

**Bəxtiyar Vahabzadənin “Dar ağacı” əsərində monoloq vasitəsilə
fərdi və ictimai təfəkkür**

Şəfa Əliyeva

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent
AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu
Ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsinin aparıcı elmi işçisi
Email: shafa.aliyeva89@gmail.com
ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-7483-9033>

Xülasə. Bu məqalədə Bəxtiyar Vahabzadənin “Dar ağacı” dramında monoloqun bədii-estetik, ideoloji və fəlsəfi funksiyaları kompleks şəkildə tədqiq olunur. Tədqiqatın məqsədi monoloqun dramaturji sistemdə fərdi psixoloji ifadə vasitəsi olması, ictimai düşüncənin, tarixi yaddaşın və milli kimlik şüurunun formalaşmasındakı rolunu müəyyən etməkdir. Tədqiqat obyektini kimi əsərin müxtəlif illərdəki nəşrləri seçilmiş, bu variantlar arasında baş verən struktur, obraz sistemi və ideoloji məna dəyişiklikləri sistemli şəkildə müqayisə olunmuşdur. Metodoloji yanaşma tarixi-filoloji təhlil, semiotik interpretasiya və dramaturji struktur analizi elementlərini özündə birləşdirir.

“Dar ağacı” dramında monoloqun funksional transformasiyası ilk dəfə olaraq fərdi emosional ifadədən kollektiv ideoloji diskursa keçid modeli kimi izah edilir. Əsərin müxtəlif nəşrləri fonunda monoloqun semantik genişlənməsi və onun milli yaddaş mexanizminə çevrilməsi sistemli şəkildə əsaslandırılır. Bu yanaşma Azərbaycan dramaturgiyasında mətnin çoxqatlı oxunuş imkanlarını üzə çıxarır.

Məqalənin elmi yeniliyi “Dar ağacı”nda monoloqun funksional transformasiyasının ilk dəfə fərdi emosional ifadədən kollektiv ideoloji diskursa keçid modeli kimi izah edilməsindədir. Əsərin müxtəlif nəşrləri kontekstində monoloqun semantik genişlənməsi və milli yaddaş mexanizminə çevrilməsi sistemli şəkildə əsaslandırılır. Apardığımız tədqiqatlar göstərir ki, ilkin variantda monoloqlar situativ-psixoloji funksiya daşıyırdısa, sonrakı nəşrlərdə ideoloji-fəlsəfi məzmun qazanaraq milli şüurun və kollektiv tarixi yaddaşın ifadə vasitəsinə çevrilir. “Dar ağacı”nda monoloq bədii texnika, sosial-siyasi reallıqların kodlaşdırılmış təqdim olunduğu diskursiv model, fərdi şüurla kollektiv ideologiyanın kəsişmə nöqtəsi kimi çıxış edir.

Tədqiqatın nəticələri Azərbaycan dramaturgiyasında monoloq nəzəriyyəsinin işlənməsi, nəşr variantlarının müqayisəli təhlil metodikasının inkişafı və ədəbi mətnlərin ideoloji transformasiyasının öyrənilməsi üçün metodoloji baza yaradır.

Açar sözlər: *Monoloq, dramaturgiya, Bəxtiyar Vahabzadə, milli kimlik, ideoloji diskurs*

Məqalə tarixçəsi: göndərilib – 28.04.2026; qəbul edilib – 19.05.2026

**Individual and collective thought through monologue in
Bakhtiyar Vahabzade’s “Dar agaci”**

Shafa Aliyeva

Abstract. This article provides a comprehensive analysis of the aesthetic, ideological, and philosophical functions of monologue in Bakhtiyar Vahabzade’s drama “*Dar agaci*”. The main objective of the study is to determine the role of monologue within the dramatic system as a means of individual psychological expression, as well as its function in shaping collective thought, historical memory, and national identity consciousness. The research corpus includes different editions of the work, and a systematic comparative analysis is conducted to examine structural changes, transformations in the character system, and shifts in ideolog-

ical meaning across these versions. The methodological framework combines historical-philological analysis, semiotic interpretation, and dramatic structural analysis.

In “*Dar ağacı*”, the functional transformation of monologue is interpreted as a shift from individual emotional expression toward a model of collective ideological discourse. Within the context of the different editions of the text, the semantic expansion of monologue and its transformation into a mechanism of national memory are systematically demonstrated. This approach reveals the multilayered interpretative potential of Azerbaijani dramatic literature.

The scientific novelty of the article lies in the reinterpretation of monologue transformation in “*Dar ağacı*” as a shift from individual emotional expression to collective ideological discourse. Across different editions of the play, monologues are shown to evolve from situational-psychological functions into ideological and philosophical structures that articulate national consciousness and collective historical memory. In this work, monologue functions as a dramatic technique, a discursive model for encoding socio-political realities, and a point of intersection between individual consciousness and collective ideology.

The results of the study provide a methodological basis for further development of monologue theory in Azerbaijani dramaturgy, comparative analysis of textual versions, and the study of ideological transformation in literary texts.

Keywords: *Monologue, dramaturgy, Bakhtiyar Vahabzade, national identity, ideological discourse, historical memory*

Article history: received – 28.04.2026; accepted – 19.05.2026

Giriş / Introduction

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı ideoloji təzyiqlərin və milli oyanış meyllərinin paralel şəkildə inkişaf etdiyi mürəkkəb bir ədəbi-mədəni mühitdə formalaşmışdır. Bu dövr ictimai şüurun ideoloji sistemlərlə qarşılıqlı təsir nəticəsində yenidən formalaşdığı, milli düşüncə ilə sovet ideoloji diskursunun tez-tez qarşı-qarşıya gəldiyi bir zaman kəsiyi kimi xarakterizə oluna bilər.

1950–1980-ci illərin ədəbi prosesi xüsusilə diqqətəlayiqdir. Bu mərhələdə ədəbiyyat ikili yük daşıyırdı. Bir tərəfdən sosialist realizminin müəyyən etdiyi ideoloji və estetik çərçivələr mövcud idi, digər tərəfdən isə yazıçı və dramaturqların milli yaddaşı, tarixi kimliyi və mənəvi dəyərləri qorumaq cəhdləri güclənirdi. Bu ziddiyyət ədəbi mətnlərdə daha çox dolaylı ifadə formaları olan ezop dili, tarixi paralellər və psixoloji qatlar vasitəsilə özünü göstərirdi.

Bu dövr Azərbaycan dramaturgiyası üçün də xüsusi əhəmiyyət daşıyırdı. Dramaturqlar tarixi mövzulara müraciət etməklə həm keçmişə yenidən dərk etməyə, həm də müasir dövrün sosial və ideoloji problemlərinə münasibət bildirməyə çalışırdılar.

Bəxtiyar Vahabzadə yaradıcılığı da bu ədəbi-mədəni mühitdə xüsusi yer tutur. Onun yaradıcılığı estetik məqsədlərlə məhdudlaşmayaraq,

“*milli kimlik, ana dili, azadlıq, ədalət və tarixi yaddaş*” [Əsgərli: 2025, s. 20] kimi fundamental məsələlərə fəlsəfi-bədii yanaşma təqdim edir. Vahabzadənin əsərlərində fərdi insan taleyi çox vaxt ümummilli düşüncə ilə birləşir, fərdin daxili dünyası isə ictimai şüurun bir ifadə formasına çevrilir. Onun dramaturgiyasının əsas xüsusiyyətlərindən biri tarixi hadisələrə bu günün mənəvi suallarını işıqlandıran canlı bir məkan kimi yanaşmasıdır.

“*Dar ağacı*” Bəxtiyar Vahabzadə yaradıcılığında ideya yükü və poetik strukturu baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyan dram əsərlərindən biridir. Əsərin zahiri süjet xətti IX əsrdə baş vermiş Babək üsyanı ilə bağlı tarixi hadisələrə əsaslansa da, mətnə tarixi materialın əsas məqsədi keçmişə olduğu kimi təqdim etmək deyildir. Bu hadisələr daha çox müasir dövrün ideoloji, siyasi və mənəvi problemlərini ifadə etmək üçün simvolik baza rolunu oynayır. Bu əsərdə tarix xronoloji hadisələr sistemi kimi yox, aktual ideoloji mənalara kodlaşdırıldığı bədii struktur kimi çıxış edir. “*Bəxtiyar Vahabzadənin tarixi mövzuda yazdığı pyesləri onun dramaturgiyasının ana xəttini təşkil edir. Onun “Dar ağacı”, “Fəryad”, “Rəqabət”, “Özümlü kəsən qılınç” kimi tarixi pyeslərində keçmişə*

münasibət yeni aspektdə ifadə edilir.” [Əliyeva: 2015, s. 49].

Əsərin ideya sistemində əsas istiqamətlərdən biri milli kimlik və ideoloji təzyiq arasındakı ziddiyyətdir. B.Vahabzadə bu ziddiyyəti açıq şəkildə təqdim etməkdən çox, onu bədii işarələr, metaforik qatlar və xüsusilə monoloq vasitəsilə ifadə edir. Monoloq əsərdə yalnız personajın daxili nitqi kimi məhdudlaşmır, müxtəlif düşüncə qatlarını bir yerə toplayan və konfliktləri açan əsas struktur elementinə çevrilir. Buna görə də monoloq həm psixoloji, həm də ideoloji funksionu eyni anda yerinə yetirir. O, fərdi düşüncə ilə kollektiv yaddaş arasında keçid yaradır və bu iki səviyyənin qarşılıqlı təsirini nümayiş etdirir.

“Dar ağacı”nın mühüm xüsusiyyətlərindən biri də onun sabit mətn kimi deyil, müxtəlif redaksiyalarda formalaşan dinamik bir struktur kimi mövcudluğudur. Əsərin 1980, 2001, 2005 və 2009-cu illərdə nəşr olunan variantları bu prosesin mərhələlərini göstərir. Mətnşünaslıq baxımından bu vəziyyət “dinamik mətn modeli” kimi izah edilir və müəllif, senzura və ideoloji kontekst arasındakı dəyişkən münasibətləri üzə çıxarır.

1980-ci il nəşri sovet senzura sisteminin təsiri altında formalaşmış ilkin variantlardan biri kimi çıxış edir. Bu mərhələdə mətnin bəzi ideoloji qatları yumşaldılmış, milli müqavimət motivləri zəiflədilmiş və dini işarələr daha neytral formaya salınmışdır. Bu nəşrdə bəzi obrazların funksional mövqeyi dəyişdirilmiş, xüsusilə “Çılğın” obrazı daha az mərkəzi mövqedə təqdim olunmuşdur. Bu dəyişikliklər mətnin ideya balansına birbaşa təsir göstərmişdir.

Sonrakı mərhələdə, xüsusilə 2001-ci ildə, müəllifin öz mövqeyini yenidən ifadə etməsi ilə mətnə baxış dəyişir. Vahabzadənin əvvəlki redaksiya ilə bağlı narazılığı onun yaradıcılıq niyyəti ilə nəşr olunmuş mətn arasında müəyyən uyğunsuzluqlar olduğunu göstərir. Bu narazılıq yalnız fərdi estetik seçimlə bağlı olmayıb obrazların ideoloji və semantik funksiyasının dəyişdirilməsi kimi faktları da özündə birləşdirirdi.

2005-ci il nəşri əsərin ilkin ideya qatına qayıdış cəhdi kimi qiymətləndirilə bilər. Bu variantda hadisələrin təqdimatı daha simvolik və daha az ideoloji qatlardan keçmiş formada veri-

lir. Səhnə atmosferi, xüsusilə duman, dar ağacı və gözləmə motivləri, əsərin ümumi tonunu daha ekzistensial və dramatik istiqamətə yönəldir. Bu mərhələdə obrazlar arasında münasibətlər də yenidən qurulur və onların funksional yükü daha aydın şəkildə fərqləndirilir. “Çılğın” obrazının ailə və mənəvi kontekstlə əlaqələndirilməsi fərdi faciəni daha geniş sosial mənzərəyə bağlayır.

2009-cu il akademik nəşr isə əsərin daha sistemli və senzura qatlarından təmizlənmiş forması kimi təqdim olunur. Bu versiyada mətn müəllifin ilkin düşüncə strukturuna daha yaxın şəkildə bərpa olunmağa çalışılır. Monoloqların funksiyası burada daha da genişlənir və onlar yalnız psixoloji ifadə vasitəsi deyil, həm də tarixi yaddaşla ideoloji təzyiq arasındakı gərginliyin bədii ifadəsinə çevrilir. Bu mərhələdə fərdi şüurun parçalanması və kollektiv yaddaşla toqquşması daha aydın nəzərə çarpır.

“Dar ağacı” tarixi süjet üzərində qurulan sadə bir dramaturji mətn çərçivəsini aşaraq çoxqatlı bədii sistem kimi formalaşır. Əsərdə zamanla dəyişən mətn quruluşu, senzura şəraiti ilə müəllif niyyəti arasındakı gərginlik və monoloqun Azərbaycan dramaturgiyasında qazandığı geniş funksional imkanlar bir-biri ilə sıx əlaqədə inkişaf edir. Əsər həm ideya, həm də forma baxımından müxtəlif qatların bir-biri ilə dialoqa girdiyi çoxsəviyyəli mətn nümunəsi kimi çıxış edir.

Dramaturgiyanın inkişafı ilə monoloqun funksional mahiyyətində əhəmiyyətli dəyişikliklər baş verir. Xüsusilə XIX-XX əsrlərdə psixoloji realizmin güclənməsi və insan şüurunun ədəbiyyatın mərkəzinə keçməsi monoloqun poetik statusunu dəyişdirir. Bu mərhələdən etibarən monoloq artıq yalnız ifadə forması deyil, düşüncənin bədii hərəkət forması kimi çıxış edir. O, hadisələri sadəcə izah etmir, onların daxili psixoloji və ideoloji əsaslarını açır.

Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyası bu nəzəri inkişafın Azərbaycan ədəbiyyatındakı mühüm təzahürlərindən biridir. Onun əsərlərində monoloq artıq izahlı nitq funksiyasından uzaqlaşaraq dramatik düşüncənin əsas təşkilatçı elementinə çevrilir. Vahabzadə dramaturgiyasında konflikt daxili şüur və mənəvi seçimlər müstəvisində inkişaf edir və bu prosesin əsas ifadə forması monoloqdur.

“Dar ağacı” dramında monoloqun funksional genişlənməsi sistemli xarakter daşıyır. Əsərdə dramatik hərəkət ənənəvi süjet xəttinin xətti inkişafı üzərində qurulmur, obrazların daxili şüur dinamikası və psixoloji transformasiyası ilə formalaşır. Monoloq hadisəni müşayiət edən nitq forması statusundan çıxaraq dramatik prosesin əsas mexanizminə çevrilir. Hər bir monoloq mətn daxilində yeni semantik dəyişiklik yaradır, əvvəlki ideya strukturunu yenidən təşkil edir və hadisələrin inkişaf istiqamətini dəyişdirir.

Monoloqun bu funksional mövqeyi onu əsərin struktur-konstitusional prinsiplərindən biri kimi səciyyələndirməyə imkan verir. B. Vahabzadə dramaturgiyasında monoloq çoxsəviyyəli funksional yüklə çıxış edir. Psixoloji səviyyədə personajın daxili şüur axını, emosional gərginliklərini və konfliktual vəziyyətlərini ifadə edir. Struktur səviyyədə dramatik hərəkətin daxili təşkilini təmin edən semantik mexanizm kimi fəaliyyət göstərir. İdeoloji səviyyədə fərdi şüuru geniş tarixi-fəlsəfi diskursla əlaqələndirən interpretativ model funksiyası daşıyır.

“Dar ağacı” əsərində monoloqların ardıcılığı dramatik mətnin ritmik-semantik təşkilini müəyyənləşdirən əsas amillərdən biridir. Monoloqlar **ayrı-ayrı, əlaqəsiz və parçalanmış nitq vahidləri**, ifadələr toplusu kimi yox, vahid ideya xətti daxilində integrasiya olunmuş və bir-birini tamamlayan struktur-semantik vahidlər sistemi kimi çıxış edir. Hər bir monoloq əvvəlki semantik mərhələ ilə ya davamlılıq, ya da konflikt münasibətinə girərək mətnin daxili dialektikasını formalaşdırır. Bu səbəbdən monoloq sistemi xətti yox, çoxqatlı və transformativ struktura malikdir.

Obraz sistemi və monoloqun transformativ rolu

Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyasında obraz sistemi statik xarakterlərin sadə toplusu kimi çıxış etmir. O, daxili şüur proseslərinin dinamik qarşılıqlı təsiri əsasında formalaşan kompleks estetik struktur kimi meydana çıxır. Bu sistemdə obrazın mahiyyəti onun daxili nitqində, xüsusilə monoloq vasitəsilə açılan düşüncə və ideya hərəkətində özünü göstərir.

Monoloq bu sistem daxilində obrazın mövcudluq formasını müəyyən edən əsas mexanizm kimi çıxış edir. O, obrazın formalaşma, inkişaf

və dəyişmə prosesini hərəkətə gətirən struktur element rolunu oynayır. Buna görə də monoloq obrazın sadəcə “danışığı” yox, onun “düşüncə hərəkəti” kimi dəyərləndirilir. Hər bir monoloq obrazın əvvəlki semantik vəziyyətini yenidən təşkil edir, onu yeni ideya və emosional müstəviyə keçirir və daxili təkamül prosesini davamlı şəkildə formalaşdırır.

“Dar ağacı” əsərində obrazlar sabit xarakter funksiyası daşımır, monoloqlar vasitəsilə ardıcıl şəkildə dəyişən şüur mərhələləri kimi təqdim olunur. Bu dəyişmə prosesi xətti inkişaf xətti üzrə getmir, spiralvari və çoxqatlı strukturda reallaşır. Hər bir monoloq əvvəlki ideya qatını ya dərinləşdirir, ya da onunla ziddiyyət yaradaraq yeni semantik istiqamət formalaşdırır. Nəticədə obraz sistemi daxilində davamlı və dinamik bir daxili hərəkət yaranır.

Ana obrazında monoloq emosional yaddaşın, şəxsi faciənin və travmatik təcrübənin verbal strukturlaşdırılmış ifadə forması kimi çıxış edir:

“Ana (İbn Süheylə): Hə, bəs bunların təfəvütü yoxmuş? Ey... cama-at, nə gözünüzdü döyüb baxırsınız? Babəki çağırın, Babəki!.. (Səhnənin dibində dar ağacından asılmış Babəkin teyfi görünür. Ana Akşin üçün qurulan dar ağacı ilə Babəkin asıldığı dar ağacının arasında dayanıb. Gah ona baxır, gah buna.) – Ərəblər Babək balamı onlara düşmən olduğu üçün asdılar. Akşin balamı isə yenə ərəblər, onlara qulluq göstərdiyinə görə asmaq istəyirlər. Ey gəlmələri, bəs dostluqla düşmənliyin fərqi yox imiş?.. Məni başa salın, fərqi yox imiş?..” [Vahabzadə: 2009, s.358].

Bu monoloqda Ana fərdi ağrını dilə gətirir. O, iki oğlunun taleyini üst-üstə qoyaraq dostluq və düşmənçilik anlayışlarının əsl mahiyyətini sorğulayır. Dar ağaclarının qarşılıqlı təzadı vizual səviyyədə də bu ikiliyi gücləndirir. Ananın monoloqu fərdi iztirabı ümumiləşdirilmiş mədəni-tarixi suala çevirir.

Monoloqun transformativ gücü daha sonrakı səhnədə özünün ən yüksək həddinə çatır:

“Ana: Qışqırma! Nankor övlad! Mən səni bu ölkəyə bala doğma-dım, bəla doğdum. Mən südümü sənə haram bilirəm! Haram olsun! (Ocağın qarşısında diz çökür:) Ey müqəddəs ocaq! Ey ulu Hörmüzd!... Səndən istəyirəm Babəkimin intiqamını! Görün, mən nə bədbəxt

anayam, ey camaat, müqəddəs ruhlara yalvarıram ki, bir oğlumun qisasını o birindən alsın!..” [Vahabzadə: 2009, s.360].

Burada fərdi itki hissi şəxsi dram çərçivəsindən tamamilə çıxaraq kollektiv faciənin simvolik modelinə yüksəlir. Ana öz övladına qarşı ana südünü haram saymaqla təbii bağı qırır və bu aktla monoloq emosiyaların sadə ifadəsi olmaqdan çıxaraq yaddaşın təşkilatçı mexanizminə çevrilir. O, eyni anda həm qurbanın, həm də qatilin anası kimi parçalanmış “mən”i təcəssüm etdirir. Bu isə məhz monoloq sayəsində mümkün olur. Ana obrazı fərdi psixoloji yaşantını ictimai-mənəvi təcrübə ilə birləşdirən keçid strukturu yaradır və dramatik mətn daxilində yaddaşın daşıyıcısı funksiyasını qazanır. Bəxtiyar Vahabzadənin burada yaratdığı ana obrazı “*dünyanın bütün analarının ən bədbəxtidir. Xalq arasında ‘Babək anası’ deyə çağrılan ana eyni zamanda xalqın qanını içən şahın da anasıdır. Ana bir-birinə düşmən mövqedə duran müsəlman və atəşpərəst, nankor övladla namuslu övladın anasıdır. Tragik təzadı artıran bir də odur ki, eyni ürəkdə, eyni bir parçalanan ‘mən’də qatilin, həm də qurbanın anası baş-başa gəlir. Öz ölən oğlunun intiqamını öz öldürən oğlundan eyni bir Ana istəyir*” [Dəmirli: 2010, s. 11].

Babək obrazında monoloq ideoloji iradənin formalaşma və sabitləşmə aktı kimi çıxış edir. Onun daxili nitqi fərdi seçim çərçivəsindən kənara çıxaraq daha geniş tarixi, milli və fəlsəfi məna müstəvisinə daxil olur və azadlıq ideyasının şüur daxilində bədii modelləşdirilməsini təmin edir. Babəkin monoloqları vasitəsilə fərdi qəhrəmanlıq aktı bütöv bir ictimai ideologiyaya daşıyıcısına çevrilir, obraz fərdi subyekt statusundan çıxaraq ideoloji simvol səviyyəsinə yüksəlir. Bu transformasiya monoloqun fərdi şüuru kollektiv tarixi şüurla birləşdirən əsas bədii mexanizm olduğunu nümayiş etdirir.

Aqşın obrazında monoloq şüurun parçalanması, daxili ziddiyyətlərin kəskinləşməsi və identiklik böhranının estetik ifadə forması kimi çıxış edir. Bu obrazda monoloq bir-birinə zidd olan düşüncə axınlarının toqquşma və qarşıdurma məkanıdır. Bunu Aqşının öz taleyi haqqında dediyi sözlər açıq şəkildə təsdiqləyir:

“Aqşın:... Sizin məni öldürməyə haqqınız yoxdur. Çünki mən ömrüm boyu sizə qulluq göstərmişəm. Özümünkülərə isə qənim kəsilmə-

şəm. Qoyun, məni qulluq göstərdiklərim yox, düşmən kəsildiklərim öldürsünlər!” [Vahabzadə: 2009, s.374].

Bu monoloqda Aqşın özünü nə qulluq etdiklərinin, nə də düşmənlərinin sırasında qəti şəkildə yerləşdirə bilmir. O, iki cəbhə arasında qalıb, məhz bu aralıq mövqe onun faciəsini daha da dərinləşdirir. Onun nitqi həm özünüinkar, həm də özünü axtarış prosesinin paralel axdığı çoxqatlı psixoloji modeldir. Beləliklə, Aqşın obrazı sabit və bütöv xarakter kimi deyil, daim dəyişən, özünü sorğulayan və daxili konflikt içində yaşayan şüur strukturu kimi təqdim olunur. Monoloq burada obrazın daxili dinamizmini daim hərəkətdə saxlayır və oxucuya bu parçalanmış şüurun estetik tutarlılığını göstərir. Əsərin sonunda Aqşın “*xalqın gözündə vətənə xəyanət edən ən böyük namussuz kimi dəyərləndirilir*” [Quliyeva: 2021, s. 30].

Sabutay obrazında monoloq etik seçim, mənəvi məsuliyyət və qərarvermə prosesinin davamlı psixoloji strukturu kimi çıxış edir. Onun daxili nitqi yekunlaşmış qərarın ifadəsindən daha çox, həmin qərara aparan tərəddüd, daxili mübarizə və mənəvi ölçmə prosesinin verbal formasıdır. Sabutayın hər bir monoloqu onun şüurunda gedən çekişmənin canlı şahidi olur. O, nə öz xalqına, nə də hakimiyyətə tam sadıq qala bilir, bu aralıq mövqe isə onun nitqində fasiləsiz daxili hesabat yaradır.

Çılğın obrazında isə monoloq transformasiya prosesinin son mərhələsini, yəni daxili şüurda baş verən ziddiyyətlərin ideya və emosional bütövlükdə sintez olunmasını ifadə edir. Bu fikri Çılğının öz monoloqu açıq şəkildə təsdiqləyir. “*Gözümü açandan deyiblər anan ölüb inanmamışam. Atamı soruşmuşam, deyiblər itkin düşüb, inanmamışam. Atalı körpələrə həsəd aparmışam. Həmişə atamı axtarmışam. Mənə elə gəlirdi ki, mənim atam Babəkə bənzəyən bir qəhrəmandır. O, haradasa düşmənlərimizlə vuruşur. Bir gün o gələcək, qollarımızdakı zəncirləri qıracaq, bizi azad edəcək. İndi məlum olur ki, mənim atam azadlıq yox, bizə əsarət verənmiş*” [Vahabzadə: 2009, s.363].

Bu monoloqda Çılğın ideallaşdırılmış ata obrazı ilə acı realıq arasındakı uçurumu dərk edir. Onun uşaqlıqdan bəslədiyi Babək təkli qəhrəman xəyalı çökür, əvəzində ata obrazı əsarətin simvoluna çevrilir. Bu dərkətmə aktı

monoloqun transformativ gücünü açıq nümayiş etdirir.

Monoloqların qarşılıqlı əlaqəsi obraz sistemində çoxsəviyyəli semantik şəbəkə yaradır. Hər bir monoloq digər monoloqların ideya qatlarına ya cavab verir, ya da onlarla ziddiyyət təşkil edir. Bu qarşılıqlı təsir nəticəsində obrazlar arasında birbaşa dialoqdan daha çox ideya dialoqu formalaşır. Ananın fərdi itkisi Çılğının ideallaşdırılmış ata axtarışı ilə, Babəkin qəti ideoloji iradəsi isə Sabutayın tərəddüdləri ilə toqquşaraq məna yaradır. Beləliklə, dramatik mətn daxilində polifonik şüur sistemi yaranır ki, burada hər bir obraz öz monoloqu vasitəsilə həm fərdi, həm də ümumi ideoloji diskursun bir hissəsinə çevrilir. Bu mənada monoloqlar bir-biri ilə dialoqa girərək bütöv bir ideya birliyi formalaşdırır.

Monoloqun transformativ rolu həm də zaman və məkan kateqoriyalarının dəyişməsi ilə bağlıdır. “Monoloq vasitəsilə obraz keçmiş təcrübəni indiki şüurla birləşdirir və gələcək proyeksiyanı daxili düşüncə strukturuna daxil edir” [Əliyeva: 2025, s. 75]. Çılğının monoloqunda uşaqlıq xatirələri indiki dərk etmə ilə toqquşur, Ananın nitqində Babəkin keçmiş ölümü Aqşinin indiki edamına qarşı qoyulur. Təbii ki, bütün bunlar zaman qatlarını eyni anda aktivləşdirir. Bu səbəbdən obrazın inkişafı xətti daxili şüur zamanının ritmi ilə müəyyən olunur. Bu isə dramaturji mətnə psixoloji zamanın üstünlüyünü təmin edir.

Nəşr variantları arasındakı fərqlər və mətn transformasiyası

Bəxtiyar Vahabzadənin “Dar ağacı” dramının 1980, 2001, 2005 və 2009-cu illərdə nəşr olunmuş variantları mətnin sabit bir struktur olmadığını, əksinə variantoloji təkamülə məruz qalan dinamik sistem kimi fəaliyyət göstərdiyini sübut edir. Bu dəyişikliklər yalnız texniki redaktə ilə məhdudlaşmamış, ideoloji, poetik və dramaturji baxımdan əhəmiyyətli fərqliliklər üzə çıxmışdır. Müasir mətnşünaslıqda belə hadisə “dinamik mətn modeli” və ya “müəllif redaktəsinin ontoloji aspekti” adlanır. “Dar ağacı”nın nəşr tarixi bu baxımdan sovet senzurasının təhrifedici təsirindən post-sovet dövründə mətnin bərpasına qədər uzanan mürəkkəb bir təkamül yolunu əks etdirir və bu təkamül əsərin ideya-este-

tik mahiyyətinin dərk edilməsi üçün mühüm əhəmiyyət kəsb edir.

1980-ci il nəşri “Pyeslər” kitabına daxil edilmiş variantdır və hələ Sovet senzurasının qüvvədə olduğu dövrə təsadüf edir. Bu dövrdə azadlıq, milli kimlik, dini və tarixi məsələlərə toxunan əsərlər ya redaktə olunur, ya da müəyyən hissələri çıxarılırdı. “Dar ağacı”nda Babək, Ana, Aqşin və Çılğın kimi obrazların monoloqları bu ideoloji senzuranın obyektinə çevrilmişdir. 1980-ci il nəşrinin ən səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri onun monumental və teatral üslubda qurulmasıdır. İlk hissə “Pərdə qarşısı” kimi başlayır və tamaşa şeypurçuların çağırışı, İslam bayrağının təqdim olunması, duaların səsləndirilməsi və Aqşinin bayraqa səhnəyə daxil olması ilə açılır. İştirakçılar diz çöküb bayrağın saçaqlarını öpür, Aqşinin şəxsində xəlifənin iradəsi təcəssüm etdirilir, fərmanlar oxunur, taxtın başına bayraq sancılır, mükafatlar təqdim olunur, vəzifələr bölüşdürülür və dualar səsləndirilir. Bütün bu mərasim ardıcılığı tamaşanın açılış hissəsində dramaturji yüksəklik yaradır. Lakin bu təmtəraqlı açılışın arxasında sovet ideologiyasının ikili oyunu dayanırdı. Bir tərəfdən rəsmi olaraq dini simvolizm tənqid edilməli idi, digər tərəfdən “xalq düşməni” kimi təqdim olunan Babəkin mübarizəsi mənasızlaşdırılmalı idi. Bu səbəbdən Aqşin və onunla birlikdə gələn nümayəndələrin dini təbliğat fonunda qəhrəmanlaşdırılması müşahidə olunur, mətnin dili isə ərəb-fars sintaksisi və dini terminologiya ilə süni şəkildə yüklənir: “*Əmirəlmöminin Xəlifə əl-Mötəsimin hüzurundan vətənə təşrif gətirir*”, “*İslam bayrağı kölgəsində xoşbəxtlik*”, “*bu bayraqa səcdə edənlər azadlıq tapmışdır*” kimi ifadələr bu təmayülün göstəricisidir.

Obraz sisteminin transformasiyası da heç də az əhəmiyyətli deyil. Əsərin müxtəlif illərdə nəşr olunmuş variantları müqayisə edildikdə aydın olur ki, iştirakçı personajların siyahısında həm say, həm də funksional baxımdan ciddi dəyişikliklər baş vermişdir.

1980-ci il nəşrində təqdim edilən siyahı digər illərlə müqayisədə daha geniş və koloritlidir. Burada “Aqşin” (digər nəşrlərdə “Akşin” kimi qeyd olunur) xilafətin Azərbaycandakı valisi kimi təqdim edilir, onun ətrafında formalaşan siyasi və ailə münasibətləri detallı şəkildə əks etdirilir; “Mazyar” (Aqşinin qardaşı), “Sa-

butay” (Afşinin qardaşı oğlu), “Dəli Domrul” (xürrəmilərin başçısı), “Ozan baba”, “Qarı” (Çılğının nənəsi) kimi personajlara rast gəlinir ki, bu adlar sonrakı nəşrlərdə iştirak etmirlər. Bu obrazların çıxarılması heç də təsadüfi olmamışdır. Onlar əsərin folklor qatını gücləndirən, lakin sovet senzurasının “artıq” hesab etdiyi elementlər idi. Ən maraqlı dəyişiklik isə Çılğın obrazının statusu ilə bağlıdır. 1980-ci ildə Çılğın Sabutayın sevgilisi kimi təqdim olunursa, 2001-ci ildən başlayaraq bu obraz Akşinin qızı kimi təqdim edilir. Bu dəyişiklik həm obrazın ailədaxili statusunu, həm də ümumi süjet xəttindəki yerini köklü şəkildə dəyişir. Çılğının Sabutayın sevgilisi olması onu ikinci dərəcəli romantik xəttin daşıyıcısına çevirirdisə, Akşinin qızı kimi təqdim edilməsi onu ailəvi faciənin mərkəzinə qaldırır.

1980-ci il nəşrindəki “Afşin” adı ilə 2005-ci ildəki “Akşin” adı arasında görünən dəyişiklik sadəcə fonetik uyğunlaşma deyil, həm də simvolik fərqləndirmədir. Afşin Xəlifə ilə sıx bağlı olan, onun iradəsini yerinə yetirən dini-müstəmləkəçi bir fiqur kimi verilsə, 2005-ci il nəşrində Akşin obrazı daha fərdiləşdirilmiş və psixoloji dərinliyi ilə təqdim edilir.

2001, 2005 və 2009-cu illərə aid nəşrlərdə iştirakçılar siyahısı demək olar ki, eynidir, əsas qəhrəmanların adı və funksiyası sabit saxlanılmış, dil formaları sadələşdirilmişdir. “İbn Zeyd” xilafət nümayəndəsi, “İbn Tahir” vəzir, “İbn Süheyl” isə ərəb ordusunun sərkərdəsi kimi bütün nəşrlərdə qorunub saxlanmış, 2001-ci ildən etibarən siyahıya “Rəhman” adlı qapıçı daxil edilmiş, “Xala” obrazı isə Çılğının xalası kimi təqdim olunmağa başlamışdır. Bütün bu dəyişikliklər əsərin dramaturji strukturu ilə yanaşı, onun ideoloji və semantik çalarlarında da müəyyən transformasiyaların baş verdiyini göstərir. 1980-ci il nəşri daha çox klassik folklor motivləri və milli kimlik elementlərini vurğuladığı halda, sonrakı nəşrlər bu aspektləri ya sadələşdirmiş, ya da modernləşdirmişdir.

Səhnə strukturlarının təkamülü də bu transformasiyanın mühüm tərkib hissəsidir. 1980-ci il nəşrində əsər monumental və teatrallıq baxımından klassik üslubda qurulmuşdursa, 2005-ci il nəşrində səhnə daha realist və psixoloji yönümlü qurulmuşdur. Açıliş artıq bayraqlar, mərasimlər və şeypurçularla deyil, mavi gecə fo-

nunda uçulmuş qalalar, dar ağacından asılmış xürrəmilər və dumanlı atmosfer təsviri ilə başlayır ki, bu da tamaşaya simvolik deyil, dramatik və emosional başlanğıc verir. İlk danışanlar Ağsaqqal, Altay, Qarı, Çılğın və başqalarıdır. Onlar Babəkin dönüşünü müjdələyirlər, lakin bu dönüş artıq fiziki deyil, mistik və ruhani təbiətlidir. “Babəkin ruhu” ifadəsi ilə obrazlar arasında ümid, dirəniş və milli yaddaş mövzuları önə çəkilir. Əgər 1980-ci ildə açılış səhnəsi Afşinin hakimiyyətə gətirilməsi və xilafət iradəsinin qüdrətini təcəssüm etdirirdisə, 2005-ci ildə bu mövzu xalqın gözləntisi, xatirə və inamın dirənişi üzərində qurulmuşdur. *“Akşin və onunla birgə gələn İbn Süheyl, İbn Zeyd, Sabutay və digərləri artıq bayraq və mərasimlə yox, dumanın içindən çıxaraq təqdim olunurlar ki, bu da onların hakimiyyətinin sual altına alınması, xalqla aralarında emosional və ideoloji məsafənin artmasını bildirirdi”* [Səfiyeva: 2006, s. 52]. 1980-ci il nəşri hakimiyyətin legitimləşdirilməsi və dini-mərasim aspektlərini vurğulamaqla yanaşı, tamaşaçıya klassik qəhrəmanlıq və təbəçiliyi aşılarsa, 2005-ci il nəşri artıq bu ideoloji konstruksiyaları sorğulayan, xalqın şüuruna və milli müqavimət ideyasına əsaslanan bir yanaşmanı önə çəkir. Bu dəyişikliklər dövrün ictimai-siyasi və estetik tələblərinin dramaturgiyaya necə sirayət etdiyini göstərir və əsərin tarixiliklə bədii transformasiya arasındakı dialoqunu üzə çıxarır.

Monoloqların mətnvariantoloji təhlili isə daha incə, lakin heç də az əhəmiyyətli olmayan problemləri üzə çıxarır. 1980-ci il nəşrində yalnız Xəlifənin elçisi İbn Zeyd çıxış edərək Afşini xalqa təqdim edir, onun keçdiyi döyüş yolunu və qarşılığında aldığı mükafatları sadalayır, dinin “müqəddəsliyi”ni vurğulayır. Bu nitq dini-siyasi ritorika üzərində qurulmuş, Afşinin hakimiyyətini leqallaşdırmaq məqsədi daşıyır. 2005-ci il nəşrində isə eynilə bu nitqin mətninin demək olar ki, sözbəsöz şəkildə İbn Süheyl dilindən verildiyi müşahidə olunur. Halbuki 2005-ci il nəşrində təqdim olunan səhnədə İbn Süheyl ərəb qoşunlarının sərkərdəsi, İbn Zeyd isə yenə də Xəlifənin elçisi kimi təqdim edilir. Burada ideoloji və funksional ziddiyyət yaranır: sərkərdə olan İbn Süheyl Xəlifənin təmsilçisi kimi çıxış edir, halbuki bu səlahiyyət yalnız İbn Zeydə məxsus olmalı idi. Beləliklə, iki fərqli

statuslu obraz siyasi və hərbi məzmunlu eyni mətnlə danışdırılmışdır. Mövcud vəziyyət bizə belə düşünməyə imkan verir: ya senzura dövründə orijinal mətndəki ideoloji vurğunu qorumaq üçün bu nitq yalnız Xəlifə elçisinə həvalə edilmişdir (1980-ci il), ya da 2005-ci il nəşrində senzura ləğv olunduqdan sonra obraz azadlığı bərpa olunsa da, mətn redaktə olunmadan köhnə nitqlər yeni personajlara ötürülmüş və bu, obrazlararası funksional təhrifə səbəb olmuşdur. Bu hal həm də göstərir ki, mətnin bərpası prosesi zamanı bədii strukturun daxili məntiqi qorunmayıb, yalnız senzura sədləri aradan qaldırılıb, lakin dramaturji orijinalıq yenidən qiymətləndirilməyib. Əsərin nəşrləri arasında diqqətçəkən daha bir fərq isə 1980-ci il nəşrində yer alan, lakin 2005-ci il versiyasında tamamilə çıxarılmış *“İslam yoluna gəlməyənlərin başında parləsın!”* ifadəsidir. Bu cümlə İbn Zeyd tərəfindən Afşin və onun tərəfdarlarına təqdim olunan qılıncıların funksiyasını izah etmək məqsədilə səsləndirilmişdi və mətnin ümumi ideoloji xəttində dini simvollarla təhdid ritorikasını birləşdirirdi. Lakin 2005-ci il nəşrində bu ifadə, eləcə də ona bağlı olan digər təbliğatçı motivlər mətndən çıxarılmışdır. Bunun əsas səbəbi post-sovet dövründə ictimai və estetik dəyərlərin dəyişməsi ilə izah oluna bilər, çünki artıq İslam adına zorakılığı təşviq edən və Babəkin mübarizəsini dini müstəvidə “cəzalandıran” ritorika məqbul sayılmırdı. Digər tərəfdən, bu cümlənin çıxarılması həm də dramaturji baxımdan labüddür, çünki 2005-ci il nəşrində bu nitqin əsas hissəsi artıq İbn Zeyd deyil, sərkərdə İbn Süheyl tərəfindən səsləndirilir. Belə olan halda, dini ideologiyanın carçısı olan İbn Zeydin ritorikası hərbi sərkərdəyə ötürülməklə obrazın funksional strukturu pozulur. Müəllif və ya redaktor bu uyğunsuzluğu aradan qaldırmaq məqsədilə ifadəni ümumiyyətlə mətndən çıxarmışdır. Bu isə “Dar ağacı” pyesinin təkcə ideoloji deyil, həm də poetik baxımdan yenidən qurulduğunu, obrazlararası informasiya bölgüsünün daha ardıcıl şəkildə tənzimləndiyini göstərir.

Dilin transformasiyası da bu prosesin mühüm aspektidir. 1980-ci il nəşrində ərəb və fars mənşəli ağır terminlərdən istifadə edilərək dil süni şəkildə “yadlaşdırılmış”, bu da əsərin xalqla ünsiyyətini zəiflətməmişdir. 2005-ci ildə isə sadə, aydın, poetik və ritmik dil hakimdir.

Bəxtiyar Vahabzadənin özü də bu transformasiyanın zəruriliyini etiraf etmişdir. “Hara gedir bu dünya?” kitabının ön hissəsində o yazır: *“Dar ağacı” pyesində dramaturji konflikt, obrazların bütövlüyü məni bir müəllif kimi razi salsa da, müsbət obrazların İslama qarşı durması, ona qarşı atəşpərəstliyin qoyulması, Çilğının məscidi yandırması məni illərlə narahat etmişdi. (Allah günahımdan keçsin). Məni narahat edən bir də o idi ki, “Dar ağacı” “Pyeslər” (1980) kitabımda nəşr edilmişdi. Buna görə də ilk növbədə bu pyesi işləmək və nəşr etdirmək zərurəti duyduğum*” [Vahabzadə: 2009, s.3].

Bu etiraf müəllifin ilkin variantdan narazı olduğunu, senzuranın təzyiqi ilə əsərə daxil edilmiş elementləri xüsusilə Çilğının məscidi yandırması kimi motivləri bədii və mənəvi cəhətdən qəbul edilməz hesab etdiyini açıq göstərir. Sonrakı illərdə, xüsusilə müstəqillik dövründə, müəllif əsərlərinə ideoloji, fəlsəfi və milli-fəlsəfi kontekstlərdə əlavələr etmiş, Çilğın obrazının qiyamkar, qadın müqaviməti simvoluna çevrilməsi, Babəkin ümummilli məsuliyyət daşıyıcısı kimi təqdimatı daha da dərinləşdirilmişdir. 2009-cu ildəki nəşr Vahabzadənin ölümündən sonra onun tam ədəbi irsinin toplanaraq senzurasız və orijinal mətn əsasında dərc olunduğu bir nəşrdi; bu versiyada əsərin tam poetik və fəlsəfi yükü bərpa olunmuş, əvvəlki versiyalarda çıxarılmış və ya yumşaldılmış ifadələr də daxil edilmişdir. Sovet dövründə Babək və onun qiyamı ideoloji baxımdan riskli mövzu kimi qəbul olunurdu, İslam mədəniyyəti, xilafətə qarşı çıxış, azadlıq hərəkatı motivləri sosialist realizmi prinsiplərinə uyğun deyildi; 2009-cu ildə isə bu məhdudiyyətlər aradan qalxdığı üçün müəllifin tam istəyi ilə nəşrə hazırlanmış versiya təqdim edilmişdir.

Beləliklə, “Dar ağacı” pyesinin nəşr tarixi göstərir ki, sovet senzurası əsərin strukturuna, dilinə və ideoloji məzmununa ciddi təsir göstərmiş, xalqın müqavimət ruhunu arxa plana keçirmişdir. 2005 və 2009-cu il nəşrləri isə əsərin milli-ideoloji ruhunu bərpa etməklə yanaşı, dramaturji gərginliyi və poetik yükü də artırmışdır. 1980-ci ilin nəşri daha çox simvolik və romantik qəhrəmanlıq üzərində qurulmuşdursa, sonrakı versiyalar fəlsəfi dərinlik, ideoloji təhlil və psixoloji realizm baxımından daha zəngindir. Bu dəyişikliklər Bəxtiyar Vahabzadənin əsərlə-

rində azadlıq, mübarizə və milli kimlik məsələlərinin daim mərkəzdə dayandığını, lakin həmin məsələlərin ifadə formasının siyasi-ictimai kontekstə uyğun olaraq zamanla dəyişə bildiyini sübut edir. “Dar ağacı”nın nəşr tarixi eyni zamanda Azərbaycan ədəbiyyatının sovet senzura

rası şəraitində və post-sovet azadlığı dövründəki təkamülünün mikromodeli kimi çıxış edir və bu baxımdan mətnşünaslıq, variantologiya və ideologiya tarixi üçün dəyərli material təqdim edir.

Nəticə / Conclusion

“Dar ağacı” dramında monoloq strukturu Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturji sistemində ideya və nitq münasibətlərinin təşkilində əsas mexanizm kimi çıxış edir. Aparılan təhlil göstərir ki, monoloq burada yalnız personajın daxili psixoloji ifadəsi deyil, eyni zamanda tarixi yaddaşın, milli şüurun və ideoloji münasibətlərin bədii kodlaşdırma formasıdır. Bu baxımdan monoloq fərdi nitq çərçivəsindən çıxaraq mətnin ideya strukturunu formalaşdıran əsas təşkilatçı elementə çevrilir.

Müqayisəli mətn təhlili əsərin müxtəlif nəşrləri arasında ciddi ideoloji və poetik transformasiyaların baş verdiyini ortaya qoyur. 1980-ci ildən 2000-2009-cu illərə qədər olan dəyişikliklər təkcə dil və ifadə səviyyəsində deyil, həm də obraz sisteminin funksional bölgüsündə və dramatik məntiqin quruluşunda özünü göstərir. Xüsusilə bəzi obraz adlarının dəyişdirilməsi, ideoloji yüklü ifadələrin ixtisar edilməsi və səhnə strukturunun yenidən təşkili mətnin senzura və post-senzura mərhələləri arasında keçidini aydın şəkildə nümayiş etdirir.

Tədqiqatın mühüm nəticələrindən biri ondan ibarətdir ki, “Dar ağacı”nın mətn transformasiyası yalnız redaktə prosesi deyil, həm də ideoloji diskursun dəyişən sosial-mədəni kontekstə uyğun yenidən qurulmasıdır.

Monoloq sistemi bu transformasiyanın əsas daşıyıcısı kimi çıxış edərək obrazların psixoloji, etik və ideoloji mövqelərini dinamika halında təqdim edir. Bunun nəticəsində fərdi şüur ilə kollektiv təcrübə arasında keçid mümkün olur və mətn daxilində çoxqatlı məna strukturu formalaşır.

“Dar ağacı” dramı Azərbaycan dramaturgiyasında monoloqun funksional imkanlarını genişləndirən, onu ideoloji və estetik sistem yaradan əsas struktur vahidinə çevirən əsər kimi qiymətləndirilə bilər. Bu əsər həm tarixi yaddaşın bədii modelləşdirilməsi, həm də milli şüurun dramaturji ifadəsi baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır və Bəxtiyar Vahabzadə yaradıcılığında konseptual mərkəzlərdən birini təşkil edir.

Ədəbiyyat / References

1. Səfiyeva F. (2006). *Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyası*. Bakı: Nurlan.
2. Dəmirli M. “O, həm də görkəmli dramaturq idi” / *Azərbaycan qəzeti*, 13 fevral 2010.
3. Vahabzadə B. (2001). *Hara gedir bu dünya?* Bakı: Azərbaycan nəşriyyatı.
4. Vahabzadə B. (2009). *Əsərləri*. IX cild. Bakı: Elm.
5. Əsgərli Ə. (2025). “Bəxtiyar Vahabzadə poeziyasında insan konsepti” / *Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı*, №2, s. 15–32.
6. Quliyeva G. (2021). “Bəxtiyar Vahabzadənin dramaturgiyasında türkçülük” / *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, c. 8.
7. Əliyeva D. (2015). “Bəxtiyar Vahabzadə və Azərbaycan dramaturgiyasında tarixilik («Fəryad» pyesi əsasında)” / *Risalə. Araşdırmalar toplusu*, №11.
8. Əliyeva Ş. (2025). *Dramaturgiyada nitq komponentləri*. Bakı: ADPU nəşriyyatı