

Tragikomediyanın janr xüsusiyyətləri, təsnifatı və Azərbaycan ədəbiyyatında inkişaf mərhələləri

Pərvanə Bəkirqızı (İsayeva)

Filologiya elmləri doktoru

AMEA Nizami Gəncəvi adına Ədəbiyyat İnstitutu

E-mail: bekirqizi69@mail.ru

Annotasiya. Tragikomediya termini ilk dəfə b.e.ə. III əsrdə antik nəzəri fikirdə yer alıb və XVI-XVII əsrlərdə Avropa dramaturgiyasında yeni intibahını yaşayır. Bu dövrdə daha çox Quarini və Şekspir yaradıcılığında özünü büruzə verən tragikomediya janrının yeni nümunələri yaranır.

Tragikomediya janr olaraq mütləq olanı qəbul etmir, subyektiv olan burada obyektiv və ya obyektiv olan subyektiv kimi qəbul edilir. Tragikomediya komediya və faciənin normalarından, nizamından, əxlaqından, dünyadüzənindən imtina edir.

Tragikomik dünyaduyumu öz qeyri-sabitliyi ilə müxtəlif və əks elementləri bir arada toplayır. Reallığın axıra kimi anlaşılmasında ona qarşı marağı artırır da bilər və əksinə, cazibəsini itirərək, əhəmiyyətsiz görünə bilər. Tragikomediya müəllifi həm komik, həm də faciə olana yön alsada da, heç birinin də sərhədlərində konkretlik göstərmir.

Məqalədə tragikomediya janrının xüsusiyyətləri, Avropa, Rus və Azərbaycan ədəbiyyatındakı nümunələr tədqiqatı cəlb edilmiş, ədəbiyyatşünaslıqda bu janr ətrafında mövcud fikir ayrılıqları araşdırılmışdır. Janrın poetik özəllikləri daha çox Avropa ədəbiyyatı nümunələrində özünü büruzə verir. Eyni fikri Şərq ədəbiyyatı nümunələri haqqında söyləmək olmur. Şərq mədəniyyəti və ənənəsinin mühafizəkar deyilə biləcək özünüqoruma və tənzimləmə funksiyası ədəbiyyatın mövcud qəliblərində də öz əksini tapır. Antik yunan ədəbiyyatına əsaslanan Avropa ədəbiyyatında boy göstərən janrlarını XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində Şərq və Azərbaycan ədəbiyyatına keçid etməsi proyeksiya xarakteri daşmadı. Yeni janrlar yerli və məhəlli xüsusiyyətlərin təsiri ilə müəyyən transformasiyalara məruz qaldı. Azərbaycan ədəbiyyatında bunun ən parlaq nümunəsi Hüseyn Cavid dramaturgiyasıdır. Məhz H.Cavidin tragikomediya adlandırılan əsrlərinin tədqiqində bir çox mübahisəli məqamlar üzə çıxmışdır.

Açar sözlər: tragikomediya, faciə janrı, antik nəzəri fikir, Avropa ədəbiyyatı, XX əsr Azərbaycan dramaturgiyası

Məqalə tarixçəsi: göndərilib – 01.05.2024; qəbul edilib – 15.05.2024

The genre characteristics, classification and developmental stages of tragicomedy in Azerbaijani literature

Parvana Bakırqızı (İsayeva)

Doctor of Philological Sciences

Institute of Literature named after Nizami Ganjavi of ANAS

E-mail: bekirqizi69@mail.ru

Abstract. The term “tragicomedy” first appeared in ancient theoretical thought in the 3rd century BCE. It experienced a renaissance in European drama during the 16th and 17th centuries, particularly reflected in the works of authors such as Guarini and Shakespeare, which produced new examples of the tragicomedy genre.

As a genre, tragicomedy does not adhere strictly to the absolute; rather, what is subjective here can be perceived as objective, and what is objective may be regarded as subjective. Tragicomedy rejects the norms, order, ethics, and worldviews of both comedy and tragedy.

The tragicomedic worldview, characterized by its instability, encompasses various and opposing elements. The incompleteness of understanding reality can heighten interest or, conversely, diminish its appeal, rendering it seemingly insignificant. Although the author of a tragicomedy may aim to convey both comedic and tragic elements, they do not exhibit any specific clarity within the confines of either.

This article investigates the genre characteristics of tragicomedy, examining examples from European, Russian, and Azerbaijani literature, and explores the existing disagreements in literary studies surrounding this genre. The poetic features of the genre are more evident in European literary examples than in those from Eastern literature. The conservative self-preservation and regulatory functions of Eastern culture and tradition also reflect in its literary expressions. The transition of the genre, which emerged in European literature based on ancient Greek literature, to Eastern and Azerbaijani literature in the late 19th and early 20th centuries did not exhibit a straightforward projection. New genres underwent certain transformations influenced by local and regional characteristics. One of the most striking examples of this in Azerbaijani literature is the dramaturgy of H.Javid. The examination of H.Javid’s works, referred to as tragicomedies, has revealed many contentious issues.

Keywords: tragicomedy, tragedy genre, ancient theoretical thought, European literature, 20th-century Azerbaijani dramaturgy

Article history: received – 01.05.2024; accepted – 15.05.2024

Giriş / Introduction

Qədim dünyagörüşündə tragikomikliyin xüsusi yeri vardır. Tragik və komik olanın sinkretliyi xalq oyunları və ritualların əsasını təşkil edir. Tragikomediyanın əcdadı sayılan satirikonlar həm faciənin, həm də komediyanın təməlinə dayanır. Aristotel “Poetika”da faciənin və komediyanın klassik saflığının pozulmasına nümunə olaraq Evripidin əsərlərini göstərmişdir. Hər iki janrın qarışığı məsələsi isə Aristofanın yaradıcılığında da öz əksini tapır.

Tragikomediya termini b.e.ə. III əsrdə Tit Plavt tərəfindən işlədilmişdir. İntibah dövrünün fikir adamları tərəfindən yenidən dövriyyəyə gələn tragikomediya faciə və komediyanın janr özəlliklərinin bir arada verilməsi kimi izah olunur. Janr qarışıqlığında əsas məqamsa tragik

kolliziyanın finalı ilə bağlıdır ki, tragikomediyada final əmin-amanlıq və sağ-salamatlıqla sona yetir. Tragikomediyanın ilk nəzəriyyəçisi Janbattista Quarini olmuşdur. Müəllifin “Etibarlı çoban” tragikomediyası və “Tragikomik poeziyanın dərslisi” (1601) adlı əsərləri məlumdur. Janbattista Quarini tragikomediyanı komik və fəci olandan doğan hibrid forma kimi dəyərləndirirdi. Pastoral tragikomediyalarda gülüş fəci olanla növbələşir.

Əsas hissə / *Main part*

Aristotelin “Poetika” əsərində maraq doğuran müddəalardan biri də faciənin “təbəddülat yolu ilə satirik tamaşadan” doğulması fikridir. “Poetika”dan komediyanın tarixi haqqında məlumat ala bilmirik, çünki Aristotələ görə, “əvvəldən ona fikir verən olmayıbdır” [1, s.52].

İstər faciə, istərsə də komediya ilkin mərhələdə mərasim və ayinlərlə (Arion, Dionis şənlikləri) bağlı olmuşdur. Belə ki, həm faciə, həm də komediya kütləvi şənliklər və karnavallarda formalaşma keçirmişdir. Komediyanın mərkəzində dayanan fallik nəğmələr doğum, artım aktıyla əlaqədardır. “Poetika”nın IV fəslində Aristotel yazır: “Lap başlanğıcda improvizasiya yolu ilə yaranan komediya fallik nəğmə ustalarının yaradıcılığından nəşət edir” [1, s.50].

O.M.Freydenberqə görə, faciə və komediyanın ilkin birliyi satirikonda öz əksini tapır. Belə ki, satirikonu təşkil edən xor özü də heyvanlardan, daha dəqiq desək, keçilərdən ibarət olurdu. Bu fikirlə əlaqədar O.M.Freydenberq yazırdı: “Satirlər – Dionisin ilkin yol yoldaşları olub, tragediyaya da həmin keçilər ilə bağlanmışdır: eyni zamanda onların komediyanın təbiətindəki fallik rolu artıq elm aləminə çoxdan məlumdur” [17, s.153].

Faciə və komediyanın eyni mənbədən gəlməsi məsələsi ilə bağlı bir sübutu da “tragediya” və “tryugediya” anlayışlarının leksik və semantik izahında da axtarmaq olar.

Tragediyanın əsası bir çox mənbələrdə “traqos” kimi götürülür. “Traqos” sözü də “keçi” mənasını verir. Bir çox tədqiqatçılar, o cümlədən O.M.Freydenberq traqosun pərinç, vəhşi əncir, əncir ağacı, həmçinin balıq mənalının olduğuna diqqət yetirmişlər. O.M.Freydenberq “traqos”la bağlı yazırdı: “Tragediya və tryugediya adlı mahnılar vardı ki, onlar sonradan dram janrına çevrildilər” [17, s.184]. Tryugediya komediyanın arxaik adıdır və o, məhsul yığımı, xüsusilə də üzüm və şərabla bağlıdır. Tragediyanın da genezisində Dionis ayinləri durduğundan faciənin təbəddülat yolu ilə satirik tamaşadan doğulması müddəası özünü tam doğruldu.

Dram əsərlərinin komediya və faciədən fərqli, amma hər ikisinin əsas xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirən yeni forması tragikomediyanın varlığının qəbul edilməsi o qədər də çətin olmadı, çünki onun özünəməxsus estetikası vardı. Tragikomediya renessans, barokko mədəniyyətində və sonrakı mərhələlərdə teatr sənətinin inkişafında ciddi rol oynadı. Tragikomediya bir janr kimi bir neçə mərhələdən keçdi.

Müasir dünyada gülüşün və faciəvilinin qarşılaşmasından yaranan situasiya tragikomik adlandırılır. Ədəbiyyatşünaslığın tragikomediya adlandırdığı janrın özəllikləri rus ədəbiyyatşünaslığında Y.Boryev, N.Yastrebova, V.Konev, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Ə.Sultanlı, M.C.Paşayev, Y.Qarayev, İ.Həbibbəyli, T.Məmməd, Z.Əsgərli və b. tərəfindən tədqiq edilmişdir.

Tragikomediyada faciəvilik konfliktin həllini göstərmir, əslində onun həlli də mümkün deyil. Əzab, qorxu və onun təkan verdiyi katarsis duyğusu ilə birlikdə fərqli bir nizam yaradır. Burada qəmin, kədərin ardınca gələcək olan sevinc bədbinliyi aradan qaldırır.

Hegel “Estetika” əsərində dramatik poeziyanın üçüncü – əsas növündən bəhs edərkən, onun fəci və komik olanın vəhdətindən yarandığını vurğulayır. Amma filosof üçüncü növ kimi dramdan bəhs edir və əlavə edir ki, tragikomediyanı da bu sinfə aid etmək olar. Hegel nəzəriyyəçilərin və praktklərin diqqətini bədii formaya yönəldir. Hegelin bu konsepsiyasına Quarinin pastoral tragikomediyası aid edilir. Lakin tragikomiklik həm estetik, həm də bədii fenomen kimi pastoral tragikomediyanın kolliziyası ilə bütünləşmir.

Davam edən konfliktlik, bərişmayan qütblərin varlığı tragikomik pafosun əsas əlaməti kimi görünür. Komediya, faciə və drama dixatomiya mövcuddur, yaxşılar və pislər, özümüzünkülər və özgələr, protaqonistlər və antoqonistlər təsvir edilir. Tragikomiklikdə binar oppozisiyalar başqa şəkildə – həm konfliktin obrazlarla, həm də kolliziyanın həllində özünü büruzə verir. Müsbət tərəfləri ilə yanaşı, burada incə bir ironiya da özünü göstərir. Tragikomediyadakı uğursuzluqlar, yalnız cəmiyyətlə bərişmayan tərəflər deyil, həmçinin obrazın şəxsi keyfiyyətlərindən doğan xarakterik özəlliklərindən də qaynaqlanır. Ümumiyyətlə, tragikomik pafosun yaranmasında ironiyanın xüsusi yeri vardır.

Ədəbiyyatda ironiyanın tarixi antik ədəbiyyatın tarixi qədər qədimdir. Sofoklun “Şah Edip” əsərinin finalında ani xoşbəxtlik illuziyası fəci sonluqla tərs mütənasibdir. Bu, antik ədəbiyyatda tale, qəzayü-qədər anlayışı ilə bağlı olub, insanın alın yazısından qaça bilməyəcəyinə işarədir. Tragikomediyada ironiya ikili mahiyyət daşıyır: ilk baxışda burada qəhrəmanların qorxu və həyəcanı yersizdir, ancaq dramaturq obrazın dili ilə sosial kataklizmalardan söz açır. Nəzəri fikirdə yer alan “kiçik adam” obrazının xarakterik cizgiləri tragikomediyada daha qabarıq görünür.

Tragikomediyadakı emosiyalar müxtəlifliyi ilə seçilir, onlar fəci iztirablar, qorxu, komik gülüş və ya dramatik konfliktin çərçivəsinə sığmır. Qəmdən qəhrəmanlığa, romantiklikdən tragik olana doğru sıralama, gülünc olandan komikliyə, qroteskə, farsa və satirikliyə doğru keçidlər edir.

Tragikomediyanın bədii forma kimi Avropa dramaturgiyasında fəallaşma dövrü XVI-XVII əsrlərə təsadüf edir. Yeni tipli tragikomediyanın yaranmasında Quarini və Şekspirin yaradıcılığının önəmli yeri vardır. Xüsusən Şekspirin son əsərlərində tragik və komik elementlərin sintezi daha çox diqqət çəkir (“Qış nağılı”, “Tufan”). “Tragikomediya janrının estetik təbiəti və fəlsəfi özünəməxsusluğunun dərkində ki, yeni mərhələ Şekspirə başlayır” – desək, yanılmırıq. Dramaturqun yaradıcılığının son dövrünə aid edilən “Perikl”, “Qış nağılı”, “Tufan”, “Simbelin”inin janrı müasir ədəbiyyatşünaslıqda tragikomediya kimi dəyərləndirilir. Bu fikirlər pyeslərin finalı ilə bağlıdır və daha çox romantik tragikomediyanın finalını yada salır.

Tragikomediya mənəvi, sosial, siyasi, fəlsəfi kriteriyalarla bağlıdır. Faciə və komediyadakı dünyaduyumu tragikomediyada özünü fərqli şəkildə büruzə verir, daha dayanıqsız olur. Tragikomediya mütləq olanı qəbul etmir, subyektiv olan burada obyektiv və ya obyektiv olan subyektiv kimi qəbul edilir. Tragikomediya komediya və faciənin normalarından, nizamından, əxlaqından, dünyadüzənindən imtina edir.

Tragikomik dünyaduyumu öz qeyri-sabitliyi ilə müxtəlif və əks elementləri bir arada toplayır. Reallığın axıra kimi anlaşılmaması ona qarşı marağı artırır da bilər və əksinə, cazibəsini itirir də bilər, əhəmiyyətsiz görünə bilər. Tragikomediya müəllifi həm komik, həm də fəci olana yön alsın da, heç birinin də sərhədlərində konkretlik göstərmir.

XVI-XVII əsrlərdə tragikomediya janrı İngiltərə, Almaniya, İtaliya, Fransa ədəbiyyatlarında aparıcı mövqeyi ilə seçilir. Şekspir yaradıcılığının son mərhələsində yazdığı pyeslərində müasir drama olduğu kimi, tragikomik effekt bütün əsərin tonallığını əhatə edir. Şekspir zamanın bütün digər sənətkarlarının yazdığı tragikomediyalarda tragikomiklik təsadüfi xarakteri ilə seçilir. Şekspir tragikomediyaları renessans-barokko dövrü ilə klassisizmin eyniadlı janrı arasında oxşar məqamları ilə diqqət çəkir. Humanistlər komediya və faciə janrının özəlliklərini təsəbid edərkən Diomed və Donatın traktatlarına əsaslanırdılar. Humanistlər qarışıq dramın antik fikirdəki izahını axtararkən Plavtın irəli sürdüyü tragikomediya terminini əsas götürdülər. Horatsi “Poeziya sənəti” traktatında faciənin bəzən sadə dildə danışmasından, komediyanın isə ülvi olandan bəhs etməsini vurğulayırdı. XVI əsrin ortalarından tragikomediyanın müstəqil janr olub-olmaması haqqında mülahizələr başlayır. Tragikomediyanın renessans dövrü nəzəri müddəaları öncə İtaliyada formalaşmağa başlayır. Nəzəri fikir tragikomediyayı dramatik növün janrlardan biri kimi qəbul edib-etməməsi və ya bu janrın faciəvi və komik olanın yanaşı işlənməsi haqqında fərqli mülahizələri ilə diqqət çəkirdi. Müasir ədəbiyyatşünaslıqda da bu janrın dəqiq, sabit konturları müəyyən edilməyib.

E.Bentliyə görə, Suzanna Lanqerin tragikomediyası “qarşısı alınmış faciə” kimi izahı daha çox münasibdir. Rus ədəbiyyatşünaslarının qənaətinə görə, tragikomediyanın ən uyğun tərifı İ.Ratski tərəfindən verilmişdir. Lakin bu izah tragikomediya barədə deyil, daha çox tragikomiklikdən bəhs edir. Bu anlayışın məzmunu İ.Ratskidə “tragikomik pafos” kimi anlaşılır. Son illərə aid tədqiqatlardan olan T.Sverbilovanın “Sovet ədəbiyyatında tragikomediya” monoqrafiyasında da İ.Ratskinin təsiri açıq-aşkar şəkildə görünür.

Tragikomediya haqqında nəzəri şərhələr ədəbiyyatşünaslığa aid əksər dərsliklərdə yer alır. Tragikomediyanın klassik faciə və komediyadan ayrılıb daha çox dramla yaxınlaşması fikri Q.Pospelovun “Ədəbiyyat tarixinin inkişaf problemləri” monoqrafiyasında və V.Frolovun “Dramaturgiyanın janrlarının taleyi” monoqrafiyasında da izlənilir.

Tragikomediyanın bir janr kimi XIX əsrin sonu – XX əsrin əvvəllərində yeni intibahı baş verir. Q.İbsen, A.Strindberq, Q.Hauptman, A.Çexov, Ş.O Keysi, F.Qarsiya Lorka, L.Pirandello, J.Anuy, E.İonesko, S.Bekket, J.Kokto, N.Erdman, A.Vampilov və b. yaradıcılığında tragikomediya janrının yeni nümunələri yaranır. XX əsrin birinci yarısında həm faciə, həm də komediya janrlarında baş verən ciddi transformasiyalar tragikomediyanın da daxilində dəyişikliklərə təkan verir. 60-ci illərdə E.Bentli “Dramın həyatı” (1964) əsərində tragikomediyanın renessans və barokko dönməsində ikinci dərəcəli janr kimi qəbul olunmaması, faciə və komediyanın sərhədlərinin bir qədər sonra, XVII əsrin ortalarına doğru öncə Fransız ədəbiyyatında və ardınca, bütövlükdə, Avropa dramaturgiyasında sabitləşməsi məsələlərinə aydınlıq gətirir. E.Bentlinin tədqiqatında diqqətçəkən məqamlardan biri Corc Lillonun pyeslərinin dramaturgiya tarixindəki mövqeyi ilə bağlıdır. E.Bentli Corc Lillonun pyeslərini nə faciə, nə də komediyaya aid etməyib, bu pyeslərin yeni bir janrın yaranmasına təkan verdiyini vurğulayır. Tədqiqatçının gəldiyi nəticəyə görə, XVIII əsr Avropa ədəbiyyatında “faciə ilə komediyanın qarışığından yaranan yeni janr bunların ən naqis xüsusiyyətlərini özündə cəmləşdirdi. Yeni “orta janrda” – ağıllı komediya və ya burjua faciəsində komediya öz genişliyini, faciə isə dərinliyini itirdi” [13, s.294]. Bentli tragikomediyaları iki qrupa ayırır ki, birincilər xoşbəxt sonluqla bitir və bu cür əsərlərdə konfliktin həlli mümkün görünür, ziddiyyət həll olunandır. Tragikomediyanın ikinci tipini “bədbəxt sonluqlu komediya” kimi müəyyənləşdirən müəllif bu qrupa daha çox XIX və XX əsrlərdə yaranan nümunələri daxil edir. E.Bentli tragikomediyanın ikinci tipinə Pirandellonun “IV Qenrix”, “Müəllif axtarışında altı obraz”, B.Şounun “Müqəddəs İonna”, A.Çexovun “Albalı bağı”, B.Brextin “Maxaqoni şəhərinin yüksəlişi və çöküşü”, S.Bekketin “Qodonun intizarında”, E.İoneskonun “Stullar” əsərlərini nümunə göstərir.

Ədəbiyyatın inkişaf tarixində tragik və komik elementlərin mexaniki birləşməsini müşahidə edə bilərik. Şekspir yaradıcılığı ilə dramaturgiyada polyar kateqoriyaların sintezləşmə prosesi başlayır. XIX əsrdən tragiklik və komikliyin antik sinkretiklikdən bədii sintezə keçidi prosesinə təkan verilir. Əgər XIX əsrin ortalarına kimi tragikomediyanın diqqətçəkən özəlliyi intriqanın çoxluğu idisə, tragikomediyanın üçüncü nəsli fərqli estetikası ilə seçilir və “yeni dramın” ideya istiqamətinə yön alırdı.

Belə tragikomediyalarda qəhrəmanın daxili aləmi, onun emosional, psixo-fizioloji imkanları önə çəkilir, substansional konflikt qaçılmaz olur. Belə konflikt insan-təbiət-cəmiyyət arasında baş verir ki, bu da insanın daxili aləminin açılmasına xidmət edir. Ədəbiyyatşünaslıqda kolliziyanın bu şəkli “İbsen” tipi adlandırılır. Cəmiyyətdə baş verən böhranlar fərdin özünü realizə etmək imkanını məhdudlaşdırır. Belə bir qəhrəmanı ilə çıxış edən əsər ədəbiyyatşünaslıqda “yeni dram” kimi qəbul olunur.

Yeni dramın təbiətindəki bu xüsusiyyətlər pyeslərin kompozisiyasında (əsasən də sonluqda) dəyişikliyə səbəb oldu. Dramaturqun özünü bir qədər arxa plana çəkməsi və tamaşaçıya “meydan verməsi” yeni dramın gətirdiyi dəyişikliklərdən qaynaqlanırdı. Beləliklə, müəllif dramatik konfliktin həllində son instansiya olmaqdan çıxırdı. Q.İbsen və A.Çexov dramaturgiyasında

psixologizmin fəallaşması XIX əsrin ikinci yarısından tragikomediyanın yenidən dirçəlişinə səbəb oldu.

Rus və dünya dramaturgiyasının tanınmış nümayəndəsi A.Çexovun “Albalı bağı”, “Çayka” pyeslərinin hansı janrda yazılması ədəbiyyatşünaslar arasında fikir müxtəlifliyinə səbəb olmuşdur. Müəllifin komediya kimi təqdim etdiyi əsərin janrını K.Stanislavski faciə, M.Qorki lirik komediya adlandırır. Maraqlı faktdır ki, Qərbi Avropa nəzəri fikri və teatr tənqidi A.Çexov yaradıcılığını və “Albalı bağı”nı XX əsrdə tragikomediyanın ən yaxşı nümunəsi hesab edir. Əsərin janrının düzgün təyin edilməsi mətnin oxunuşunun və qavranılmasının əsasını təşkil edir.

Rus ədəbiyyatında XX əsrin əvvəllərində M.Bulqakov, E.Şvars, A.Platonov, Y.Zamyatinin dram əsərlərində yeni dünya təzadlarının özünəməxsus “nizami”nin insan və cəmiyyət münasibətlərində yaratdığı dəyişikliklər tragikomediyanın məlum konturları içərisində təsvir edilir. Tragikomediyanın xarakterik elementlərindən (lirika və dramatizmin satirikliklə birləşməsi, konfliktin davamlılığı və ya tez bir zamanda həll olunmaması) XX əsrin əvvəllərində yazıb-yaradan dramaturqların əksəriyyəti istifadə edirdi. Rus ədəbiyyatşünaslığında postsovet ədəbiyyatının (SSRİ dövründə sosializmin ideyası ilə səsleşməyən və ya xidmət etməyən) nümunələri sırasında olan A.Platonov, E.Şvars və Y.Zamyatinin pyeslərində tragikomik situasiya dəyişən cəmiyyətə uyğunlaşan toplum və fərd arasında yaranır. Bu cür müəllif yanaşmasını A.Platonovun “On dörd qırmızı koma” tragikomediyasında daha aydın izləmək olur. Müəllif hadisələri zaman olaraq 1932-ci illərə, məkan olaraq Xəzər dənizi ətrafında cərəyan etməsi ilə situasiyanı hər nə qədər mərkəzdən uzaqlaşdırmağa “səy göstərsə də”, əsas fikir tragikomik situasiya və finalla özünü büruzə verir. A.Platonovun “Yüksək gərginlik” adlı tragikomediyası da yeni dünyanın qanunları ilə barışmaqdan başqa çarəsi olmayan qəhrəmanlarının faciəsi ilə yadda qalır.

XX əsrin ilk onilliklərində sovet ədəbiyyatında fəci olanla satirik olanın birgəlik nümayiş etdirdiyi dram əsərləri A.Vampilov, L.Petruşevski, V.Slavkin və b. tərəfindən qələmə alınır. Tragikomediyada fəci və komik olanın qarşılıqlı əlaqəsinin formalaşmasında sərt və bəzi məqamlarda kələ-kötür halları ilə seçilən satiranın özünəməxsus yeri vardır.

XX əsrin 30-cu illərindən sovet ədəbiyyatında hakimiyyətdə baş verən dəyişikliklərin fonunda ədəbi janrların yaşarılığı məsələsinə yeni baxış formalaşmağa başladı. Bu illərdə tragediya və tragikomediya janrında əsərlərin yaranmasında ciddi bir fəaliyyətsizlik və ya qadağa nəzərə çarpırdı. Bu yanaşma tragikomediyanın arxa plana keçirdi və onun yerinə romantik pyeslərin, tarixi və psixoloji dramların, melodram və komediyanın kəmiyyətini artırdı. Bu mərhələ dram sənətinin daxilində gedən proseslərlə də yadda qalır. XVII-XVIII əsrlər avropada qələmə alınan tragikomediyalardakı avantürüst süjet, qəhrəmanın yerli-yersiz həyatını riskə atmaq təlaşı və s. məsələlər artıq yeni dramın və yeni cəmiyyətin təbiətinə uyğun deyildi. Bu illərdə yazılan dram əsərlərində fərqli qəhrəman tipi, ironiklik, təhkiyənin paradoksallığı, oxucunun və ya tamaşaçının mətni mənimsəməsini formalaşdırmaq, sərt dramatizm, kompozisiya orijinallığı məsələləri daha aydın görünürdü. Faciə janrından fərqli olaraq, tragikomediyanın sovet ədəbiyyatında inkişafını şərtləndirən amillərdən biri də müəlliflərin yaşadığı cəmiyyətin reallıqlarını nəzərə alması, sosial-siyasi problemləri qabartmadan ağlar-güləyən obrazı yaratmaq bacarığına da malik olması idi.

Rus – sovet ədəbiyyatında tragikomediya janrına aid edilən və müxtəlif cür yozumlarla yaddaqalan dram əsərlərindən biri də Y.Şvartsın “Əjdaha” pyesidir. Bəzi tədqiqatçılar tərəfindən satirik tragikomediya kimi qəbul olunan əsər müxtəlif traktovkalara (mizanlara) məruz qalmışdır. İdeoloji basqı və yeni nizama uyğun interpretasiyalar əsəri müəllif mətni olmaqdan çıxarıb, zaman üçün daha münasib olan oxunuşu və ya təlqinini önə çəkmişdir. İkinci Dünya müharibəsi illərində yazılan əsər sovet ədəbiyyatşünasları üçün faşizmi və onun liderini ifşa edirdisə, mətnin alt qatında sosializmin və İ.Stalinin obrazlarını sezmək o qədər də çətin deyil. Nağıl süjetlərini müasiri olduğu dövrün problemlərini, insan və cəmiyyət münasibətlərini dilləndirmək məqsədi ilə istifadə edən müəllifin əksər pyeslərinin səhnə taleyi tragikomediya ilə bütövlük qazanır.

İ.Ratskiy “Tragikomedianın problemləri və Şekspirin son pyesləri” [16] məqaləsində yazırdı ki, komediya harmoniyaya, ayıq məntiq və ədalətə əsaslanır, faciədə isə qəhrəmanın ölümü belə idealın həyata keçəcəyi fikrini formalaşdırır. Ümumiyyətlə, dram fərd və cəmiyyət, mədəniyyət və reallıq arasında münasibətə aydınlıq gətirir. Tragikomediya qəhrəmanı dünyanı xaoslu kanqlomerat kimi qəbul edir. Tragikomediya əksliklərin son həddində dayanır, hər an hər şeyin yerdəyişiminin gözləndiyi məqamdır və burada idealın qələbəsi üçün lazım olan şərait yaranmır. Tragikomediyalarda ideal da, niyyət də eyhamlı xarakteri ilə seçilir. Arzuların reallıqla üst-üstə düşməməsi tragikomik qəhrəmanın pafosunu zəiflədir, bu həm cəmiyyətlə, həm də qəhrəmanın kifayət qədər güclü olmayan xarakteri ilə əlaqəlidir.

XX əsrin tragikomediyalarında ölüm, yüksək pafos, qəddar və ədaləti olana yer yoxdur. Ümumiyyətlə, bu dövrün tragikomediyaları XVI-XVII əsrin tragikomediyalarından fərqli olaraq, daha çox dram və komedianın birləşməsinə xatırladır. XX əsrin 60-80-ci illər sovet dramaturgiyasında tragikomediya klassik tragikomedianın ölçülərinə uyğunluqla yanaşı, müasir dram poetikasına, absurd teatr elementləri ilə də yaxınlaşır. Bu tragikomedianın məzmununu iki yol arasında seçim etməyə çalışan, mənəvi böhran yaşayan, mənəvi iflasa yaxınlaşan insanların taleyindən götürülür. Dramatik konfliktin xüsusiyyətləri məhz bu məzmunla əlaqələndir. XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəllərində qələmə alınan tragikomediyalarda tragik situasiya və qəhrəman arasında uyğunsuzluq nəzərə çarpır. Tragikomediya janrının modifikasiya etməsi janrın konturlarını genişləndirir. Bu dəyişim bədii mətnə komik, tragik, dramatik elementlərlə yanaşı, didaktikadan və folklor janrlarından müəyyən transformasiyalar edir. Sadaladığımız elementlər obraz, süjet, kompozisiya və finalda da öz əksini tapır. Bu şəkildə qurulan tragikomediya fərdin və cəmiyyətin problemlərini daha aydın əks etdirə bilir.

Tragikomik dünyaduyumu ilk öncə sosial çıxılmazlıqla əsas qoyulan ideoloji böhranın təsiri ilə dominantlıq qazanır. İdeoloji sarsıntılar, müxtəlif yönlü ideoloji baxışların yaratdığı fikir ayrılıqları tragikomedianın yaranması üçün münbit bir zəmin hazırlayır.

Azərbaycan ədəbiyyatında tragikomediya janrının ilk nümunəsi XIX əsrin sonunda yaranır. Ədəbiyyatşünaslığımızda, əsasən, komediya kimi tədqiq olunan Nəriman Nərimanovun “Dilin bəlası və yaxud Şamdan bəy”i (1895) komediyadan daha çox tragikomedianın qəliblərinə uyğunluğu ilə seçilir. Öncə, əsərin qələmə alındığı tarix – XIX əsrin sonu cəmiyyətdə və ümumilikdə dünyada gedən prosesləri, sosial və siyasi məqamları ilə diqqət çəkir. Köhnə dünya ilə yeni dünya arasında qalan qəhrəmanların hadisələrə çevik reaksiyası, etirazı, üsyanı hələ də passiv şəkli ilə davam edir. Yusif təhsil almış, amma sosial durumu hələ möhkəmlənməmiş gəncliyin timsalıdır. Müəllif onu belə tanıdır: “Yusif mədəniyyətli, qulluq edən cavan oğlan. Avropa libasında” [12, s.61] Yusifin müasiri olduğu cəmiyyət və toplum haqqında düşüncələri belə əsələnir: “insan ancaq dövlətlə bəxt qazana bilməz. Xoşbəxt olmaq üçün mədəniyyət dəxi lazımdır, o da ki, bizim müsəlmanda yoxdur” [12, s.67]. Bu fikirləri ilə Azərbaycan ədəbiyyatının ilk tragik qəhrəmanı Fəxrəddini xatırladan Yusif də əhəmiyyətli məsələlərin həllində eyni passivliyi ilə diqqət çəkir. Konfliktin cəmiyyət və fərd arasındakı gərginliyin yüksək həddə çatmadan həlli, həmçinin problemin dolayı yolla və ya əsas qəhrəmanın xəbəri olmadan düşünlərin açılması (əsərdə Niyazi bəyin Şamdan bəyi ifşa etməsi), komik xəttin Qulu və Nazlı arasındakı kiçik münaqişələr, həmçinin Pərzad qarı obrazları ətrafında baş verməsi, tragik pafosun Yusif və Xədicənin var-dövlət, hakimiyyət naminə qurban veriləcək həddinə çatan sevgi hekayəti əsərin janrını tragikomediya kimi müəyyənləşdirməyimizə imkan verir. E.Bentlinin xoşbəxt sonluqlu tragikomediya bölümü “Şamdan bəy”də özünü doğruldur, desək yanılmırıq. “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” adlı dərslikdə müəlliflərin irəli sürdüyü bir fikir bizim fikirlərimizi bir qədər də möhkəmləndirir: “Sadə bir dramatik münaqişə əsasında yazılan bu əsər (“Şamdan bəy” – P.B) ənənəvi komediyalarımızın çoxundan fərqlənir. Şamdan bəyin iddiası ilə vəziyyəti arasındakı uçurum komik münaqişənin əsasını təyin edir” [11, s.152-153].

Şamdan bəyin səhnəyə gəlməzdən əvvəl onun haqqında Yusifin dilindən deyilənlər elə ilk səhnələrdən özünü doğrultmur: “Gələn qonaq sizin kimi yavuş dostlarımdandır. 3-4 il bir yerdə olmuşuq. O mənə tanıyır, mən onu. Bir-birimizdən gizlin işimiz olmaz. Mənim bu nizamsız evim ona çox xoş gəlir. Özü yaxşı oğlanların biridir. İnşallah gələr, görərsiniz” [12, s.65]. Şamdan bəyin üçüncü məclisdəki monoloqu onun bütün mahiyyətini açır. Sinkretik bir janr olaraq tragikomediyanın faciə janrından aldığı növbəti xüsusiyyətlərdən biri də buradakı ironiyanın obrazın mahiyyətindəki saxtakarlığı üzə çıxarmasıdır. Tragikomik ironiya dəyərləndirmədə pozitiv və neqativ olanın birgəliyini önə çəkir. Ümumiyyətlə, tragikomik ironiya obraza, onun davranışlarına daha obyektiv yanaşması ilə seçilir. Əsərdə Niyazi bəy və Yusifin dostlarının Şamdan bəyə münasibəti onun davranışları fonunda formalaşır və real qiymətini alır. Burada kədər, qəhrəmanlıq, gülüş, satira, qroteks, fars hamısı bir arada var ola bilər. Tragikomik emosiyalar sadəcə, fəci iztirablar və komik gülüşlə növbələşmir. Yazıçı Şamdan bəyin ilk gəlişi ilə sonrakı gəlişlərindəki fərqi onun öz dili ilə ifşa edir. Hacı İbrahim də ilk öncə “Çox yaxşı adamdır. Şirvan bəylərindəndir, çox yaxşı mülki-maası var. Özünün deməyinə görə kefi çox kökdür” və ya “Ay sağ olmuş, mənim nəyimə lazımdır, bilim oxuyub ya yox. Pul ki var, hər şeydən yaxşıdır...” [12, s.78] fikirləri ilə sonrakı “adam tanımaq çox çətindir” [12, s.105] bəyanı da incə bir ironiya yaradır. Əsərdə tragikomik situasiyanı yaradan əsas xətt cəmiyyətin içərisində gedən proseslərdir. Yusif yeni əsrin, yeni çağın insanıdır, Şamdan bəy isə statusunu itirmiş, yeni ölçülərlə ayaqlaşma bilməyib, ancaq öz şəxsi rifahını başqalarının hesabına normalaşdırmağa “çalışır”. Şamdan bəy obrazı heç bir xarakterik cizgiləri ilə komediya qəhrəmanına çevrilir. “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı”nda da “Şamdan bəy”in klassik komediya ölçüləri ilə üst-üstə düşməməsi məsələsi yer alır: “... bu əsərdə müsbət qəhrəmanlar əksəriyyəti təşkil edir, hadisələrə istiqamət verir və qələbə qazanırlar. Halbuki bu cəhət ənənəvi komediya üçün xas və xarakter deyil” [11, s.153].

“Şamdan bəy”də mənəvi və sosial meyarların xaosa doğru yön almasında XIX əsrin sonlarında dünyada gedən ictimai-siyasi proseslərin təsiri danılmazdır. Əsrlərin qovşağında qaçılmaz olan böhran və qeyri-sabitlik tragikomediyanın mövzusunə çevrilir. Belə bir çağın yaratdığı nümunələrdə (tragikomediyalarda) faciə və komediyanın bilinən kanonları dayanaqlığını itirir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında tragikomediya janrı ilə bağlı tədqiqatlarda Cəlil Məmməd-quluzadənin “Ölülər”, “Anamın kitabı”, “Dəli yığıncağı”, “Ər” əsərləri daha çox yer alır və yeni mərhələyə qədəm qoyur. Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığı haqqında daha müfəssəl təyinat akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən irəli sürülür: “Cəlil Məmmədquluzadənin tragikomediyalarında xalqın düşdüyü vəziyyətin komediyası və faciəsi bir yerdə, eyni əsərdə öz əksini tapmışdır. Bu əsərlər tənqidi-realist ədəbiyyatın səciyyəvi təsvir üsulu olan “acı göz yaşları içərisində gülüş” vasitəsilə xalqın taleyini dərin ürək yangısı ilə əks etdirən ibrətamiz bədii nümunələrdir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərində ölülər aləminin komediyası Kefli İskəndərin faciəsi idi. “Azərbaycanın milli istiqlalı haqqında XX əsr boyu yazılmış əsərlərin mənəvi anası” hesab edilən “Anamın kitabı”nda müxtəlif əqidələrə xidmət edən qardaşların komediyası, Zəhrabəyim ananın faciəsi ümumiləşmiş şəkildə xalqın yaşamış olduğu acınacaqlı taleyinin ədəbiyyatdakı real əks-sədasıdır. “Dəli yığıncağı” tragikomediyası faciəvi tərəfi ağır gələn komediya. “Ər” pyesi əsərdə yaratdığı çəşqinliklə birlikdə təsvir olunmuş yeni qurulmuş sosializm cəmiyyətinin faciəsi, mövcud quruluşla uyğunlaşa bilməyən milli ziyalılığın komediyasıdır” [6].

Akademik İsa Həbibbəylinin bu təsbiti həm tragikomediya janrının dəyişən epoxalar və dəyişən dünyaduyumunun yaratdığı konkret cizgiləri önə çəkir, həm də janrın modifikasiya edən milli-məhəlli xüsusiyyətlərini önə çəkir. “Ölülər aləminin komediyası” dedikdə akademik İsa Həbibbəyli bədii mətnə və sözügedən cəmiyyətə həm Cəlil Məmmədquluzadə prizmasından, həm də ədəbiyyatşünaslığın yeni mərhələsindən baxır. XX əsr tragikomediyaları üçün xarakterik olan tragik pafosun yüksəlişi, tragik situasiyanın komik olanın önünə keçməsi, qroteskin güclənməsi

“Ölülər”, “Anamın kitabı” və “Dəli yığıncağı”nda əksini tapır. Tragikomediyada qəhrəmanın qarşılaşdığı və aşmaq istədiyi maneələr yetişdiyi mühit və bu mühitə uyğunlaşanlar, mübarizə üsulu isə replikaları, monoloqları qədər güclü deyil. Burada mübarizə aparılacaq olan cəmiyyət, toplum, üsul-idarə də məlumdur, məlum olmayan bütün üsyanlarına rəğmən, qəhrəmanın passivliyi və ya qarşı tərəfin hələlik özünü mühafizə etmə istəyidir. İskəndərin də, Molla Abbasın da apardığı mübarizədə və ya müqavimət hərəkətində qalib gəlməyəcəkləri öncədən məlumdur, yəni situasiyanın necəliyi yox, sabitləşən normaların mühafizəkarlığı tragikomediya üçün xarakterik cizgilərdəndir. Cəlil Məmmədquluzadənin tragikomik qəhrəmanlarının pozulan nizamı, identikliyə qarşı çıxışı insan və cəmiyyət, insanlıq və dünyaduyumu arasındakı ciddi bir konfliktin varlığını üzə çıxarır. Nazlıya, Cəlala, Pırpız Sonaya münasibətdə bir qədər yumşaq, mərhəmətli münasibət Şeyx Nəsrullah, Hacı Həsən ağa, Məşədi Oruc, Hacı Kərim, Mir Bağır ağaya qarşı fərqlidir, ikrah hissi ilə diqqət çəkir.

Cəlil Məmmədquluzadənin əsərləri Şərq ədəbiyyatı ənənələri ilə yeni (modern) ədəbiyyat arasında mediativ funksiyaları yerinə yetirir. XX əsrin əvvəllərinin Azərbaycan ədəbiyyatı və modernizm haqqında danışmaq nə qədər mübahisəli olsa da, Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində qarşıya çıxan problemlər, yeni qəhrəmanlar, dövrün fəlsəfi təlimlərindən gələn meyillər bu istiqamətdə düşünməyə imkan verir. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində realizm və modernizmin xüsusiyyətlərini özündə birləşdirən (neorealizm metodu) əsərlər real dünyanın mənzərəsi ilə yanaşı, metafizikaya da yön alır. Belə əsərlərdə real dünyanın problemləri və konfliktləri ilə bir arada o biri dünya, ölüm, əqli çatışmazlıqlar da yer alır. Əbdürəhim bəy Haqverdiyevin “Xortdanın cəhənnəm məktubları”, Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı” formalaşmaqda olan neorealizmin əlamətləri yeni dünya və yeni insan konsepsiyası ilə özünü büruzə verir. Hər iki yazıçı Şərq ədəbiyyatı ənənələri ilə yanaşı, yeni forma və məzmunu da laqeyd deyildi.

Professor Tahirə Məmmədin qənaətinə görə, modernizm istənilən predmetin, detalın mənalandırılması, subyektivizmin ön plana çəkilməsi, şəxsiyyətin daxili emiqrasiyası, mənanın mətn altında saxlanması, naməlumluqlar içərisində məlumatlar silsiləsi baxımından Şərq sufizminə və romantik ədəbiyyata yaxınlaşır [9, s.13-14]. Modernizmin mahiyyətindəki kosmopolitlik dövrün yazarlarını zamanın ruhunun təsvirində yeni forma və texnika axtarışlarına sövq edirdi. Bir əsrə sığan iki dünya müharibəsi sənətkarları üçün dünyanın gedişatını anlamaq və anlatmaq cəhdi idi modernizm. Cəmiyyətə qarşı cəsarətli çıxışları ilə seçilməyən və daha çox təklənən fərd modernizmin əsas qəhrəmanına çevrilir. Təbii ki, hər bir toplumun öz ənənəsi, dünyaduyumu, enerjisi, hadisələrə baxışı fərqlidir. Bunun ayrı-ayrı zaman kəsiyində bədii mətnlərdəki təzahürləri də, biri-birini təkrar etməməsi də təbiidir. Bu baxımdan modernizmin ümummilliyi deyil, daha çox lokal xarakteri Şərq-Qərb qütbləşməsində fərqli cizgiləri ilə önə çıxır. “XIX və XX əsr Şərq ədəbiyyatına Qərbdən daxil olan yeni poetik forma və vasitələrlə bərabər, XX əsr Qərb mədəniyyəti də bir çox Şərq keyfiyyətlərindən bəhrələnir. Bu o demək deyildir ki, Şərqlin təsiri duyulan hər hansı bir cərəyan Qərbdə Şərq hadisəsidir, eyni zamanda, Şərqə Avropanın struktur-poetika baxımından təsiri də onu Qərb hadisəsinə çevirmir” [9, s.15]. Bu baxımdan Cəlil Məmmədquluzadə kimi sənətkar “ölülər”lə “dirilər”i, “ağıllılar”la “dəlilər”i, “mömin”lərlə “kefli”ləri qarşılaşdırarkən əsərin bütün laylarında – süjet, obraz və ən xırda detallara belə yeni məna qazandırır. Dəyişən dünya nizamı, yeniliyə doğru yol alan cəmiyyət (varoluşunun səbəbi olan ənənədən uzaqlaşmaq hesabına) və fərd arasındakı ziddiyyət forma və məzmununda da fərqli cizgilər qazandı. Cəlil Məmmədquluzadənin tək-cə bədii yaradıcılığında deyil, həmçinin publisistikasında da yeni modellərlə qarşılaşırıq. Professor Tahirə Məmmədin qeyd etdiyi kimi, bu yanaşma Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığını “Şərqə Avropanın struktur-poetika baxımından təsiri” olaraq deyil, lokal xarakteri ilə seçilir. “C.Məmmədquluzadənin zəngin mətnaltı mənalı yaradıcılığı milli ədəbiyyatımıza yeni tipli “ornamentallıq”, yeni strukturda ifadə olunan gizli məna

xüsusiyyəti gətirirdi” [9, s.17]. Cəlil Məmmədquluzadənin tragikomediyaalarında hər hansı bir ahəngin bərpası deyil, əksinə, zamana uyğun olaraq bu pozulan nizamın təsviri absurd xarakteri ilə seçilir. Belə olmasaydı, Molla Abbas Pırpız Sonanı tək qoymamaq üçün özünü dəliliyə vurmazdı, İskəndər kefliliyi özünə qalxan seçməzdi. Avropanın absurd dramaturgiyasından fərqli olaraq (İonesko, Bekket), Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində əsas ideyadan kənar dialoqlar, təsadüfi obrazlar və ifadələrlə rastlaşırıq. Ancaq modernizmə xas olan fərdin təklənməsi, toplumla üzləşməsi, hər zaman rəsional izahı olmayan hərəkətləri ilə seçilən “dəlilər”, “ölülər”, “kefli” və “mömin”lərin Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərində öz funksiyası və mənə yükü var.

XX əsrin əvvəllərində qələmə alınan əksər dram əsərlərində zaman-məkan sərhədləri genişlənir, qəhrəmanın düşüncələrini ortaya çıxaran monoloqlar üstünlük təşkil edir. Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” və “Anamın kitabı”nda zaman və məkanda dəyişmələr çox da nəzərə çarpmır, “Dəli yığıncağı”nda isə hadisələrin baş verdiyi məkanlar dəyişir. Əsərdə hadisənin başlanğıc məkanı şəhər hakimi Həzrət Əşrəfin idarəsidir və burada türkcə danışmaq olmaz, çünki o hakimi olduğu xalqın, xalq da onun dilini bilmir. Cəlil Məmmədquluzadə “Dəli yığıncağı”nda dünyəvi və dini hakimiyyətin modelini yaradır. Bunlardan biri Həzrət Əşrəfin idarəsidir. Hakimi, həkimi, hakim müavini, tacirləri və fərraşı ilə ilk məkan informativliyi və hərəkətlənməsi ilə diqqət çəkir. İkinci Fazil Məhəmməd ibn Yəqubun evidir və bu ailə modelidir. Bu modeldə din xadimi kimi Fazil Məhəmməd ibn Yəqubun qardaşı Molla Abbasa və onun övrəti Pırpız Sonaya münasibəti öz əksini tapır. Üçüncü məslis isə artıq açıq məkana keçir, hadisələr küçədə baş verir. Sonuncu məkanlar dəlixana və şəhərin kənarıdır. Cəlil Məmmədquluzadənin hadisələri qapalı məkanlardan açıq məkanlara keçirməsi və ya problemləri hücrələrdən çıxarıb cəmiyyətin real, ağırlı məqamlarını göstərməsi yeni ədəbiyyatın işartılarıdır. “Dəli yığıncağı”nda konflikt fərd və cəmiyyət qarşılıqlılarından daha fərqli cizgiləri ilə seçilir. Əsərdə qarşı-qarşıya gələn qruplar arasında həlli mümkün olmayan konflikt bir neçə layda baş verir. Həzrət Əşrəf və dilini bilmədiyi təbəələri, “dəlilər” və “ağıllı”lar, Lalbyuz və ona yad mədəniyyət və mühit arasındakı konfliktin həlli mümkün görünür.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı”nda irəli sürdüyü problem əslində modern Avropanın bütün Şərq və Asiya xalqlarının minillik ənənələri olan mədəniyyəti və cəmiyyətinə gətirdiyi yeniliklərin proyeksiyasıdır. Heç təsadüfi deyil ki, Türk ədəbiyyatında da dəlilik və ona düşər olanları cəmiyyətdən uzaqlaşdırmaq və ya təcrid etmək üçün yaradılan xəstəxanaların ədəbiyyatda təmsil olunması XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edir. İkinci Məşruteliyyətin (Konstitusiyanın) elanından sonra, qəzet və dərgilərdə dəlixana xəbərləri, hekayə və romanlar nəşr edilir. F.Artvinli Mehmet Celalın “Üsyan”, (1910) Mehmet Hamdinin “Dəlixana” (1912-ci ildə qələmə alınmış, 1930-cü ildə nəşr edilmişdir), *Şehbenderzade Filibeli Ahmed* Hilminin “A'mak-ı Hayal-Raci'nin Hatıraları” romanlarında qəhrəmanların “dəliliyi” və dəlixanaların da adıçəkilən romanlarda aparıcı ünsür olmasından və İstanbulda Süleymaniyyə Ruhi xəstəxanasında 1856-cı ildə italyalı Luiji Mongerin həkim kimi fəaliyyətindən bəhs edir [2, s.13-35].

Mehmet Hamdinin “Dəlixana” romanında dəlixanadan təcrid edilən Həsənlə Hamlet arasında tale bənzərliyi var. Onun anası atasını zəhərləyir, əmisi ilə evlənir, hadisələri anlayan Həsən isə hiylə ilə Süleymaniyyə dəlixanasına salınır. Avropa ədəbiyyatından təsirlənmə Mehmet Celalın “Üsyan” romanında da özünü büruzə verir.

Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı”nda qurduğu model orijinallığı, obrazlar sisteminin mükəmməlliyi, ideya kimi ümumbəşəri mövqeyi ilə seçilir. Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasında hər bir obrazın, detalın funksiyası var. Professor Tahirə Məmmədin qeyd etdiyi kimi, “XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasında obraz fərdidən daha çox, kütlənin enerjisini özündə toplayır və kütləvi prosesləri ifa edən obraza daha güclü meyil yaranır” [9, s.96]. Bu modelləşmə “Ölülər” və “Dəli yığıncağı”nda daha çox özünü göstərə bilir və bu əsərlərdə Bernard Şounun irəli sürdüyü kimi ənənəvi ekspozisiya-konflikt-düyünün açılması birliyi pozulur [14, s.103-104]. Modernizmin

yaratdığı yeni dramaturgiyada ekspozisiya-konflikt-diskusiya ardıcılığı yer alır. Bu nöqteyi-nəzərdən Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” və “Dəli yığıncağı”nda müəllif-mətn-oxucu diskussiyası yaranır. “Dəli yığıncağı”nın beşinci məclisində səslənən “həkim özü təşxis versin, kimdir dəli, kimdir ağıllı? Zira, bu barədə mübahisə və münaqişə vaxt olur” [10, s.544] sözləri finalı müəyyənləşdirmiş olur. Z.Freydə görə, analitik və pasiyent bir-birinə münasibətdə sağlam və xəstə kimi qarşıdurumda yox, eyni dil sahəsində olmalıdırlar, məhz bu qarşılıqlı əlaqə (danışaraq müalicə) müalicə prosesini tənzimləyir. “Dəli yığıncağı”nda isə eyni dil müstəvisinə gələ bilməyənlər sadəcə Həzrət Əsrəf və yerli Hacılar deyil, həmçinin doğma qardaşlar (Fazil Məhəmməd ibn Yəqub – Molla Abbas, Kərbəla Türbət – sərsəm Heydər, Məkkə Məhəmməd – Həmzad Qurban, Hacı Bağdad – Farmasyon Rüstəm), doktor Lalbyuz və dəli adlandırılanlar arasında da dialoq qurulmur. Tragikomediyanın kiçik konflikt modelləri bu sadalanan ikililər arasında cərəyan edir.

Yeniləşən (modernləşən) cəmiyyətin yeni ədəbiyyatının önə çıxan mövzusu kimi dəliliyin Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığındakı fərqi ondan ibarətdir ki, “Dəli yığıncağı”da dövrün sosial-siyasi-psixoloji vəziyyəti bir bütün olaraq fokuslanır. Hakimi və həkimi ilə anlaşma problemi yaşayan toplumun sosial normaları pozan “ağıllı dəlilər”lə də konflikti var. Buradakı “ağıllı dəlilər” folklor mətnlərində (“Kitabi-Dədə Qorqud”, “Koroğlu”) qəhrəmanlıqları ilə seçilən obrazlardan deyil. Bu “dəlilik” təsəvvüfdə işlədilən ukalau–l–mecaya daha yaxındır. Düzdür, burada patoloji pozulmadan daha çox, Haqqa qovuşma anını yaşayan və real aləmlə bağlarını qoparıb ayaqları yerdən üzülən aşıqın keçirdiyi cinnət və ya cəzbolma göz önünə gəlir. Cəlil Məmmədquluzadənin cinnət keçirən qəhrəmanları – Molla Abbas, Farmasyon Rüstəm, Cinni Mustafa topluma qarşı çıxmağın üsyan, inqilab modelini seçmir, bu toplumun və ya çoxluğun içərisində mövcudluqlarını qorumaq üçün “dəliliyi” sipər edirlər. Molla Abbas yalnız Pırpız Sonanı qorumaq üçün dəlilik etmir. Hacı Əbdüləzimin farmasyon oğlu, farmasyon, Hacı Mədinənin bəbi oğlu, bəbi və ya Məşədi Hacının təbiət oğlu, təbiət müraciətləri Molla Abbasın (və digər “dəlilərin”) gizli kimliyini faş edir. Bu müraciətlər dövrün sosial-fəlsəfi təlimlərini təmsil edir. Molla Abbasın dəliliyinin əsas səbəbi odur ki, o Şərqi ənənəyə dayanan, praktikadan daha çox nəzəriyyəyə aludə olan düşüncə sahibi kimi qalmır, dini elmlərlə yanaşı, dünyəvi elmlərə də biganə deyil. Ümumiyyətlə, əsərdə müəllif də səbəbləri deyil, nəticəni önə çıxarır. Necə oldu ki, Heydər sərsəmlədi, Mustafa cinni oldu, Rüstəm farmasyonluq yolunu seçdi. Farmasyon Rüstəm Azərbaycan ədəbiyyatının tragik qəhrəmanlarının (Fərhad, Fəxrəddin) sonrakı mərhələsidir. Modernləşmənin hələ yavaş addımlarla irəlilədiyi mərhələnin yadlaşdığı insanlar idi. Molla Abbas, Farmasyon Rüstəm, Cinni Mustafa və digərləri. Frank-massonluğun Şərqi qarşı yürüşündə öz toplumu tərəfindən başlanğıcda rədd edilənlərin ümumiləşən kimliyi idi dəlilik. “Dəli yığıncağı”ı XX əsrin əvvəllərində Şərqi dəyişməyə, yenilənməyə, məhvərindən qopmağa məhkumluğunun simvoludur. Bu ağrı-acını tragikomik cizgilərlə vermək isə için-için yanmaq idi.

Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığında ağırlı gülüş və faciəvilik arasında barışmaz ziddiyətdən daha çox, onların bir-birini izləməsinin şahidi oluruq. Bu əsərlərdə tragik və komik elementlərin ambivalentliyindən daha çox, onların bir-birini gücləndirməsi müşahidə olunur. Ümumiyyətlə, tragikomediya janrı hərəkətiliyi və mürəkkəbliyi ilə seçilir ki, məhz bu xüsusiyyəti ilə də müəllif özünəməxsus modifikasiyalar yaratmağa imkan verir. Müasir rus tədqiqatçılarından O.Kantoroviç əsərin janrını “donmuş forma” və ya müəllif, həmçinin ədəbiyyatşünaslar tərəfindən elan edilən qəti bir hökm olmaması fikrini əsas götürürək yazır: “Janr bir baxış bucağıdır. Və pyesə müxtəlif janrların ölçüləri ilə yanaşmaq zəruridir” [15]. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Cəlil Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin janrı ətrafında da fikir müxtəlifliyi özünü göstərir. Bu baxımdan O.Kantoroviçin fikri ilə qismən razılaşıırıq, janrın ölçüləri sabit deyil və zaman-zaman onun içərisində özünü tənzimləyən, modifikasiyaya uğrayan hərəkətlənmə olur və bu qaçınılmazdır. Tədqiqatçının əsərə hansı rəkursdan baxmağı və sadəcə ayrı-ayrı detalları deyil, mətni bir bütün

olaraq görməsi onun fərqli nəticələrə gəlməsinə səbəb olur. Professor Tahirə Məmmədın “Ölülər”ın janrını faciə kimi müəyyənləşdirməsi və ciddi mühakimələri bu sahədə aparılacaq tədqiqatların yeni istiqamətini müəyyənləşdirir. “XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasında janr yalnız zahiri mənalarla təyin edilə bilməz”, – deyən müəllif Cəlil Məmmədquluzadənin dramaturgiyasının Şərql-Qərb kontekstində, milli-məhəlli xüsusiyyətlərin də diqqətə alınması ilə vəhdətdə öyrənilməsinə əsas götürür.

XX əsr Azərbaycan dramaturgiyası bir neçə keçid dövrü yaşadı. İctimai-siyasi problemlər fonunda dramaturgiyanın yaşadığı dəyişilmələr həm janr, həm də mövzu qatlarında özünü göstərdi. Bir-birini əvəz edən ictimai-siyasi formasıyaların gətirdiyi yeniliklər əsərlərin yeni “oxunuşunu” tələb etdi. XX əsrin əvvəllərinin dramaturgiya nümunələri ilə XX əsrin sonunda qələmə alınan əsərlər arasında “öz keçmişindən gülə-gülə ayrılmaqdan” daha fərqli çalarlar var. “Ölülərin”, “dəlilərin”, “keflilərin” görmək istədiyi cəmiyyət və insan modelinin əsrin sonundakı durumu şizofren cəmiyyət və travmatik ağrılar yaşayan toplum şəklinə keçir. Bu transformasiyada XX əsrin sonlarında daha çox fəallaşan anormallıqlar “dəliliyin” yeni formulunu gündəmə gətirdi. Bu dəfə konflikt fərdin özünü anlamaq və ya anlatmaq fazasını deyil, toplumun içərisində gedən spiralvarı hərəkətlənmənin müəyyən etdiyi tərəflər arasındakı qarşılaşmasını nümayiş etdirirdi. Burada qəhrəmanın ekzistensial cizgisi dəyişən epoxanın ideologiyasının təsiri ilə yeni çalarlar qazanır. Sabahına, gələcəyinə inamla yetişən fərdin dəyişən dünyadüzəni içərisindəki xaos gəzişməsi, özünü və milli kimliyini dəyərləndirmək istəyi yeni qəhrəman tipini yaratdı. Bu artıq nə çarizmin, nə də sovet totalitar rejimində yaşayan qəhrəmanın modeli deyil. Postsovet, posttotalitar qəhrəman modelinin sosial-psixoloji vəziyyəti keçid dövrünü yaşayan sələflərindən fərqlənir. Bu baxımdan Elçinin “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim” pyesi həm keçid dövrünün, həm də bu dəyişimin nəticələri ilə üz-üzə qalan toplumun düşdüyü şizofren mühitin proyeksiyasıdır. Cəlil Məmmədquluzadənin “Dəli yığıncağı”ndan o qədər də fərqlənməyən situasiya və konfliktləri ilə XX əsrin sonlarının tragikomediyası kimi araşdırılmasını vacib hesab edirik. Elçinin tragikomediya janrında qələmə aldığı “Poçt şöbəsində xəyal”, “Qatil”, “Teleskop” əsərləri kifayət qədər araşdırıldığından, “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim” üzərində dayanacağıq.

Elçinin “Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim” tragikomediyası dəlilər və ağıllılar dilemasını yenidən gündəmə gətirir. Yenə dəyişən dünya, yenə dəliliyin həqiqət və ədalət axtarıları fonunda insanın real və irreal zaman və məkan arasında xaos hərəkəti. Pyesin əsas toposları kimi verilən dəlixana və redaksiya mətnin ilkin kodlarını müəyyənləşdirir. Məlum olur ki, “bütün SSRİ-nin ən görkəmli dəlisi” ruhi xəstəxanadan (kəmasından) qaçıb. Pyesin qaçışla başlanan proloqu hadisələrin hansı aktivlikdə davam edəcəyinin xəbərçisidir. Tragikomik situasiyanın yarandığı əsas məkansa redaksiya olur. Bu məkanda şöbə müdiri, ədəbi işçi, siyasi icmalçı, məsul katib və katibənin davranış forması şizofreniyanın əlamətləridir. Sosial problemlərdən suistifadə can atan məsul katib və ya “Simuzər” poemasını yazan ədəbi işçi, Sar-sar dilində danışan və ailəsi ilə birlikdə Veneraya, Saturuna uçan şöbə müdiri, dünyanın bütün liderlərinin KQB-nin əməkdaşları olmasını iddia edən siyasi icmalçı, özünü qırqovul hesab edən, daima qorxu keçirən katibənin patologiyası baş redaktorun xəstəxanadan qaçan bir dəli olmasını şübhə altına alır. XX əsrin bir çox təyinatları var, “qorxu”, “şizofreniya” əsri. Bu əsrdə ədəbiyyatda yer alan psixoloji sapmaların heç də hamısı tibbi təyinat deyildi, əksinə alt qatda cəmiyyətin sosial-siyasi mənzərəsini əks etdirmək istəyi idi. Elçin bəzi məqamlarda dünyanın normal ağılaşmayan gerçəklərini komik xəttə keçirir. Ədəbi işçinin Simuzər üçün intihar cəhdində “Qoruyun Azərbaycanımızı!...Qoruyun müstəqilliyimizi!...Vətən şirin şeydir!” [5, s.348] – sözləri müasiri olduğumuz hadisələrdə yalançı vətənpərvərliyə ironiyadır. Məsul katibin “Elə mən də özümü öldürəcəyəm” təhdidi və ya katibə qızın özünü qırqovula bənzətməsi pyesin ilk baxışda komik xəttini təşkil edir. Bütün bu anormallıqların içərisində tarazlıq yaratmaq istəyən baş redaktorun sonda axtarılan, sevimli dəli elan edilməsi isə böyük siyasətin içərisində məhvolma təhlükəsi

yaşayan məmləkətin gələcəyi üçün narahatlıq doğurur. Qorxu və əqlin oynaması düşüncəni xaosa sürükləyir və bu andan oyun texnikası dövrəyə daxil olur. Qapalı sərhədlər daxilində nəsnənin xaotik yerdəişməsinin yaradacağı nizam isə bilinməzlik içərisindədir. Bu baxımdan baş redaktorun qaçışının səbəbi yeni bir dəlillərlə qarşılaşması və yaxud özündən qaçmasıdır. Bu isə finalda müəmma yaradır və açıq final yeni interpretasiyalar üçün zəmin yaradır. Ədəbiyyatşünaslıqda tragikomediyanın üç əsas tipi müəyyənənmişdir ki, birincisində tragiklik və komiklik tarazlıqdadır, ikincisində faciəvilik, üçüncüdə komiklik dominantlıq qazanır. Elçinin tragikomediyalarında tragik və komik olan iç-içədir. Və müəllif “dəlilik oyunu”nu dünyanın, cəmiyyətin yaşadığı gerçəkliyin yığcam modeli kimi təqdim edir. Elçinin tragikomediyalarında tragikomik elementlər dram elementləri ilə birləşir və ikincilər daha çox dominantlıq qazanır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının tanınmış siması Məmməd Cəfər Cəfərovun “Get dolangilən, xainsən hələ” [4] tragikomediyası akademik İsa Həbibbəylinin redaktorluğu və ön sözü ilə elmi ictimaiyyətə təqdim edilmişdir. Məmməd Cəfər Cəfərovun “Molla Nəsrəddin guşəsi”, “Bəhlul və Nəsrəddinin söhbəti” başlıqları adı altında verilən hekayələri və 2017-ci ildə nəşr olunan “Get dolangilən, xainsən hələ” əsərində komik və fəci olan iç-içədir. Təbii ki, Cəlil Məmmədquluzadə yaradıcılığına yaxından bələd olan Məmməd Cəfər müəllim bu ruhun iziylə gedir, müasiri olduğu çağın əyri-əksiyini – tragikomik mənzərəsini təqdim edir. Məmməd Cəfər Cəfərovun bədii yaradıcılığı akademik İsa Həbibbəyli tərəfindən belə dəyərləndirir: “Bədii yaradıcılıq sahəsində onun “Əntiqə adamlar” kitabına daxil olan satirik hekayələri molla-nəsrəddinçilik ənənələrinin yaradıcı şəkildə davam etdirilməsindən yoğrulmuş ciddi, maraqlı və təsirli ədəbi örnəklərdəndir” [3, s.11].

Müəllif yaddaşı fərqli mədəni çağı bir araya gətirir və həm mətnlər, həm də yazarlar arasında görünməz bağlar müşahidə edilir. M.Baxtinin təbirincə desək, burada çoxsəslilik bir-biri ilə dialoqda verilir. Bir sözlə, tragikomediyada baş verəcək hadisələrin ilkin sorğunu əsərin adı və müqəddimə bəyan etmiş olur. Müəllif Ə.Haqverdiyevin “Mirzə Səfər” hekayəsinin qəhrəmanlarını və “Həsən ağanın qohumu” kimi qəlibləşmiş deyimi “Həsən ağanın qayını”na transformasiya edir, C.Məmmədquluzadənin məkan kimi təqdim etdiyi fiquru obraza çevirir. İkinci pərdədə Əbilovun dilindən Həsən Ağanın qayını haqqında məlumat alırıq, Sabirin “Bizdə övrətlərin əmri alınarmı nəzərə, - Canı çıxсын, o da getsin yenə bir başqa ərə” misralarını əsərdə Fikrətin dilindən eşidirik. Bu səhnədə Fikrətin Sabirin divardan asılan şəklinə işarə edərək acı-acı gülməsi asossativ eyhamdır. Üçüncü pərdədə “indi insanların taleyini “yerində danışmaq” həll etmir, xalq, camaat, kütlə həll edir” fikri də müəllifin müasiri olduğu zamanla müttəfiq olmamasına işarədir. Yuxarıda tragikomediyadan sadaladığımız misallarda müəllif ideyasının çatdırılmasına xidmət edən elementlər alluziya kimi xarakterizə olur. Alluziya müəllifin hadisələrə və qəhrəmanlara münasibətini açıqlayır.

Məmməd Cəfər Cəfərov tragikomediyanın alt qatında düşünən, həm də yaşadığı zamanın gerçəklikləri ilə barışmayan ziyalı obrazının, müasir mirzə səfərlərin təsvirini verir. Əsərdə aspiranturaya hazırlaşan Əlmurad surətini “Həsən ağanın qayını” kimi təqdim edən Veysəlli olsa da, bu vəziyyətə qarşı çıxan Ağa Əmi olur ki, Heydərli məhz ona Mirzə deyərək – Ə.Haqverdiyevin “Mirzə Səfər” hekayəsini yada salır. Burada müəllifin düşüncələri, yaratdığı obrazlar, müasiri olduğu zamanla barışmaması və bundan qaynaqlanan konflikt onun özünü yaşadığı zamanın və məkanın Mirzə Səfərinə çevirir. Nəticədə görkəmli ədəbiyyatşünas və filosof alim müasiri olduğu totalitar rejimin barışmadığı reallıqlarını alluziyalar, reminisensiyalar vasitəsi ilə təqdim edir.

“Get dolangilən, xainsən hələ” tragikomediyasında Məmməd Cəfər Cəfərov ədəbiyyat və mədəniyyət tariximizin M.F.Axundzadə, Nəbati, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev, M.Ə.Sabir, Ü.Hacıbəyli kimi tanınmış simalarının əsərlərindən konkret obrazlara və ya mətnlərə müraciət edir. Bu yanaşmanın təsadüfi xarakter daşımaması və məhz müəllif ideyasının çatdırılmasındakı aparıcı mövqeyini Məmməd Cəfər Cəfərov qapalı deyil, aydın bir şəkildə ifadə edir. Əsərdə müəllif

mövqeyini “böyük dərddir, bir vətənin ikiyə parçalanması... Bacının qardaşa, qardaşın bacıya həsrət qalması, əlbəttə, böyük dərddir...” ifadələrində, Təbrizin, Urmiyanın gözəlliklərindən bəhs edəndə də izləmək olur. Bu isə tarixi yaddaşın ədəbiyyata proyeksiyasıdır və milli yaddaşa elektroşok effektidir. Bu məqamda dövrəyə qarşı xam olmaq elə xain olmaq kimidir. Əsərdəki tragik xətti ikiyə bölünmüş vətən, milli adət-ənənəsindən ayrı düşən xalq və “ağıllı qardaşlar” təmsil edir.

Ədəbiyyatın mənzərəsi hər zaman dünyanın mənzərəsi ilə eyni rəngdə olmuşdur. Odur ki, dəyişməyən məzmunun özünü qoruma instinkti dəyişən formalarda nicat tapır.

Müasir ədəbiyyatşünaslıqda postmodernist yaradıcılıqla bağlı aparılan tədqiqatlarda tez-tez təkrarlanan intertekstuallıq, reminisensiya, allüziya kimi anlayışlar var ki, M.Cəfərin “Get dolangilən, xainsən hələ” tragikomediyasında mətn yaddaşı məsələsinin həllində aparıcı rol oynayır. Rolan Bart yazır ki, hər bir mətn intertekstdir, hər bir mətn də köhnə mətnlərdən hörülmüş yeni parçadır. M. Baxtinsə, hər bir mətnin mövcud mətnlərdən çoxsaylı gizli və ya görünə bilən sitatlarla zənginləşdiyini vurğulayır, hər bir mətni replika kimi dəyərləndirir.

İntertekstuallıq bədii mətnin strukturunu zənginləşdirir, onun çoxsəsliliyini və çoxqatlılığını təmin edir. Y.Lotmana görə, mətn sərbəst şəkildə mövcud ola bilməz, mütləq hər hansı bir kontekst içərisində verilməlidir.

“Get dolangilən, xainsən hələ” – əsərin elə adıyla bağlı həm paratekstuallıqdan (əsərin adı və məzmun yaxınlığı), həm qipertekstuallıqdan (başqa bir mətni parodiya etmək), həm də arxitektuallıqdan (mətnlər arası janr əlaqəsi) söz açmaq olar. Mövcud mətndən var olan misranın və ifadənin yeni bir əsərin adı kimi verilməsi mətnlərarası modelləşmənin ilkin vizual əlamətidir. M.Cəfər tragikomediyasının adına həm Nəbatinin

*Get dolanginən, xamsən hənuz,
Püxtə olmağa çox səfər gərək.
Mürği-Qaf ilə həməzəban olub,
Dövrə qalxmağa balı pər gərək.* [4, s.126]

– çarpasında, həm də M.Ə.Sabirin “Hə, de görüm, nə oldu bəs?” adlı satirasında bu şəkildə rastlaşırıq: “Get, hələ xamsən, dolan, mən deyən oldu, olmadı?” [8, s.97]

Məsələ ondadır ki, “Get dolangilən, xainsən hələ” tragikomediyasının məzmunu və ideyası ilə həm Nəbatinin adıkeçən çarpası, həm də M.Ə.Sabirin satirası arasında üzvi şəkildə bir bağlılıq vardır. Nəbati ilə M.Cəfəri ilə birləşdirən ruh halı idisə, Sabirlə bağlayan yaşadığı dövrün düzəni ilə barışmayan üsyanı idi.

Əsərdə maraqlı detallardan biri də M.C.Cəfərovun yaratdığı mistifikasiya ilə bağlıdır. “Onlar bir neçə nəfər idi” romanı və aspiranturaya qəbul imtahanı verən Hörumüzün bu romanla bağlı fikirləri müəllifin yaşadığı cəmiyyətin realıqları ilə barışmayan görüşləri idi.

M.C.Cəfərovun “Get dolangilən, xainsən hələ” tragikomediyasında mistifikasiyadan istifadə etməsi təsadüfi xarakter daşımır. Bu, ədəbiyyat tarixinin bütün mərhələlərində istifadə edilən priyomlardan biridir. Bədii mistifikasiyada ya müəllif əsərini başqa (uydurulmuş) bir müəllifin adından verir, (bu situasiyada yeni bir müəllif obrazı da yaranır, onun üslubu formalaşdırılır, onun bioqrafiyası belə düzüb qoşulur), ya da yeni yaradılan mətn xalq yaradıcılığının nümunəsi kimi təqdim olunur. İlk mistifikasiyanın nümunələri kimi Homerin “İliada” və “Odyssey” əsərlərinin adı çəkilir. Avropa ədəbiyyatında mistifikasiya orta əsrlərdə, böyük tərcümə mərkəzləri ərəşəyə gəldikdən sonra fəallaşmağa başlayır. Bədii mistifikasiyanın yaranma səbəbləri müxtəlif ola bilər, bu proses bilərəkdən oxucunu oyun içərisinə aid etmək, populyarlıq qazanmaq və ya müəllifin özünü təqdim, özünü təsdiq və ya realizə etmək, siyasi, ideoloji təqiblərdən qorunmaq kimi səbəblərdən qaynaqlana bilər.

Son illərdə ədəbiyyatşünaslığın sərhədlərini genişləndirməsi, yəni koqnetiv yanaşmanın, fənlərarası əlaqələrin daha çox gündəmə gəlməsi ədəbiyyatda mistifikasiya problemlərini öyrənməkdə yeni üfqlər açır ki, M.C.Cəfərovun “Get dolangilən, xainsən hələ” tragikomediyası bu aspektdən də tədqiqatçıların diqqətini çəkə bilər. M.Cəfər “Get dolangilən, xainsən hələ” tragikomediyası ilə oxucuları və tədqiqatçıları məlum, klassik mətnlərə yenidən, bir başqa prizmadan baxmağı təklif edir. “Dünya bir pəncərədir, hər gələn baxar gedər” deyimi ilə yanaşsaq, böyük alim yaşadığı cəmiyyətə, sovet totalitar rejiminə qarşı münasibətini ədəbiyyatın minillik tarixinin gizli dili ilə, mətn yaddaşı ilə və böyük ustalılıqla ifadə edir.

Nəticə / Conclusion

Tragikomediyanın janr ölçülərinin dəqiq konturlarının və “Qərb”, “Rus”, “Azərbaycan” və s. tiplərinin müəyyənlişməsi, XX əsr dramaturgiyada onun keçirdiyi modifikasiyaların tədqiqi hər zaman ədəbiyyatşünaslığın maraq dairəsində olacaq. Dünyanın, mədəniyyətin, ədəbiyyatın qət etdiyi uzun yol və gələcəyin nə vəd edəcəyinin bilinməzlər içərisində olduğu XXI əsrin tragikomik situasiyaları (tragikliyin və ya komikliyin hansının daha dominant olmasından asılı olaraq), yəqin ki, hər zaman böyük sənətin diqqətində olacaqdır.

Ədəbiyyat / References

1. Aristotel. Poetika. – Bakı: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1974. – 191 s.
2. Artvinli, F. Sorma birader! Dehşet, cinnet, felaket! Geç Osmanlı dönemi edebiyatında timarhanenin temsili. Edebiyatın İzinde / Delilik və Edebiyat. – İstanbul: Bağlam Yayınları, 2017. – 169 s.
3. Cəfərov, M.C. Əntiqə adamlar. – Bakı: Yazıçı, – 1981. – 98 s.
4. Cəfərov, M.C. Get dolangilən, xainsən hələ. – Bakı: Elm və təhsil, 2017. – 168 s.
5. Elçin. Seçilmiş əsərləri: [10 cildə]. – Bakı: Çinar-Çap, 2005. – 590 s.
6. Həbibbəyli, İ. Tənqidi realizm epoxası və romantizm. Dövrləşmə konsepsiyası və inkişaf mərhələləri // “525-ci qəzet”. – 25.12.2017
7. <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/91143/1>
8. M.Ə.Sabir. Нопһопnamə: [2 cildə]. – Bakı: Şərq-Qərb, 2004. – 472 s.
9. Məmməd, T. XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasının poetikası. – Bakı: Elm, 1999. – 208 s.
10. Məmmədquluzadə, C. Əsərlər: [4 cildə]. – Bakı: Öndər, c.1, 2004. – 664 s.
11. Mir Cəlal, Hüseynov, F. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı. Ali məktəblər üçün dərslik. – Bakı: Maarif, 1982. – 427 s.
12. Nərimanov, N. Seçilmiş əsərləri. – Bakı: Lider, 2004. – 496 s.
13. Бентли, Э. Жизнь драмы. – Москва: Искусство, 1978. – 368 с.
14. Жук, М.И. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века. – Москва: Изд. ФЛИНТА, 2011. – 224 с.
15. Канторович, О. О возможностях жанровой интерпретации пьеса “Маканка” (на примере трагикомедии “Трибунал”).
16. Рацкий, И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира. <https://www.you-books.com/book/I-Rackij/Problema-tragikomeditii-i-poslednie-pesy-Shekspira>.
17. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с.

Жанровые характеристики, классификация и стадии развития трагикомедии в азербайджанской литературе

Парвана Бакиркызы (Исаева)

Доктор филологических наук

Институт литературы имени Низами Гянджеви НАНА

E-mail: bekirqizi69@mail.ru

Резюме. Термин «трагикомедия» впервые появился в античной теоретической мысли в III веке до н. э. И пережил ренессанс в европейской драме в XVI-XVII веках. В то время создаются новые образцы жанра трагикомедии, проявившиеся преимущественно в творчестве Шекспира и Гуарини.

Как жанр, трагикомедия не придерживается строго абсолютного; то, что здесь является субъективным, может восприниматься как объективное, а то, что объективно, может рассматриваться как субъективное. Трагикомедия отвергает нормы, порядок, этику и мировоззрение как комедии, так и трагедии.

Трагикомическое мировоззрение, характеризующееся своей нестабильностью, охватывает разнообразные и противоположные элементы. Полное непонимание реальности может усилить интерес к ней или, наоборот, сделать ее менее привлекательной и неактуальной. Хотя автор трагикомедии может стремиться передать как комедийные, так и трагические элементы, они не демонстрируют никакой конкретной ясности в рамках обоих.

Данная статья исследует жанровые характеристики трагикомедии, рассматривая примеры из европейской, русской и азербайджанской литературы, и исследует существующие разногласия в литературоведении, касающиеся этого жанра. Поэтические особенности жанра более очевидны в европейских литературных примерах, чем в произведениях восточной литературы. Консервативные функции самосохранения и регуляции восточной культуры и традиции также отражаются в её литературных выражениях. Переход жанра, который возник в европейской литературе на основе древнегреческой, в восточную и азербайджанскую литературу в конце XIX – начале XX века не продемонстрировал прямолинейной проекции. Новые жанры претерпели определенные трансформации под влиянием местных и региональных характеристик. Одним из самых ярких примеров этого в азербайджанской литературе является драма Г. Джавида. При изучении так называемых трагикомедийных произведений Г. Джавида, выявлено множество спорных моментов.

Ключевые слова: трагикомедия, жанр трагедии, древняя теоретическая мысль, европейская литература, азербайджанская драматургия XX века