

UOT: 821.512.162(091)

Aynurə Mustafayeva *

MÜSTƏQİLLİK DÖNƏMİNİN DRAMATURGİYASI

Xülasə

Məqalədə keçən əsrin doxsanıncı illərindən bu günə qədərki dövrdə Azərbaycan dramaturgiyasında baş verən proseslər izlənilmişdir. Bu proseslər iki müxtəlif dövrdə: doxsanıncı illər və iki mininci illər kimi ayrı-ayrı dövrlərdə təsnif olunaraq araşdırılmışdır. Hər dönəmin özünəməxsus xüsusiyyətləri aşkara çıxarılmış, bu xüsusiyyətlər janrda gedən proseslərin təmayülləri istiqamətində tədqiq edilmişdir. Sovet dramaturgiyası ənənələrinin, həmçinin yeni dram estetikasının müasir dramaturgiyamızın bədii strukturunda yeri məsələlərinə toxunulmuşdur. Məqalədə müasir dram və müasir teatr əlaqələri də mövzuya çevrilmişdir. Aparılan tədqiqatda bu nəticəyə gəlinmişdir ki, müasir dövrdə dram ənənəvi estetikadan imtina etməsə də, modern estetikaya güclü şəkildə meyil etmişdir. Və çağdaş dövrdə janrın dramatik təbiəti əsaslı şəkildə zəifləmişdir.

Açar sözlər: dramaturgiya, dram, teatr, müstəqillik dönəmi

DRAMATURGY OF INDEPENDENCE PERIOD

Summary

In the article it is followed the processes that happened in the Azerbaijani dramaturgy from 90s of past century until today. These processes are explored in two different periods: 1990s and 2000s. It is revealed the specific features of each period, and these features are researched in the direction of genre. In the article are discussed the issues such a place of soviet dramaturgy traditions and new dram aesthetics in the structure of our modern dramaturgy. It is also studied the relations between modern dram and modern theatre. The article concludes that though the dram doesn't refuse the traditional aesthetics in modern era, it tends to modern aesthetics influentially. And in contemporary period dramatic nature of the genre has declined reasonably.

Key words: dramaturgy, drama, theater, independence period

ДРАМАТУРГИЯ ПЕРИОДА НЕЗАВИСИМОСТИ

Резюме

В статье прослежены процессы, произошедшие в драматургии Азербайджана с 90-х годов прошлого века до нашего времени. Изучались два различных периода классификации этих процессов: 90-е и 2000-е годы. Были выявлены своеобразные особенности каждого периода и изучены тенденции жанров в данных процессах. Были затронуты вопросы традиций советской литературы, а также места новой эстетики драмы в художественной структуре нашей современной драматургии. Темой статьи является и связь современной драмы с современным театром. В результате исследования был сделан вывод, что в современный период драма, не отказываясь от традиций эстетики, стремится к эстетике модернизма и драматическая составляющая жанра заметно ослабилась.

Ключевые слова: драматургия, драма, театр, период независимости

* Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru. E-mail: mustafayeva.aynure@mail.ru

Giriş. Tədqiqat predmeti müstəqillik dönəmində milli dramaturgiyamız olan bu araşdırmada məqsəd janrın yeni mərhələdə ümumi mənzərəsini vermək, onda gedən struktural dəyişiklikləri üzə çıxarmaq və bu proseslərə teatr dram əlaqələri kontekstindən nəzər salmaqdır.

Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafında müstəqillik dönəmi kimi xarakterizə olunan yeni mərhələ XX əsrin doxsanıncı illərindən başlayıb bu günə kimi davam edən hadisədir. Yeni forma-məzmun strukturuna keçidlə xarakterizə olunan doxsanıncı illər və keçidin inkişafı əvəzləndiyi iki-mininci illər. Doxsanıncı illərdə milli teatrın böhranlı durumu dramaturgiyada gedən prosesləri xeyli ləngitdiyindən bu janrda yeni ənənələrin qurulması keçid dövrü yaşadı. İki mininci illərdə milli teatrda müəyyən dirçəlmə və canlanmanın yaşanması dramaturgiyada keçidi inkişafı əvəzlədi.

Keçən əsrin doxsanıncı illərində Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafında yeni mərhələ bu janra yeni mövzu-məzmunun, düşüncə-təhlilin, tendensiyaların, forma-struktur xüsusiyyətlərinin gəlişi ilə öz başlanğıcını götürdü. Yeniləşmə prosesi ilk olaraq dramaturgiyanın ideya-məzmununda getdi. Cəmiyyət yetmiş il səcdə etdiyi bütlləri yıxdığı, ehkamları inkar etdiyi kimi dramaturgiya da coşqun bir pafosla sovet dönəmində təbliğ etdiyi ideya-məzmunun əks qütbünə keçdi. Bu keçid hələ İ.Əfəndiyevin doxsanıncı ildə – Sovet imperiyasının çöküşü, meydan hərəkəti ərəfəsində yazdığı "Tənha iydə ağacı" (1990) pyesində baş vermişdi. Yetmiş ildə sovet ideologiyasını təbliğ, sovet əxlaqını tərənnüm edən personajlar artıq bu əsərdə sovetlər birliyində olan qəddarlıqdan, qeyri-bərabərlikdən şikayətçidirlər.

Ümumiyyətlə, dramaturgiya yeni mərhələyə köhnə dövrün ittihamı ilə başlayır. Müstəqillik erasının başlanması ilə İlyas Əfəndiyevin yaradıcılığında "Ağıllılar və dəlilər", Ə.Əmirinin yaradıcılığında isə "Meydan" kimi mövzu-ideyanın sovet ideologiyasının inkarı, yeninin təsdiqi pafosu üzərində qurulduğu pyeslər meydana çıxdı. Dramaturgiya zamanın əhvali-ruhiyyəsinə uyğun özünü yenilədiyi kimi, köhnələri də yenilənməyə başladı. B.Vahabzadə sovet dövründə yazdığı "Cəzasız günah", (1973) – (1999-2000), "Dar ağacı" (1971-1978) – (1999-2000) dramalarını yenidən işləyərək ədəbi ictimaiyyətə təqdim etdi.

Sovet erasının bitməsi ilə cəmiyyətin yeni təhlil və baxış bucağına keçməsi tarixi mövzunu günün mövzusu etdi. Dramaturgiya tarixə ekskursu Əli Əmirinin "Tiran və aktyor", İ.Əfəndiyevin "Hökmdar və qızı" pyesləri ilə başladı. "Tiran və aktyor" pyesi öz ömrünü başa vurmuş sovet dövründən repressiya siyasətinin təmsalında haqq-hesab sorursa, "Hökmdar və qızı" pyesi isə Qarabağ müharibəsinin və başabəla erməni qonşuluğunun qaynar gündəmində XVIII əsrin sonları XIX əsrin əvvəlləri Qarabağ xanlığında siyasi durumu və erməni bədnamlığını bədii təhlilə gətirir.

Dramaturgiya sovet rejiminin qadağalarının bitməsi fürsətini fəvta verməyərək tarixin bədii lövhələrini millilik və türkçülüyn təbliği üzərində qurmağa başladı. B.Vahabzadənin "Özümüzü kəsən qılınc" (1997) pyesində birinci Göytürk xaqanlığının tarixi türkçülük təəssübkeşliyi ilə, N.Həsənzadənin "Pompeyin Qafqaza yürüşü" (1997) pyesində isə e.ə. I əsrdə Roma imperiyasının işğalına Ermənistan çarlığının göstərdiyi itaət və indiki Azərbaycanın varis olduğu Alban çarlığı ilə İberiya knyazlığının etdiyi müqavimət millilik təəssübkeşliyi ilə mövzuya çevrilir.

Doxsanıncı illər dramaturgiyasında iki nəsil özünü göstərirdi: sovet dramaturgiyasından gələn köhnə nəslin nümayəndələri, doxsanıncı illərdə bu janra gələn yeni nəslin nümayəndələri. Birinciləri İlyas Əfəndiyev, Nəbi Xəzri, Bəxtiyar Vahabzadə, Vaqif Səmədoğlu, ikinciləri isə, əsasən Elçin, Əli Əmirli, Firuz Mustafa, Elçin Hüseynbəyli, Kamal Abdulla, Hüseynbala Mirələmov təmsil edilirdilər.

Müstəqillik dönəminin ilk illərində bu janrda güclü şəkildə gündəmin ideoloji rüporuna çevrilmə tendensiyası özünü göstərirdi. Xüsusilə də, meydan ritorikasının gətirdiyi bədii inkar və təsdiq motivləri janrın dramatik təbiətini zəiflətdi. Elçinin 1992-ci ildə yazdığı "Ah, Paris, Paris!.." komediyası janrı bu ritorikadan "ayıltı". Milli müstəqillik erası Elçinin komediyalarına görə İ.Əfəndiyevin "Ağıllılar və dəlilər", Ə.Əmirli "Meydan" pyeslərindəki kimi uzun mübarizənin nəticəsi yox, qəfil burulğanın yaratdığı çaşqınlıqdır. Doxsanıncı illərin ortalarına doğru artıq dramaturgiyada

meydan ritorikasına istehza bədii məzmununda yer almağa başladı. Elçin Hüseynbəylinin "Fanatlar, yaxud I don't understand" pyesi isə tamamilə bu motiv üzərində quruldu.

Dramaturgiya bu dövrdə öz mövzu-problemlərini zahirən müstəqillik, dövlətçilik şüarları ilə bəzənmiş cəmiyyətin alt qatında yaşanan fəsadlardan və mənəvi deqradasiya təhlükəsindən almağa başladı. Bu motiv əsasən yeni nəslin – Elçinin, Vaqif Səmədoğlunun, Firuz Mustafanın, Əli Əmirli-nin ("Meydan" dramı istisna olmaqla) pyesləri üçün xarakterik idi.

Ümumiyyətlə, dramaturgiya dövrün hadisələrini bədii tərənnüm və yaxud bədii tənqid motivləri üzərində qurur, onun bədii analizini verməkdə isə çətinlik çəkirdi.

Kamal Abdullanın doxsanıncı illər dramaturgiyasını isə dövrün ictimai-siyasi məzmunu maraqlandırmır, o, bədii problemi müəyyən bir mühitdə və zamanda çözmür, bu pyeslərin xronotopu ümumi cizgilərə malikdir, personajlar konkret bir zamanın insanları kimi görünümlər. Xronotopun bu mücərrədliyinə hərəkətin mistik məzmununa E.Hüseynbəylinin pyeslərində də rast gəlinir.

Azərbaycan dramaturgiyası bu mərhələdə ilk dəfə öz qəlibindən çıxmağa dünya dramaturgiyasında gedən proseslərə açılmağa başladı. Buna qədər milli dramaturgiyamız ənənəvi tərzin dramaturgiyası idi. Doxsanıncı illərdə bu janra yeni ədəbi cərəyanın - modernizmin daxil olması dramaturgiyada yeni mərhələnin başlanğıcını göstərən ən əlamətdar hadisə idi. Bu hadisədən sonra Azərbaycan dramaturgiyası iki ədəbi estetikanın: ənənəvinin və modernizmin varlığında mövcud oldu.

Ənənəvidən fərqli olaraq dramın yeni bədii strukturu ideyanın idealda ifadəsindən imtina etdi. Dramatik konflikt yaxşılardan və pislərin mübarizəsindən deyil, kimin yaxşı, kimin pis olduğu bilinməyən xaosun hərəkətindən doğdu.

Hər bir pyes dramaturqun personajlar arasında qurduğu oyundur. Ancaq milli dramaturgiyamızda bu oyun buna qədər real dünyanın qanunlarıyla oynanırdısa, modern estetikanın gəlişi ilə milli dramaturgiyamıza yeni tipli oyun konstruksiyası daxil oldu. Kamal Abdullanın "Ruh" kitabına toplanmış pyeslərində, V.Səmədoğlunun "Generalın son əmri", E.Hüseynbəylinin "Son dayanacaq" (1991-2000) dramında oyunun qurulmasında irrealıq gerçəklikləri də iştirak edir. V.Səmədoğlunun "Generalın son əmri" pyesində zamanın real sərhədləri aşılır, zaman öz fiziki təbiətini itirir, mistik bir şəkil alır, eyni məkanda üz-üzə gələn personajlar müxtəlif zamanlarda görünür. General XX əsrin doxsanıncı illərini onun həmsöhbətləri Şeypurçu və Fərari isə XX əsrin qırxıncı illərini yaşayırlar. Yeni oyunda bədii fikir mücərrəd müstəvidə, qeyri-konkret bədii fiqurlarla oynanırdı. Xüsusilə də, E.Hüseynbəylinin pyeslərində bu tendensiya özünü güclü şəkildə göstərdi.

Yeni bədii strukturu ənənəviyə qarşı qoyan xüsusiyyətlərdən biri də zaman, məkan darlığı idi. Dramaturgiyamızda hərəkətin təkməkanlı, qısaməkanlı bədii planı güclənən tendensiya şəklini aldı.

Milli dramaturgiyamızda modern estetika duruş gətirəcəkmi, ənənəvi isə öz yaşarılığını qoruya biləcəkmi suallarının həll olunduğu doxsanıncı illər keçidinin başa çatması ilə dramaturji prosesdə yeni mərhələ öz başlanğıcını götürdü.

Modern dram arxitektikasının əsas elementləri olan ziddiyyətlərin harmoniyası, xaosun nizamı və absurdun məntiqi milli dram sənətində bədii strukturun dağıntıları, öz yerində olmayan detalların xaosu, məna-məzmunuzluğun absurdu kimi meydana çıxır. Odur ki, yeni dram istiqamətinin varlığı inkar olunmasa da, dramaturgiyamızın postdramatik mərhələsi kimi bütöv bir ədəbi prosesdən danışmaq mümkün deyildir. Əsəd Cahangir milli dram sənətində ənənəvi ilə modernin ədəbi mübarizəsinin nəticələrini ümumiləşdirərkən belə nəticəyə gəlir ki, "son iyirmi ilin əsas dramaturji tendensiyalarından biri modernist dram estetikasının ənənəvi sənəti üstələməsidir. Əlbəttə ki, mən üstələmək deyəndə, modernizmin milli dram praktikasındakı birmənalı keyfiyyət üstünlüyündən daha çox, bu metodla yazan dramaturqların sayca getdikcə artmasından danışırım" [1, s.47].

Yeni dram estetikası milli dramaturgiyamızda özünü iki şəkildə göstərir: ənənəvi məzmun-mahiyyətdən imtina, ənənəvi bədii strukturdan imtina.

Ənənəvi məzmun-mahiyətdən imtina edərək predmeti yeni baxış müstəvisinə keçirmək özünü tarixi-millî yaddaşımıza münasibətdə göstərir. Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...”, İlqar Fəhminin “Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin” pyesləri çağdaş dramaturgiyamızda bu təmayülün varlığından söz deməyə imkan verir.

“Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” əsərində modern dram estetikası isə özünü istər məzmun, istərsə də struktur hadisəsi kimi göstərir. Əsərin bədii planına çoxzamanlılıq və çoxməkanlılıq ənənəvi şəkildə xatirə (keçmiş), xəyal (gələcək) kimi daxil olmur. Pyesdə müxtəlif zaman və məkanların eyni zaman axınında bədii struktura gətirilməsi: XXI əsrdən və professorun otağından müşahidə oluna bilən XVI əsr və Səfəvilər sarayı, onunla paralel mövcud olan XXI əsr və professorun otağı – məntiqin bu qeyri-səlis forması əsərin bədii planına ona görə daxil olub ki, pyesin bədii məzmununun daşdığı sirri – oxucunun indiyə qədər vahid şəxs kimi tanıyıb bildiyi Xətai şəxsiyyətinin ikiliyini – şah Xətai ilə şair Xətainin paralel mövcudluğunu tamamlasın. Bu sirr xronotopun qeyri-səlis forması olmadan bədii təxəyyülün qondarması kimi görünə bilər. Müəllif oxucusunu şah Xətai ilə şair Xətainin başqa-başqa adamlar olması, şah Xətainin Çaldıran vuruşmasında həlak olması, 1524-cü ilə – ölümünə qədər Səfəviləri idarə edən hökmdarın şah yox, əslində onun bir oxşarı olmasına inandırmaq üçün yalnız qeyri-səlis məntiqdən deyil, həm də tarixi mənbədən – XVII əsrin tarixçi alimi Hacı Mir Həsən ağa Səyyahın “Sirlərin sərgüzəşti” əsərindən istifadə edir.

İlqar Fəhminin “Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin” pyesi isə münasibətlərin müəyyənləşdiyi, hökmün verildiyi tarixi müstəvidə – mühafizəkarlıqla maarifçiliyin qarşıdurmasının tanış proyektində fərqli baxış bucağı ortaya qoyur: bu qarşıdurma ənənəvi olaraq qazanlarımızın yox, itkilərimizin mövzusunə çevrilir. Həmişə cəhalətin faciəsini yaşadığımız ssenaridə bu dəfə mənəvi dəyərlərimizin faciəsini yaşayırıq. Uzun illərin qəhrəmanı Kefli İsgəndər antiqəhrəmana, məlum mənfi personajlar qəhrəmanına çevrilir. Fəxrəddin isə cəhalətin yox, tapdalanan milli-mənəvi dəyərlərimizin qurbanı olur.

“Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin” pyesinin dekonstruktiv modeli bu janrdə yenilənmənin gətirdiyi dəb, yaxud müəllif uydurması deyil. O, dünənin miras qoyduğu bu günün aqibətidir. Bu aqibət keçmişini yenidən müzakirə mövzusunə çevirir və modernləşməyin növbəti və çox sürətli mərhələsini yaşadığımız günümüzdə isə bu müzakirə olduqca aktual görünür.

Ənənəvi bədii strukturdan imtina edən çağdaş dramaturgiyamız modern dram estetikası ənənələrində özünü yenidən qurmağa can atır. Məlumdur ki, modern dram estetikası bu janrın klassik bədii planının – hadisəliliyin və gərginliyin əleyhinə işləyir. Bu estetikaya güclənən meylin nəticəsi olaraq çağdaş dramaturgiyamızda hadisəliliyin azalması, bəzən də itməsi, gərginliyin isə zəifləməsi müşahidə olunur. Bu proses özünü iki cür göstərir: birincidə hadisəni hiss və düşüncənin dinamikası, ikincidə isə fraqmentar təsvirlər əvəz edir. Bədii problem ardıcıl və dinamik inkişafda olan hadisədə deyil, kollaj konstruksiyasında, fraqmentar situasiyalarda və yaxud hissələrin bədii mənzərəsində ifadə olunur. Hadisənin düyün və açılışını hissələrin bədii çözümü əvəz edir. Müasir dramın poetikasında nələrin baş verdiyini bu sözlərlə ümumiləşdirmək olar ki, sanki o, nərsdən uzaqlaşmış poeziyaya yaxınlaşır. İnsanın bədii ifadəsinə nərsdə olduğu kimi hadisə deyil, poeziyada olduğu kimi onun daxili aləmi fon olmağa başlayır. Müasir dramaturgiyamızda poeziyalaşmış dramın ən yaxşı nümunəsi Afaq Məsudun “Qatarın altına atılan qadın” pyesidir. Lirik mənəvi – şöhrətin zirvəsindən həyatın dibinə enən aktrisa Sarabskayanın daxili aləmi sözün poetik rənglərində deyil, replikanın bədii müstəvisində açılır. Yazıçının “O, məni sevir...”, “Can üstə” dramlarında da bu üslub özünü göstərir.

Dramaturji xəttə ardıcıl inkişafda olan hadisənin əvəzinə fraqmentar situasiyanın çıxması isə daha güclənən şəkil almaqdadır. Xüsusilə də, bu təmayül tarixi dramlar üçün xarakterik olmağa başlayır. Əli Əmirinin “Bütün deyilənlərə rəğmən və ya Ağa Məhəmməd şah Qacar” tarixi dramının ideya xəttini təşkil edən Qacarın kimliyi məsələsi hadisəyə köçüb onun dinamikasında deyil, bu tarixi şəxsiyyətin həyatından fraqmentar təsvirlərdə ifadə olunur. İlqar Fəhminin “Şahnamə” pyesi isə

Şah Abbasın həyatından ayrı-ayrı fraqmental məqamları: uşaqlığından, gəncliyindən, qocalığından situativ durumları diqqətdə saxlayır.

Hələ doxsanıncı illərdə Kamal Abdullanın “Ruh” kitabına toplanmış pyeslərdə oyun poetikasına rast gəlinirdi. Bu poetika yazıcının iki mininci illərin başlanğıcında yazdığı “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” dramında, Vaqif Səmədoğlunun “Yumurta” komediyasında, E.Hüseynbəylinin və Firuz Mustafanın pyeslərində davam etdirilir. Vaqif Səmədoğlunun “Yumurta” komediyasında və Firuz Mustafanın “İlğım” dramında yuxugörmə şəklində qurulmuş oyun konstruksiyasında hadisələrin hərəkəti reallıq sərhədlərini aşsa da, sonda yenə onun zonasına qayıdır. Bu pyeslərdə əsər boyu oxucunu fiziki qanunlar müstəvisində mümkün olmayanlar aləminə aparan müəllif “baş verənlər yalnız yuxu imiş” məntiqi ilə sonda onu yenə gerçəkliyə qaytarır, qeyri-fiziki təbiətin mümkünsüzlüyünə inandırır.

Kamal Abdullanın “Şah İsmayıl, yaxud hamı səni sevənlər burdadı...” dramında isə hərəkət metafizik zonanı sona qədər tərk etmir və qeyri-mümkünlərin mümkünlüyündə ısrarlı görünür. Əslində bu, yalnız əsərlərin bədii strukturunda özünü göstərən poetik fərqlər deyil, həm də düşüncə fərqləridir. Birinci modeldə varlığın fiziki təbiətinə inam var, ona görə də hərəkət onun çərçivəsindən çıxmır, ikinci modeldə fiziki qanunauyğunluqlar varlığın yalnız bir hissəsi kimi qəbul olunur, ona görə də bədii düşüncə bu hissədən bütövə can atır. Varlığın bu cür dərkə və qəbulu K.Abdullanın doxsanıncı illər dramaturgiyası üçün də xarakterikdir.

Yeni dram poetikasının milli dramaturgiyamızda sınıanan konstruksiyalarından biri də intertekstual mətnlərdir. Əli Əmirinin “İki aktrisa üçün baş rol” pyesində aktrisanın şəxsi faciəsi Şillərin “Məkr və məhəbbət” faciəsi ilə iç-içə verilir, İlqar Fəhminin “Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin” dramında isə N.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” və C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyeslərinin bədii mətninə istinadlar var.

“İki aktrisa üçün baş rol” pyesində alınmış mətnlə müəllif mətninin harmonik düzümü yaradılmağa çalışılır, “Hər şey tərsinə və ya Müsibəti-Fəxrəddin” dramında isə alınmış mətnin yalnız koordinatlarından istifadə olunur, müəllif mətni isə yenidən qurulur.

İki mininci illər dramaturgiyasının bədii strukturunda gedən bu proseslər doxsanıncı illər dramaturgiyasının davamı kimi görsənir, ancaq doxsanıncı illərdən fərqli olaraq, iki mininci illər dramaturgiyası təhlil və yanaşmalarında olduqca pessimistdir. Bu əhvali-ruhiyyə o qədər güclüdür ki, F.Mustafanın “Qəfəs” əsərinin qəhrəmanı insanlar arasında yaşamaqdan heyvanxanada sığınacaq taparaq heyvanlaşmağı, Safari dramının qəhrəmanı isə sivil cəmiyyətin insanı olmaqdan, Afrika qəbiləsinin üzvünə çevrilərək ibtidailəşməyi üstün tutur. Elçinin qəhrəmanları isə ümumiyyətlə, Yer üzündən imtina edirlər, “Şekspir” pyesində onlar Yad planetə, “Teleskop”da isə Axirətə can atırlar.

Müasir dövərdə faciə janrında əsərin meydana çıxmasının səbəblərindən biri də dramaturgiyanın bədbin əhvali-ruhiyyəyə köklənməsidir. Məlumdur ki, öz hərfi məna-məzmunun əksinə olaraq faciə nikbin, komediya isə bədbin janrdır. Elə bu məntiqdən çıxış edəndə müasir dövərdə komediyanın aparıcı janr mövqeyi aydınlaşır.

Çağdaş komediyanın bədbin notları həmişəkindən daha güclüdür və onun janr təyinatında tez-tez tragikomediya, yaxud kədərli komediya kimi terminlərə rast gəlinir. Burada eybəcərlikdən gözəlliyə, rəzillikdən ülviliyə keçidlər yoxdur. Bədii fikir xəttinə çıxan eybəcərlik və rəzillik öz hərəkəti boyunca özü-özünə dönüşlər edir, özü-özündə də tamamlanır. Müasir komediyada artıq nə Ananın kitabına tapınan Gülbahar, nə ölülər içərisində öz diriliyini qoruyub saxlaya bilən Kefli İsgəndər, nə Şəhrəbanu xanımın cadu-pitisinə qarşı Şahbaz bəyin tərəqqi arzusu, nə də Hacı Qaranın xəsisliyi müqabilində Heydər bəyin cömərdliyi var. Mirzə Cəlil komediyası “ölülərin dirilməsinə” ümid edirdisə, Elçin komediyası xəstələrin belə sağalacağına ümid etmir, “Şekspir” komediyasında Baş həkim özü də dönüb bu xəstələrdən biri olmağı arzulayır.

Müasir komediyanın əhvali-ruhiyyəsi dəyişdiyi kimi, bədii-komik planı da dəyişməkdədir. İki mininci illər komediyasında komik situasiyanı, ciddi gülüşü, düşündürücü mahiyyəti komik replikalar, qeyri-ciddi gülüş və əyləndirici məzmun əvəz edir. “Hər gülməli olan şey komik deyil” tezisinin

əksinə olaraq dramatik xəttin inkişafına dəxli oldu-olmadı gülüş doğura biləcək hər şey əsərin bədii-komik planına daxil olur. Müasir teatr şou-səhnə üslubuna üz tutduqca komediya da ona doğru meyillənir. Ciddi komediya öz yerini məzhəkəyə güzəştə gedir. Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında 2002-ci ildə səhnələşdirilmiş Xeyrəddin Qocanın “Hərənün öz payı”, 2012-ci ildə Əfqanın “Oliqarx”, Azərbaycan Dövlət Gənc Tamaşaçılar Teatrında 2015-ci ildə tamaşaya qoyulmuş “Miras” əsərlərində şou-səhnə elementləri olduqca güclüdür. Ancaq çağdaş komediyanın tamamilə şou-səhnə üslubuna təslim olduğunu demək olmaz. Elçinin Azərbaycan Dövlət Akademik Milli Dram Teatrında bu illərdə səhnəyə çıxmış “Şekspir”, “Teleskop” komediyaları bu üslubdan kifayət qədər uzaqdır.

Əsasən insanın özgüləşməsi, mənəviyyatın deqradasiyası, pulun fetişləşməsi mövzularında yaranan müasir komediyanın tənqidi yükü olduqca ağırdır. Ancaq bu tənqid sosioloji tənqid olmaqdan uzağa gedə, bədii tənqid səviyyəsinə qalxa bilmir. Həyatı faktlar bədii mətnə mexaniki şəkildə ötürüldüyündən, çox müxtəlif problemlər isə motivasiyasız əsərin ideya-bədii xəttinə qoşulduğundan bu janrdə sadalama intonasiyası güclənmişdir.

İki mininci illərin əvvəlində komediya siyasi mövzulara, konkret desək, çoxpartiyalılıq məsələsinə maraq göstərir. X.Qocanın “Hərənün öz payı”, V.Səmədoğlunun “Yaşıl əynəkli adam-3” komediyalarında çoxpartiyalılıq milli birliyi parçalayan, dəstəbazlığı gücləndirən zərərli təmayül kimi əsərin tənqid hədəfinə çıxarılır və hər iki əsərdə mövzunun bədii həlli ironik planda qurulur. Sonrakı illərdə yazılmış komediyalarda isə cəmiyyətin bədii mənzərəsi sosial-iqtisadi problemlər müstəvisində çözüdür. Nəfsinə əsir düşmüş insanlar, iflic olmuş mənəviyyat bu illərdə hər yeni komediyanın qəhrəmanı və mövzusunə çevrilsə də, öz köhnə məzmunundan uzağa gedə bilmir.

Ümumiyyətlə, çağdaş dramaturgiyamızda təhkiyə və təsvir güclənir, söz hərəkətə yox, nəqlə yuvarlanır, dram dialoqlara parçalanmış nəsrə xatırladır. Remarkalarda yalnız təsvir yox, təhkiyə və mühakimə yer alır. Onu da qeyd edək ki, nəsrəşmə yalnız milli dramaturgiyamızda gedən proses deyil. Rus tədqiqatçısı S.Y.Qonçarova-Qrəbovskayanın dedikləri də fikrimizi bir daha təsdiqləyir: “Bəzi dramaturqlar remarkaya xüsusi əhəmiyyət verirlər: onlarda yalnız interyer və obrazların zahiri təfərrüatları təsvir olunmur, hərəkətləri də ətraflı şərh olunur. Bəzən remarka nəsrə keçərək öz funksiyasını itirir. Dialoqa çevrilmiş nəsrə xatırladan nəsrə pyeslər meydana çıxır” [2, s.5].

Absurd dramın yaradıcısı Ejen İoneskonun “Kərgədan” pyesində də Janın kərgədənə çevrildiyi səhnədə Beranjenin qorxuları, təlaş və həyəcanı irihəcimli təhkiyələrdə verilir. Ancaq bu təhkiyə hərəkətli təhkiyədir, səhnədə onu aktyorun səssiz oyunu əvəz edir və bədii mətnədə onun iştirakı drammatizmi zəiflətmir.

Nəticə. Çağdaş dramaturgiyamızda isə drammatizmin zəifləməsi müşahidə olunur, hətta bu tendensiya o qədər güclənən şəkil almaqdadır ki, sanki Azərbaycan dramaturgiyası yenidən keçən əsrin ortalarında olduğu kimi konfliktsizlik zonasına daxil olur. Ancaq bu dəfə o, siyasi rejimin iradəsinə tabe yaradıcılığın seçdiyi məqsədli istiqamət deyil, həyatı konfliktlərin yetərincə öz bədii ifadəsinə tapmamasının, bədii təhlillərin ictimai müzakirələrdən uzağa gedə bilməməsinin nəticəsidir.

XIX əsr rus dramaturqu A.Ostrovski iddia edirdi ki, pyes ədəbi yox, səhnə materialıdır [3, s.97]. Müasir dramaturgiyamıza istinadən isə onu deyə bilərik ki, o, səhnə materialı olmaqdan daha çox, ədəbi materialdır və bu təmayül dramaturji prosesdə artan xətt üzrə getməkdədir.

Janrın indiki ədəbi mənzərəsi bu qənaətə gəlməyə əsas verir ki, o, özünün ənənəvi formasını itirmiş, ancaq yenisini isə hələ də qurub təsdiqləyə bilməmişdir.

Məqalədən müstəqillik dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri və yaxud dramaturgiya problemləri bağlı araşdırmalarda mənbə kimi istifadə oluna bilər.

ƏDƏBİYYAT

1. Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyası: problemlər, mülahizələr. “Azərbaycan”, 2014, №19.
2. Гончарова-Грабовская С.Ю. «Комедия в русской драматургии конца XX – начало XXI века». Москва, «Наука», 2006.
3. Островский А.Н. Полное собрание сочинений, т. XIV. Москва, Государственное Издательство Художественной Литературы, 1958.