avrasiya Press”, 2005, 336 səh.
- 10.Əfəndiyev Ə. İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı, Bakı: “Elm”, 2000, 229 səh.
- 11.Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri. Dörd cildə. II cild. Bakı:“Təhsil”, 2014, 704 səh.
- 12.Əfəndiyev İ. və Mütəllibovun T. söhbətləri: Teatr və dramaturgiya məsələləri, /“Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1986, 3 yanvar, səh 7
- 13.Əhmədov B. “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”, Üç cildə, II cild. (Dərslik). Bakı, 2010, 436 səh.
- 14.Əlimirzəyev X. Bədii həqiqət uğrunda. Bakı: Yazıçı, 1984, 244 səh.
- 15.Əlioğlu M. Həyat davam edir. (*“Məhv olmuş gündəliklər” əsəri haqqında*) //Ədəbiyyat və incəsənət, 1969, 27 dekabr, səh 5.

- 16.Əlizadə M. İlyas Əfəndiyevin lirik-psixoloji dramları və onların səhnə yozumu //Azərbaycan EA Xəbərləri // Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası // №3. Bakı 1982, s.85-91
- 17.Fərziyev X. T. Müasir Azərbaycan dramaturgiyasında psixologizm problemi (İ.Əfəndiyevin yaradıcılığı əsasında). Filologiya elmləri üzrə fəlsəfə doktorluq dissertasiyası. BDU. Bakı: 2015, 163 səh.
- 18.Həsənzadə N. Böyük sənətkar və bir neçə söz. (*İ. Əfəndiyevin xatirəsinə*) // Bakı: Gənclik, 1999, səh.255-257.
- 19.Hüseyn C. Əsərləri. Beş cildə. IV cild. Bakı, “Lider nəşriyyat”, 2005, 256 səh.
- 20.Hüseyn M. Əsərləri. On cildə, IX cild.Bakı, 1979. 632 səh.
- 21.Hüseyn M. Ölməz sənətkar, Bakı, “Azərnəşr”, 1944, səh-363
- 22.Hüseynova M. E. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında lirik-psixoloji üslub. Filologiya elmləri üzrə elmlər doktorluq dissertasiyası. AMEA, Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutu. Bakı:2011, 234 səh.
- 23.Xavəri S., Yaşar Qarayev “Tarix idrakın və yaddaşın işığında”, Bakı: Sabah, 2016, səh.129-137
- 24.İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı: Elm, 1991, 116 səh.
- 25.İsmayıloğlu A. Sən həmişə bizimləsən (*Ə.Əfəndiyevin “İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığı” kitabı haqqında*) //Ədəbiyyat qəzeti. 2000, 6 oktyabr, səh 12.
- 26.İsmayılov Ə., Ağamirov A. “Atayevlər ailəsi” (*Əsərin tamaşası haqqında*) //Azərbaycan gəncləri, Bakı, 1954, 29 oktyabr.
- 27.İsmayılov Y. İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu, Bakı, “Elm”,1991, 262 səh.
- 28.Kərbəlayi Ə. Unuda bilmədiyim insan. // Bakı: Gənclik, 1999. - s.383-384.
- 29.Kərimov İ. İlyas Əfəndiyev teatri. //Qobustan//№1-2. Bakı:1997, s.8-12;
- 30.Qarayev Y. İlyas Əfəndiyev. Bakı: Bilik cəmiyyəti, 1987, 50 səh.
- 31.Mansurzadə A. “Sən həmişə mənəmləsən” pyesinin əsasında hazırlanan eyni adlı tamaşa haqqında //Azərbaycan müəllimi. Bakı, 1987, 8 iyul, səh 9.

- 32.Məmmədov A. M.F. Axundovun əsərlərinin bəzi janr xüsusiyyətləri.// Azərbaycan SSR EA Xəbərləri. Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası. Bakı: Elm, 1988, №1 səh 12-17.
- 33.Məsud A. Unudulmaz İlyas Əfəndiyevin xatirəsinə // Gənclik// Bakı: 1999, səh.356-358
- 34.Nəbiyev B. İbrətəməz tamaşa. («Hökmdarvə qızı» pyesinin tamaşası haqqında) //Azərbaycan, 1996, 27 dekabr, səh 7-9.
- 35.Nəsirov H. «Sən həmişə mənimləsən» pyesi haqqında bəzi qeydlər //Azərbaycan// № 7. Bakı,1966, səh.205-212
- 36.Pənahova A. Siz həmişə bizimləsiz. /Ədəbiyyat qəzeti.1996, 11 oktyabr, səh.23.
- 37.Rəhimli İ. Sənət yolu, sənətkar ömrü. Bakı: Yazıçı, 1988, 224 səh.
- 38.Rəhimli İ. Realist, lirik-psixoloji üslub //Dramaturgiya və teatr. - Bakı. İşıq, 1984.- s.14-38.
- 39.Rəsulzadə M. Ə. Əsrimizin Səyavuşu. Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı. Çağdaş Azərbaycan tarixi. Bakı, “Gənclik” 1991, 112 səh
- 40.Salmanov İ. Psixoloji dram, psixoloji portret və dram dili. (Yazıçının dram əsərləri haqqında) //Ulduz// №9. Bakı,1980, s.31-33.
- 41.Salmanov Ş. İnsanın axtarışı. («Sən həmişə mənimləsən» pyesi haqqında) //Ədəbiyyat və incəsənət. 1967, 15 aprel, səh.13
- 42.Seyidov Y. Mahnı ürəklərdə yaşayır. («Mahnı dağlarda qaldı» pyesi haqqında) //Ədəbiyyat və incəsənət, 1972, 1 aprel, səh 15.
- 43.Sultanlı Ə. «Atayevlər ailəsi» //Sultanlı Ə. «Məqalələr. Bakı: Azərnəşr, 1971, səh. 264-283; //Azərbaycan.// №6 1955, səh.142-151.
- 44.Şahbazova S. H. İlyas Əfəndiyevin tarixi dramları. Monoqrafiya, Bakı, “Ağrıdağ” nəşriyyatı, 2002, 132 səh.
- 45.Tahirli A. D. Sən həmişə bizimləsən. Bakı:Gənclik, 1999,392 səh.
- 46.Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. IV cild. Bakı, “Şərq-Qərb”, 2005, 400 səh.

47. Zeynalov Ə. Sən həmişə mənimləsən. (*Yazıçının yaradıcılığı haqqında*) // Ədəbiyyat və incəsənət, 1974, 23 noyabr, səh 16.

İnternet resursları

48. <http://milliarxiv.gov.az/az/azerbaycan-dramaturgiyasinin-inkisafinda-i-lyas-efendiyevin-rolu>
49. <http://www.anl.az/down/meqale/525/2016/mart/478472.htm>
50. https://az.wikipedia.org/wiki/%C4%B0lyas_%C6%8Ff%C9%99ndiyev
51. <https://medeniyyet.az/page/news/19802/Ilyas-Efendiyev-teatrinin-estetik-seciyyeleri.html?lang=az>
52. <https://sia.az/az/news/literature/435836.html>
53. <https://sim-sim.az/eqonun-mudafi%C9%99-mexanizml%C9%99ri-%C9%99sasinda-b%C9%99dii-%C9%99s%C9%99rl%C9%99rin-t%C9%99hlili/>
54. <https://www.azerbaijan-news.az/posts/detail/ilyas-efendiyev-azerbaycan-dramaturgiyasinin-ve-nesrinin-qudretli-numayendesidir-57659>