

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
XƏZƏR UNİVERSİTETİ

TƏBİƏT ELMLƏRİ, SƏNƏT VƏ TEXNOLOGİYA YÜKSƏK TƏHSİL
FAKÜLTƏSİ

Əlyazması hüququnda

İxtisasın şifri və adı:

060201 - Filologiya

İxtisaslaşmanın adı:

Azərbaycan ədəbiyyatı

DİLLƏR VƏ ƏDƏBİYYATLAR KAFEDRASININ

magistrantı

MƏMMƏDOVA LƏMAN ELDƏNİZ qızının

magistr dərəcəsi almaq üçün

İLQAR FƏHMİ YARADICILIĞINDA MÖVZU, JANR, ÜSLUB
PROBLEMLƏRİ

mövzusunda

DİSSERTASIYA İŞİ

Elmi rəhbər:

Dos. Dilbər Zeynalova

Bakı-2022

MÜNDƏRİCAT

Giriş.....	4
I FƏSİL. İLQAR FƏHMI POEZİYASININ İDEYA-ESTETİK QAYNAQLARI.....	10
1.1. İlqar Fəhmi qəzəllərində klassika və müasirlik.....	10
1.2. Şeirdə ədəbi qəhrəman konsepsiyası: şəxsləndirmə.....	23
II FƏSİL. İLQAR FƏHMI NƏSRİNİN MÖVZU VƏ İDEYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ.....	29
2.1. Nəsrə folklor motivləri və postmodernizmin təzahürü.....	29
2.2. Obrazların lirik-psixoloji vəziyyətinin bədii ifadəsi.....	40
2.2.1. Teatral düşüncələrin insan mənəviyyətinə psixoloji təsiri: “Aktrisa” və “Akvarium” romanları əsasında.....	40
2.2.2. Reallıq ilə oyunun sərhədlərində: “Akvalanq” romanı əsasında.....	45
2.3 Povest və hekayələrdə insanın daxili keyfiyyətləri başlıca problem kimi.....	48
2.3.1. İlqar Fəhminin povestlərində kişi-qadın münasibətlərinin bədii ifadəsi.....	48
2.3.2. Hekayələrdə fərdin psixoloji vəziyyətinin təcəssümü.....	53
III FƏSİL. İLQAR FƏHMI DRAMATURGİYASI: KONFLİKT VƏ ONUN MAHİYYƏTİ.....	56
3.1. İlqar Fəhmi dramaturgiyasının janr özünəməxusluğu.....	56
3.2.İ.Fəhminin dram əsərlərində obrazların mənəvi təkamülü və psixologizm.....	57
3.2.1. Sənətsəl düşüncələrin münasibətlərdə mövqeyi: “Evtanaziya”.....	57
3.2.2. İnsan psixologiyasında mənəvi buxovlar: “Gecə qonağı” kinoromanı əsasında.....	62
3.3. Faciəvilik və komikliyin bədii sintezi.....	65

3.3.1. Klassik faciə janrı müasirlik kontekstində: “Müsibəti-Fəxrəddin”	65
3.3.2. İnsan münasibətlərində faciə, komediya və absurdluq.....	70
3.3.3. Tarixi həqiqətlərin insan psixologiyasına təsirləri.....	75
NƏTİCƏ.....	78
İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI.....	80
XÜLASƏ	
PE3IOME	
SUMMARY	

GİRİŞ

Mövzunun aktuallığı. Çağdaş ədəbiyyatımızda yaranan yeni ideyalar, məzmununda, formada dəyişikliklər, müasir yazı texnikalarından istifadə inkişaf meyillərindən xəbər verir. Bu mənada əsərlərinin orijinallığı ilə fərqlənən bir çox ədiblərin adlarını çəkmək mümkündür. XXI əsr Azərbaycan ədəbiyyatının nümayəndələrindən olan İlqar Fəhmi (Paşayev) də həm klassik, həm də müasir ənənələri davam etdirməsi ilə, lirik, epik, dramatik növlərdə olan zəngin bədii yaradıcılığı ilə fərqlənir. Müəllifin yaradıcılıq yolu 1990-cı illərdən bu günümüzdə qədər olan zamanı əhatə edir. Onun istər nəzm, istərsə də nəsr əsərlərinin başlıca mövzusu və predmeti insandır. Şəxsiyyət azadlığı, insan psixologiyası, ictimai-sosial həyatda bir fərd kimi insanın yeri İlqar Fəhmi yaradıcılığının başlıca problematikasını təşkil edir.

Müəllif həm klassik yazı ənənələrini davam etdirməsi, həm də müasir yazı texnikalarına bələd olması ilə rəngarəng yaradıcılıq yolu izləyir. Belə ki, lirik növdə yazılmış qəzəllərinin bəziləri klassik, bir çoxu isə klassikaya əlavələr edilməklə ortaya çıxarılmış orijinal və yeni nümunələrdir. İlqar Fəhmi ilk dəfə "neoklassik qəzəl", "neoklassik əruz" ifadələrini işlədir və qəzələ yeni forma, yeni məzmun gətirir.

Nəsr sahəsində də müəllifə uğur gətirən yazı texnikaları haqqında dərin bilikləri olur. Postmodernizm, şüur axını, fərqli təhkiyə üsullarını istifadə edən müəllif ədəbiyyatımıza bu yenilikçi sahələr haqqında danışarkən misal göstərə biləcəyimiz nümunələr bəxş edir. Bu baxımdan həm kiçik həcmli hekayələri, həm povestləri, həm də romanları ilə diqqət çəkməyi bacarır. Həm forma, həm də məzmun etibarlı ilə yenilikləri olan əsərlər eyni zamanda alışılmış mövzulardan kənara çıxıb, yeni mövzu detalları ilə də fərqlənir.

İlqar Fəhmi dramaturgiya sahəsində də qələmini sınaq edir, pyesləri və ssenarilərinin bəziləri ekranlaşdırılaraq uğur qazanır. İncə detallarla işlənən ailə-

məişət, insan, azadlıq, psixologiya, şəxsiyyət problemləri bu dəfə ekranlardan oxucuların - izləyicilərin qarşısına çıxır.

Dissertasiyada İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığı: həm nəsr, həm nəzm, həm də dram əsərləri mövzu, janr, üslub baxımından geniş müqayisəli təhlillərə cəlb edilir. Əsərlər həm nəzəri, həm fəlsəfi, həm də bədii baxımdan şərh olunur.

Tədqiqatın obyektı. Tədqiqatın başlıca obyektı İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığı, lirik, epik və dramatik növlərdə olan əsərləridir.

Tədqiqatın predmeti. Dissertasiyanın predmeti İlqar Fəhminin yaradıcılığı ilə bağlı olan məsələlərdir. Onun bədii əsərlərinin janr, üslub, mövzu, ideya, estetik və bədii cəhətdən şərh tədqiqatın əsasını təşkil edir.

Tədqiqatın məqsədi. Mövzuya müraciət etməkdə əsas məqsədimiz İlqar Fəhminin lirik, epik və dramatik əsərlərini ideya-bədii-estetik cəhətdən şərh etməklə onun yaradıcılıq fəaliyyətini və ədəbi mövqeyini düzgün müəyyənləşdirmək, tələbələr və ədəbiyyatçılar üçün mənbə hesab ediləcək bir araşdırma ortaya çıxarmaqdır.

Tədqiqatın vəzifələri. Tədqiqatın məqsədi ilə əlaqədar olaraq bir sıra vəzifələri vardır. Tədqiqat işində aşağıdakı vəzifələrin yerinə yetirilməsi nəzərdə tutulmuşdur:

- Müasir Azərbaycan ədəbiyyatının nümayəndəsi olan İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığı haqqında geniş təhlillər aparmaq
- İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığını lirik, epik və dramatik növlər müstəvisində dəyərləndirmək
- İlqar Fəhmi yaradıcılığını ədəbi-tənqidi mövqedən dəyərləndirmək
- Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında İlqar Fəhmi yaradıcılığının mövqeyini müəyyənləşdirmək
- Tənqidçilərin İlqar Fəhmi yaradıcılığı barədə tənqidi fikirləri ilə tanış olmaq
- Tənqidçilərin İlqar Fəhminin yaradıcılığı barədə fikirlərini düzgün və obyektiv qiymətləndirmək

Tədqiqatın metodları. Dissertasiya işinin tədqiqi zamanı müasir ədəbi metodlar əsas götürülmüş, psixoloji-analitik təhlil, müqayisə, təsvir, bioqrafik və s. metodlardan istifadə edilmişdir. Obrazların lirik-psixoloji təhlili verilmiş, qarşılıqlı müqayisələr aparılmışdır.

Tədqiqatın mənbələri. Tədqiqat zamanı İlqar Fəhminin yaradıcılığı ilə bağlı olan kitablar, publisistik və elmi məqalələr, tərcümələr, tənqidçilərin elmi-nəzəri araşdırma və məqalələri əsas mənbə olaraq istifadə edilmişdir.

Tədqiqatın elmi yeniliyi. Dissertasiyada ilk dəfə olaraq İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığı sistemli şəkildə araşdırılmış, çoxşaxəli tədqiqata cəlb edilmiş, magistr dissertasiyası səviyyəsində müqayisəli şəkildə tədqiq edilmişdir.

Tədqiqatın elmi-nəzəri və praktik əhəmiyyəti. Dissertasiya işinin elmi-nəzəri əhəmiyyəti budur ki, İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığına xas olan xüsusiyyətlər sistemli və geniş şəkildə tədqiq edilmişdir. Tədqiqatın müddəaları çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatının öyrənilməsi və tədrisində praktik əhəmiyyət daşıyır. Ümid edirik ki, dissertasiyada araşdırılan məsələlər gələcək tədqiqatçıların araşdırmaları üçün etibarlı mənbə kimi istifadə ediləcək.

Tədqiqatın aprobasiyası. Dissertasiya işi Xəzər Universitetinin Dillər və ədəbiyyatlar departamentində hazırlanmışdır. İşin məzmunu ilə əlaqəli iki məqalə çap edilmişdir. “İlqar Fəhmi qəzəllərinin mövzu və ideya xüsusiyyətləri” adlı birinci məqalə 2022-ci ildə “Filologiya məsələləri” jurnalının 5-ci sayında dərc edilmişdir. “İlqar Fəhminin Çənlibel tülküsi layihəsi: postmodern Koroğlu” adlı ikinci məqalə isə Xəzər Universitetində təşkil edilən “Qloballaşma dövründə türk dünyası: çağırışlar, perspektivlər” Beynəlxalq tələbə elmi konfransında çap olunmuşdur.

Tədqiqatın strukturu və məzmunu. Dissertasiya işi giriş, üç fəsil, səkkiz yarımfəsil, nəticə və ədəbiyyat siyahısından ibarətdir.

İŞİN MƏZMUNU

"İlqar Fəhmi yaradıcılığında mövzu, janr, üslub problemləri" adlı dissertasiya işi giriş, üç fəsil, nəticə və istifadə edilmiş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir. Hər bir əsas fəsil yarımfəsillərə bölünür. Tədqiqatın ümumi məzmununu İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığının janr, üslub və mövzu baxımından analitik təhlili, bədii şərh təşkil edir.

"İlqar Fəhmi poeziyasının ideya-estetik qaynaqları" adlanan birinci fəsil iki yarımfəsildən ibarətdir. "İlqar Fəhmi qəzəllərində klassika və müasirlik" adlanan birinci yarımfəsildə İlqar Fəhminin qəzəl yaradıcılığına aid olan şeirlər klassik şeir ustalarının: Məhəmməd Füzulinin, İmadəddin Nəsiminin, Əliğa Vahidin, Ömər Xəyyamın şeirləri ilə müqayisədə təhlil edilir. Klassik tərz ilə oxşar və fərqli cəhətlər ön plana çıxarılır. Fəhminin qəzələ gətirdiyi məzmun və forma yenilikləri nümunələr əsasında şərh edilir.

İkinci yarımfəsil "Şeirdə ədəbi qəhrəman konsepsiyası: şəxsləndirmə" adlanır. Burada şairin həm əruz, həm heca, həm də sərbəst vəzndə yazdığı şeirlərdə lirik qəhrəmanlar təhlil edilərək qruplaşdırılır, özündən əvvəlki şeir obrazları ilə oxşar və fərqli cəhətləri ortaya çıxarılır, cansız varlıqların, təbiət hadisələrinin şəxsləndirilərək şeirin lirik qəhrəmanı səviyyəsində verilməsi analiz edilir.

Dissertasiyanın ikinci fəslə İlqar Fəhminin nəsr yaradıcılığına həsr edilmişdir. "İlqar Fəhmi nəsrinin mövzu və ideya xüsusiyyətləri" adlanan bu əsas fəsil üç yarımfəsildən ibarətdir. Birinci yarımfəsil "Nəsrə folklor motivləri və postmodernizmin təzahürü" adlanır. Burada İlqar Fəhmi yaradıcılığına aid olan roman nümunələri ətraflı təhlil edilir, postmodernist xüsusiyyətləri, folklorla səsleşmələri konkret nümunələr əsasında göstərilir. Fəhmi nəsrinin müasir ədəbiyyatda yeri və funksiyası təyin edilir.

"Obrazların lirik-psixoloji vəziyyətinin bədii ifadəsi" adlanan ikinci yarımfəsildə İlqar Fəhmi nəsrinin hekayə, roman və povestlərinin əsas və

yardımçı obrazları psixanilitik təhlil edilir, obrazların ruh halları, psixoloji vəziyyətlərinin ifadəsi müqayisəli şəkildə dərinlən şərh edilir. Bu yarım-fəsil özü də iki başlıq altında ayrılmışdır. Birinci başlıq “Teatral düşüncələrin insan mənəviyyətinə psixoloji təsiri: “Aktrisa” və “Akvarium” romanları əsasında” adlanır. Burada İlqar Fəhminin iki romanı: “Aktrisa” və “Akvarium” bir-biri ilə səsleşmə baxımından eyni yarım-başlıqda təhlil edilir.

İkinci yarım-başlıq isə “Reallıq ilə oyunun sərhədlərində: “Akvalanq” romanı əsasında” adlandırılmışdır. Bu bölmədə “Akvalanq” romanında obrazın daxili düşüncələri, hisslər arasında keçidlər təhlil edilmişdir.

Üçüncü yarım-fəsil İlqar Fəhminin kiçik həcmli nəsr əsərlərinə: povest və hekayələrinə ayrılmışdır. “Povest və hekayələrdə insanın daxili keyfiyyətləri başlıca problem kimi” adlanır. Bu yarım-fəsil iki başlıq altında bölünmüşdür.

Birinci yarım-başlıq “İlqar Fəhminin povestlərində kişi-qadın münasibətlərinin bədii ifadəsi” adlandırılmışdır. “Karmen” və “Səndən nigaranam” povestləri analiz edilmişdir.

İkinci yarım-başlıq “Hekayələrdə fərdin psixoloji vəziyyətinin təcəssümü” adlanır. Burada müəllifin “Görüş” və “Qurbağa” adlı iki kiçik hekayəsi fonunda fərdin psixologiyası işıqlandırılır.

Dissertasiyanın üçüncü – sonuncu fəslə “İlqar Fəhmi dramaturgiyası: konflikt və onun mahiyyəti” adlanır və üç yarım-fəslə bölünür. Burada müəllifin dramatik növdə olan əsərlərinin geniş təhlilləri verilir.

Birinci yarım-fəsil “İlqar Fəhmi dramaturgiyasının janr özünəməxusluğu” adlanır, burada İlqar Fəhminin dramatik janrda olan əsərləri haqqında ümumi məlumat verilir.

İkinci yarım-fəslə “İlqar Fəhmi dramalarında obrazların mənəvi təkamülü və psixologizm” adı verilmişdir. Yarım-fəsildə konkret nümunələr üzərində obrazların psixoloji analizləri, davranışları təhlil edilir, keçdikləri və ya keçə

bilmədikləri mənəvi təkamül yolu şərh olunur. Yarım fəsil iki yarım başlığa bölünmüşdür.

”Sənətsəl düşüncələrin münasibətlərdə mövqeyi: “Evtanaziya” adlanan ilk yarım başlıqda teatral düşüncələrin mahiyyəti və insan psixologiyasındakı təsirləri konkret roman əsasında şərh edilir.

Digər yarım başlıq isə “İnsan psixologiyasında mənəvi buxovlar: “Gecə qonağı” kinoromanı əsasında” adlanır. Obrazların həyatındakı qadağa və məhrumiyyətlər cəmiyyət və fərd problemləri fonunda müzakirə edilir.

Üçüncü yarım fəsil “Faciəvlik və komikliyin bədii ifadəsi” adlanır. Burada müəllifin komediya və faciə janrında olan dram əsərlərinin şərhilə yanaşı, obrazların və ümumi ideyaların faciəsi, komedik situasiyaların təhlilləri verilir. Yarım fəsil üç yarım başlığa bölünür.

Birinci yarım fəsil olan “Klassik faciə janrı müasirlik kontekstində: “Müsibəti-Fəxrəddin”də İlqar Fəhminin obrazları klassik dram əsərlərindəki obrazlarla müqayisəli şəkildə təhlil edilir.

İkinci yarım başlığa “İnsan münasibətlərində faciə, komediya və absurdluq” adı verilmişdir. Burada komediya və faciə janrına aid olan dram əsərləri analiz edilir.

“Tarixi həqiqətlərin insan psixologiyasına təsirləri” adlandırılan son yarım başlıqda real hadisələrə əsaslanan dram əsərlərinin müasirlik kontekstində şərhilə verilir.

I FƏSİL. İLQAR FƏHMI POEZİYASININ İDEYA-ESTETİK QAYNAQLARI

1.1. Fəhmi qəzəllərində klassika və müasirlik

Qəzəl ərəb ədəbiyyatında yaransa da, Azərbaycan ədəbiyyatında müəyyən dövrlər üçün aktual janr olmuş, dərin inkişaf mərhələsi keçərək çağdaş şeirin tələblərinə uyğunlaşmışdır. Hər bir dövrün adını ədəbiyyat tarixinə yazdırmış qəzəl ustaları var. Azərbaycan qəzəli Nizami, Nəsimi, Füzuli, Seyid Əzim, Əliəğa vahid mərhələlərindən çıxıb müasir ədəbiyyatda da öz yerini qoruyub saxlamışdır.

Ən yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatında qəzəl dedikdə ağıla gələn ilk imzalardan biri, bəlkə də elə birincisi, İlqar Fəhmidir. O öz qələmini əruzun müxtəlif bəhrlərində sınımış, aydın və anlaşılıqlı dildə qəzəllər yaratmışdır. Fəhmidən öncə də qəzəlin dilinin sadələşməsi, xəlqiləşməsi yönündə işlər görülmüş, Əliəğa Vahid, Süleyman Rüstəm kimi böyük sənətkarlar bu işin öhdəsindən layiqincə gəlmişlər. Lakin Fəhmi sadəcə qəzəlin dilini sadələşdirməklə kifayətlənmir, o həm də qəzələ yeni bir ruh, yeni bir məzmun, yeni bir forma gətirir.

Əlbəttə, bütün bunlar birdən-birə baş verməmişdir. İlqar Fəhminin qəzəl yaradıcılığı ilə dərinədən tanış olduqda diqqətli oxucu inkişaf xəttini asanlıqla hiss edə bilir.

2015-ci ildə “Xan” nəşriyyatında çap edilən “Bu gündən-dünənə” adlı şeirlər toplusunda Fəhmi özü qəzəllərini üç qismə ayırır, üç fərqli başlıqla verir: 1.Klassik əruz (buraya şairin 1994-1998-ci illərdə yazmış olduğu qəzəllər daxildir), 2.Neoklassik əruz (bu hissədə 1998-2002-ci illər ərzində yazılmış qəzəllər yerləşir) və 3.Modern əruz (2004-2014-cü illərdə yazılan qəzəllər). Maraqlısı budur ki, qəzəllərin xronoloji ardıcılığı əks qaydada təqdim edilir: yenidən-köhnəyə. Elə kitabın adının da “Dünəndən bu günə” deyil, “Bu gündən

dünənə” olması da bundan irəli gəlir. Hər halda şair keçmişdən gələcəyə baxmağın mümkün olmadığını dərk edir və oxucunu bu gündən – indiki zamandan dünənə - keçmişə nəzər salmağa dəvət edir.

Şair özü kitabında xronoloji ardıcılıqdan imtina etsə də, biz inkişaf mərhələsini, keçidləri aydın hiss etmək üçün qəzəllərə yazılma tarixinə uyğun olaraq nəzər salacağıq. Fəhminin ilkin dövrdə yazdığı qəzəllərdə ənənəvi qəzəlin təsiri öz üstünlüyünü qoruyur. Bu dövr qəzəlləri üçün klassik ərəb-fars ibarələri, ənənəvi forma xasdır:

Badeyi-eşqi içib **bülbüli-şeyda** bağda

Elə məst oldu ki, gül yarpağı bildi xəzəli. (30, s.149)

Lakin Fəhmi şeirləri ərəb zinətləri ilə bəzənməyib, onun qəzəllərində işlənən bu ibarələr rəvan Azərbaycan türkcəsinin içinə qarışır, əriyir, şeirin anlaşılıqlı olmasına xələl gətirmir. Fəhmi dili ən sadə və ən gözəl şəkildə işlətməyi bacardığını göstərir:

Ol hüsnü ki aşıqlər o cananda görüblər,

Nə qönçədə, nə **sərvü-xuramanda** görüblər. (30, s138).

İlkin mərhələdə yazdığı qəzəllərdə Fəhminin ustad Füzulidən təsirləndiyi açıq-aydın hiss olunur. Əlbəttə, Fəhmini buna görə qınamaq əsla doğru olmazdı, çünki Füzuli sehrinə qapılmamaq qəzəl ustası üçün böyük bir günah olardı.

Dedilər, \ dün gecə **canan**,\ veribdir qətlimə \ **fərman**,

Kim etməz \ canını **qurban**, \ bu cür **sultan** \ olan yerdə. (30, s.144)

Misraların öz daxilində qafiyələnməsi Füzulinin “Məni candan usandırdı” qəzəlini xatırladır. Fəhmi də daxili qafiyələnmədən istifadə edir. Lakin onun şeiri, aydındır ki, Füzuli qəzəli kimi deyil və heç müəllif özü də buna meyil etmir. Füzulinin eşqi ilahidir, Fəhminin cananı isə Vaqifin, Əliəğa Vahidin göylərdən yerə endirdiyi real gözəldir. Füzuli şeiri dövrün tələblərinə uyğun olaraq ərəb-fars ibarələri cəhətdən zəngindir:

Ğəmu bimarinə **canan** dəvayi-dərd edər **ehsan**,

Neçin qılmaz mənə **dərman**, məni bimarı sanmazmı? (13, s.363)

Fəhmi şeiri isə yenə dövrün tələblərinə uyğun olaraq mümkün ola biləcək ən anlaşılı dildədir:

Gözümdən axmada qan-yaş, sənə olmazdım aşıq kaş

Düşəydi başıma bir daş, sənə heyran olan yerdə. (30, s.144)

İlqar Fəhminin yaradıcılığının ilkin mərhələsindəki qəzəllərdə obrazlar sistemi bizə klassik qəzəllərdən tanışdır: sevdası yolunda hər şeydən keçməyə, yarı üçün canını daima fəda etməyə hazır olan aşıq, nazını az etməyən, aşıqını sınaqlara çəkməkdən həzz alan dilbər.

Məcnunun ziyarətdə ikən söylədiyi sözləri xatırlayaq:

Yarəb, bəlayi-eşq ilə qıl aşına məni,

Bir dəm bəlayi-eşqdən etmə cüda məni. (40, s.87)

Fəhmi qəzəllərinin aşıq obrazı da məcnundur. O da özü üçün dərd, yəni eşq bəlası diləyir:

Görsə eşqində ürək dərdü-kədər yüz bu qədər,

Yenə səndən qəmü-möhnət diləyər yüz bu qədər. (30, s.133)

Elə isə Fəhminin obrazlarını ənənəvi qəzəl obrazlarının davamçısı hesab edə bilərikmi? Bu suala cavab axtararkən “müasir aşıqın” cəfakeş olması ilə yanaşı eyni zamanda “zarafatçıl” olduğunu da görürük. Belə ki, Fəhminin aşıq obrazı tez-tez özünü özündən əvvəlki aşıqlərlə müqayisə edir, gah onlara uduzur:

Çox etdim eşqdə icad, fəqət mümkünmü qoymaq ad

Bu Məcnun ilə ol Fərhad və ya Sənan olan yerdə?! (30, s.144),

gah üstünlüyü ələ alır:

Mən çatan mərtəbəyə eşq yolunda Məcnun

Çata bilməz çalışıb töksə də tər, yüz bu qədər. (30, s. 133),

gah da özünü aşıqlərə tay bilir:

Gəl, ey Məcnuni-biçarə, töküb göz yaşını birgə

Edək gülşən bu səhranı, o yandan sən, bu yandan mən. (30, s.147)

Fəhminin unikal mübaliğələri şeirlərə başqa bir rəng qatır. Füzulinin aşiqi “tökər qan çeşmi-giryanım” deyirdisə, Fəhminin aşiq obrazı göz yaşlarını ifadə etmək üçün selləri-suları yardıma çağırır:

Gözlərim yaşı axar misli-Araz gündə bir az. (30, s.141)

Yaxud

Gözlərimdən o qədər sel ki gedir şamü-səhər
Belə getsə, olacaq bəhrü-Xəzər yüz bu qədər.(30, s.133)

Və ya

Hər kim desə fəvvarə görüb bağda, inanma,
Fəvvarəni bu didəyi-giryanda görüblər. (30, s.138).

Fəhminin ilkin mərhələdə yazdığı qəzəllər üçün səciyyəvi olan digər bir xüsusiyyət isə ənənəvi qəzəllə müqayisədə forma fərqlərinin olmasıdır. Belə ki, bəzi qəzəllərdə qafiyə ilə rədif eyniliyi müşahidə olunur.:

Cövrü birdən-birə kəssə, buna tab eyləmərəm,
Bəlkə dözdüm eləsə, cövrünü **az gündə bir az.**

“Gündə bir az” rədifinin təkrarlanması ilə bərabər “...az” qafiyəsi də təkrarlanır. Qafiyə ilə rədifin eyni olması maraqlı bir axıcılıq, unikal səslənmə effekti yaradır:

O qədər naləvü-ah eyləyirəm hicrində
Dağılıb parçalanır sinə, boğaz **gündə bir az.**

“Yüz bu qədər” rədifli qəzəldə də şair bu metoddan istifadə edir:

Sevgilim aşiqinə azca vəfa eyləyəsən,
Göstərər şövq ilə eşqində hünər **yüz bu qədər.** (30, s.133)

Müəllifin şeirdə özünü bu cür çətinliklərə salması, istedadını sınağa çəkməsi və bu sınaqdan üzüağ çıxması onun ilkin dövrdə yazdığı qəzəllərin klassik şeirin təkrarı olmadığına göstəricisidir.

Qəzəl yaradıcılığının ikinci dövrünü Fəhmi “Neoklassik əruz” adlandırır. Fəhmi üçün bu mərhələ poetik axtarışlar dövrü kimi səciyyələyə bilər. Şair əruzda inqilab edərək klassik şeir janrına yeni obrazlar sistemi gətirir.

İnsan deyiləm, indi bunu anlamışam mən,
 Eşq adlı buluddan süzülən bir yağışam mən,
 Şıltaq yağışam mən. (30, s.73)

Klassik ədəbiyyatda yağış sözünə, demək olar ki, rast gəlinmir. Şeirinin əsas obrazı olaraq yağışın seçilməsi nümunəsinə Mikayıl Müşfiqin sərbəst şeirində rast gəlirik:

Yağış yağır, rəqs eləyir gur damlalar,
 Sıra-sıra, inci-inci nur damlalar.(60, s.171)

Yağış yağdığı anın və bundan doğan hisslərin təsviri verilir. Fəhminin qəzəlində isə yağış birbaşa olaraq əsas obraz-qəhrəman kimi seçilib. Onun belə demək mümkündürsə, xarakteri var.:

Hər gün döyürəm pəncərəsin sevgili yarın,
 Yox ayrı yolum ki, ona dərdim danışam mən,
 Dilsiz yağışam mən.

Əruz tarixi üçün yağışın birbaşa əsas qəhrəman-aşiq obrazında verilməsi ilə ilkə imza atmışdır. Və bu aşiq əlçatmaz sevgilisini əğyara qısqanır:

Yarın evinin dövrünü dəryayə çevirdim,
 Çox şükr, rəqibin yolunu bağlamışam mən.
 Qısqanc yağışam mən.

Fəhmi bu qəzəli ilə həm obrazlar sistemini, həm də klassik formanı dəyişir. Şeirinin beytləri iki misraya əlavə olunan və hər beytdə qafiyələnən üç sözlü əlavə ilə tamamlanır. Fəhminin yağış obrazı nə qədər göylərdən yerə enmiş olsa da, yerdəki çirkinliyə qarışmır, saflığını qoruyub saxlayır:

Yağdırsa da çirkabə məni qarə buludlar,
 Qəlbimdəki şəffaflığımı saxlamışam mən,
 Çünki yağışam mən.

Ümumiyyətlə, neoklassik qəzəllərində Fəhmi yeniliklər etməyə cəhdlər göstərir, bizə ənənəvi qəzəldən tanış olan saf məhəbbət, vəsl arzusu, hicran dərdi mövzularını yeni obrazlarla təqdim edir.

Ağ dumantək yuxuna kaş ki gələydim gecələr,
Qəmli ruhun haralar gəzdi biləydim gecələr.(30, s.72)

Aşıqın dumana çevrilərək yarının yuxusuna girmək arzusunda bir saflıq, paklıq hiss olunur. Eyni qəzəlin bir neçə beytində Fəhmi rəngarəng təşbeh və mübaliğələr işlədir:

Bölünüb min yerə hər zərrəmi bir ulduz edib,
Başın üstündə səmaya düzüləydim gecələr.

Burada aşıqın vəsl arzusunun şiddətli, qabarıq olduğu duyulur, o, mümkün olan və olmayan bütün vasitələrlə sevdiyinə yaxınlaşmağa can atır, hətta ölsə, məzardan çıxmağı belə arzulayır:

Baş daşım üstə dodaq izlərini öpmək üçün
Allahımdan da xəbərsiz diriləydim gecələr.

Bütün bu duyğular bizə bələddir. Fəhmi təzə bir qabıqla, yeni bir zahiri görünüşlə bələd olduğumuz köhnə hissləri təqdim edir. Forma dəyişilib, obrazlar yenidir, dil rəvandır, ancaq duyğular əvvəlkidir.

İ. Fəhminin qəzəl yaradıcılığının üçüncü dövrü Modern əruz dövrüdür. Müəllif özü də qeyd edir ki, uzun müddət qəzəl yazmağı dayandırıb, nəsr sahəsi ilə məşğul olmağa davam edib. Lakin ani duyğulardan doğan hisslərin təcəssümü ilə o özünü yenidən qəzəldə tapıb. "Mən ki zülmət gecələrdə azıb itmiş kimiyəm" qəzəli ilə Fəhmi qəzələ böyük qayıdış etdi. Bu mərhələdə yazdığı və yazmağa davam etdiyi şeirlər həm forma, həm də məzmun cəhətdən alışılmış ənənəyə üsyan idi. Artıq bu qəzəllərdə əvvəlki saf, pak eşq, vəsl arzusu yoxdur. Fəhmi qəzəli romantik mərhələni başa vuraraq real hisslərin, həyatın real anlarının təsvirlərinə keçir. Müqəddəs eşq anlayışı itir, ağ öz yerini qaraya verir. Burada artıq xəyanət motivləri, ehtirasın saf hissləri üstələdiyi aydın duyulur:

Demə buzdur ürəyin, məndə ürəkdən yox əsər,

Onu bir isti xəyanətdə əritmiş kimiyəm. (30, s.21)

Məzmununda, məğzdə yeniliklə bərabər formada da yeniliklər var. "Təngnəfəs ayrılıq" şeiri nisbətən qəzəl ölçülərindən kənara çıxsa da, (sanki bir bəhri tamamlamaq üçün bir bölgü çatışmazlığı yaranır) əruzda ayrılıq mövzusunda yazılmış ən gözəl şeirlərdən biridir:

Ayrılıq nədir ki?

bir addım.

Nə fərqi var, sən atdın,

mən atdım. (30, s.23)

Şeir beyt şəklində yazılmayıb, ancaq beyt olmağa imkan verməyən hissələr kiçik hərflə başlayır və sanki özündən əvvəlki misranın davamı olduğunu inadla bildirmək üçün kiçik hərflə yazılır. Buradakı aşiq obrazı ümitsizdir, vəsl arzulamır.

Gözündə parlayan bu

nə yaşdır?

Mənimçün ağlayırsan?

nə yaxşı? (30, s.23)

Sevgilisinin onun üçün göz yaşı axıtması aşiqi təəccübləndirir. Böyük və dərin yaşanmışlıqların tez-tələsik ayrılığı lirik qəhrəmanı incidir.

Bir qırmızı paltarlı qadınçün gecəyarı

Bir qırmızı yanğıyla yuxumdan oyanardım.

Yanğıyla yuxumdan oyanardım

Və yanardım. (30, s.26)

Burada Fəhmi maraqlı üsuldan istifadə edir: qəzəl iki misralıq beyt olmaqdan çıxır, bir misrası əvvəlkinin son sözlərini təkrar edən və ardınca zəngin qafiyə ilə davam edən 3 misra və bu misraya əlavə olunan və qafiyələnən iki söz. Şair söz meydanında atını çapmaq üçün kifayət qədər söz ehtiyatına və istedadına malik

olduğunu həm özünə, həm oxucularına sübut edir. Forma yeniliyindən əlavə olaraq hiss dəyişikliyi də görünür. Qəhrəman bəyaz eşqdən yox, qırmızı ehtirasdan danışır.

"Tökülür sənli saatlar o ömürdən, bu ömürdən" misrası ilə başlayan qəzəldə isə Fəhmi qəzəlin aa, ba, ca,... quruluşundan kənara çıxır.

Evimə dərd girir hər gün o başından, bu başından

Gözümə kölgə salırsan, o maşından, bu maşından. (30,s.27)

Qafiyə sistemi aa,bb,cc şəklindədir, hər bir beyt öz daxilində qafiyələnir. Ancaq hər beytdə təkrarlanan "o, bu" motivi ümumi bir səslənmə ahəngi yaradır.

Bezmişəm sənsiz həyatın o adından, bu adından,

Zərrə-zərrə səni yığdım o qadından, bu qadından.

Klassik qəzəl üçün bir sevgi, bir eşq, bir qadın, bir dəfə sevmək və ölənə qədər sadıq qalmaq ideyası hakimdir. "Xəyanət əhli aşıq ola bilməz!". Burada isə vəziyyət dəyişir. Lirik qəhrəman xəyanət motivini, sevdiyini başqa qadınlarda axtarmağı qəzəlin içinə rahatlıqla gətirə bilir. Şərq ədəbiyyatı, şərq fəlsəfəsi və ümumiyyətlə, əruz üçün mümkünsüz olanı Fəhmi qəzələ gətirə bilir:

Səni sakitcə soruşdum o yağışdan, bu yağışdan,

Saçının ətrini aldım o balıxdan, bu balıxdan.

Ülvi sevgini şiddətli əzab, xəyanət ağrısı, xoşbəxtliyə, bəslə can atmaq həvəsini çöküş, kədərli, dekadent bir üslub əvəz edir. Sanki Fəhminin lirik qəhrəmanı yeniyetməlik, gənclik və yetkinlik dövrlərindən keçir. Əvvəlcə, sevdiyi üçün hər şeydən keçməyi özünə borc bilir, ən böyük məqsədi yarın vüsalına çatmaqdır, daha sonra isə reallıq romantikaya, gerçəklik hisslərə, ağıl duyğulara qalib gəlir. Qəhrəman xoşbəxtliyi başqa qadınlarda axtarır, ancaq onu tapa bilməyəndə yetkin bir şəkildə düşünür, özündən qaçmağın mümkün olmayacağını dərk edir.

İlk baxışdan ənənəyə qarşı bir üsyan, inqilab, ölçü dəyişiklikləri, forma yenilikləri xaotik görüntü yaratsa da, diqqətli oxucu anlayır ki, Fəhminin qəzəlləri

ümumi əruz ab-havasından, Şərq poeziyasından tam qopa bilmir. Qərribə görünsə də, Fəhmi hələ də klassik şərq şeirinə sadıqdır. Fəhmi şərqin yetirməsidir.

Bədii təsvir vasitələrindən ustalıqla istifadə edən İlqar Fəhmi qəzələ yeni ruh, yeni forma, yeni duyğular, yeni obrazlar gətirərək müasir Azərbaycan poeziyasında istedadı ilə fərqlənməyi bacarır.

Füzuli şeirinin qəhrəmanları ilə Fəhminin qəzəllərinin lirik qəhrəmanları bir çox hallarda oxşarlıq, yaxınlıq təşkil edir. Onun

“Dedilər, dün gecə canan, veribdir qətlimə fərman,

Kim etməz canını qurban, bu cür sultan olan yerdə” (30,s.144) deyən aşiq obrazı Füzulinin

“Dün demişsən ki: Füzuli mənə qurban olsun!

Sənə qurban olayım, yenə nə ehsandır bu” misraları ilə səsləşir.

Məhəmməd Füzulinin “Su” qəsidəsinə bir növ nəzirə kimi yazılmış “Füzulinin “Su” qəsidəsinə bənzətmə” şeirinə baxaq:

Suda qərq etsə də, ey dil, məni-naçarı yağış,

Söndürə bilmədi qəlbimdəki odları yağış. (36, s.72)

Şeirdə hər qafiyədən sonra rədif kimi təkrarlanan söz “yağış”dır. Elə ilk beytdən anlaşılır ki, qəhrəmanın dərdi o qədər böyükdür ki, yağış onu sulara qərq etsə də, qəlb odunu söndürməkdə acizdir. Eyni fikirlər Füzulinin “Su” qəsidəsinin ilk beytində də ifadə olunur:

Saçma, ey göz, əşkdən könlümdəki odlarə su,

Kim, bu dəklü tutuşan odlara qılmaz çarə su.

Şair demək istəyib ki, ey gözüm, yaş axıdılıb könlümün odlarına su çiləmə, çünki könlümdəki odları söndürməyə göz yaşı su kimi təsir edə bilməz. Axı göz yaşı da od kimi istidir. (89)

Aşağıdakı beytdən isə tamamilə aydın olur ki, Füzuli şeiri daha dərin və mistik mənə daşıyır, çünki burada haqqında bəhs edilən, aşiqin ürəyini dağlayan od Məhəmməd peyğəmbərə olan tükənməz sevgidir.

Suya versin bağiban gülzarı, zəhmət çəkməsin,
 Bir gül açılmaz üzüntək, versə min gülzarə su.

Məlumdur ki, dini-irfani rəvayətlərdə gülün peyğəmbər tərindən yaranması yer alır. Bu baxımdan hər gül bir peyğəmbərin tərindən yarandığı kimi, qızılgül də Muamməd peyğəmbərin tərindən Uca Allahın lütfü ilə meydana gəlmişdir. “Gül Muamməd tərindir” deyən ürfan şairlərindən Yunis Əmrə də məhz bu anlamı nəzərdə tutaraq gülün Muamməd Əleyhissəlamı ifadə edən rəmz olmasını Füzulidən iki əsr əvvəl ifadə etmişdir. Füzuli də eyni duyğularla çıxış edərək demək istəyir ki, bağban gülzar yaratmaq üçün sudan istifadə etməklə çox da əziyyət çəkməsin ki, min gülzara da su versə, ey sevgili peyğəmbərimiz, yenə sənün üzünün tərindən yaranan gül kimi o gülzarda gül açıla bilməz. Çünki, o gülzardakı güllər sudan əmələ gəlir, sənün üzünün tərindən yaranan güllər isə daha gözəl, ətirli və rəyihəldir. (89) Fəhminin şeirinin qəhrəmanı isə sevgilisinin həsrətini çəkən aşiq və bu aşiqin dərddəşi yağışdır:

Fəhminin kimsəsi yoxdur bu biyabanda, gülüm,
 Dostu, sirdəşi külək, həmdəmi, qəmxarı yağış. (36 s.72)

Tənqidçi Vaqif Yusifli yazır: “Məlumdur ki, daha qəzəldə sözü Füzuli kimi ucalıq mərtəbəsinə yetirmək, misilsiz məcazlar yaratmaq çox müşğüldür. Heç Seyid Əzim də, Əliağa Vahid də Füzuli mərtəbəsinə yüksələ bilmədilər. Amma məsələni bu şəkildə qoymaq düzgün deyil, çünki ədəbiyyatın hər tarixi mərhələsinin öz qanunauyğunluqları var... İlqar Fəhminin qəzəllərində XI əsrin ritmi və ahəngi duyulur.” (30, s.13, 14)

Poeziya dili bədii prinsiplərə əsasən qurulur. Rədif, qafiyə, vəzn, səs və sözlərin təkrarı şeirin ahəngdar olmasını təmin edən əsas elementlərdir. Rus ədəbiyyatşünası V. Jirmunski yazır: “Dilçilikdə yer alan fonetikanın müqabilində ədəbiyyatda poetik fonetika gündəmə gəlir və burada səslərin keyfiyyət göstəricisi, sözlərin ahəngi çox böyük əhəmiyyət kəsb edir.” (...) Fəhmi şeirlərinin önəmli xüsusiyyətlərindən biri də söz təkrarlarına xüsusi yer verilməsidir. Qafiyə

və rədifdən əlavə olan təkrarlar bu şeirlərə ritm, xüsusi ahəng qatır. “Dünya qəmini vaxt ola çiyimdən atardım” (36, s.26) misrası ilə başlayan şeirdə Fəhmi hər bəndin sonunu qafiyədən əlavə olan və bir-biri ilə səsleşən “və yatardım”, “və yanardım”, “və udardım” kimi sözlərlə tamamlayır.

“Gedirəm gözlərini bağla mənimçün bu gecə

Yoxdur bir ağlayanım, ağla mənimçün bu gecə” (36, s.20) qəzəlində şair qulaq qafiyəsini məharətlə istifadə edərək zəngin qafiyə sistemi qurur:

“Əcəl almış məni ağuşuna, yox fərqi daha

Qoca dünyanın oyuncaqla mənimçün bu gecə” beytdə işlənmiş “oyuncaqla” sözü [oyuncaxla] şəkildə tələffüz edilir, sonrakı beytlərdə gələn “saxla”, “torpaqla” sözləri ilə qafiyə yaradır. Başqa bir şeirində yenə eyni üsuldən – rədifdən və qafiyədən sonra gələn sözlərin zəngin qafiyələnməsindən istifadə edən Fəhmi həm misralararası, həm də beytlərarası körpü qurur:

Gül ətrivi duydum gecə, tez yollara çıxdım,

çıxdım sənin üçün.

Məşəl yerinə canımı atəşlərə yaxdım,

yaxdım sənin üçün.

Gördüm günün altında susuz solmusan, ey gül,

Göz yaşım içində əriyib çöllərə axdım,

axdım sənin üçün. (36, s.54)

Bu qafiyələri “sıxdım”, “baxdım”, “çaxdım” sözləri davam etdirir.

Fəhminin beyt daxilindəki misraların arasında qafiyələnmə sistemi yaratdığı qəzəlinə nəzər yetirək:

Biz zirvəsinə eşqin ayrılmaq ilə **çatdıq**,

Gecdir, yanıma **artıq** gəlmə, mələyim, gəlmə.

Göz yaşı o günlərdən çöhrəndə qalan **izdi**,

Gör bir necə **acizdi**, silmə, mələyim, silmə. (36, s.35)

Klassik irsdən, ənənəvi qəzəldən bəhrələnən obrazlar yeni kontekstdə təqdim edilir, əruz vəzni xalq danışığı dili ilə harmoniya yaradır. Danışığı dilinə aid olan ifadələrdən istifadə Fəhmi şeirlərinin obrazlılığına mane olmur, əksinə yeni rənglər yaradır.

Çox başqasının **qanın için** görmüşən, ancaq

Heç görmədim **öz qanını səntək için** oğlan. (36, s.59) misralarında “qanını içmək” frazemi iki fərqli mənada işlədilərək maraqlı bir təzad yaradır.

“Mələyim” rədifli qəzəlində isə “dəbdən düşmək” ifadəsini beyt daxilində uğurla işlətməyi bacarır:

Son saniyəsi ömrün qopmaqdadı əqrəbdən,

Ölmək də **düşüb dəbdən**, ölmə, mələyim, ölmə. (36, s.35)

İlqar Fəhminin dörd misralıq bəndlər şəklində yazdığı “Yanıram” rədifli şeiri Nəsiminin “Yanaram” qəzəlini xatırladır.

Qoydu tənha məni heyif ol güli-əhmər, yanıram,

Atəşi-eşqdə Məcnuna bərabər yanıram.

Neyləyim, eyləmişəm yanmağı şəkər, yanıram.

Yanıram **şamü-səhər**, misli-Səməndər **yanıram**. (36, s.117)

Göründüyü kimi, bu şeirdə Fəhmi tamamilə klassik şeir üslubuna söykənir, ənənəvi şeir ifadələri, aşiq obrazı işlənir. Nəsiminin “Yanaram” rədifli qəzəli ilə eynilik təşkil edən ifadələr istifadə etməklə, oxucuya şeirin məhz Nəsimiyə nəzirə kimi yazıldığı düşüncəsini də ötürür.

Səndən iraq, ey sənəm, **şamü-səhər yanaram**

Vəslini arzularam dəxi betər yanaram.(61, s.117)

Nəsiminin “Yanaram” qəzəlinin şah beyti olan

“Çıxdı içimdən tütün, çərxi boyadı bütün ,

Gör ki, nə atəşdəyəm, gör nə qədər yanaram.” (61, s.117) misraları ilə şair aşıqın yandığı eşq odunun böyüklüyünü təsvir edir. Fəhminin “Yanıram” rədifli

şeirində isə aşiq eşq odunda “misli-Səməndər” yandığını ifadə edir. Əfsanəyə görə, Səməndər adlı quş odda yaşayır, yanıb kül olur, ancaq küllərin ortasındakı köz yumurtaya çevrilir və orada yenə Səməndər quşu peyda olur. Fəhminin aşiq obrazı eşqdə Səməndərdir. Onun üçün bu eşq atəşi əbədi və sönməzdir. “Ölümdən qorxan sevgidən də qorxur, onu dolğunluğu ilə hiss edə bilmir, çünki sevginin də kulminasiya nöqtəsi fənadır-özünü unutmaqdır.” (2, s.213)

Fəhminin klassik əruz forma və məzmununda yazmış olduğu qəzəllərində ənənəvi qəzəl obrazları ilə yanaşı daha çox Əliğa Vahid, Ömər Xəyyam yaradıcılığında rastlaşdığımız meyxanə, saqi, mey kimi ifadələr də mövcuddur. Bildiyimiz kimi, qəzəllərdə olan bu ifadələr daha çox sufi-irfani mənalar, alt qatlar daşıyır. Vahid qəzəllərində mey sözü bəzən irfani mənası ilə yanaşı dünyəvi mənasında da işlədilir:

Vahidəm, məst görərkən mənə çox eyb etmə,

Tənəsindən içirəm bəzi dilazarilərin. (70, s.189)

Ömər Xəyyam yaradıcılığından olan aşağıdakı nümunəni nəzərdən keçirək:

Mey içib, gözlə vurulsa insan,

Yaxşıdır riyakar zahid olmaqdan.

Cəhənnəmlik olsa məstlər, aşıqlər,

Cənnətdə bir nəfər tapılmaz inan. (47, s.61)

Burada şair mey içmək ifadəsini dünyəvi mənada deyil, ilahi anlamda işlədir. Bu eşq meyini içib sərxoş olmağı riyakar zahidlikdən daha üstün tutur. Fəhmidən gətirəcəyimiz nümunələrə nəzər salmaq:

Oleydi məscid, ey kaş bir zaman **meyxanə** cildində,

Görəydim vaizi bir **saqi-məstanə** cildində.

Yəqin, bir məqsədi varmış, ki **arif** olsa da Məcnun

Gəzib seyr eyləyirdi çölləri **divanə** cildində. (30 s.111)

Və yaxud,

Bircə **qətrə** içmişən eşqin **meyin**, bəsdür sənə,

Bu elə **meydir** səni ta qəbrəcən **dəm** saxlayar. (30, s.111)

Göründüyü kimi, Fəhminin “Cildində” və “Saxlayar” rədifli qəzəllərində yaratdığı aşiq obrazı məscidi meyxanə, vaizi saqi cildində görməyi arzu edərkən Məcnun kimi eşqdə divanə-arif olmaq niyyətindədir. Fəhmi də Ömər Xəyyam kimi riyakar, yalançı, saxta zahidliyi deyil, eşq yolunda sidq ürəklə xidmət etməyi seçir. Eyni fikrə fərqli məzmun ilə Füzuli yaradıcılığında da rast gəlirik. “Vaizin küfrün mənim rüsvalığımdan qıl qiyas, Onda sidq olsaydı, mən təqva şüar etməzmidim?” deməklə dahi Füzuli din xadiminin günahları ilə öz rüsvaylığını müqayisə edir, vaizin ibadətini saxta olduğunu deyir.

1.2. Şeirdə ədəbi qəhrəman konsepsiyası: şəxsləndirmə

Predmet və hadisələrin fərddə doğurduğu şairanə duyğular ön plana keçdikcə, yazıçılar istər-istəməz qəhrəmanların ruhi aləminin elə cəhətlərini də əks etdirməli olmuşlar ki, həmin cəhətlər adi məntiq, real düşüncə ölçülərinə sığmamışdır. (3, s.89)

İlqar Fəhmi poeziyasının lirik qəhrəmanları xaraktercə zəngin və müxtəlifdir. Şair klassik şeir janrı olan qəzələ sadıq qalaraq yar, əğyar, aşiq, bülbül obrazları silsiləsini istifadə etsə də, onları müasirlik kontekstində təqdim etməyi bacarır.

Fəhminin aşiq obrazı bir çox hallarda çox sevən, yarının hicranı ilə yaşayan lirik qəhrəmandır. Bu, daha çox ənənəvi üslubda yazmış olduğu qəzəllərinə xas olan xüsusiyyətdir.

Daha hifz eyləyən yoxdur bələdan ruhumu, yəqin

Mələklər də küsüb məndən səni tanrım bilən gündən. (30, s.79)

Sevgili obrazı tanrı ilə bərabər bir həddə təqdim edilir. Klassik qəzəllərində, adətən, bu tərz qorusa da, neoklassik şeirlərində vəziyyət fərqlidir. Müəllifin çox sevilən şeirlərindən olan “O qızın” rədifli şeirdən parçalara nəzər salaq:

Saçları bir zülfi-pərişan idi,

Cümlə cahan zülfünə qurban idi
 O qızın.
 İndi səliqəylə daranmış başını qar tutur,
 Saçlarını sanki qara rəng uduzur, ağ udur. (30, s.31)

Klassik şeirdə qadın obrazlarının işlənməsi çox təbii bir haldır və şairlər ilham mənbələri olan qadınları müxtəlif təşbih və metaforlarla təsvir etmişlər. Adətən, bu qadınlar günəş kimi parlayır, çiçək kimi gözəl, ay kimi ağ bənizli olur və s. Fəhminin bu şeirində isə canlandırılan qadın obrazı fərqlidir. Elə ilk beytdən müəllif maraqlı bir təzad yaradır. Şeirdə zaman paralelləri apararaq həmin “o qızın” həm keçmiş, həm də indiki həyatını göstərir. Buradan anlaşılır ki, əvvəllər zülfü uğruna aşıqlərinin özünü fəda edəcəyi bu qadın artıq müəyyən səbəblərdən əvvəlki şövqündə deyil. Müəllif “udmaq” və “uduzmaq” təzadını maraqlı bir şəkildə istifadə edir.

Daha sonrakı beytdə gözlərinin gözəlliyi canlar alan bu qızın gözlərindəki parıltının yerini göz yaşlarının aldığı deyir:

Gözləri bir nərgizi-fəttan idi,
 Kirpiyi sanki iti peykan idi
 O qızın.
 İndi daha parlamayıf gözləri ulduz kimi,
 Kirpiyi üstə gözünün yaşı donur buz kimi.

Fəhmi bu obrazın keçmiş həyatını təsvir edərkən zülfi-pərişan, nərgizi-fəttan, sərvi-xuraman, qönçeyi-xəndan kimi klassik ərəb-fars ibarələrini istifadə edir. İndiki zamanın təsvirində isə daha çox gileylənmə xarakterikdir.

Ləbləri bir qönçeyi-xəndan idi,
 Busəsi çox dərdlərə dərman idi
 O qızın.
 İndi əsəbdən gecə-gündüz dodağın çeynəyir,
 Eh, bu qədər qayğı ki var, al dodağı neyləyir?

Müəllif ritorik sual verir, kiçik bir şeirlə gözlərimizin önündə keçmiş və indiki həyatı ilə bir qadını canlandırmağı bacaran müəllif şeirin son beytində “o qızın” aşıqının də təsvirini verməyi unutmur. Sonda anlaşılır ki, bəxti gətirməyən, həyatı üzünə gülməyən təkçə “o qız” yox, həm də bəxti özünə yar olmayan aşıqdır:

Aşıqi bir tazə qəzəlxan idi,
 Çəkdiyi ancaq qəmi-hicran idi
 O qızın.
 Aşıqının indi qələm tutmağa yox taqəti,
 Neyləsin aşıq, belə gəldi qədəri-qisməti. (30, s.32)

Fəhmi şeirlərində qadın obrazları maraqlı cəhətləri ilə seçilir. Məsələn, “Misra-misra” şeirinin son beytinə baxaq:

Bəlkə, Həvvə da o vaxt Fəhmi kimi şair olub,
 Yəni yoldan çıxarıb Adəmi misra-misra. (36, s.53)

Dini obrazlara bu cür yumoristik bir üslubla yanaşılması maraqlı doğurur, şeirə fərqli kolorit qatır. Ümumiyyətlə, Fəhmi şeirləri üçün ədəbi qəhrəmanlara bu cür üslubla yanaşma xarakterikdir. Klassik ədəbiyyatdan tanıdığımız əbədiyaşar aşıq obrazlarımız olan Leyli, Məcnun, Fərhad, Şirin, Sənan bu şeirlərdə yeni bir ruhla, bir qədər dünyəviləşdirilərək, ciddiyyət pərdəsi götürülərək canlandırılır:

Cövr eyləyərək Məcnuna Leyli zarafatca
 Səhraya salıb eylədi rüsva zarafatca. (36, s.106)

Və yaxud,

Çox etdim eşqdə icad, fəqət mümkünmü qoymaq ad,
 Bu Məcnun ilə ol Fərhad və ya Sənan olan yerdə. (30, s. 144)

Fəhmi çox hallarda öz şeirlərinin lirik qəhrəmanıdır. nO bu şeirlərdə gah sevən, gah izzət çəkən, gah xəyanətə uğrayan aşıqdır, gah da öz məni, həyatdakı mövqeyini tapmağa çalışan insandır. “Oğlan” rədifli şeirdə yaradılmış qəhrəman obrazını təhlil edək:

Dincəl bir az, ey hər gün özündən qaçan oğlan,

Ahıyla içindən çölünə yol açan oğlan. (36, s. 59)

Şeir in ilk beytindən anlaşılır ki, qəhrəman hər şeydən yorulmuş, iç dünyasındakı daxili çəkişmələrlə baş-başa qalan insandır. “Ahıyla içindən çölünə yol açmaq” ifadəsi ilə müəllif obrazın daxili və zahiri dünyası arasında necə kəskin bir fərq olduğunu göstərir. Sonrakı beytlərdə qəhrəmanın iç dünyası daha da açılır, ruhi sarsıntılarının səbəbləri göstərilir:

Yanma bu qədər boş yerə, səndən günəş olmaz,
Ey şölələnib ətrafına nur saçan oğlan.

Vaxtın çatıb artıq, daha bir gözdə məkan tut,
Dünya kimi gözdən gözə daim köçən oğlan.

Aydın olur ki, lirik qəhrəman hər kəs üçün ömrünü fəda etmiş, ətrafına günəş kimi işıq saçmağa, yardım etməyə çalışmış, lakin dəyər, qiymət görməmiş, həyatdan küskün düşmüş insandır. Növbəti beytdə isə onun əsl sevgi, sədaqət hisslərini yaşamadığı, qəlbindəki arzuların nakam qaldığı aydınlaşır. Məqtə beytində isə müəllif etiraf edir ki, bu qəhrəman elə özüdür, bu şeir isə özünün özünə olan nəsihətidir:

Kim Fəhmini gördü, dedi - əhsən, hələ sağmış,
Dünyada cəhənnəm alovundan keçən oğlan.

İlqar Fəhmi şeirlərinin bir qismində xəyanətə uğramış qəhrəmanların lirik duyğularının təsvirləri verilir. Klassik şeir üçün ənənəvi olmayan xəyanət motivlərinin şeirdə işlədilməsi, hətta şeirlərində ənənə halına çevrilməsi sıxlıqla müşahidə olunur. “Kimiyyə” rədifli qəzəlində xəyanət motivləri, xəyanətə uğramış ədəbi qəhrəman canlandırılır:

Demə buzdur ürəyin, məndə ürəkdən yox əsər,
Onu bir isti xəyanətdə əritmiş kimiyyə. (30, s.21)

Lirik qəhrəmanı incidən bu xəyanət onu mənəvi cəhətdən dərin yaralamış, incitmiş olsa da, o bu xəyanətin bədəlini xəyanətlə ödədiyini də bildirir:

Necə dərin yara vursan da mənə ağrısı yox,

Yaramı özgə öpüşlərlə keyitmiş kimi yəm.

Və yaxud rədifsiz şeir olan, “o, bu” motivləri ilə yazılmış qəzələ nəzər salaq:

Bezmişəm sənsiz həyatın o adından, bu adından,

Zərrə-zərrə səni yığdım o qadından, bu qadından. (30, s.27)

“Olmur” şeirində də xəyanətlə üzləmiş qəhrəmanın daxili hissləri, sevgi haqqında bədbin düşüncələri əks etdirilir:

Xəyanət isti qəhvə, soyutmaq olmur,

Həyatına dağılsa, qurutmaq olmur.

Bir an toxunsa ruha xəyanət ətri

Yüz il unut desən də, unutmaq olmur. (36, s.18)

İlqar Fəhmi şeirləri üçün xarakterik olan bir başqa cəhət cansızların və yaxud da heyvanların şəxsləndirilməsidir. Onlar ya birbaşa aşiq obrazında təqdim edilir, ya da lirik qəhrəman onlara xitab edir. Fəhminin sevilən şeiri olan “Yağışam”-a nəzər yetirək:

Hər gün söyürəm pəncərəsin sevgili yarın,

Yox ayrılığım ki, ona dərdim danışam mən,

dilsiz yağışam mən. (30. s.73)

Şeirdə yağış şəxsləndirilərək aşiq obrazında verilir, şeirin birbaşa lirik qəhrəmanına çevrilir. Ona insani, daha dəqiq, aşıqlərə məxsus xüsusiyyətlər köçürülür:

Yarın evinin dövrünü dəryayı çevirdim,

Çox şükr, rəqibin yolunu bağlamışam mən,

qısqanc yağışam mən.

Ümumən, Fəhmi şeirləri üçün təbiətlə aşıq hissələrinin vəhdətdə verilməsi xarakterikdir. “Sarı yarpaqlar” şeirində də Fəhmi təxminən eyni üsulu istifadə edir. Lakin burada yarpaqlar birbaşa qəhrəman deyil, lirik qəhrəmanın hissələrini müqayisə edərək şəxsləndirdiyi varlıqdır:

Küləklə dost olub çox gəzgilər birlikdə dünyanı,

Yəqin məntək o cananı soraqlar sarı yarpaqlar. (30, s.71)

İlqar Fəhminin lirik yaradıcılığında önəmli yeri tutan “şeir və şair” obrazı da var. Müəllifin sərbəst vəzndə yazdığı şeirlərdən birinə diqqət yetirək:

Birdən yer qaçdı

ayaqlarımın altından,

Gördüm ki, yıxılıram

Əl atıb yapışdım şeirlərimdən

Yer isə uzaqlaşdı

Gözdən itdi yavaş-yavaş... (30, s.64)

Şair burada təhlükəli situasiya və xilas motivləri yaradır. Əslində, burada yıxılmaq fiziki deyil, mənəvi anlam daşıyır. Və mənəvi əzablardan qurtuluş yolu olaraq şeir seçilir. Lakin şeirin gücü şairi xilas etməyə çatmır. Situasiya dərinləşir:

Birdən şeirlər başladı çatlamağa

Çatladılar, sınıb töküldülər.

Mən də yıxıldım mavi boşluğa. (30, s.64)

Yıxıldığı anda qəhrəman bir nəfərlə rastlaşır. Bu isə onun özüdür, şeir yazır. Yıxılan şair şeir yazan şairə var gücü ilə qışqırır şeir yazmağa davam etməsini istəyir.

Yıxıla-yıxıla bir nəfər göründü gözümə.

Şeir yazırdı.

Var gücümlə bağırdım:

“Sən allah, şeir yaz, əsl şeir.

Elə yaz ki, nə vaxtsa

Asılıb qalası olsan şeirlərindən
Sənin ağırlığına davam gətirsin.” (30, s.64)

Bu şeirin İlqar Fəhminin yaradıcılığının ilk dövrlərinin məhsulu olduğu aydın görünür. Şair burada, bir növ özünə nəsihət verir, daha yaxşı yazmaq üçün, ilhamlandırır, motivasiya edir.

Ümumiyyətlə, İlqar Fəhmi hər üç ədəbi növdə yazıb-yaratmış olsa da, hiss olunur ki, şeirlər onun yaradıcılığında xüsusi bir mövqeyə malikdir. Şair müxtəlif şeirlərində şeirə olan münasibətini ifadə edir.

Öldürmək üçün kimini
boğazından asırlar,
kimini saçından,
kimini dilindən.
Ey məni öldürmək istəyən,
Şeirimdən as məni,
Bəlkə onda öldüm. (30, s.56)

Elə bu şeirdən də İlqar Fəhmi üçün şeirlərinin hansı dəyərdə olduğu aydınlaşır. Şeirlər o qədər müqəddəs və zərifdir ki, onun həm ən güclü, həm də ən zəif nöqtəsidir.

II FƏSİL. İLQAR FƏHMİ NƏSRİNİN MÖVZU VƏ İDEYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

2.1. Nəsrdə folklor motivləri və postmodernizmin təzahürü

İlqar Fəhminin nəsr yaradıcılığı olduqca geniş və zəngindir. Belə ki, ədibin bir sıra romanları, povestləri, hekayələri həm ayrı-ayrı kitablar şəklində, həm də müxtəlif dövrü mətbuat orqanlarında, qəzet və jurnallarda çap edilmişdir. Fəhmi nəsrini həm müasir yazı texnikalarından, həm də folklordan bəhrələnir.

Folklordan bəhrələnmə ədəbiyyatımız üçün xarakterik olsa da, postmodern yazı meyilləri birmənalı qarşılanmadı. “Postmodern roman əvvəlki roman ənənəsindən uzaqlaşaraq, pastiş, kollaj, montaj, mətnlərarası əlaqə, dekonstruksiya, təhtəlsüür, mistifikasiya və digər üsulları özündə birləşdirərək zənginləşir. Postmodern romanda obrazlar arasında müəllifin olması, mətn daxilində digər bədii əsərin qələmə alınması, bədii yaradıcılıq haqqında fikirlər mübahisəsi, janr qarışılığı, müxtəlif süjet xətlərinin bir birinə qarışması özünü qabarıq şəkildə göstərir.” (67, s.13)

Bu xüsusiyyətlərinə görə postmodernizm Azərbaycan ədəbiyyatına yad idi. Bəziləri postmodernizmi qəbul etdi, digərləri isə ədəbiyyatımız üçün yad hesab etdilər. Postmodern texnikalarla yazı köhnəyə yeni nəfəs verməkdir. Bu baxımdan tənqidçi Hüseynbala Mirələmov deyir: “Postmodernizm hoqqabazlıqdır. Mən əvvəli və sonu məlum olanı bəyəniyəm, onu təqdir edirəm” (59). Teymur Kərimli isə postmodernizmin ədəbiyyatımıza ziyan gətirdiyini düşünür. (51)

Lakin bilmək lazımdır ki, burada müxtəlif yazı texnikalarına dərinləndən bələd olmaq əsasdır. Postmodernizm köhnəni inkar etmir, sadəcə yenilik fonunda təqdim edir. “Postmodern olanın mevcudiyeti modernlə mümkündür. (75, s.267) Qonşu ölkələrdə postmodernizm nəzəriyyəsi ilə bağlı çox sayda elmi-nəzəri kitablar yazılıb dərc edildi. Bir çox ədəbiyyatşünasların və nəzəriyyəçilərin sanballı araşdırmaları postmodernizmin dərinləndən mənimsənilməsində böyük rol

oyladı : Kubilay Aktulum (72), Metin Cengiz (75), Ülkü Eliuz (76), İsmet Emre (78), Semih Gümüş (79). Müasir ədəbiyyatımızda Dilbər Zeynalova (71), Salidə Şərifova (67), Aydın Dadaşov (19), Elnarə Akimova (5,6,7), Elnarə Qaragözova (53), Nərmin kamal (50) və digər ədəbiyyatşünaslar postmodernizmin təhlilləri və texnikasının öyrənilməsi baxımından fərqlənir.

Müasir dövrdə trilogiya janrında yazılan ədəbi nümunələrə, demək olar ki, rast gəlinmir. İlqar Fəhminin “Koroğlu” dastanının motivləri əsasında qələmə aldığı “Çənlibel layihəsi” bu baxımdan fərqlənir. Layihə 1) “İlk sui-qəsd”, 2) “Qarğa yuvası” və 3) “Kölgədə əqrəb” adlı üç kitabdan ibarətdir.

Müəllif hər üç kitabı haqlı olaraq tarixi-detektiv adlandırır. Hadisələr Səfəvi-Osmanlı müharibələri, qızılbaş hərəkətləri zamanında cərəyan edir, süjeti axıcı və maraqlı edən detektiv xətt üzrə qurulur.

“Məlumdur ki, ədəbiyyat tariximizi zənginləşdirən, xalqımızın fikir səmasında parlaq işıq saçan şəxsiyyətlər az deyil. Bədii əsər ədəbi şəxsiyyəti tarixi obraz kimi təqdim edir.” (11, s.18) Əlbəttə, Yavuz Axundov “Tarix və roman” kitabında bunları deyərkən haqlıdır. Bədii əsər tarixi qəhrəmanı tanımaq üçün ideal vasitədir. İlqar Fəhmi isə bunu tamamilə yeni, özünə xas bir üslubla – trilogiyası ilə edir.

Trilogiya ədəbiyyatımızda tarixi dekonstruksiyanın ilkin nümunələrindəndir. Dekonstruksiya postmodernizmin əsas ünsürlərindən biridir. “Dağıtmaq”, “sökmək”, “parçalamaq” mənasında olan bu söz bəzən yanlış anlaşılır. Burada necə gəldi dağıtmaqdan deyil, köhnə əsasında müəyyən qanunauyğunluqla yenidən yaratmaqdan bəhs olunur.

Bəziləri dekonstruksiyanı təhlükəli hesab edir, ilk mətnə xəyanət olaraq görür. İlqar Fəhmi “Koroğlu” eposunu dekonstruksiya etməklə yeni, tam fərqli Çənlibel və qəhrəmanlar yaradır.

Layihənin birinci kitabı olan “İlk sui-qəsd” yüz iyirmi beş səhifədən ibarətdir. Çənlibelin təsvirindən sonra adı çəkilən ilk obraz Keçəl Həməzdir. O, təkbaşına

oturub, xəyal dünyasına qərq olub, Çənlibeldəki fəaliyyəti, Koroğlunun yanında hansı mövqedə olması barədə fikirlər içindədir. Paşaları, xanları, Koroğlunu heyvanlar aləminin üzvləri ilə müqayisə edən Həmzə özünü heç yerə aid edə bilmir: “Bax, bu qartal, şəksiz ki, Koroğludu, dövrəsindəki şahinlər də dəlilər. Qarğa-quzğunlar da, yəqin ki, paşalar, xanlardı. Xub. Bəs onda mən hansıyam?” (33, s.12) Anlaşılır ki, Həmzə Dona xatunla evlənib, Çənlibelə-Koroğlunun yanına köçüb, dəlilərlə arası kifayət qədər yaxşıdır. Dastandan tanıdığımız Keçəl Həmzə Koroğlunu aldatmış, Qıratı qaçırması ilə məşhurlaşmışdı. Onun sonrakı fəaliyyəti və taleyi ilə bağlı hər hansı bir məlumat əldə etməmişdik. Müəllif elə məhz bu məqamda dastana göndərmə edir və öz Keçəl Həmzəsini oxucuya təqdim edir: “Koroğlu Həmzənin hiyləgərliyini, çoxbilmişliyini unutmamışdı. Bir xeyli vaxtdan sonra başa düşmüşdü ki, onun özünün də belə ağıllı, hiyləgər, fəndgir adama ehtiyacı var.” (33, s.13)

Əliğa Vahid haqqında dəfələrlə yazılan və deyilən “O, Füzulinin ilahi gözəlini yerə endirdi” cümləsini müəyyən dəyişikliklərlə İlqar Fəhmiyə də aid edə bilərik. Müəllif dastanın əlçatmaz, şir qüvvətli, ilahi güclü, nərəsi ilə dağları-daşları kükrədən Koroğlusunu və onun dəlilərini adi, sıradan insanlar kimi təsvir edir. Ancaq bununla o, mifik yaddaşımızdakı qəhrəman arxetipini dağıtmır, əksinə, onu oxucusu ilə daha da yaxınlaşdırır.

Dastanda Koroğlu və igidləri savaşa, cəng meydanında, hər zaman ön plandadır. Burada isə Koroğlu əsərin yardımçı obrazı səviyyəsinə enir, demək olar ki, əksər hadisələr Həmzənin başına gəlir və ya idarəsində olur. Müəllif dastanın sadəcə bir qolunun iştirakçısı və anti-qəhrəmanı olan Həmzəni əsas obraz səviyyəsinə yüksəldir. Eposla müqayisədə burada Həmzə tamamilə yeni bir xarakterə çevrilir: o, Koroğlunun ən sadıq köməkçisi, ən yaxın məsləhət verəni və bir növ “qoruyucu mələyidir”. Müəllif yeni bir Həmzə yaratsa da, onun ən önəmli xüsusiyyətini – hiyləgərliyini qoruyub-saxlayır. Həmzə İncə xanımın Koroğluya qarşı olan məkrli planını ustalıqla ifşa etməyi bacarır, Koroğlunun həyatını xilas

edir. Koroğlu hadisələrin sadəcə əvvəlində və sonunda görünür, düyün və kulminasiya nöqtələri isə birbaşa Həməzənin iştirakı ilə verilir.

Çənlibeli igidlər meydanı kimi tanısaq da, burada döyüş səhnələri təsvir edilmir. Qəhrəmanlar gizli düşmənlə mübarizədə olduqlarından onların gücüküvvəti hələlik bir işə yaramır. Lakin gizli düşmən və ard-arda gələn qətlər məsələləri süjet xəttini maraqlı və oxunan edir.

“Hər bir mətn başqa mətnlərin kəsişdiyi yerdir.”(71, s.37) Əsərin sonunda müəllif başqa bir dastana – “Kitabi-Dədə Qorqud”a göndərmə edərək dastanvari gediş edir. Dədə qorqud hər boyun sonunda qəhrəmanlıq göstərən bir igidə ad verir. İlqar Fəhmi isə əsərində, bir növ, Koroğlu – Dədə Qorqud eyniləşdirməsi edərək, əsərdə qəhrəmanlıq göstərən igidə, yəni Həməzəyə ad verir. Bu vəzifəni əsərdə Dədə Qorqud kimi adı keçən, hadisələrdə birbaşa iştirak etməyən Koroğlu icra edir: “Sənə isə, Keçəl, bütün bu fənd-feli açdığına görə “Çənlibel tülkü” ləqəbini verirəm. Sübut elədin ki, o keçəl başının içi boş deyil. Sən olmasan, biz batırıq.” (33, s.123) Bununla da, Həməzə əsərin başlanğıcında onu düşündürən suala – heyvanat aləmindəki yeri ilə bağlı məsələyə cavab almış olur. Elə buradan da məlum olur ki, layihənin baş qəhrəmanı Həməzədir.

Trilogiyanın ikinci kitabı “Qarğa yuvası” adlanır. Bu dəfə müəllif daha irihəcmli əsər ortaya qoyur – üç yüz yeddi səhifə. İlqar Fəhmi yenə də müəyyən mənada dastana sadiqliyini qoruyur və bu kitaba da müqəddimə ilə başlayır. Əsər müqəddiməni izləyən iyirmi yeddi fəsildən ibarətdir. Bu dəfə hadisələr daha qarışıq və mürəkkəbdir. Müəllif Çənlibel əhlinin, ən əsas da Həməzənin qarşısında açılması xeyli dərəcədə çətin olan düyünlər, problemlər qoyur.

İkinci kitabda dastana yaxınlıq və bağlılıq daha çox müşahidə olunur. Belə ki, dastandan tanıdığımız bir çox Çənlibel qəhrəmanlarının – Aşıq Cünunun, Toxmaqyuranın, Bəlli Əhmədin, Xan Eyvazın, Nigar xanımın hadisələrdə iştirakı tez-tez müşahidə edilir. Müəllifin əsərin əsas xətti boyunca sufi-irfani məsələlər verməsi, dərvişlərin, təkyələrin, yüsüc təsbehlərin, gizli işarə yazısının geniş

təsvirləri əsərə mistik ab-hava qatır. Əsər haqqında Mehriban Allahquluyevanın yazdığı “İlqar Fəhminin “Qarğa yuvası” romanı postmodern roman təhkiyəsində” adlı məqaləsində qeyd etdiyi fikirlərlə razılaşıırıq. Məqalə müəllifi haqlı olaraq yazır: “İlk əvvəl müəllif oxucunu sirin-sehrin mövcudluğuna inandıraraq, dərvişlər, Səfəvi sarayı və Çənlibel arasında baş verən sirli hadisələr, bəzi simvollardan yararlanaraq oxucunun marağını özündə saxlamağa, nəticə etibarilə əsərin oxunaqlı olmasına müvəffəq olur.” (8, s.103)

Nağılvari dil, hadisələrin sehrlili kontekstdə davam etməsi, mübaliğə və bənzətmələr, obrazların çoxluğu və hadisələrin rəngliliyi, el məsəllərindən istifadə edilməsi “Qarğa yuvası”nı dastanla yaxınlaşdıran cəhətlərdir. Hadisələr Aşıq Cünunun başına gələn döyülmə səhnəsi ilə başlayır. Bədxah düşmənlər aşığın döymək az imiş kimi sazını götürüb başına vurmalarını əmr edirlər. Bu isə aşığın döyülməyindən daha çox incidir, mənəvi ağrı verir. Müəllif burada el məsəlini yerində işlədir: ” Bu sözdən sonra Aşıq Cünunu lap ağlamaq tutdu.” (35, s.3)

Dastanda Aşıq Cünun Koroğlu üçün vacib olan xəbərləri, təhlükə xəbərdarlıqlarını çatdırır. Burada da müəllif hadisəni Çənlibelə Aşıq Cünun vasitəsilə çatdırır, ancaq bir qədər fərqli şəkildə: düşmənlər tərəfindən döyülmüş və sinəsi damğalanmış bir halda.

Müəllif dastanlara xas olan yuxu motivini əsərə gətirir. Koroğlu Nigar xanıma və dəlilərə yuxusunu danışır: “Tülkü divləri o qədər qıdıqladı ki, axırı, divlər mənim əllərimi buraxıb yerə uzandılar, başladılar şaqqanaq çəkib gülməyə. Misri qılıncımı çıxarıb hər ikisinin başını kəsdim. Sonra da çöndüm ki, tülküyə “çox sağ ol” deyim, elə bu vədə tülkü dönüb oldu bizim Keçəl Həmzə...” (33, s.9) Əslində, Koroğlu öz yuxusunu danışmaqla şüuraltında Həmzəni öz xilaskarı və qoruyucusu kimi qəbul etdiyini etiraf etmiş olur.

Koroğlu gizli düşməni ilə mübarizə aparmaqdan çəkinir, dəli olmaq dərəcəsinə çatır. İnsanlar arasında nüfuzunu itirməmək və onların ürəyində xof yaratmamaq üçün üzdə öz sakitliyini qorumağa çalışır, təklildə olanda isə nəf Koroğlu sıradan

insana çevrilir: qorxur, təlaşlanır, narahat olur. Müəllif insan psixologiyasından xəbərdar olduğunu nümayiş etdirir. Dastanda Koroğlu savaşı meydanında vuruşurdusa, romanda həm gizli-kölgə düşməni ilə, həm də daxilindəki kölgə arxetipi ilə mübarizə aparır.

Tənqidçi Vaqif Yusifli yazır: “Keçəl Həmzə dastandan fərqli olaraq burada müsbət planda təqdim edilir. O, müasir dillə desək, cinayət-axtarış müstəntiqi funksiyası yerinə yetirir.” (91) Bəli, Həmzə, həqiqətən də, hadisələrin kökünü tapmağı bacarır.

Salidə Şərifova da eyni fikri paylaşır: ”Dastan variantlarından fərqli olaraq, Koroğlunun “Çənlibel tülkü” adlandırdığı Həmzə romanda hörmətli adamdır” (67, s.79) Belə ki, dastandan fərqli olaraq, trilogiyaya daxil olan hər üç romanda Həmzə obrazı ön plandadır. “Koroğlu” dastanının sadəcə bir qolundan – “Həmzənin Qıratı qaçırması” qolundan tanıdığımız Həmzə romanların əsas qəhrəmanıdır. İlqar Fəhmi postmodernist ünsürləri Koroğlu obrazı ilə yanaşı Həmzə obrazı üzərində də tətbiq edir. O, burada Koroğlunun sağ əli, “qoruyucu mələyi” vəzifəsindədir. Çənlibelin xilaskarıdır. Lakin İlqar Fəhmi Həmzəni tamamilə dəyişmiş, onun ən vacib özəlliyini – hiyləgərliyini qoruyub saxlayır və romanları da məhz bu xüsusiyyət üzərində qurur. Lakin burada Həmzə hiyləgərliyini yalnız xeyurxah məqsədlər üçün istifadə edir. Dastandan bildiyimiz kimi Həmzə keçəldir. Keçəllik isə folklorda hiyləgərliyin əlmətidir. İlqar Fəhmi dastandakı bu məsələyə də diqqət edir, Həmzənin hiyləgərliyini simvolla çatdırır. Lakin romandakı simvol dastandan fərqli olaraq, keçəllik yox, tülküdür. Tülkü obrazı təmsillərdə hiyləgərliyin rəmzidir. İlqar Fəhmi Həmzənin hiyləgərliyini ona “tülkü” ləqəbi verməklə ön plana çəkir.

Trilogiyaya daxil olan bu romanlarda dastandan fərqli olaraq, qadın obrazları çox nadir hallarda iştirak edir. Nigar xanımın nitqi sadəcə bir neçə sözdən ibarətdir. Digər qadın obrazlarının isə sadəcə epizodik olaraq adları çəkilir. Müəllif həm dastana sadıq qalmaq, həm də asılı qalmamaq kimi iki vəzifəni

öhdəsinə götürür. O, dastanı təkrarlamır. Yeni bir obrazlar sistemi, postmodern baxışla yeni bir Koroğlu ərsəyə gətirir. Lakin həm də dastandakı igidlərin müxtəlif ölkə və şəhərlərə səfərləri baş tutduğu kimi romanda da qəhrəmanlar hadisələri araşdırmaq üçün başqa-başqa şəhərlərə, bəzən ölkə xaricinə belə gedirlər.

Trilogiyanın ilk kitabı ilə müqayisədə müəllif dili burada daha rəvan və axıcıdır. İlqar Fəhmi “xəlq”, “bineyi-qədim”, “day”, “yəinki” tipli ifadələr işlətməklə roman – dastan dili keçidləri edir.

İyirmi yeddi fəslin hər birinin adı dərviş iyi, sel iyi, təsbəh iyi, karvansara iyi kimi müəyyən qoxularla adlandırılır. Psixologiyadan bilindiyi kimi, qoxu yaddaşı canlılar üçün hədsiz dərəcədə önəmli və unudulmazdır. Məşhur qırğız yazıçısı Çingiz Aytmatov bəzi əsərlərini bu məsələ - qoxu yaddaşı ilə keçmişə qayıdış üzərində qurmuşdur. İlqar Fəhmi də yaddaş detalını ustalıqla istifadə edir. Bu mövzuda Elçin Hüseynbəylinin də romanı vardır “yovşan qağayılar”

Üçüncü – sonuncu kitab “Kölgədə əqrəb” adı ilə çap edilir. Kitab həcm etibarını ilə trilogiyanın ən böyük əsəridir. Burada süjet daha da dərinləşir. Müəllif postmodernizmin üsürlərindən olan roman içində roman konsepsiyasından istifadə edir. Eyni hadisə bir neçə obraz tərəfindən danışılır, bununla, hər bir obrazın daxili dünyası, xarakteri açılır, oxucuya qaranlıq qalan məsələlərə aydınlıq gətirilir.

Müəllif obrazların nitqi üçün onlara xarakterik olan ifadələrdən istifadə edir. Arabaçı sadə dildə danışır və uzunçuluq edir, Şah Abbasın danışığı zəhmli və lakonikdir, Həmzə hər zaman olduğu kimi çox sual verir və öyrənmək istəyir və s.

Bundan başqa sufi-dərviş Mustafa bəy obrazının döyüşdə iştirakı vasitəsilə müəllif rənglərin aurası və insan psixologiyasına təsiri məsələsini də gözəl bir şəkildə təqdim etməyi bacarır. “Düzü, həmin dəm mənim burnum ömründə ilk dəfə qırmızı rəngin iyini hiss elədi. Qarnı cırılmış cəsədlərin çölə tökülən

bağırsaqlarından gələn nəcis iyi qan iyinə qarışmışdı. Adamın aqlını başından alan bu iy məhz qan iyyidi.”(34, s.163)

İlqar Fəhminin “Çənlibel tülküsu”nə aid olan romanlarını anlamaq üçün oxucu sufilik, hürufilik, təriqətlər, orta əsrlər tarixi və ədəbiyyatı haqqında müəyyən qədər məlumatlı olmalıdır. Yaqub Babayevin də qeyd etdiyi kimi “Hürufilik dini-fəlsəfi təriqət kimi, əsasən, XIV-XV yüzilliklərdə özünü təzahür etdirir. Sonrakı əsrlərdə öləziyir və onun ancaq bəzi işartılarını görürük. Bununla belə, panteist dini-fəlsəfi düşüncəni əsas götürən bu cərəyan XIV-XV yüzilliklər Azərbaycan ədəbi-mədəni mühiti və bədii fikri ilə o qədər sıx və əsaslı şəkildə qaynayıb qovuşur ki, onu nəzərə almadan həmin dövr ədəbiyyatımızı bir bütöv olaraq dərk etmək mümkün deyil.” (14, s.55)

Burada da intertekstuallıq özünü yuxu motivində göstərir. Dastanda olduğu kimi romanda da qəhrəmanlar yuxuya gedir və düşmənə yenilirlər. Postmodernizmin əsas əlamətləri olan oyun içində oyun, istehza üçüncü kitab üçün xarakterik cəhətlərdir. Bundan başqa Toxmaqvruran obrazı ilə müəllif postmodernizmin önəmli ünsürü olan gülüşü təmsil edir.

“Bu roman ədəbiyyatımızda az qala hamının bildiyi mətni dekonstruksiya edərək onun əsasında həm məzmun, həm də forma planında tamam fərqli mətn yaratmağın parlaq nümunəsi idi.” (44)

Dastanla romanın sintezi Koroğluya yeni bir həyat verir. İlqar Fəhmi postmodernizmə aid olan kollaj texnikasından istifadə edir. Lakin kollaj tək-cə birləşdirmək deyil, “Kolajda birləşmədən çox yapışdırmanın söz konusu olduğunu söyleyebiliriz.” (72, s.223) Fərqli olan elementlər eyni mətndə birləşdirilir. Müəllif bunu uğurla həyata keçirir.

İlqar Fəhmi eyni zamanda zaman paralelləri, pastişlər, montaj kimi texniki ünsürləri istifadə edərək oxucunu əsəri sona qədər oxumağa vadar edir. O, trilogiya adlandırdığı üç romanını “Koroğlu” dastanı ilə montajlayır, birləşdirir,

köhnəyə yeni bir nəfəs verir. “Montaj bir esere önceden yazılmış başqa bir eserin yerləşdirilmesidir.” (76, s.145)

İlqar Fəhmi romanlarını oxuculara sevdiren həm də dili uğurlu bir şəkildə istifadə etməsidir. Xalq danışığı ifadələrinin, gündəlik məişət dilinin obrazların, bölgələrə və xarakterlərə uyğun ləhcə və dialekt sözlərinin məqamında işlədilməsi əsərlərə rəng qatır. Çənlibel dəliləri arxaik sözlərdən istifadə edir, bakılılar öz şivələrində olan sözləri istifadə edir və s. “**Binayi-qədimdən** belədi, bir şəxs ki özü öz danışığını xoşladı, **day** xəbər tutmaz ki, adamlar ona qulaq verib ya yox.” (35, s.49) Bəzən isə, ümumiyyətlə, müəllif və obraz nitqi sərhədləri aradan qalxır. Müəllifin nitqi ədəbi dildən çıxıb obrazların nitqi ilə bərabər səmimiyyət yaradır. Buna isə daha çox müəllifin “Koroğlu” dastanını parodiya etdiyi əsərlərində yer verilir. Belə düşünmək olar ki, müəllif burada roman, hekayə yazarı olmaq funksiyasından imtina edib, dastan söyləyən ozan vəzifəsini üzərinə götürür.

“Kaspi” qəzetinə olan müsahibəsində müəllif özü də dil və üslub məsələsinə toxunur, müəllif dili və obraz dili haqqında danışır : “Vahid ədəbi dilə tabe edilməyin tərəfdarı deyiləm. Onda bizim sovet ədəbiyyatındakı kimi qəribə bir tendensiya əmələ gələcək, qəhrəmanlar eyni dildə, eyni üslubda danışacaq. Bu, əsəri bir az pafoslu edir, təbiilikdən çıxarır.” (15)

Bir çox romanlarında hadisələri yarıda dayandıran müəllif özü mətnə müdaxilə edərək ya zamanda geri gedir, ya da fərqli obrazların başına gələn əhvalatları danışmağa başlayır, başqa sözlə desək, oxucunu intizarda saxlayır. “Okuyucunun merakının yoğunlaşdığı anda romancı devreyə girir və kahramanın keçmişi hakkında ya parça parça yahut blok halinde bilgiler verir.” (83, s.237) İlqar Fəhmi bu priyomdan ustalıqla istifadə etməyi bacarır. Əsərlərində detektiv xətti və ya gizli olan bir şeyin üstünün açılmağa çalışılması süjeti maraqlı və oxunaqlı edir.

Trilogiyasına daxil olan “İlk sui-qəsd”, “Qarğa yuvası”, “Kölgədə əqrəb” romanlarında İlqar Fəhmi yeni bir Koroğlu xarakteri yaratdı. Hamımızın dastandan qorxmaz, cəsur, basılmaz kimi tanıdığımız xalq qəhrəmanının

görmədiyimiz tərəflərini İlqar Fəhmi açmağa çalışdı. Hər üç romanda Koroğlunun keçirdiyi hisslər, daxili həyəcanlar böyük ustalıqla təsvir edilir. Oxucu ilk dəfə Koroğlunun qorxduğunu, kimdənsə çəkdiyini, kiməsə möhtac olduğunu görür. Lakin İlqar Fəhmi bunları sırf yenilik yaratmaq məqsədi ilə süni bir şəkildə etmir. O, həqiqətən də, öz Koroğlusunu yaradır. Bu Koroğlu realdır, mif deyil. O da bütün başqa insanlar kimi hisslərə, düşüncə və duyğulara sahibdir.

Müəllif qəhrəmanı süni şəkildə hərəkət etdirmir. Qəhrəman özü o qədər realdır ki, əminik ki, müəllifin idarəetməsinə tabe deyil. Koroğlunun döyüşdə məğlub olduğu, ölüm döşəyinə düşdüyü səhnələr bunları deməyə əsas verir. Dastandan oxucuların yaddaşında yenilməz olan Koroğlu romanda əcəllə çarpışır. Müəllif demək istəyir ki, Koroğlu da bizlərdən biridir. Ölüm ayağında ikən hətta Koroğlu da ah-nalə çəkib imdad diləyir: “Gidi dünya məni namərdlik, nakişilik, fitnə-fel meydanına çəkdi, aciz qaldım. Dəlilərim, igidlərim, əcəl məni haqlayıb, Məni atam Alı kişinin ayağının altda basdırarsız.” (35, s.173)

Koroğlunun real qəhrəman olması barədə fikirlər Şəfa Cəbiyevanın müasir ədəbiyyatımız barəsində məqaləsində də əksini tapır: “ Koroğlu hansısa məsələdə daxilən acizlik çəksə də, bunu dəlillərə, xalqa bildirməkdən çəkinir.” (90)

“Bakı tarixindən kollaj” (29) romanında müəllif şəhər həyatı, məişəti, dialekti, danışq üslubu haqqında maraqlı bir əsər ortaya qoyur. Burada Bakı şəhəri təkcə hadisələrin baş verdiyi məkan kimi yox, eyni zamanda canlı bir təsvir obyektı olaraq təsvir edilir, şəhərin tarixi haqqında bədii ifadələrlə, poetik, obrazlı dildə məlumatlar verilir, tarixi həqiqətlər bədii dil qabığına bürünərək təhrif edilmədən oxuculara çatdırılır. Şəhərin xarakteristikası, müxtəlif toponimlər, faktlar olduğu dəqiqliyi ilə verilir. Bu baxımdan, roman həm də kulturoloji bir mənə kəsb edir, önəm daşıyır. Burada tipik bakılı ailəsi, Bakı adət-ənənələri, obrazların Bakı dialektində danışığı əks edilir. Müəllif doğma şəhərini – Bakını və bunun fonunda insanların ailədaxili münasibətlərini, şəxsiyyət və cəmiyyət məsələlərini işıqlandırır.

2.2. Obrazların lirik-psixoloji vəziyyətinin bədii ifadəsi

2.2.1. Teatral düşüncələrin insan mənəviyyətinə psixoloji təsiri: “Aktrisa” və “Akvarium” romanları əsasında

“Psixoloji elmlərin sürətli inkişafı ədəbi əsəri yazmaqda və qavramaqda fərdi, şəxsi yaşantıların əsas rolu barədə təsəvvürləri genişləndirdi. Psixoloji məktəb sözlə mifin mənşəcə ayrılmaz əlaqəsini üzə çıxardı.” (24, s.84, 85)

İlqar Fəhmi romanlarında dərin psixoloji qatları olan xarakterlər yaratmağı bacarır, obrazların daxili dünyasına enir, oxucunu obrazın ruhi vəziyyəti ilə tanış edir.

İlqar Fəhminin ən çox tanınan və ona məşhurluq gətirən əsərlərindən biri “Aktrisa” romanıdır. Müəllif romanı psixoloji detektiv adlandırır. Əsər “Üçbucaq” və “Gündəlikdən parçalar” adlı iki hissədən ibarətdir. Roman Vaqif və Lalə Fətəliyevlərin qətlinin araşdırılması fonunda baş verən hadisələrdən bəhs edir. Lakin İlqar Fəhminin burada çatdırmaq istədiyi şey cinayət, qatil və cəza məsələlərindən daha çoxudur. Lalə ürəyində böyük arzuları olan gənc qızıdır, səhnəni çox sevən bu gənc qız yaşca özündən xeyli böyük olan bank müdiri Vaqif Fətəliyevlə ailə qurduqdan sonra səhnədən kənarlaşır. Aktrisa olmaq arzusunu ürəyində dəfn edir. Lakin uzun zaman sonra əlinə kiçik bir fürsət düşəndə içindəki sənət qığılıcını yenidən alovlanır. Qonşu evin yeni sakini yazıçı RUFƏT Hüseynovun pəncərədən onu izlədiyini görə gənc xanım istedadına üzə çıxarmağa qərar verir. Hər gün eyni vaxtda pəncərə önündə tək tamaşaçısı üçün rolunu böyük şövqlə ifa edir. Lalə o qədər istedadlıdır ki, bütün bunların oyun olması barəsində kiçik bir bilgisi belə olmayan RUFƏT Hüseynov həmin oyunun qurbanına, eyni zamanda da qatilinə çevrilir. O, əvvəlcə Laləyə fiziki və mənəvi əzablar verdiyini düşündüyü (Lalənin rol ifası nəticəsində) Vaqif Fətəliyevi, hər şey üzə çıxdıqdan sonra isə Lalə Fətəliyevanı qətlə yetirir. Daha sonra mənəvi sarsıntılara dözməyən qurban-qatil intihar edir. Üç cinayət hadisəsi ilə üz-üzə

qalan müstəntiq üçün düyünü açmaq daha da çətinləşir. Böyük ehtimalla, birinci hissənin “Üçbucaq” adlanmasının səbəbi də elə üç cinayət hadisəsidir. İkinci hissədə isə hadisələr yazıçının gündəliyindəki qeydlər vasitəsi ilə aydınlığa çıxır.

Ümumiyyətlə, romanı oxuyarkən məşhur detektiv əsərlər ustası Aqata Kristinin güclü təsiri hiss olunur. Hətta müəllif özü də əsərdə yazıçının adını çəkir: “Müstəntiq güldü: Sən, deyəsən, Aqata Kristinin kitablarını çox oxumusan.” (26, s.12)

Ancaq İlqar Fəhmi öz müstəntiq obrazını Şerlok Holms, ya da Qanbay Qasımlı kimi geniş təqdim etməyə ehtiyac duymur. “Müstəntiq haqqında çox danışmağa ehtiyac yoxdur. Çünki onun bioqrafiyasının baş verənlərə heç bir dəxli yoxdur.” (26, s.7) Buradan anlaşılır ki, müəllifi cinayət hadisəsinin təsvirindən daha çox obrazlar maraqlandırır. Lalə dərin psixoloji böhranlar keçirir, bütün bunlardan qaçış yolunu incəsənətdə tapır. Vaxtı ilə qadağan olunmuş istək qabarıb daxilindən partlayaraq çıxır. Lalə artıq iki insana çevrilir: öz məninə məharətlə gizlədən Lalə və tək tamaşaçısı üçün oyanayan Lalə. Yunqun arxetip anlayışlarına nəzər salsaq, persona və kölgə arxetiplərini Lalə obrazının timsalında müşahidə edə bilərik. Persona insanlara göstərdiyimiz ictimai tərəfimiz, kölgə isə yalnız özümüzlə baş-baş qaldıqda ortaya çıxan əsl xarakterimizdir. Lalə obrazında isə bu sərhədlər bəzən ən pik hədlərdə yaşanır, bəzən isə kobudcasına pozulur. O, əslində sosial həyatında xoşbəxt qadın, öz tamaşasında isə bədbəxt həyat yoldaşı rolunda idi. Əsl Lalə yox idi. İncəsənət sevdası ərinin qətlinə, özünün ölümünə səbəb olan baş qəhrəman nə qədər dərin sarsıntılar keçirmiş olsa da, həyata səhnə kimi baxır, özünü bu tamaşada yeganə aktyor kimi hiss edir. Onun mono tamaşası hətta ölüm anına qədər davam edir. Can verərkən belə özünü səhnədə - final səhnəsində təsəvvür edən obraz ölümünü gülümsəyərək qarşılayır. “O elə indi də özünü teatrda hiss edirdi və rol aldığı tamaşada öz ölüm səhnəsini yaradırdı. Yəqin, əmindir ki, gözlərini yumacaq və gurultulu alqış sədaları altında gözlərini

açıb ayağa qalxacaq, “bravo” qışqırıqları eşidəcək...O ölmürdü, o, yenə də oynayırdı.” (26, s.139)

Müəllifin çox sevilən psixoloji “Aktrisa” romanında da gözlənilməz sonluq, hadisələr arasındakı keçidlər, zaman paralelləri kimi postmodern detallar öz əksini tapır.

“Aktrisa” romanı ekranlar üçün nəzərdə tutulmayan bədii əsər – roman olsa da, ekranlaşdırıldı və çəkilən film xeyli uğur qazanaraq, geniş tamaşaçı kütləsinə xitab etməyi bacardı. Doğrudur, “Aktrisa” səhnə və ya kino üçün yazılan pyes yox, roman idi. Lakin müəllifin xarakter yaratmaq bacarığı, eyni zamanda rejissor Rövşən İsxan da istedadı ilə film uğurlu alındı. Müəllif özü də “Yuxu kimi bir ömür” adlı məqaləsində bu məsələlərə toxunur: “Təbii ki, "Aktrisa" bir nəsr əsəri idi və açıq etiraf edirəm ki, oxunuş üçün nə qədər maraqlı olsa da, kino üçün bir o qədər uyğunsuz idi, çünki kino sənəti çoxsaylı uzun dialoqları, sonsuz monoloqları sevmir. Kino görüntü istəyir. Amma "Aktrisa"-nın da özəlliyi onda idi ki, o uzun mətnlər çıxarılsaydı, əsərin bütün mahiyyəti itəcəkdi... “ (39)

Əsər gənc tərcüməçi Rüstəm Cabbarov tərəfindən özbək dilinə də çevrildi, geniş oxucu kütləsi qazandı. Daşkənd Universitetinin dosenti İslamcan Yaqubov “Aktrisa” haqqında yazır: “Müasir Özbək və Azərbaycan roman yazı üslubunun çoxlu sayda ümumi cəhətləri var. Biz düşünürük ki, bu proses ilk əvvəl onu göstərir ki, müasir müəlliflərin təfəkkürlərində ümumi bir proses yer alır. İkincisi, bu bir daha onu sübut edir ki, ədəbiyyat və incəsənət insanlararası mədəni yaxınlığın əsas vasitələridir.” (88)

İlqar Fəhminin dərin psixoloji detallarla işlədiyi romanlarından biri **“Akvarium”dur**. “Akvarium” romanında akvarium adlı restoranın sahibi olan Sahib obrazının həyatı nəql edilir. Müəllifin, demək olar ki, bütün romanlarında olduğu kimi burada da incəsənət adamı detallı işlənir. Ailədaxili problemlər, keçmişlə üzləşmək, daxili sarsıntılar Sahib həyatdan, yaşamaqdan soyudur. Burada da müəllif oxucunu təəccübləndirməyi bacarır. Bütün dost-tanışlarını,

medianı uzun zamandır hazırladığı tamaşaya baxmağa dəvət edən Sahib öz intihar səhnəsi ilə tamaşanın finalını yaradır. Tamaşalarda pyes müəllifinin şəklinin asıldığı “dar ağacı” adı verdiyi qurğudan sonda öz bədəni asılıb qalır. Zaman paralellərinin ən çox görüldüyü romanlardan biridir. Hadisələr gah dörd ay, gah iki ay, gah üç həftə əvvəllə daşınır, məkan və zaman anlayışları əriyir, oxucu sanki vizual effektlərlə zamanın gah gerisini, gah da irəlisini görə bilir.

Sahib həyatda uğur qazanmış, öz yerini tapmış, istəklərinə nail olmuş şəxsdir. Şəxsi restoranı, kiçik teatri var. İlk baxışdan mükəmməl görünən həyatın arxa fonu isə məhrumiyyətlər, bədbəxtliklərdir. Belə ki, ailəsindən, qızından ayrılan, keçmişindən qopa bilməyib həmin ağrılarla yaşayan Sahib narkotikə qurşanır. Yazıçı Sahibin narkotik vasitə istifadə etdiyi səhnələri, həmin vəziyyətdəki ruh hallarını dəqiqliyi ilə təsvir edir.

Roman başlıqlara bölünmüş hissələrdən ibarətdir. Hər bir başlığın adında “premyera” sözü keçir: “Premyeradan dörd ay əvvəl”, “Premyeradan üç həftə əvvəl” və s. Oxucuya aydın olur ki, hansısa önəmli bir premyera göstəriləcək. Demək olar ki, bütün hissələrdə baş qəhrəmanın bu premyeraya çox həyəcanla və həvəslə hazırlaşması süjet xəttinə maraq qatır. Lakin bəzi səhnələrdə baş qəhrəman Sahib elə yorğun və bezmiş görünür ki, hətta çox həvəslə hazırladığı premyeranı belə unudur. Oxucu əvvəlcə bunların səbəbini onun keçmiş sevgilisi Aybənizlə olan münasibətlərinə bağlayır. Lakin irəliləyən səhnələrdə məlum olur ki, Sahib həyat yoldaşı və on altı yaşlı qızından ayrılır. Ancaq qəhrəmanın dərin sarsıntılar yaşamasına səbəb heç bu da deyil. Sahibin ən böyük problemi güclü görünən xarakterinin altında çətinliklərlə mübarizə aparmağa gücü yetməyən birinin yatması, ömür boyu həqiqi sevgi hissi ilə rastlaşmamış olmasıdır.

Əsər boyunca ona kömək etməyə çalışan uşaqlıq dostu Axund da buna müvəffəq ola bilmir. Hətta o çox sevdiyi, xəyalı ilə, qovuşmaq arzusu ilə yaşadığı Aybəniz də bu ruh halından çıxmasına yardım edə bilmir. Bütün bunlardan,

həyatın əzablarından müvəqqəti də olsa qurtulmaq yolunu narkotikə qurşanmaqda tapır.

Hamı onu təsəlli etməyə çalışdığı bir vaxtda köhnə düşməni həqiqətləri Sahibin üzünə çırpır: “Sənin problemin başqadı. Sən əsl sevginin nə olduğunu bilmirsən. Yox, sənin o kitablarda təsvir elədiyən səmavi məhəbbəti, ilahi hissləri filan demirəm. Əsl insani sevgidən danışırım. Bir nimçə supun da içinə sığışa bilən böyük sevgidən...” (28, s. 130)

“Akvarium” romanında İlqar Fəhmi qəhrəmanlarını adlandırarkən maraqlı bir üsuldən istifadə edir. Əsərin adı, restoranın adı, teatrın adı akvariumdur. Bununla müəllif obrazlarını akvariumun içində - həyatda özünə yer tapmağa çalışan kiçik balıqlara bənzədir. Restoranın da, teatrın da sahibi Sahibdir. Sahibin ən yaxın dostu isə bir axund kimi onu doğru yola çağıran, günahlardan təmizlənməyə çağıran Axunddur.

Bir çox romanlarında yazıçı, rəssam, aktrisa, rejissor, şair və s. kimi incəsənət adamlarına yer verməsi İlqar Fəhmi üçün incəsənətin nə qədər dəyərli olmasını deməyimizə əsas verir. Hətta “Akvarium” romanında da keçmiş sevgililər məhz teatr səhnəsində qovuşurlar.

Hər tamaşadan sonra pyesin müəllifinin şəkli “dar ağacı” adlanan dəmir trosda tamaşaçılara nümayiş etdirilir. Əsərin sonunda, heç gözlənilməyən bir zamanda Sahibin cəsədi dar ağacından - dəmir trosdan səhnəyə sallanır. Bununla da müəllif Sahibin öz həyat tamaşasının həm aktyoru, həm ssenaristi, həm də müəllifi olduğunu deyir. “Həmişə mərhun dramaturqların portretlərini səhnəyə çıxaran dəmir trosda Sahibin yellənən cəsədini görəndə tamaşa zalına da, səhnəyə də ölü bir sükut çökdü...” (28, s.195)

2.2.2. Reallıq ilə oyunun sərhədlərində: “Akvalanq” romanı əsasında

"Akvalanq" romanı “darıxmaq” sözü ilə başlayır. Qadının dilindən işlədilən "darıxıram" ifadəsi ilə müəllif oxucunu gözləyən sürprizlər barədə öncədən xəbər

verir. “-Darıxıram axı, Azad... Ərim mənə baxıb güldü:Vallah bəxtəvərsən. Mən yazığın darıxmağa heç vaxtı da yoxdu.” (27,s.5)

Roman sadə, yığcamdır, lakin eyni zamanda mürəkkəb süjet xəttinə malikdir. Baş qəhrəmanlar yay tətlini Bakı bağlarından birinə istirahət etmək üçün gedən gənc cütlükdür. Rəssam oğlan bütün gün onu məşğul edən işlə məşğuldur. Qadın isə onun bu məşğulluğundan şikayətçidir, həyat yoldaşı ilə birlikdə vaxt keçirmək, əylənmək, istirahət etmək niyyətindədir. Azadın tək niyyəti isə ona tapşırılan peyğəmbərin meracı rəsmini özünə yaraşan şəkildə tamamlamaqdır. İlqar Fəhmi burada rənglərin xarakteristikası ilə insan psixikasını müqayisəli şəkildə verir. Azadın çəkdiyi rəsmdəki hər detal real həyatın mənzərələrindən kimləri, nələrisə xatırladır. Bəzən bunlar o qədər canlı olur ki, qadın həyat yoldaşını çəkdiyi simalara da qısqanır.

“Akvalanq” romanında da oxucuya gözlənilməz sürpriz edən müəllif bütün əsər boyu axtarışda olan adamın əslində ən yaxında, göz önündə olduğunu göstərir. Burada müəllif postmodernizmə xas olan oyun içində oyun taktikasından istifadə edir. Əsər bitdikdən sonra oxucu hadisələrin baş qəhrəman tərəfindən yazılmış hekayə, yoxsa gerçəkdən baş vermiş əhvalat olması ikiliyi arasında qalır. Qadın o qədər darıxır ki, bu darıxmaq bezməyə, usanmağa çevrilir. Qadağalar, məhdudiyətlərlə böyümüş, təkbaşına qərar verməmiş, heç bir şey etməyə cəsarət etməmiş, sevdiyi ilk oğlanla ailə qurmuş qəhrəman ilk dəfə təkbaşına dənizə çimməyə gedir. İlk dəfə həyəcanlı olan bu fərqlilik, sonrakı günlər adi bir şeyə çevrilir. Hər gün təkbaşına dənizdə çimmək, günəşlənmək və geri dönmək. Azad isə yenə də öz rəsmi, fırçaları və rəngləri ilə məşğuldur. Həyat yoldaşının yoxluğundan belə xəbərsizdir. Ər və arvad arasındakı bu soyuqluq, münasibətdəki boşluqlar oxucunu onların bir ailə olması fikrindən uzaqlaşdırır, sanki qəhrəmanlar sadəcə eyni evi paylaşan iki yad insandır. Bu yadlıq sərhədləri o qədər böyüyür ki, onlar artıq eyni yatağı belə paylaşmır, fərqli saatlarda yatır, yeyirlər. Bütün səhnələr açıq detallarla təsvir edilir. Bir neçə müddət keçməsinə

rəğmən cütlük arasında sadəcə bir-biri ilə çox qısa dialoqlar var, məhrəm münasibətlərdən söhbət gedə bilməz.

Qadın sevgi, diqqət, nəvaziş istəyir. Azad isə rəsm çəkir. Qadın onu çəkdiyi rəsmə qısqanır, vaxtını, sevgisini, diqqətini bu rəsmən sərf etdiyi üçün Azada qəzəblənir, rəsmi cırıb atmağı belə fikrindən keçirir. Cütlük arasında münasibətlərin bu qədər gərginləşdiyi bir vaxtda qadın dənizdə sürprizlə qarşılaşır. Üzdüyü vaxt ayağına dolaşan mirvarinin kulonunda öz şəklini tapır. Əvvəlcə mirvarinin qiyməti barədə düşüncələr, xəyallar onun beynini o qədər məşğul edir ki, hadisəyə necə reaksiya verməli olduğunu unudur. Lakin bir müddət sonra onun canını qorxu bürüyür: necə ola bilər ki, onun şəkli qoyulmuş bahalı mirvari boyunbağı dənizdə məhz onun ayağına ilişir?

Ancaq mirvarinin qiyməti barədə düşüncələr yenə də çoxalır, o özünü müxtəlif təsəllilərlə sakitləşdirir. Guya hər kəsin ondan sevgisini əsirgədiyi bu dünyada dəniz onu öz mərhəməti ilə sarıb və bəxşislər göndərib, bəlkə də dənizlər tanrısı Poseydon özü ona aşıq olub?! Bu fikirlərə o qədər aludə olur ki, nəhayət, özü də qurduğu xəyalların gerçək olduğuna inanır. Yeyərkən, yatarkən, pəncərə qarşısında oturarkən yalnız öz Poseydonunu fikirləşir, ona şeirlər yazmağa cəhd edir.

Qəhrəmanı bu vəziyyətə sürükləyən həyat yoldaşının laqeydliyi ilə yanaşı “Sən mənə xəyanət edə bilməzsən” (27. s.12) deməsi olur. Sanki Azad bunu deməklə onun daxilində gizlənən qaranlıq, şeytani tərəflərini üzə çıxarır. “İnsanın etiraf etmədiyi, lakin ona xas olan, xarakterinin xoşagəlməz tərəflərini, bir-birilə uyuşmayan meyillərini” (55, s.242) üzə çıxaran belə məqamlardan birini yaşayan baş qəhrəman daxili eqosuna yenilir.

Qadın öz gizli aşiqini, ona bəxşislər göndərən, nəzakətlə oxşayan, əzizləyən Poseydonunu axtarıb tapmağa çalışır. Bu axtarışlar o qədər uzun çəkir ki, o yorulur, bezir, ancaq gizli olana rəğbət, maraq hissi onu yolundan döndərə bilmir. Ömrü boyunca düşmədiyi vəziyyətlərə düşür. Bütün bunları sadəcə bir şey üçün

edir: öz aşıqın tapmaq üçün. Qadın elə bir vəziyyətdədir ki, həmin adamı - gizli Poseydonu tapsa, nə edəcəyini, ona nə deyəcəyini belə bilmir, bəzən evli olduğunu belə unudur.

Dənizə ona nəvazişlə toxunan dalğıcı görmək, toxunmaq ümidləri ilə, həvəsi ilə gedir. Bu bir neçə saniyə çəkən anlar onun ömrünün ən xoşbəxt, ən həyəcanlı, ən əziz, ən dəyərli şeyinə çevrilir. Evə qayıdarkən belə həmin anların xəyalı, düşüncəsi ilə yaşayır. Azad isə yenə də rəsm çəkir, arvadına eyni tərzdə cavablar verir: məşğuldur, pul qazanmalıdır, sənətində irəliləməlidir.

Oxucu ikili situasiyada qalır: bütün baş verənlərdə Azadı, yoxsa qadını günahlandırmaq.

Burada müəllif şərq romanları üçün alışılmayan motivlərdən istifadə edir. Xarici roman və filmlərdə görülən qadın xəyanəti əsərin əsas mövzusunə çevrilir. Azadın laqeyd münasibətindən bəzən qəhrəman yeni macərələr, həyəcanlar ardınca gedir. Lakin buradakı xəyanət fiziki deyil, düşüncə ilə baş verir. Obraz fiziki olaraq xəyanət etmədən düşüncəsində, xəyalında başqasını canlandırır, Azadın onun həyat yoldaşı olduğu üçün təəssüf hissi keçirir.

Baş qəhrəman fərqli psixoloji vəziyyətlərdən keçir. Gah özünü yeni, həyəcanlı hissini təsirinə qapdırır: “Üzdə ərimlə söhbət etsəm də, ürəyimdə onu fikirləşirdim. İstəmirdim ki, suda məni Azadla bir yerdə görsün.” (27, s.71) gah da etdikləri üçün peşmanlıq hissi keçirir: “Qəribədir, nədən qorxurdum? Üzünü də görmədiyim yad bir adamın məni öz doğma ərimə qısqanmasından?” (27, s.71)

Sonluq isə postmodernizmə xas olan gözlənilməz sürprizlə bitir. Gizli aşıq onun həyat yoldaşı Azaddır. Müəllif postmodernizm texnikasına dərindən bələd olduğunu sübut edir. Oyun içində oyun prinsipi ilə yazılmış əsərin sonunda hadisələrin real, yoxsa qeyri-real olduğu barədə oxucuda suallar yaranır.

Müəllif hadisələri insani problemlərin, xeyir-şər, sevgi-xəyanət, günah-savab, şeytan-mələk qarşıdurmalarının fonunda təsvir edir. Azadın çəkdiyi rəsmi məhz peyğəmbərin meracı, mələklərin təsviri olması hadisələrin konfliktini artırır.

Ədəbiyyatçı, tənqidçi Kənan Hacı "Akvalanq" romanını maraqlı, fərqli bir əsər, məhəbbət savaşı kimi dəyərləndirir. (41)

2.3 Povest və hekayələrdə insanın daxili keyfiyyətləri başlıca problem kimi

2.3.1. İlqar Fəhminin povestlərində kişi-qadın münasibətlərinin bədii ifadəsi

Müəllifin "Nostalji" adlı kitabına (38) İlqar Fəhminin kiçik həcmli hekayələri və "Səndən nigaranam", "Karmen" və "Maygülü" povestləri daxildir. İrihəcmli əsərlərində olduğu kimi povest və hekayələrində də maraqlı süjet və obrazlarla çıxış edən müəllif nəsr dilinə və texnikasına dərinlən bələd olduğunu sübut edir.

İlqar Fəhminin romanları ilə yanaşı kiçik həcmli hekayə və povestləri də nəsr yaradıcılığına aid maraqlı nümunələrdir. "**Səndən nigaranam**" adlı povestdəki hadisələr adını bilmədiyimiz baş qəhrəmanın dilindən birinci şəxsə danışılır. İlk baxışdan hadisələrin baş qəhrəmanı, ən çox iştirak edən, diqqət önündə olan obraz kimi görünsə də, əslində hadisələrin mahiyyətində dayanan obraz bağban Əbdül kişidir. Povest boyunca Əbdül kişinin kimliyi barədə doğru dürüst məlumat ala bilmirik. Povest Əbdül kişiyyə aid olan bu cümlə ilə başlayır: "Biz bu kafeni alanda Əbdül kişini də üstündə hədiyyə kimi verdilər. Havayı." (38, s.71)

Gedişat boyunca Əbdül kişinin kafenin bağındakı ağaclara qulluq etdiyi, bütün gün boyunca içdiyi, şeirə, qəzələ böyük həvəs göstərdiyi müşahidə olunur. Kafedə işləyən işçilər, kənardan gələn qonaqlar Əbdül kişini çox sevir, xətrini istəyir, hörmət edirlər. Elə hadisələri danışan obraz da tezliklə Əbdül kişinin maraqlı söhbətlərinə, oxuduğu şeirlərə, izahını verdiyi qəzəllərə o qədər aludə olur ki, kafeyə gəlmək onun üçün əzablı, əziyyətli iş olmaqdan çıxır, o, böyük bir həvəslə işə gəlir, gününün böyük qismini Əbdül kişinin yanında keçirir.

Qəhrəmanımız tibb texnikumunda təhsil alır. Nə qədər zəngin ailənin övladı olsa da, imtahandan kəsilməməsi üçün pulu, var-dövləti kömək etmir. Çünki

texnikumun direktoru Şəfiqə xanım bu işlərə birmənalı olaraq qarşıdır. Növbəti dəfə imtahandan kəsilməmək üçün indi onun tək yolu var: yaxşı hazırlaşmaq, gecə, gündüz demədən oxumaq.

Obrazla direktorun söhbətlərdən, yaxud onun direktor Şəfiqə xanım haqqında dediyi sözlərdən məlum olur ki, bu qadın sərt, möhkəm xarakterə malikdir.

Tələbə qəhrəman ciddi bir cəhdlə imtahana hazırlaşarkən Əbdül kişinin səhhətində problemlər yaranır. İçkiyə qurşanması onun qaraciyərlərinə ciddi mənfi təsir edib, artıq nə işə etmək üçün çox gecdir. İmtahandan uğurla keçən oğlan Əbdül kişini xəstə yatağında aşkarlayır, həkimlər, tibb bacıları çağırır, lakin onun müalicə alması, zaöalması ümitsiz görünür. Bir gün qəfil bir hadisə baş verir: Texnikumun direktoru Şəfiqə xanım kafenin həyətinə gəlib Əbdül kişini soruşur. Tələbə direktoru burada görəndə təəccüblənir. Lakin onun məhz Əbdül kişini xəbər alması onun təəccübünə dəfələrlə çoxaldır.

Şəfiqə xanım Əbdül kişini bu vəziyyətdə görəndə gözləri dolur, kövrəlir, ağlayır. Daha sonra başına gələn hər şeyi, Əbdüllə olan münasibətlərini danışır. Uzun illər öncə bir-birinə qarşı dərin məhəbbət duyan Əbdül və Şəfiqə ailə qurur, qız övladları doğulur. Şəfiqə sahəsində irəliləyir, ucqar bir xəstəxananın baş həkimi vəzifəsinə yüksəlir, daha sonra medtexnikumun rəhbəri olur, bütün bu hadisələr, karyerasındakı yüksəliş ağır təbiətli Əbdülə pis təsir edir. Həyat yoldaşının insanlara bu qədər faydası olduğunu gördüyü üçün işləməyi ona qadağan edə bilmir, özü işə ailəsini tərk edib gedir. Bütün bu illər ərzində qızını tək böyüdən Şəfiqə Əbdülün etibarını zərrə qədər də zədələmədən yaşayır. Nə qədər yüksək zirvələrə qalxsa da, qəlbinin bir tərəfində Əbdül adlı bir nisgil, nigaranlıq daşıyır. Qızının atasına nifrət etməməsi üçün onun əyyaş, içki aludəçisi olduğunu gizlədir, Rusiyada yaşadığını, işlədiyini deyir.

Bu povestə müəllif həqiqət və insan probleminə toxunur. Kənardan çox sərt, ciddi sərhədləri olan, zəhmli görünən direktorun daxilən necə kövrək bir insan

olduğunu müşahidə edirik. Mükəmməl görünən şeylərə yaxınlaşdıqca əslində necəliyinin fərfinə varırıq. Əbdül obrazı əyyaş, boşboğaz biri kimi görünsə də, onun bu hallara düşməsinin səbəblərini anladıqda oxucu Əbdül kişiyyə haqq qazandırır. Müəllif burada Azərbaycan kişisi və Azərbaycan qadını obrazları yaradır. Əbdül öz həyat yoldaşının işdə evdən çox vaxt keçirməsinə, qohumlarının, tanışlarının onun arvadının bütün gününü işdə keçirməsi ilə bağlı olan sözlərinə, hər yerdə onun deyil, arvadının təriflənməsinə dözə bilmir. "Elə şey olar?! Atalar bilirsən nə deyir? İgid atını təriflər, müxənnət arvadını." (s.88) O, arvadını öldürmək fikrinə belə düşür. Lakin sonra bu düşüncəsindən peşman olur və ailəsini tərk edərək çıxıb gedir. Povestdə Əbdül kişinin zəhmli, sərt obrazı ilə həlim, kövrək bir insan olması arasındakı detallar, fərqlər, səbəblər ustalıqla işlənir. Onun nə üçün bu qədər kövrək xarakterli olması, şeirə, qəzələ olan məhəbbəti Şəfiqə xanımın söhbəti zamanı aydın olur: Əbdül ədəbiyyat müəllimi olduğu üçün hafizəsi Seyyidin, Füzulinin şeirləri ilə doludur:

Zəhmli könlüm icrə ol navəki qəməzən, ey pəri,

Keçdi ciyərdən öylə kim şiş kababidən keçər. (38, s.76)

Şəfiqə əsl Azərbaycan mental dəyərlərinə sahib olan qadın obrazıdır. O, nə qədər işini sevsə də, ailəsi onun üçün ön plandadır. Hətta işdən ayrılmaq barədə Əbdüllə dəfələrlə danışsa da, Əbdül buna razı olmur. İllərlə Əbdüldən uzaqda yaşayan Şəfiqə sadıqlığını qoruyur, yüksək vəzifələrdə olanda belə Əbdüldən xəbər tutmağa çalışır, hər gün onun yanına müxtəlif vasitələrlə adamlar göndərir, pul verir, Əbdülün özünün xəbəri olmasa da, onun yaşamasını, həyatda qalmasını təmin etməyə çalışır, özünə bunula təsəlli verir.

Son səhnə povestin adı ilə əlaqələndirilir. Xəstə yatağında olan Əbdülün yanından ayrılan Şəfiqənin maşınında mahnı həzin-həzin səslənir:

Ömür ötür keçir aram-aram,

Heç bilmirsən bəlkə, yoxam-varam.

Yalnız səni, səni soruşuram,

Səndən nigaranam... (38, s.98)

"**Karmen**" kişi və qadın münasibətləri, xəyanət və məhəbbət hissləri üstündə qurulmuş povestdir. Əsərdə əsas iki obraz olan kişi və qadının adları məlum deyil. Hadisələr kişinin dilindən birinci şəxsdə nəql edilir, qadının isə adını çəkmədən haqqında "o" deyərək bəhs edir.

Kişi obrazı yazıçıdır, yaradıcılıqla məşğuldur. Qadınla qeyri-rəsmi münasibətdədirlər. Bu qadın onun üçün indiyə qədər münasibət qurduğu onlarla qadından fərqli və maraqlıdır. Çünki o, teatr səhnəsində rol ifa edirmiş kimi münasibəti əyləncəli, oyuncul hala gətirmək üçün hər şey edir. Cürbəcür oyunlar qurur, hətta xəyanət edir. Kişi isə bütün bunları öyrənəndə qəzəblənir, lakin ona qarşı olan sevgi hissləri qəzəbinin qarşısını alır.

Əslində onlar arasındakı münasibətləri konkret olaraq sevgi və ya məhəbbət adlandırmaq olmaz. Çünki oxucu onların bir-birini sevdiyinə dair heç bir nüans, hadisə, əhvalat oxumur. Povestdə ardıcıl olaraq qadının müxtəlif formatlı xəyanətləri, kişinin onları ortaya çıxarmaq üçün detektiv kimi detallar axtarıb tapması hadisələri təsvir edilir.

Hadisələri danışan kişi obrazı qadını Karmenə bənzədir. O deyir ki, Karmeni izləmək maraqlı və əyləncəlidir. Tamaşaçı onu izləməyi sevir, lakin onunla yaşamağı düşünmür. Münasibətlərindəki belə detallar onları nə qədər əyləndirsə də, qopuq, tükdən asılı bir vəziyyətdə olan hisslər yaranır. Kişi bəzən ömrünü bu qadınla keçirmək barədə düşüncələrə gəlsə də, tezliklə bu fikirlərindən əl çəkir. Povestin sonunda kişi obrazı başqa bir qadınla ailə qurur, qadın isə təklikdə həyatına davam edir. Onlara birlikdə keçirdiyi günlərin sadəcə xatirələri qalır. Lakin bu sonluq oxucunu kədərləndirmir, obrazlar arasında bir-birlərinə qarşı

dərin məhəbbət hissləri müşahidə edilmədiyindən ayrılıqla bitən final da kövrək notlar, kədərli situasiya yaratmır.

İlqar Fəhmi bu povestini "romantik povest" adlandırırsa da, əslində buradakı romantika kişi və qadın cinsləri arasındakı sevgi, məhəbbət romantikası deyil. Bu romantika daha çox həyata, monotonluğa, eyniliyə, yorucu münasibətlərə qarşı olan bir üsyandır.

Povestdəki bəzi detallar müəllifin – İlqar Fəhminin həyatı ilə üst-üstə düşür, eynilik təşkil edir. Baş qəhrəman obrazı da yazıçıdır, əsərin sonunda onun ailə qurduğu, iki oğlan övladı sahibi olduğu deyilir. Eyni zamanda povest müəllifin çox sevdiyi Seyyid Əzim Şirvaninin qəzəlindən bir beytlə başlayır:

Seyyidə zöhd əgər savab olsa, məhəbbətin günah

Bəylər günah üçün o yüz öylə səvabidən keçər. (38, s.99) Bu kimi məqamlar povestdəki bəzi detalların bioqrafik xarakter daşdığını iddia etməyə imkan verir.

Qadın obraz həyatındakı münasibətlərdən, insanların ona qarşı olan yanaşmalarından bezib, həyata teatr səhnəsi kimi baxır. "Niyə aktrisa olmadın? - Eh, həyat onsuz da səhnədi. Daha əlavə teatrı neynirəm ki?" (38, s.103) Bu obraz natamamlıq kompleksi yaşayır, özünü alçaldan vəziyyətlərə də düşməyə razı olur, yetər ki, nə isə qeyri-adi, maraqlı doğuran hadisələr baş versin. İş elə bir yerə gətirib çıxarır ki, o, tərəf müqabili olan kişini başqa qadınlarla paylaşmağa da razı olur, hətta onu bunlara təşviq edir. Bütün bunlar dəlalət edir ki, xarakteri yetkin olmayan bu obrazda qarşısındakı insana olan məhəbbət hissindən söhbət gedə bilməzdi. O, sadəcə xatirə kolleksiyaçısı idi.

Müəllif eyni zamanda günah və savab, xəyanət və məhəbbət anlayışlarını qarşılaşdırır. Bu nisbi anlayışların subyektiv xarakter daşdığını, heç kimin bir başqasının günahını və yaxud savabını təyin edə bilməyəcəyi qənaətinə gəlir.

2.3.2. Hekayələrdə fərdin psixoloji vəziyyətinin təcəssümü

“Görüş” hekayəsi kiçik həcmli olsa da, müəllif xarakter yaratmağı və qəhrəmanın hekayəsi ilə oxucunu düşündürməyi bacarır. Hekayə yalnız bir situasiyanın təsvirindən ibarətdir. Divarın dibinə söykənmiş bir oğlan halsızdır, elə bir vəziyyətdədir ki, əllərini, ayaqlarını da hiss etmir. Oxucu onun nə üçün bu halda olduğunu anlamağa çalışır. Qəhrəman gah əllərinin, gah da ayaqlarının yerində olmadığını fikirləşir. Sonra tədricən bədəni özünə gəlməyə başlayır. Lakin beyin qatları hələ də dumanlıdır. Bu zaman burnuna qonan həşərata - milçəyə çox diqqətlə baxmağa başlayır. O qədər diqqətlə baxır ki, milçək onun gözündə keçmişdə çox sevdiyi qıza çevrilir. Qəhrəman onunla danışmağa başlayır, ilk öncə onu ittiham edir, niyə sevgisinə sadıq qalmadığını, varlı kişiyə ərə getdiyini soruşur, ölümlə hədələyir. Lakin qəfildən qəhrəman hönkürüb ağlamağa başlayır: “Axı mən səni həyatımdan çox sevirdim” (38, s.8)

Müəllif milçəyin qıza çevrilmə səhnəsini o qədər təbii bir şəkildə, ustalıqla edir ki, bu çevrilmə oxucunun gözündə ən azı Kafkanın Qreqor Zamza obrazının həşərata çevrilməsi qədər inandırıcı olur. Qreqor Zamza bir səhər yuxudan oyananda bədəninə əcaib bir həşərata çevrildiyini aşkarlayır. Kafkanın təsvirləri, hekayə təhkiyəsi o qədər güclü və təsirlidir ki, oxucu Qreqorun böcək kimi yaşamasına və əzilərək öldürülməsinə zərrə qədər şübhə etmir. İlqar Fəhminin “Görüş” hekayəsində də milçəyin sevgili obrazına bürünməsi real görünür. Oxucu da qəhrəmanla birlikdə qızın geri qayıtdığına inanır.

Burada həmçinin cəmiyyət və fərd problemi də işıqlandırılır. Qonşuların köməksiz, aciz vəziyyətdə olan oğlana laqeydliklə yanaşması, yardım etməyə çalışmaq əvəzinə kinayə ilə yaxınlaşmaları kiçik bir səhnədə təsvir edilsə də, böyük məsələlərə aydınlıq gətirir.

Qəhrəman yarıhuşsuz vəziyyətdə olarkən belə ailəsini xatırlamaqdan çəkinir, ailəsi ilə bağlı xırda detallar yaddaşında oyanan kimi onları qovmağa çalışır. “Ailə

yadına düşən kimi yenə dilxor oldu. Yenə də gözlərini yumdu, hər şeyi unutmağa çalışdı.” (38, s.5) Aydın olur ki, qəhrəman həm ailə, həm də cəmiyyət arasında öz yerini, məni tapmamış bir insandır.

Hekayənin baş qəhrəmanı olan oğlan qıza – tut ağacına yaxınlaşır, onu qucaqlayıb hönkür-hönkür ağlayır. Kənardan keçən iki qonşu bir-birinə deyir: “Görürsən bu oğlanı, qonşunun oğludur. Elə yaxşı ailələri var. Özü isə avara çıxdı. Hər gün nəşə çəkib həyətdə sarsaqlayır. Heyif, gül kimi oğlandı, amma avara!” (38, s.8)

Altı illik məhəbbətini ürəyinin dərinliklərində gizlədən, xəyanətin ağrısını bu cür üsullarla unutmağa çalışan, sevgisindən üz çevirməyib hələ də ailə qurmayan qəhrəman insanlar tərəfindən sadəcə avara olaraq tanınır. Heç kim onun daxili aləmində nələrlə mübarizə apardığını, necə bir insan olduğunu bilmir. Tut ağacını qucaqlayıb ağlayan qəhrəmanın həmin an məhz sevgilisini qucaqladığına sadəcə oxucular inanır – İlqar Fəhminin qələmi və yaratdığı obrazın xarakteri nəticəsində.

“Qurbağa” hekayəsində bir cütlüyün axşam yeməyi zamanı söhbəti – dialoqu təsvir edilir. Hekayə yalnız dialoqlar şəklində qurulur. Onlar ailə həyatı qurmağa hazırlaşır, qız ard-arda evlilik, xərclər, alınacaq əşyalar barədə danışır, suallar verir. Oğlan isə ancaq qurbağa barəsində danışır. Qızın istəkləri bitmək, tükənmək bilmir, gəlinlik, brilyant, kostyum və s. Oğlan isə elə hey qurbağa haqqında danışır, ağına gələn əhvalatlar yalnız qurbağa haqqındadır.

Detallardan məlum olur ki, ailə qurmağa hazırlaşan oğlan pianoçudur. Qız isə deyir: “Ən çox da böyük xalam deyəcəm, axtardın, axtardın, adam tapdın da, brilyant da ala bilmir. İş gücü elə piano dinqıldatmaqdi.” (38, s.9) Buradan aydın olur ki, ailə qurmağa, həyatlarını birləşdirməyə hazırlaşsalar da, onların arasında mənəvi uçurum var.

Müəllifin qurbağa detalından istifadə etməsi, hekayəni də məhz bu adla adlandırması maraqlıdır. Fikrimizcə, burada səbəb olaraq iki versiya irəli sürülə bilər. Birincisi budur ki, müəllif qızın istəkləri ilə oğlanın düşüncələri arasında olan fərqləri, incəsənət insanı ilə mənəvi cəhətdən yoxsul düşüncəyə sahib olan qızın münasibətinin mənasızlığını ifadə etmək üçün qurbağa “obrazı” hekayəyə gətirilir. O, yoxdur, olsa da, nə isə dəyişməyəcək, sadəcə oğlan qızın mənasız söhbətlərindən canını qurtarmaq üçün fikrini qurbağa düşüncəsi ilə məşğul edir.

İkinci səbəb barəsində düşünək. Folkora nəzər salsaq, bildiyimiz kimi qurbağa obrazı nağıllarda şahzadə qız tərəfindən öpümlə mükafatlandırılan prinsdir. Daha sonra həmin prins şahzadə qızın arzularını həyata keçirir, onlar birlikdə xoşbəxt həyat yaşayırlar. Fikrimizcə, müəllif qızın absurd və hədsiz istəklərini reallaşdıracaq obraz kimi qurbağa prinsini seçir, bunu isə pianoçu obrazın dili ilə çatdırır.

Müəllif hadisələrə müdaxilə etmir, danışmır, sadəcə obrazlar danışır, oxucu onların dialoquna müəllifin sözləri və müdaxiləsi olmadan şahid olur. İlqar Fəhmi bu kiçik həcmli - üç səhifəlik hekayəsində münasibətlər mövzusunun özünəməxsus bir təsvir, təhkiyə üslubu ilə işləyir.

Təhlilə cəlb etdiyimiz romanlardan, hekayə və povestlərdən aydın olur ki, İlqar Fəhmi lirik növdə istedadını sübut etdiyi kimi nəsr yaradıcılığında da uğurlu imzadır. O həm folklor nümunələrindən, həm də müasir yazı texnikalarından istifadə etməklə yazdığı nəsr əsərlərində obrazların lirik-psixoloji vəziyyətini, mənəvi aləminin təsvirini verməyi, insanın daxili aləminin dərinliklərinə enməyi, dolayısı ilə peşəkar ədəbi nümunələr yaratmağı bacarır. Müəllifin nəsr əsərləri özünəməxsusluğu, zəngin leksikonu, folklor motivləri ilə müasirliyin vəhdətdə verilməsi, obrazların rəngarəng və maraqlı ruh hallarının, psixoloji durumlarının təsviri ilə çağdaş ədəbiyyatımızda öz yerini tutmağı bacarır

III FƏSİL. İLQAR FƏHMI DRAMATURGIYASI: KONFLİKT VƏ ONUN MAHİYYƏTİ

3.1. İlqar Fəhmi dramaturgiyasının janr özünəməxusluğu

Müasir dövrdə dramaturgiya janrı, dram əsərləri təkcə teatr səhnələrini üçün deyil, eyni zamanda kino ekranlarını da əhatə edir. Dram əsərləri teatrda olduğu kimi ekranlarda da səhnələşdirilərək ictimailəşdirilir. Dramatik əsərlərdə təkcə hərəkətlilik, aktivlik ön planda olmur, artıq obrazların psixoloji dünyası, ruhi aləmi də təsvir edilir. Ümumiyyətlə, Azərbaycan ədəbiyyatında lirik psixoloji əsərlərin banisi görkəmli ədibimiz İlyas Əfəndiyev tərəfindən qoyulsa da, çağdaş ədəbiyyatçılar bu yaradıcılıq yolunu izləyərək daha da təkmilləşdirir.

İlqar Fəhmi nəzm və nəsrə də uğur qazandığı kimi dramaturgiya sahəsində də öz sözünü deyərək uğur qazanmağı bacarmışdır. “Müsibəti-Fəxrəddin” telepyeslər toplusuna müəllifin dörd (37), “Evtanaziya” (32) adlı kinoromanlar toplusuna üç, “Dərvişin qeydləri” (31) adlı ssenarilər toplusuna beş ədəbi nümunə daxil edilmişdir.

İlqar Fəhmi nəzm əsərlərində olduğu kimi dramaturgiya sahəsində də yenilikçiliyi ilə fərqlənən imzadır. O özündən əvvəlki klassik ənənəni: Mirzə Fətəli Axundovu, Nəcəf bəy Vəzirovu, Cəlil Məmmədquluzadəni inkar etmir, onların yaratdığı yolu müasirlik kontekstində inkişaf etdirir, obrazlara yeni baxış formalaşdırır. İlqar Fəhminin dramatik növdə olan əsərlərində klassik pyeslərin qəhrəmanları yenidən dirilir.

Müəllifin dram əsərlərinin müəyyən bir qismini kinoromanlar təşkil edir. Dramatik növə aid olan kinoroman janrı incəsənətin iki növünü: kino ilə ədəbiyyatı birləşdirir. Bu cür əsərlərdə müəllifin təhkiyə və təsvirləri vizuallaşdırılaraq kino effekti yaradılır. Kinoromanda müəllifin düşüncələri, təsvirləri həm verbal, həm də vizual effektlərlə təqdim edilir. Kinoroman janrı Azərbaycan ədəbiyyatı üçün müasir hadisədir. Məhz İlqar Fəhmi yaradıcılığında

geniş bir şəkildə işlənən, gözəl nümunələri ərsəyə gətirilən kinoroman janrı verballıq və vizuallığın sintezidir.

İlqar Fəhminin dramatik növdə olan əsərlərinə komediya və faciələr də daxildir. Lakin o, əsərlərinə klassik dram əsərlərinin ünsürləri ilə yanaşı bir sıra yeni ideyalar, obrazlar və hadisələr gətirilir. Müəllif dramaturgiyasına daxil olan əsərlərin bir qisminə tarixi şəxsiyyətlərə yenidən həyat verir – lakin başqa səpkidə. İlqar Fəhmi köhnəni təkrarlamır, ənənə ilə müasirliyin sintezi ilə fərqli nümunələr ərsəyə gətirir.

İlqar Fəhminin dramatik əsərləri öz arasında da fərqli və koloritli bir səpkidədir. Belə ki, bəzi əsərlərində müəllif təhkiyəsi, verballıq ön planda olsa da, digərlərində həddən artıq dinamizm, dialoqlar və hərəkətlilik var.

3.2. İlqar Fəhmi dramlarında mənəvi təkamül və psixologizm

3.2.1. Sənətsəl düşüncələrin insan münasibətlərində mövqeyi: “Evtanaziya”

"Evtanaziya" kinoromanı müəllifin kiçik nəsihət xarakterli proloqu ilə başlayır : "Hadisələr sevgilərdən yaranır. Sevgilər hadisələri hörümçək toru kimi ağuşuna alır. Sevgilər bu torun içində bəzən kəpənək kimi gözəl şəkildə, bəzən də milçək kimi çirkin görkəmdə çapalayır, amma çıxıb bilmir. Hadisələr sevgiləri məhv edir. Nə qədər gözəl çapalasalar da...." (32,s.7) Bu izahdan aydın olur ki, oxucunu qarşıda nakam və ya natamam qalmış sevgi əhvalatı gözləyir. Müəllif özü həm hadisələri danışır, həm də oxucuya və ya ssenaristə yol göstərir. " Budur, hadisə başlayır " deməklə müəllif oxucunun gözlərində romanı kino kimi vizual effektlərlə canlandırır. Sonra isə bunları zamanın, məkanın, təbiətin təsvirləri davam etdirir. Müəllif oxucu ilə birlikdə sanki kameraman kimi qəhrəmanların həyatına baş vurur : " Buxar tutmuş mətbəx pəncərəsindən içəri boylanırıq. Əlil arabasında oturan otuz yaşlarında gözəl bir qadın altı-yeddi yaşlı uşağa yemək

yedizdirərək, yavaşca söhbət edir..... Amma, deyəsən, onları izləyən tək biz deyilik. " (32, s.7)

Proloq bitdikdən sonra kinoromanın birinci hissəsi - "Xatirələr və musiqili etüdlər" başlayır. Bununla da müəllif oxucunu səkkiz il əvvəlki zamana aparır. Jurnalist Jalə çox sevdiyi, rəğbət bəslədiyi yazıçı Kamranla müsahibə şansı əldə edir. Həkimin təkidlərinə baxmayaraq xəstəxanadan təlaşla, səbirsizliklə çıxması bu görüşün onun üçün necə vacib, əhəmiyyətli olduğunu göstərir. Müəllif burada da sənət, sənətçi və həyat məsələlərinə toxunur. İsrarla yaradıcılıq barədə suallar verən Jaləyə Kamranın dili ilə fikirlərini ifadə edir : "Yaradıcılıq heç nədi. Həyatdan başlamaq lazımdı. Əsas həyatdı. Əsl sənət əsəri elə həyatın özüdü..." (32, s.17)

Lakin gənc qız bu cavaba qane olmur. Onun israrları ilə Kamran köhnə xatirələrin burulğanına düşür. Kamranla bərabər müəllif oxucunu da Kamranın keçmişinə qaydır. Nərgiz və Kamranın münasibətləri fonunda insan, azadlıq, psixika məsələlərini görürük. Kamran yaradıcı insan kimi Nərgizə olan əsəbini sənətlə göstərir - pianoda gərgin musiqi ifa edir. Lakin müəllif oxucunu burada çox saxlamır, Kamranın gərgin musiqisini yarımçıq qoyub yenə də əvvəlki hadisələrin üzərinə qaydır. Həm də bunu oxucu ilə bərabər edir : "Musiqinin aqressiyası bizi otaqdan qovur, yenə dəniz kənarına qayıdırıq." (32, s.28)

Bu cür priyomlarla müəllif kino lenti kimi zamanı gah irəli, gah da geri fırladır, oxucu zaman və məkan paralelləri arasında gedir, gəlir. Hərflər sanki ekran səhnəsinə çevrilir, vizual elementlər çoxalır, oxucu oxuduğu cümlələri izləyirmiş kimi hiss edir.

Oxucu Nərgizi Kamranın xatirələri vasitəsi ilə tanıyır. Onların bir-biri ilə münasibəti məhəbbət, qısqançlıq və nifrətin qarışmış variantı kimi təqdim olunur. Qəhrəmanlar özləri də öz münasibətlərini təyin etməkdə çətinlik çəkdiyi bir vaxtda oxucu üçün situasiya daha da çətinləşir : "Nərgiz qərribə baxışlarla onu seyr

edir, onu necə sakitləşdirəcəyini bilmir, Kamran isə əsəb sarsıntısı keçirən psixi xəstələr kimi otaqda vurnuxaraq ağlayır." (32, s.33)

Baş qəhrəmanlar hər ikisi incəsənət adamıdır. Kamranla Nərgiz səhnədə tanış olur, bir yerdə işləyirlər, aralarında ciddi münasibət var. Kamran bəlli etməsə belə, Nərgizi həmkarı Orxana qısqanır: "Qızın xarakteri barədə bütün təəssüratı yalnız Orxana münasibəti üzərində qurulub. Nərgizin onun başına fırlanmasını Kamran heç cür həzm edə bilmir." (32, s.54)

Müəllif kinoromanda cəmiyyətdəki problemləri, ata-oğul münasibətlərini, insanlar arasındakı soyuqluqları əhvalatlar vasitəsi ilə təsvir edir. İş adamı Cahangir müəllimlə oğlu arasında böyük uçurumlar var. Ata ilə oğul, demək olar ki, bir -birini tanımır, ünsiyyət qurmurlar. Münasibətləri yalnız dava-dalaş, mübahisə, konflikt üzərinə qurulub.

Lakin daha da maraqlısı Cahangir müəllimin oğlunu bir qrup sərxoş, avara, öz dili ilə desək, "deşovka" gəncləri ətrafına yığmaqda günahlandırır. O, oğlunu və dostlarını təhqir edib, heç nəyə yaramaz adlandırdığı bir vaxtda Nərgiz öz sənəti ilə bu alçaldılan dəstədən fərqlənməyi bacarır. Pianoda ifası və əsrarəngiz səsi ilə Cahangir müəllimin qəlbini fəth edir. Bununla da, incəsənət qaranın içindəki ağı ayırır, ucaldır. Nərgiz Cahangir bəyin təşəbbüsü ilə İtaliyaya təhsil almağa gedir. Kamran isə bu məsələdə sadəcə iştirakçı, tamaşaçı olaraq qalır. Onun Nərgizin gedişindən sonra necə dərin sarsıntılar keçirdiyini yalnızca jurnalist Jalə ilə danışığı zamanı anlayırıq.

Kinoromanın ikinci hissəsi "Yarımqıq operetta" adlanır. Səhnədə Kamran və iş yoldaşı Dilarə təsvir olunur. Məlum olur ki, onlar ailə qurub. Lakin Kamran Nərgizi unuda bilməyib, hər detalda onu xatırlayır, xatirələr ona tələ qurur, tez-tez keçmişini önünə çıxardır.

Kamranın sənət və həyat arasındakı münasibətləri buradakı səhnədə bir daha özünü göstərir. Dilarə Kamrandan külək əsdiyi halda niyə pəncərəni bağlamadığını soruşur. Kamran isə cavabında "Əsl musiqi elə budu da" (32, s.57)

deyir. Və yaxud başqa bir səhnədə "Sənət də həyat kimidi. Orda heç də hər şey həmişə gözəl olmur." (32, s.185) Müəllifin incəsənət haqqındakı düşüncələrini baş qəhrəman Kamranın dili ilə ifadə etdiyini deyə bilərik.

Ümumiyyətlə, Nərgiz və Kamranın sənətə baxışları fərqlidir. Kamran üçün hisslər, həyat, reallıq dəyərlidir, onun üçün yarpaq xışıltısı, küləyin səsi, həyatın özü sənətdir. Nərgiz isə bu məsələdə tamam fərqli düşünür: " Həyat heç nədi, əsas sənətdir. Dünyada saniyədə yüzlərlə insan doğulur, ölür, nə bilim, bədbəxt olur. Amma gözəl əsərlər az-az yaranır." (32.s.221)

Müəllif tez-tez Jalə və Kamran, Dilarə və Kamran, Nərgiz və Kamran səhnələrini təsvir edir. Kamran qarşısındakı insanın kimliyindən asılı olmayaraq, öz xarakterini, hisslərini gizlədə bilmir, tez özündən çıxır, tez də sakitləşir, peşman olur. Yalnız incəsənətlə məşğul olduğu zamanlarda özü ilə baş-başa qalır.

Nərgizin İtaliyadan dönüşü ilə Kamranın həyatı dəyişir. Kamranın həyat yoldaşı Dilarə hər şeyin fərqiindədir. Lakin o, Kamranın yalnız Nərgizi sevə biləcəyini qəbul edir.

Burada müəllif oxucunu müxtəlif tipli sevgi anlayışları ilə qarşı-qarşıya qoyur. Kamrana aşiq olan Dilarənin məhəbbəti saf, durudur. Onun sevgisi qarşılıqsız, təmənnasızdır. O, sadəcə Kamranı sevir, qarşılığında heç bir şey gözləmədən, istəmədən, ummadan sevir. Kamranın xoşbəxtliyi onun şəxsi mənafeyindən daha üst mövqedə dayanır. Öz həyatını sevdiyi adamın həyatına, xoşbəxtliyinə qurban verir. Nərgizin sevgisi isə şeytanidir, daha çox qarşılıq, gözləntilər, ehtiras üzərində qurulub. Nərgizlə Kamranı bir-birinə ən güclü bağlayan hiss ehtirasdır. Lakin bu, təkcə fiziki ehtiras, bədən ehtirası deyil. İncəsənət ehtirası, daha çoxunu əldə etmək ehtirası, hərislik, egoizm, üstünlük ehtirasıdır.

Ümumiyyətlə, nə Kamran, nə də Nərgiz obrazı mənəvi təkamül keçə bilər. Onlar sadəcə ehtirasların qurbanına çevrilirlər. Dərin psixoloji sarsıntılar keçirən Kamran nə qədər çalışsa da, öz xarakterini dəyişdirə bilmir, tez təsir altına düşür, hisslərini gizlətməyi bacarmır. Nərgiz adlı ehtirasın qurbanı olur. Dilarə isə

onlardan fərqlidir. Əsərin əvvəlində Kamrana qarşı olan münasibətlərini hiss etdirməsə də, sonrakı hadisələrin gedişindən anlaşılır ki, Dilarə sevgisi ilə yüksələn və sevgisi uğrunda özünü fəda etməyə belə hazır olan obrazdır.

Əsərin sonunda müəllif yenə də oxucuya sürpriz edir. Epiloq hissəsində bütün hadisələrin gənc jurnalist Jalə tərəfindən yazıldığı qeyd olunur. Müəllif yenə də postmodernizmin oyun içində oyun texnikasından məharətlə istifadə edərək oxucunu təəccübləndirməyi bacarır.

“Evtanaziya” sözünün hərfi mənası yunancadan tərcümədə “yaxşı ölüm” deməkdir. Bəzi ölkələrdə qanuni şəkildə həyata keçirilən evtanaziya sağalmaz xəstəliyə düçar olmuş, əzab, əziyyət çəkən xəstəni öz istəyi ilə həyatdan məhrum etmək prosesidir. Kinoromanda sağalmaz xəstəlikdən əziyyət çəkən obraz Nərgizdir. O isə fiziki deyil, mənəvi xəstəliyə - sənət xəstəliyinə tutulub. Ətrafında baş verən heç bir proses, qəlbinə daxil olan heç bir hiss, insan ölümü, məhəbbət hissi belə Nərgizin sənət sevdasından yüksəkdə dura bilmir. O özünü, həyatını və ətrafındakı hər şeyi sənət üçün qurban verməyə hazırdır və verir. Kənardan müdaxilələr bir işə yaramır, çünki Nərgizin gözləri incəsənət adlanan pərdə ilə elə örtülüb ki, onun daha heç bir şeyi görməsi mümkün deyil.

. İlqar Fəhminin bütün incəsənət adamı olan qəhrəmanları kimi Nərgiz və Kamranın da daxili aləmindəki sarsıntılar o qədər böyükdür ki, həyata, yaşamağa uyğunlaşa bilmirlər. Obrazlar nə edəcəklərini, həyata necə davam edəcəklərini bilmirlər. Əsərin oxusu zamanı anlaşılır ki, qarmaqarışlıq, düyünlü vəziyyət müəllifin özü üçün də gözlənilməzdir, o da düşünür və sonda sevimli obrazlarının həyatını ağrısız bir şəkildə - Orxan adlı obrazın qazı açıq buraxıb, qapı və pəncərələri bağlaması ilə sonlandırır.

3.2.2. İnsan psixologiyasında mənəvi buxovlar: “Gecə qonağı” kinoromanı əsasında

Müəllifin "**Gecə qonağı**" kinoromanı da maraqlıdır. Hadisələr baş qəhrəmanı Camalın emalatxanasında başlayır. Daha əvvəl də qeyd etdiyimiz kimi İlqar Fəhminin romanlarının, demək olar ki, hər birində rəssam, yazıçı, aktyor və s. incəsənət insanı obrazı yaradılır. "Gecə qonağı"nın qəhrəmanı Camal rəssamdır. O, canlı portretlər çəkir, lakin dostları onun çəkdiyi rəsm əsərlərini bəyənir, bunların fotoaparata çəkilən şəkildən fərqlənmədiyini, klassik, köhnə üslubda olduğunu deyirlər. Camal isə onlarla razılaşmır, nişanlısı Laləyə inanır. Camalın çəkdiyi rəsmləri bəyənən tək adam nişanlısı Lalədir. Lalə obrazı əsərdə cəmi bir neçə dəfə görünə də, onun haqqında oxucuda yetəri qədər məlumat formalaşır. Camalı çox sevdiyini deyən bu qız nişanlısının ondan başqa heç kimi düşünməməsini istəyir. Obrazın öz dilindən olan cümlələrlə necə bayağı, dayaz düşüncəli bir insan, bir qadın olduğu ortaya çıxır: "Bəyəm onların fikri sənənin belə maraqlıdır? Əsas mənim fikrimdi... Sən yalnız mənim üçün çəkməlisən. Məgər sən Primadonna mən deyiləm?" (32, s.267)

Sual edilir: Bəs Lalə nə üçün Camalın rəsmlərini bəyənir? Buna səbəb Lalənin Camalla nişanlı olduğu üçün onu bəyənəndən başqa bir seçimi olmadığı, onun çəkdiyi şəkilləri rəfiqələrinə göstərərək öyünməsi, lovğalanmasıdır. Onlar hər nə qədər bir-birlərinə "səni sevirəm" desələr də, aralarında quru, süni, məcburi bir münasibət olduğu görünür.

Əsərdə növbəti qadın obraz Zərifədir. Zərifə cəmiyyət tərəfindən təcrid edilən, yüngül əxlaqlı, qaranlıq işlərlə məşğul olan biridir. Təsədüfən Camalın həyatına daxil olan Zərifə obrazı davranışları, leksikonu ilə olduğu mühiti tamamilə əks etdirir. Zərifə kinoromanın əvvəlində yüngül xarakterli obraz kimi görünə də, daha sonra baş verən hadisələrə olan reaksiyası, davranışları ilə oxucunun qəlbini qazanmağı bacarır.

Camal öz üslubu, öz yolu, dolayısı ilə xarakteri formalaşmamış obrazdır. O, hər zaman asılıdır: ailəsindən, dostlarından, nişanlısından. Bu asılılıq sənətində də özünü göstərir. İlqar Fəhmi Camalın həm rəssamlıqda, həm də həyatda öz yerini

tapa bilməməsini bir-biri ilə paralel şəkildə təsvir edir. O, nə qədər yaxşı rəsm çəksə də, öz üslubu olmadığı uğurlu bir rəssam ola bilmir. Sadəcə bir rəsm əsəri haqqında bütün dostları, tanışları, sərgiyə gələn insanlar ağız dolusu danışır, Camalı tərifləyirlər. Lakin həmin rəsm təkcə Camalın deyil. Zərifə Camaldan xəbərsiz tabloya bəzi əlavələr edir, özünün də məlumatı olmadan yeni bir tərz yaradır, tablону rənglərlə abstrakt hala gətirir.

Zərifə ilə Lalənin Camala olan hisslərini müqayisə edək: Lalə onun nişanlısıdır, Camalın üzərində müəyyən bir hakimiyyətə, basqıya sahibdir. Camal bu münasibətin asılı tərəfidir. Lalə dilində nə qədər "sevirəm" desə də, əslində bu münasibət onun sadəcə eqosunu təmin etmək məqsədi daşıyır. Camal da, Lalə də bir-birlərini sevdiklərini düşünür, kənardan müşahidə edən oxucu isə bunun belə olmadığını fərqi nə varır. Zərifə də onların qısa ünsiyyətinin şahidi olur. Lalənin əsl xarakterini, iç üzünü anlamaq üçün Camalla olan söhbəti ona kifayət edir.

Müəllif obrazların dili ilə Zərifəni tənqid, təhqir etsə də, özü neytral münasibəti qoruyub saxlayır, xarakter analizləri etmədən sadəcə əhvalatları danışır. Zərifəni təhqir edənlər hamısı ya ondan öz məqsədləri üçün istifadə edən əks cinsin nümayəndələri, ya da mühafizəkar qadın obrazlarıdır.

Süjet xətti boyunca Camal obrazında müəyyən dəyişikliklər olur. Laləyə və Zərifəyə olan münasibətlərinin dəyişməsi fonunda həyata baxış bucağı da yavaş - yavaş dəyişir. Müəllif oxucuya - izləyiciyə kiçik sürprizlər edir, gözlənilməz əhvalatlar yaradır. Oxucu Camalın kəskin hərəkətlər edəcəyini, Zərifə ilə münasibət quracağını düşünsə də, müəllif tamam əks gedişlər edir. Camal tam anlamı ilə təkamül keçə bilmir. O, qərar qəbul etməkdə, qərarlarını icra etməkdə çətinlik çəkir, ətrafındakıların fikirlərinə ehtiyac duyur, sərbəst şəkildə hərəkət edə bilmir. Hətta ən çətin, ən vacib anlarda, mütləq nə isə etməli olduğu vaxtlarda belə Camal kimlərisə və ya nələr isə düşünüb hərəkət etməkdən çəkinir. Zərifəyə qarşı sevgi hissləri baş qaldırırsa da, onu dostu Ədalətdən qorumağa gücü çatmır. Daha doğrusu, heç buna təşəbbüs də etmir. Çünki Ədalət onun dostudur, çünki

cəmiyyət onu bu münasibətə görə qınaq obyektinə çevirə bilər, çünki bu, nişanlısının xoşuna gəlməyəcək, çünki ailəsi Zərifəni qəbul etməyəcək. Yəni, Camal ətrafındakılardan o qədər asılıdır ki, baş verənləri gördüyü, nə isə edərək hər şeyi dəyişdirə biləcəyi halda heç nə etmir.

Zərifə Camala rəssamlıqda olduğu kimi həyatda da öz yerini, öz yolunu, öz məni tapmaqda kömək olur. Onun hissləri Camalın daxilində bəzi hissələri oyadır, amma Camal özü bu dəyişikliklərə hazır ola bilmədiyindən onları qəbul edə bilmir.

Əsər boyu Zərifə obrazının necə bir mənəvi kamilləşmə, təkamül keçdiyinin şahidi oluruq. O, pul tələb edən, oğru, yüngül əxlaqlı qadın rolundan dostlarını xilas etmək üçün öz həyatını, azadlığını qurban verən bir obraza çevrilir. İki seçim arasında qalan Zərifə Camal və Ədalətə zərər gəlməməsi üçün hər şeyi öz boynuna götürərək, həbsə girir. Zərifənin mənəviyyatında oyanan bu hisslərin, yüksəlişlərin səbəbi Camala aşiq olması olur. Obrazın özünün dilindən bunu hiss etməsək də, davranışları göstərir ki, o, Camalı nişanlısı Lalədən daha çox sevir. Lalənin sevgisi eqoistdir, yalnız öz "mən"ini düşünür, "biz" olmağı bacarmır. Zərifənin məhəbbəti isə o qədər alidir ki, öz azadlığından da keçməyə razı olur, təki sevdiyi adam xoşbəxt olsun. Məhz bu sevgi hissi Zərifənin mənəvi təkmilləşməsinə səbəb olur. İlqar Fəhminin "Gecə qonağı" kinoromanının Zərifə obrazı Dostoyevskinin "Cinayət və Cəza" əsərindəki Sonya obrazı ilə yaxınlıq təşkil edir. Hər iki qadın obrazı cəmiyyət tərəfindən aşağılanan, alçaldılan təcrid edilən obrazdan sevgi ilə kamilləşən obrazlara çevrilir.

Zərifə kinoromanın heç kimdən asılı olmayan tək obrazıdır. Digər bütün obrazlar ailə, cəmiyyət, kütlə basqısına məruz qalır, mənəvi və psixoloji cəhətdən azad ola bilmir. Zərifədə isə vəziyyət belə deyil, onun üçün önəmli olan sadəcə hissləridir. İlqar Fəhmi obrazlar vasitəsilə cəmiyyət basqısının fərdin daxili aləmində yaratdığı boşluqları, kütlə psixologiyasına tabe olan şəxslərin fərdi

azadlığa, ruhən rahatlığa çata bilməyəcəyini, öz mənələrini tapa bilməyəcəyini göstərir.

“Gecə qonağı” kinoromanı həcm etibarilə böyük deyil, müəllif ciddi problemlərə toxunmur. Əsərdə iştirak edən obrazların sayı da çox deyil. Lakin bu yüz on səhifəlik əsərdə o, cəmiyyət və fərd, insan psixikası və azadlıq mövzularını baş qəhrəmanların başına gələn hadisələr fonunda maraqlı bir süjet yaratmaqla bacarır.

3.3. Faciəvilik və komikliyin bədii sintezi

3.3.1. Klassik faciə janrı müasirlik kontekstində: “Müsibəti-Fəxrəddin”

Müəllifin növbəti dram əsəri "Müsibəti- Fəxrəddin" Nəcəf bəy Vəzirovun dram əsəri olan "Müsibəti-Fəxrəddin" in və Cəlil Məmmədquluzadənin "Ölülər" əsərinin dekonstruksiyasıdır. Əsər klassik dram əsərləri kimi iştirak edən obrazların tanındılması, məkanın təsviri ilə başlayır. Hadisələr dövlət idarəsində məmur olaraq çalışan Fəxrəddin bəy həyat yoldaşı Elzaya dostu İsgəndər bəyin intihar xəbərini çatdırması səhnəsi ilə başlayır. Elza bu xəbərdən sarsılır, əvvəlcə isterikaya düşür, sonra sakit-sakit ağlamağa başlayır. Fəxrəddin bəy isə çox sevdiyi dostunun ölümünün intihar yox, qətl olduğundan şübhələnir. Buna görə də onun yaşadığı kəndə gedib hadisələri araşdıracağına, qatili tapacağına söz verir. Kənddə olan polis nəfəri Rəhim bəy ilə birlikdə detalların izinə düşüb qatilin İsgəndər bəyin ailəsindən biri olduğu qənaətinə gəlirlər.

İlqar Fəhmi əsərə cinayət, qətl hadisəsi gətirməklə oxucunu hadisələrin gedişatı, əsərin davamı ilə maraqlanmağa sövq edir. Detektiv xətti süjetə axıcılıq, oxunaqlılıq gətirir.

Əsər boyunca müəllif oxucuya istiqamətlər verir, məkanı, iştirakçıların hərəkətlərini dəqiqliyi ilə təsvir edir. Obrazlar arasındakı dialoqlar da dram əsərlərinə xas olan dinamiklikdədir.

Kənd camaatı, qohumları İsgəndəri əyyaş kimi tanıyır. O , xaricdə oxuyub məmləkətinə qayıtsa da, bu mühitə uyğunlaşa bilmir, cəmiyyətdən təcrid olunur. Bu mənada obraz Cəlil Məmmədquluzadənin "Ölülər" əsərinin baş qəhrəmanı kefli İsgəndərlə yaxınlıq təşkil edir. İlqar Fəhminin İsgəndəri də kefli İsgəndər kimi şərab içərək öz dərdlərini unudur, cəmiyyətdə açıq beyinlə yaşamağın mümkünsüz olduğunu deyir. O da qadınların çadraya bürünüb örtünməsinə, insanların cahilliyinə, qızların erkən yaşda ərə verilməsinə qarşı çıxır. Lakin aid olduğu cəmiyyət onu da, fikirlərini də qəbul etmir.

Əsərdə İsgəndər obrazının dilindən birbaşa olaraq heç bir söz verilmir. Çünki ssenari onun ölümü ilə başlayır və bu əhvalat əsasında qurulur. Oxucu İsgəndər bəyə aid olan bütün fikirlərdən ya Fəxrəddin bəyin, ya da qohumlarının, ailəsinin vasitəsi ilə agah olur. Sadəcə bir səhnədə Fəxrəddin bəyin yuxu gördüyü səhnədə İsgəndər üsyan edir, Fəxrəddin bəylə danışır, ürəyini boşaldır. O, insanların bütün gün qoyun dərisinə bürünməsindən, qoyun əti yeməsindən, ancaq qoyunlar haqqında düşünməsindən özlərinin də qoyuna bənzədiklərini, qoyun kimi şüursuz olduqlarını deyir. Bu mənada İlqar Fəhminin İsgəndəri kefli İsgəndər kimi irəli düşüncəli, cəmiyyət içində təcrid edilən, aşağılanan, alçaldılan obrazdır.

Müəllifin bu əsərindəki hadisələr 20-ci əsrin ikinci on illiyində baş verir. Beləcə, İlqar Fəhmi həmin illərə aid olan adətləri, ənənəni, insanların yaşam və danışmaq tərzini, həyatını təsvir edir. Obrazların yaşadıkları məkan da həmin illərə aid olan üslubdadır. Hər bir obrazın özünə xas olan danışmaq tərzini var. Bəylər öz aralarında və ya bir-birləri haqqında danışarkən bir-birlərinə məhz bəy deyər müraciət edirlər. Axundun danışığı, özünü aparması da zəhmli, ağırdır. Axundun həyat yoldaşı məşədixanım epizodik obraz olsa da, müəllif onun da danışmaq üslubunu özünəməxsus şəkildə verir. Xanım danışarkən yalnız dindən, Allahdan, qədərdən, dünyanın fani olmasından danışır.

Müəllif Fəxrəddin bəyin dilindən çox ciddi bir cəhdlə İsgəndər bəyin ziyalı, cahilliklə mübarizə aparan, qaranlıqda parlamağa çalışan işıq olduğunu çatdırır. Onun ölümü ilk baxışdan dostu Fəxrəddin bəyin təəccübünə səbəb olur. Çünki o, İsgəndəri mətanətli, dözümlü, cəsur insan kimi tanıyır. Lakin sonunda bununla barışır və özünü təsəlli edir: "Görünür ki, ən güclü insanın da dözümlünün bir həddi var." (37, s.9)

İlqar Fəhmi Fəxrəddin yuxu görmə səhnəsini dəqiqliyi, detalları ilə təsvir edir. Burada İsgəndərin boğazında kəndir var, Fəxrəddin hər nə qədər o kəndir sənə yaraşmır desə də, İsgəndər kəndiri çıxarıb atmağa qadir olmadığını bildirir: " Bu kəndiri mən bağlamamışam ki, mən də açım. Bu kəndir anadan olandan mənim boynumdadı... (qohumlarını göstərir) Onlar bağlayıb bu kəndiri boynuma. Dünyaya gələn kimi keçirttilər boynuma, möhkəm sıxdılar, dedilər ki, ver yaşa, amma kəndir boynunda olmalıdı." (37, s.67)

İsgəndər azad deyil, hər şeyi var, maddi cəhətdən təmin olunub, lakin cəhalətin, qaranlığın içindədir. Peterburqda təhsil alması onun fikirlərini, düşüncələrini aydınladıb, daha bu qara dünyanın, qara insanların içində yaşamaq onun üçün ağırdır.

İlk baxışdan belə görünür ki, bütün əsər İsgəndər obrazı üzərində qurulub. Bəs niyə "Müsibəti-Fəxrəddin" adlanır? Oxucuda elə bir təəssürat yaranır ki, kənddə çətinliklərə rast gələn Fəxrəddin bəyin başına nə isə bir hadisə gələcək. Yəqin ki, İsgəndər bəyin qohumları Fəxrəddin bəyi tələf edəcəklər. Ancaq müəllif yenə də öz sözünü deyir, oxucunu təəccüblü gedişlərlə qarşı-qarşıya buraxır.

Fəxrəddin bəy mahir bir müstətiqdir. O ən xırda detalları belə nəzərdən qaçırmır, İsgəndərin qətlini təfərrüatlarına qədər öyrənir, hətta satqınlıq edib onu aldadan uryadnik Rəhim bəyin dönüklüyünü, satqınlığını əvvəldən başa düşüb ona uyğun plan qurur. Lakin bu qədər həssas, xırda detallara qədər hər şeyə fikir verən bu adam evinin içində baş verənlərdən xəbərsiz olur. Belə ki, dostu

İsgəndərin sevdiyi qadın Fəxrəddinin həyat yoldaşı Elzadır. Elza ilə İsgəndər bəy bir-birlərinə sevgi məktubları göndərir, Fəxrəddin bəy ezamiyyətdə olarkən birlikdə zaman keçirir, hətta Fəxrəddin bəyin oğlunun əslində İsgəndər bəydən olduğu məlum olur. Fəxrəddin bəy bütün bunları yalnız məktubları oxuyarkən anlayır. Elə oradaca gicgahına güllə sıxıb özünü öldürür.

Müəllif burada dram janrında olan əsərlərə xas remarkalardan, vizual effektlərdən istifadə edir. Teatr səhnəsi və ya film üçün nəzərdə tutulan ssenaridə obrazların - aktyorların nəyi necə etməsi, danışarkən hansı tərəfə baxması, hansı hisslərin qabarıq olması kimi göstərişlər verir. Elza əsərin sadəcə əvvəlində iştirak edir, hadisələrin ilkin gedişində görünür. Lakin final səhnəsində məktublar oxunarkən İlqar Fəhmi məktubların məhz Elzanın səsi ilə oxunmalı olduğunu göstərir: "Fəxrəddin bəy oxuyur, arxada onun həyat yoldaşı Elzanın səsi eşidilir... Yenə Elzanın səsi eşidilir." (s.93, 94)

Kefli İsgəndərdən fərqli olaraq İlqar Fəhminin İsgəndər obrazı postmodern bir üslubda təqdim edilir. Müəllif ona yeni xüsusiyyətlər qatır: kefli İsgəndərin heç vaxt etmədiyi bir hərəkət - dostu xəyanət, başqa bir kişinin həyat yoldaşına göz dikmək, münasibət qurmaq və bunu uzun müddət davam etdirmək, xəyanət etdiyi dostu ilə heç bir şey olmamış kimi münasibətləri davam etdirmək və s. Müəllif oxucunu - izləyicini İsgəndər obrazının günahsız, yoxsa günahkar olduğu barəsində düşündürür. Ona haqq vermək olarmı? Həqiqətən də, sevgi "hər şeydən üstündür" deyib hər şeyə davam edən İsgəndər haqlıdır mı? Yoxsa dostu bu cür ağır xəyanət etmək insana yaraşan sifət deyil? Lakin iki İsgəndər arasında dərin uçurumlarla yanaşı xeyli oxşar cəhətlər də var. Ədəbiyyatşünas Xalid Əlimirzəyev "Problemlər, xarakterlər dramaturgiyası" kitabında yazır: "Əsrin ruhu ilə nəfəs alan İsgəndər yeniliyi, tərəqqini, bəşəri idealları təmsil edir." (23, s.29) Bu fikirlər eyni zamanda İlqar Fəhminin İsgəndərinə də aiddir.

İlk baxışdan oxucunu - izləyicini düşündürən bir məsələ var: nə üçün Elza ilə İsgəndərin münasibəti haqqında heç bir şey oxumuruq? Bu əhvalat bir qədər süni, əsərə sonradan quraşdırılmış, yapışdırılmış kimi havada qalır. Lakin diqqətli oxucu detallara endikdə hər şeyi aydınlığı ilə görə bilər. Əslində, müəllif hadisələrin gedişində oxucunu sanki xəbərdar edir ki, irəlidə sizi sürprizlər gözləyir. Diqqət etsək, görürük ki, əsərin giriş səhnəsində Elza İsgəndər bəyin ölümünü böyük bir isterika, daha sonra isə sakitləşmək bilməyən göz yaşları ilə qarşılayır. Növbəti səhnədə Fəxrəddin bəy ona deyir: "Elza, yadıncadı, İskəndər bəy həmişə bizə gələndə sən piano çalardın, oxuyardın... İskəndər bəyin ən çox xoşuna gələn musiqini çal." (37, s.10, 11) Buradan aydın olur ki, İsgəndər bəylə Elza arasında həzin, lirik duyğular olub. Fəxrəddin bəyin yuxu səhnəsində də maraqlı bir detal var. Fəxrəddin bəy, İsgəndər bəy, Elza xanım bir məclisdədir. İsgəndər bəy fərqli qadınlarla rəqs etdikdən sonra Elza ilə rəqs edir, elə bu vaxt əmisi Axund Əzimin səsi gəlir: "Kişinin naməhrəm qadınla nəfəs-nəfəsə dayanması günahdı." (37, s.68, 69) Bəli, əslində müəllif bu gizli münasibət, yasaq eşq barəsində oxucuya əvvəlcədən işarələr verir.

Nəcəf bəy Vəzirovun "Müsibəti-Fəxrəddin" faciəsində Fəxrəddin bəy cəmiyyətin cahilliyinə qurban gedir, gözlərini qisas, qan davası örtmüş insanlar gənc Fəxrəddinin həyatına son qoyur. İlqar Fəhminin Fəxrəddini də müsibətə, faciəyə uğrayır. İlk baxışdan elə görünə bilər ki, Nəcəf bəy Vəzirovun Fəxrəddini daha ağır tale yaşayır, gənc yaşında qətlə yetirilir. Lakin mahiyyətinə varıldıqda İlqar Fəhminin Fəxrəddin obrazının taleyinin daha acınacaqlı olduğunu görürük. Belə ki, Fəxrəddin dostu üçün təhdid edilməsinə, canı ilə hədələnməsinə baxmayaraq əlindən gələn hər şeyi edir, məsələni kökünə qədər araşdırmağa, dostunun qatilini tapmağa çalışır, onun düşüncəsi ilə daim əzab çəkir, yuxularının da qəhrəmanı İsgəndər olur. Fəxrəddin bəy ölümündən bir neçə dəqiqə əvvəl mənəvi cəhətdən ölür, daha sonra intihar edir. Çox sevdiyi və qarşılıqlı olaraq çox sevildiyini düşündüyü ailə münasibətinin əslində bir heç, yalan olduğunu öyrənən

bu adam dərin mənəvi sarsıntı keçirir, psixologiyası həm ən yaxın dostunun, həm də çox sevdiyi həyat yoldaşının birlikdə ona xəyanət etməsini heç cür qəbul edə bilmir. Sarsılmış Fəxrəddin ani bir hərəkətlə həyatına son verir.

Müəllif burada təcrübəsini, istedadını nümayiş etdirir, əsər olduqca maraqlı, təbii və təsirli alınır, əhvalatı nəql etməklə ciddi sosial mesajlar verməyi bacarır. Fəxrəddin obrazının taleyinin, daxili aləminin, psixologiyasının təsvirlərini verməklə, klassik ədəbi obrazlar olan İsgəndər və Fəxrəddinə yeni bir həyat verməklə faciə janrına aid dəyərli bir nümunə yaradır.

3.3.2. İnsan münasibətlərində faciə, komediya və absurdluq

İlqar Fəhminin "Dərvişin qeydləri" adlı ssenarilər toplusuna aid olan kiçik həcmli "**Qaçğan**"a nəzər yetirək. Müəllif hədsiz dərəcədə kök oğlanın sürətlə qaçmasını, onun ardınca düşən iki nəfəri təsvir edir. Oğlan o qədər artıq çəkildir ki, qarnı sallanır, bu cür sürətlə qaçması təəccüb doğurur. Kadr dəyişir, burada kimsə oğlana suallar verir, o isə sualları cavablandırır. Yenidən kadr dəyişir, oğlan sürətlə qaçır, arxasınca isə onu qovan adamlar qaçır. Yenə kadr dəyişir, oğlan qaçmağa necə başlaması, necə bu cür sürətlə qaça bilməsi haqqında suallara cavab verir. Məlum olur ki, oğlanın adi halda qaçması mümkün deyil, yalnız nədənsə, kimdənsə möhkəm qorxduqda qaça bilir, insanlardan müxtəlif əşyalarını: telefonlarını, pul kisələrini və s. oğurlayıb sürətlə qaçır, onun arxasınca düşənlər isə əşyaların sahibləri olur.

Qarmaqarışlıq görünən hadisələrin fonunda bir sual doğur: Oğlan nə üçün qaçır? Onun qaçmaqda məqsədi nədir?

Bu suallara qaçğan öz dili ilə cavab verir: "Mənə elə gəlir ki, qaçan mən deyiləm, ayrı adamdır. Nə çəkimi hiss edirəm, nə köklüyümü, nə də tənəffəsliyimi." (31, s.83)

Əsərdə birbaşa obraz və ya məkan təsvirləri, obrazların daxili dünyasına enmə yoxdur. Sadəcə müəyyən təkrar olunan hadisələr göstərilir. Oğlanın qaçdığı gündən və yerdən asılı olaraq hadisələr fərqli rakurslardan, fərqli kameralardan görülür. Əsərdə vizual effektlər çox güclüdür. Oxucu əsəri oxuyarkən film kimi izlədiyini hiss edir, dinamiklik, canlılıq bu kiçik əsəri sanki görüntülü bir effektdə çevirir. İlk baxışdan hadisələr gülüş doğurur, komedik bir situasiya yaradır.

Fikrimizcə, əsərin əsas problemi, müəllifin çatdırmaq istədiyi ideya bir qədər simvolik bir şəkildə təqdim edilir. Belə ki, qaçağan obrazı özündən, bədəmindən, kimliyindən iyrenir, olduğu bədənəndən çıxmağa can atır, ancaq buna müvəffəq ola bilmir. Psixozanaliz elminin banisi Ziqmund Freyding fikri ilə İlqar Fəhminin “qaçağan”ının həyatı üst-üstə düşür: “Kaçmakla insan dış tehlikelerden kurtulabilir, ama iç tehlikeden kaçmaya çalışmak çok daha zordur.” (82) Onu aid olduğu yerdən, bədənəndən çıxaran, uzaqlaşdıran, mənəvi cəhətdən yüngüllük gətirən bir şeyə ehtiyac duyur. Bu isə həmişə xəyalını qurduğu, həddən artıq çəkili olduğu üçün heç vaxt özünün bacaracağını düşünmədiyi qaçmaq olur. O qaçarkən öz bədənəndən, iyrendiyi, qəbul etmədiyi özündən, mənəndən və acizliyindən uzaqlaşır. Lakin əsərin sonunda hər zaman oğlanın qaçdığını göstərən kameralar bu dəfə onun döyülməsi və nəhayət qan içində olan ağzını, burnunu, sir-sifətini göstərir, hərəkətsiz qalan oğlanın qanı kameranın görüntüsünü örtür.

Qəhrəmanı yaxından tanımasaq da, mənəvi aləminə dərindən bələd olmasaq da, situasiyalarda göstərdiyi davranışlar oxucuda obraza qarşı müsbət hisslər, doğmalılıq yaradır. Bu baxımdan faciəvi sonluqla bitən səhnə olduqca təsirli və düşündürücü alınır. (31, s.88)

"Dördüncü bacı" İlqar Fəhminin yumoristik telepyesidir. Burada Kifayət, Yetər, Bəsti adlı qadınlar, onların Məhəmməd, Telman, Azər adlı həyat yoldaşları, Nailə adlı işgüzar xanım və onun sevgilisi Rüşət iştirak edir. Müəllif əvvəlcə öz obrazlarını oxuculara tanıdır. Hadisələr üç bacı adlandırılan qadınların Nailənin

evinə gizləncə girməsi ilə başlayır. Onlar Nailənin əllərini bağlayıb ondan ərlərini qaytarmasını tələb edirlər. Anlaşılır ki, Nailə onların həyat yoldaşlarının işlədiyi şirkətdə çalışır. Qadınlar hamısı elə düşünür ki, Nailə onların həyat yoldaşlarını əlindən alıb. Çünki kişilər bütün gün bu xanımın adını çəkir, onun haqqında danışır, işdən gec qayıdır, hətta yuxuda belə onun adını sayıqlayırlar.

Müəllif burada ekranlara, teatr səhnələrinə xas olan vizual səhnələr qurur, hadisələr paralel zamanda eyni vaxtda baş verir. Qadınlar otağa daxil olmağa çalışır, digər səhnədə isə Nailə hamam otağında duş alır. Və yaxud qadınlar Nailə ilə birlikdə çalışır, paralel səhnədə kişilər ezamiyyətə gedir və s. "Paralel olaraq düşün altında çimən gözəl bir qadının çiyinləri görünür." (37, s.271)

Qadınlar hər üçü baxımsız vəziyyətdədir. Bu obrazlar özləri öz dilləri ilə hadisələrin mahiyyətini, özlərinin xarakterlərini, hər şeyin səbəbini açsalar da, Nailə olmadan bunların fərfinə varmırlar. Onlar ərlərinin evdən və ailələrindən bu qədər uzaq düşməsinin səbəblərini kənarda, başqa qadınlarda axtarır. Lakin gedişat zamanı məlum olur ki, Kifayət uşaqlara, ev işlərinə baxmaqdan piylənmiş kök qadındır, sonuncu dəfə güzgüyə nə vaxt baxdığını da unudub. Bəsti hər şeydən narazı və deyingəndir. Yetər isə heç nəyi bəyənməyən, dikbaş qadındır. Obrazlar öz xüsusiyyətlərini danışır, Nailəyə aydın olur ki, kişilər nə üçün evdən kənardə olmağı arzulayırlar.

Hadisələrin gedişatı zamanı məlum olur ki, Nailə onların həyat yoldaşlarının xarakterlərinə özlərindən daha yaxşı bələddir. Belə olan halda o, qadınlara xüsusi dərslər verməyə başlayır, Kifayətə arıqlamağı, Bəstiyə tanqonu, Yetərə maşın sürməyi öyrədir. Bu hadisələr zamanı obrazların başına bir-birindən maraqlı, əyləncəli, yumoristik hadisələr gəlir.

Məhəmməd, Azər və Telman məzuniyyətdən qayıtdıqda öz həyat yoldaşlarını tanımır. Müsbət dəyişikliklər qadınların həyatını dəyişib, onlar çox xoşbəxtdir. Bu dəfə Nailənin evinə təşəkkür etmək üçün gedən qadınlar onu ağlayan

vəziyyətdə görür: sevgilisi onunla ailə qurmaq istəmir, çünki Nailə yalnız iş barəsində düşünür, evdar deyil. Sanki çarx tərsinə fırlanır. İndi isə bu üç qadın birləşib heç vaxt əlini ağdan qaraya vurmayan Nailəyə ev işlərini öyrədir. Burada da qəhrəmanlar məzəli əhvalatlarla qarşılaşırlar.

Pyesin sonunda Nailə və sevgilisi Rüşət Nailənin hazırlamış olduğu süfrədə şam edir, romantik anlar yaşayır. Cütlüyün toy səhnəsində isə üç bacı öz ailələri ilə birlikdə iştirak edir.

Müəllif burada da rejissor və aktyorlar üçün hadisələri xırda detallarına qədər təsvir edir, kameranın, işığın nə zaman hansı hissələrə nə dərəcədə yansıtılmalı olduğu barədə belə təlimatlar verir.

Üç qadın yalnız ailə, uşaqla maraqlanan, özlərinə vaxt ayırmayan, seriallara baxan "gecəki serialda Tereza vardı e, ona oxşayır" (37, s.272) klassik qadın tipləridir. Müəllif bu qadınların heç nəyə vaxt tapmamaqdan şikayətlənməsi ilə seriallara zaman ayıraraq öz həyatlarını yaşamağı unutmaması arasındakı absurdluğu gülüşlə tənqid edir. "Sinemadan çıkmış insan modeli gerçək həyatda kendi yalnızlığını sinemada unutmuş və kurmaca həyatda gerçəkliyi aramış, bulmuş, o dünyaya kendini teslim etmiş insan modelidir." (81) Ancaq onlar olduqca mərhəmətli, insancıldır. Özlərinə kömək etmiş Nailəni çətin vəziyyətdə buraxmırlar.

Ümumilikdə götürdükdə, bu pyesin teatr tamaşasından daha çox televizor ekranı üçün daha uyğun olduğu qənaətinə gəlirik. Pyesdə danışılan məsələ cəmiyyətdə və ailədə qadının rolu, qadına olan münasibət və ailə münasibətlərində qadının funksiyasıdır. Müəllif Nailə obrazının dili ilə "qadın əsla ruhdan düşməməlidir, qadın özü öz qiymətini bilməlidir, qadın hər bir əzaba dözüb güclü olmalıdır" kimi ifadələr işlədərək öz düşüncələrini dilə gətirir.

Burada müəllifin böyük məsələləri, ciddi problemləri həll etmək fikri yoxdur. O, sadəcə oxucunu - izləyicini müəyyən müddətlik izləməyə (oxumağa), gülməyə və düşünməyə dəvət edir.

3.3.3. Tarixi həqiqətlərin insan psixologiyasına təsirləri

Himalay Ənvəroğlu “Azərbaycan dramaturgiyası: tarixilik və müasirlik” adlı kitabında yazır: “Tarix yaddaş və çağdaş zamana doğru bəşər həyatının təkamül yolu olmaqla milli varlığı, həm də milli varlığın sabitliyini müəyyən edir. Ədəbiyyat isə İnsan həyatını bədii düşüncə müs əvisində əks etdirir. Ədəbiyyatda tarixlə müasirliyin eyni bir estetik axarda təzahürü tarixin müasirliyi” (25, s.58, 59) İlqar Fəhmi də yaradıcılığında bu prinsiplərə sadıq qalır.

"Dərvişin qeydləri" (31, s.89) müəllifin maraq doğuran pyesləri sırasındadır. Burada Azərbaycanın xanlıqlar dövründə baş verən pərdə arxası, görünməyən hadisələrə işıq salınır. Eyni zamanda paralel olaraq müasir dövrdən professor və onun aspirantı olan iki obraz keçmiş zamanda hərəkət edir, digər obrazların hərəkətlərini analiz edirlər. Təbii ki, xanlıqlar dövründəki paralel zamanda olan iştirakçılar müasir dövrdən olan obrazları görmür və eşitmirlər. Sadəcə oxucular və izləyicilər bu iki obrazı görə bilir.

İlqar Fəhmi pyesdə detektiv xətt işləməklə əsərin süjetini maraqlı və axıcı edir. Azərbaycanın Rusiya və İran arasında parçalanması, torpaqlarına otuz altı min erməni ailəsinin köçürülməsi məsələləri barəsində məktub alan xan nə isə bir tədbir görməyə, xanlara məlumat göndərərək birlik çağırışına səslənməyə hazırlaşır. Buna görə də o, etibar etdiyi tək adama - dərviş Abdullaya məktubu aparmaq barədə təlimat verir. Xan oğlu Əbdül ağanı dərviş Abdulla ilə məktubu aparıb vermək üçün göndərir. Lakin gecəyarısı Əbdül xan yatdığı karvansaradaca qətlə yetirilir. Əbdül xanın dörd dostu, dərviş, karvansaraçı və mehtər xaric heç kim yoxdur, demək, qatil də bu adamlardan biridir. Müəllif şübhələri tez-tez bir

obrazın üzərindən başqasına çəkməklə oxucunu suallar içərisində tək buraxır. Gah şikarçı Qurban, gah Mirzə, gah Abdal, gah mehtər şübhəli duruma düşür. Hadisələrin gedişatı zamanı mehtər də eyni üsulla qətlə yetirilir. Bu da sübut edir ki, qatil hələ də aralarında. Onların canını vahimə basır, hamı bir-birini qətlə ittiham edir, Əbdül ağanın qətl hadisəsini hər obraz digər obrazların üzərinə atır.

Dərviş isə məhkəmə qurmuş kimi hadisələri, obrazların hərəkətini təhlil edir, nəticəyə varmağa çalışır. Bir müddət sonra oxucu - izləyici şübhə duyur: bəlkə də qatil elə dərvişin özüdür?

Lakin dərviş çox iti ağı, diqqəti sayəsində qatili tapmağa müvəffəq olur. O həmin gecəni guya karvansarada yox, qohumlarıgildə keçirmiş olan yüzbaşı Rəhim bəydir. Bu obraz öz dostu Əbdül ağanın boğazını kəsərək qətlə yetirir, daha sonra məktubları oğurlayıb samanlıqda gizlədir. Lakin mehtər onları tapır. Mehtərin bu işdən xəbər tutması nəticəsində Rəhim bəy onun da boğazını kəsərək qətlə yetirir.

Dərviş Abdulla bütün bunları çox xırda detallar vasitəsi ilə, məsələn xan oğlunun boyu daha uzun olduğundan onu əyninə geymiş Rəhim bəyin xalata ələyini palçığa batırması, Əbdül ağaya nisbətən daha dolu bədənli olan Rəhim bəyin geyinməsi nəticəsində xalata iplərinin sökülməsi ilə tapır. İlqar Fəhmi bu cür detalların təsvirinin mahir ustasıdır. Oxucunu diqqət etmədiyi yerlərə bir də qayıtmağa vadar edir, hadisələri dəqiqliyi ilə izah edərək mahiyyətini açır.

Rəhim bəyin satqınlıq etməsinin səbəbi xanın qardaşı Fərəc ağa hakimiyyətə keçdikdən sonra rütbəsinin artacağı idi. Belə də olur, xan ölür, oğlu Əbdül ağa Rəhim bəy tərəfindən qətlə yetirilir, Fərəc ağa hakimiyyətə gəlir, Rəhim bəyin vəzifəsi yüksəlir. Bununla İlqar Fəhmi əsərə xəyanət və onun nəticəsi məsələsini gətirir.

Bütün bunların fonunda Azərbaycan xanlıqları arasında dərin çəkişmələr başlanır, dövlət daxilində olan bu çəkişmələr torpaqların Rusiya və İran arasında

bölüşdürülməsi ilə nəticələnir. Hadisələrin sonunda professor və aspirant söhbət edir, keçmişdə əcdadların etdiyi səhvlərin cəzasını yeni nəsillərin çəkdiyini deyir. Onlar küçə ilə yeriyirlər, xanlıqlar dövrünün təsvirləri itir, hər şey müasir dövrdədir, bayaqkı xan, Əbdül ağa və digər obrazlar isə müasir geyim keçimdə küçələrdə gəzişir, kitab oxuyurlar. Bununla da İlqar Fəhmi kitabın və çəkiləcək filmin sonunu maraqlı bir detalla bitirir. Əsərdə İsgəndər xanın xanın faciəsi fonunda daha dərin problemlərin – Azərbaycan xanlıqlarının, məmləkətin daxili çəkişmələr ucbatından parçalanmasının, birlik ola bilməməyin faciəsi göstərilir.

Müəllifin "**Dəyirman**" adlı mini kinoromanı da diqqət çəkən ədəbi nümunələrdəndir. Giriş hissəsində Səfəvi - Osmanlı müharibəsi illərindən, şah Təhmasibin "yandırılmış torpaq" taktikasından məlumat verilir. (37, s.353) Daha sonra qoca kişinin daxması və dəyirmanı təsvir edilir. Onun arvadı xəstəlikdən dünyasını dəyişib, iki oğlu isə müharibədə həlak olub, qoca tək yaşayır. Üç qızılbaş əsgəri yaxın zamanda müharibə başlanacağı bu torpaqdan əhalinin köç etdiyini, əgər sağ qalmaq istəyirsə, qocanın da onlara qoşulub getməli olduğunu xəbər verirlər. Lakin bu, işə yaramır. Qoca daxmasını tərk etmir. Bunu görənlər əsgərlər qocanın evinə yanan oxlar atır. Onlar düşünür ki, evi yansa, o da buraları tərk edəcək. Əsgərlər qoca kişinin yeni bir ev inşa edəcəyini düşünmür. Lakin qoca yanmış evini yenidən təmir edir. Fəsil dəyişir, düşmənlər hücum edir, qoca isə evində yaşamağa davam edir. Dəfələrlə yandırılan evini, dəyirmanını təmir edir, sakitcə yaşayır. Bir biri ilə əlbəyaxa olmuş türk və qızılbaş əsgərini daxmasına gətirir, onları sağalmağa çalışır. İki düşmən gözlərini açanda eyni yerdə yatdıqlarını görüb heç nə anlaya bilmir, təəccüblənir. Bu səhnə "Tangerines" filmini xatırladır. Həmin filmə də müharibədə tək yaşayan qoca iki düşmən əsgərini öz evində saxlayıb sağaldır.

Kinoromanda heç bir dialoq yoxdur. Bütün hadisələr müəllif təhkiyəsi ilə canlandırılır. Heç bir obraz bir-biri ilə qarşılıqlı ünsiyyət qurmur. Burada müəllif obrazların daxili dünyasının, mənəvi əminin təsvirlərini vermir. Sadəcə

əhvalatları danışır. Hadisələr çox sürətlə inkişaf edir, fəsillərin dəyişməsi ilə ətrafda olan hadisələr, məkan da dəyişir.

Əsərin sonunda müharibə bitdikdən sonra əhalinin kəndə qayıtması, qonşuların qocanı səsləməsi, lakin başı aşağı sallanıb hərəkətsiz qalan qocanın öldüyü təsvir edilir. Müəllif səhnəyə heç bir əlavə şərh, duyğu qatmır, sadəcə nəql edir. Lakin hadisələr canlı təsvir olunmasa da, əsərdə dinamiklik, hərəkətlilik, koloritlik olmasa da, obrazları yaxından tanımasaq da adını belə bilmədiyimiz qocanın ölüm səhnəsi oxucunu təsirləndirir. İnsani keyfiyyətlərə malik olan bu adam tək, yalnız olsa da, çətin şəraitdə olsa da, mübarizə aparır, insaniyyətini itirmir, ən gözəl hisslərini qoruyub saxlamağı bacarır. O ölsə də, dəyirmanı çaxhaçaxla işləyir.

İlqar Fəhmi dramatik növdə olan əsərlərində klassik əsərlərə müraciət edir, klassik ənənəni müasirlik kontekstində oxucuya – izləyiciyə təqdim edir. O, janrda yeniliklər edir, dünya ədəbiyyatında çoxdan yerini almış kinoroman janrına aid gözəl nümunələr yaratmaqla bu janrı Azərbaycan ədəbiyyatına qazandırır. Eyni zamanda tarixi şəxsiyyətlərə, tarixi hadisələrə yeni, fərqli bir baxış ortaya qoyur.

Ədib özündən əvvəlki klassik dramaturqların dram əsərlərinə müraciət etməklə onları yenidən dirildir, köhnə ədəbi qəhrəmanlara yenilikçi xüsusiyyətlər qazandırır.

NƏTİCƏ

İlqar Fəhmi Paşayev çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatının istedadlı qələm sahiblərindəndir. O həm lirik, həm epik, həm də dramatik növlərdə bədii əsərlər yaratmışdır. Dissertasiya işində İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığı üç böyük fəsil altında tədqiq edilmişdir.

Dissertasiya işinin “İlqar Fəhmi poeziyasının ideya-estetik qaynaqları” adlanan birinci fəslə İlqar Fəhminin lirik yaradıcılığına – nəzm əsərlərinə həsr edilmişdir. Burada şairin iki şeir kitabı – “Misra-misra” və “Bu gündən dünənə” adlı kitablarına daxil olan şeirlər geniş bir şəkildə şərh edilmişdir. Müəyyən edilmişdir ki, İlqar Fəhminin qəzəl yaradıcılığı ilkin dövrdə klassik şeir ənənələrindən, Məhəmməd Füzuli, İmadəddin Nəsimi, Əliqə Vahid və s. kimi sənətkarlardan qaynaqlansa da, bir müddət sonra müəllif öz dəst-xəttini yaratmış, qəzələ yeni formalar gətirmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatı üçün ilk olan “neoklassik qəzəl” ifadəsini və nümunəsini də məhz İlqar Fəhminin adı ilə bağlamaq doğrudur.

“Şeirdə ədəbi qəhrəman konsepsiyası: şəxsləndirmə” adlanan növbəti yarımfəslində “müəyyən edilmişdir ki, İlqar Fəhmi şeirə tək cə forma yox, eyni zamanda məzmun, mövzu və obrazlar sistemi yeniliyi də gətirmişdir. Bu fikirlər konkret nümunələr əsasında isbat edilmişdir.

Dissertasiyanın ikinci bölməsi İlqar Fəhminin nəsr yaradıcılığına həsr edilmişdir. Bu bölmədə İlqar Fəhmi nəsrinin xüsusiyyətləri açılmış, obrazlar psixanalitik baxımdan təhlil edilmiş, müəllifin epik yaradıcılığına daxil olan hekayə, povest və romanlarının məziyyətləri şərh edilmişdir. İlqar Fəhminin təhkiyə üslubu, epik əsərlərinin qaynaqları araşdırılmış, klassik və müasir əsərlərlə müqayisəli şərh edilmişdir. Belə nəticəyə gəlinmişdir ki, İlqar Fəhmi çağdaş Azərbaycan nəsrində yaxşı mənada fərqlənən, yenilikçi və maraq doğuran imzadır.

Dissertasiyanın sonuncu fəslı müəllifin dramaturgiya yaradıcılığında bəhs edir. Həcm etibarilə geniş olan bu bölmə bir neçə yarımfəslə bölünmüş, İlqar Fəhminin bir çox dram əsərləri təhlilə cəlb olunmuşdur. Belə qənaətə gəlinmişdir ki, müəllif lirik və epik yaradıcılığında olduğu kimi dramaturji yaradıcılığında da yeniliyə, inkişafa meyilli olmuş, daim yeni-yeni əsərlər yazmağa, fərqli nümunələr yaratmağa çalışmışdır.

Nəticə olaraq deyə bilərik ki, İlqar Fəhminin bədii yaradıcılığının: lirik, epik, dramatik əsərlərinin başlıca mövzusu insan, insan azadlığı, insan şəxsiyyəti olmuşdur. O öz yaradıcılıq yolunda daim yüksələn bir xətt üzrə inkişaf etmiş, yaxşı mənada özü ilə yarışmışdır. İlqar Fəhmi istər lirik, istər epik, istərsə də dramatik əsərləri ilə oxucuda maraq yaradan, düşündürən və yeniliyə, azadlığa çağırən ədəbiyyatşünasdır.

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT SİYAHISI

1. Abdullayev C.M və b. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı (Ali məktəblər üçün dərslik). İki cildə, 2-ci cild, Bakı, “Bakı Universiteti” nəşriyyatı, 2007, 564 səh.
2. Abdullayeva M. Klassik poeziya: ezoterik xəzinə. Bakı, Bakı Universiteti nəşriyyatı, 2009, 368 səh.
3. Abdullazadə A. Ədəbiyyatda şəxsiyyət konsepsiyası. Monoqrafik məcmuə. Bakı, Elm, 2000, 216 səh.
4. Akimova E. Çağdaş Azərbaycan postmodern şeirində tanrıya münasibət. I yazı. Ədəbiyyat qəzeti, 26 iyun 2015, səh: 6.
5. Akimova E. Çağdaş Azərbaycan postmodern şeirində tanrıya münasibət. II yazı. Ədəbiyyat qəzeti, 4 iyul 2015, səh.8.
6. Akimova E. Oyun içində oyun, yaxud içimizdəki aktrisa. Azərbaycan jurnalı №5, 2011, səh.185-187
7. Akimova E. “Yeni dünya” həqiqətləri - postmodernizm. Ədəbiyyat qəzeti, 5 dekabr 2015, səh.9.
8. Allahquluyeva M. İlqar Fəhminin “Qarğa yuvası” romanı postmodern roman təhkiyəsində. Bakı, Əlyazmalar yanmır - № 1 (6), 2018
9. Allahverdiyev M. Teatr tənqidi və müasirlik. Bakı, Maarif, 1990, 192 səh.
10. Allahverdiyeva L. Müasir dramaturgiyada psixologizm. Dil və ədəbiyyat. 2014, №3, səh. 146-148
11. Axundov Y. Tarix və roman. Bakı, Yazıçı, 1988, 190 səh.
12. Azərbaycan ədəbiyyat tarixi. Altı cildə. III cild, Bakı, Elm, 2009, 736 səh.
13. Azərbaycan klassik ədəbiyyatından seçmələr II cild. Bakı, 2015
14. Babayev Y. Təriqət ədəbiyyatı: sufizm, hürufizm. Bakı, Elm və təhsil, 2011, 160 səh.
15. Bədii dil qaydaları pozulanda. Kaspi qəzeti. 7 dekabr 2019, səh.10
16. Borev Y. Estetika. Bakı, 2010. 131səh.

17. Cabbarlı N. Yeni nəsill ədəbiyyatı. Bakı, Elm, 2006
18. Dadaşov A. Müstəqillik dövrünün dramaturgiyası (Teatr dramaturgiyasında mövzu, struktur, üslub və janr problemləri). Bakı, Nağıl evi, 2005, 218 səh.
19. Dadaşov A. Postmodernizm modernizmin inkarı konetkündə. "Ulduz" jurnalı, aprel 2014, səh: 64-71.
20. Əfəndiyev E. Azərbaycan ədəbi tənqdidin və ədəbi prosesinin problemləri. Bakı, Çinar çap, 2003, 302 səh.
21. Ələkbərli Ə. Dramaturgiyada sənətkarlıq axtarışları. Bakı, Ağrıdağ, 1997, 120 səh.
22. Əlişanoğlu T. Müstəqillik illəri Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, Qanun, 2013, 216 səh.
23. Əlimirzəyev X. Problemlər, xarakterlər dramaturgiyası. Bakı, Yazıçı, 1979, 355 səh.
24. Əliyev R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı, Qanun, 2012, 463 səh.
25. Ənvəroğlu (Qasimov) H. Azərbaycan dramaturgiyası: tarixilik və müasirlik. Bakı: Nurlan. 2008, 256 səh.
26. Fəhmi İ. Aktrisa. İkihissəli psixoloji-detektiv. Bakı, Xan, 2017, 142 səh.
27. Fəhmi İ. Akvalanq. Psixoloji roman. Bakı, Xan, 2017 166 səh.
28. Fəhmi İ. Akvarium- teatral roman. Bakı, Xan, 2017, 197 səh.
29. Fəhmi İ. Bakı tarixindən kollaj. Roman-mozaika. Bakı, Xan, 2016
30. Fəhmi İ. Bu gündən dünənə. Şeirlər toplusu. Bakı, Xan, 2015, 175 səh.
31. Fəhmi İ. Dərvişin qeydləri. Ssenarilər toplusu. Bakı, Xan, 2016, 267 səh.
32. Fəhmi İ. Evtanaziya. Kinoromanlar toplusu. Bakı, Xan, 2016, 373 səh.
33. Fəhmi İ. İlk sui-qəsd: yarım-tarixi detektiv : "Çənlibel tülküsi" layihəsi, Bakı, Xan, 2017, 125 səh.
34. Fəhmi İ. Kölgədə əqrəb. "Çənlibel tülküsi" layihəsi, Bakı, 2010, 125 səh.
35. Fəhmi İ. Qarğa yuvası. "Çənlibel tülküsi" layihəsi, Bakı, Yurd NPB, 2008, 307 səh.

36. Fəhmi İ. Misra-misra. Bakı, Parlaq imzalar, 2018, 125 səh.
37. Fəhmi İ. Müsibəti-Fəxrəddin. Telepyeslər toplusu. Bakı, Xan, 2016, 320 səh.
38. Fəhmi İ. Nostalji. Hekayə və povestlər. Bakı, Xan, 2015, 214 səh.
39. Fəhmi İ. “Yuxu” kimi bir ömür. Ədəbiyyat qəzeti, 19 sentyabr 2020, səh7.
40. Füzuli M. Seçilmiş əsərləri II cild. Bakı, 2005
41. Hacı K. Abşeron sahillərində peyda olan Poseydon və məhəbbət savaşı.
Ədəbiyyat qəzeti. 13 may 2017
42. Həbibbəyli İ .Ədəbi proses hərəkəti: icmal tənqidindən monoqrafik dərinliyə.
“Ədəbiyyat” qəzeti.- 2018- 2 iyun
43. Hüseynoğlu T. Nəsrdə psixologizm // “Ədəbiyyat” qəz, 1998, 13 yanvar.
44. Hüseynov Ə. Filoloji fantaziyalar. 525-ci qəzet, 2 iyul 2021
45. Hüseynova M. XX əsr Azərbaycan nəsrində lirik-psixoloji üslub və sənətkar fərdiyyəti. Bakı, Elm, 2009, 292 səh.
46. Xavəri S. Milli mədəniyyət sistemində poetik təsəvvüf kodu. Bakı, Elm, 2016, 180 səh.
47. Xəyyam Ö. Rübailər. Bakı, Azərneşr, 1959
48. İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı, Elm, 1991, 116 səh.
49. İsmayılova N. İlqar Fəhmi və postmodernizm. Ədəbiyyat qəzeti, 24 fevral 2021
50. Kamal N. Umberto Eko və postmodernizm fəlsəfəsi. Bakı, Qanun, 2012, 204 səh.
51. Kərimli T. Postmodernizm bizim ədəbiyyata böyük ziyan gətirdi. Olaylar. 28 fevral - 2 mart 2015, səh. 13.
52. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı, I cild. Bakı, 1978.
53. Qaragözova E. Postmodern Azərbaycan nəsrində dekonstruksiya: Koroğlu eposdan romana. 525-ci qəzet, 16 avqust 2021
54. Qarayev Y, Səfiyev A. Dramaturgiya: konflikt və xarakter. Sosialist realizmi müasir mərhələdə. Bakı, Elm, 1988, 388 səh.

55. Quliyev Q. XX əsr ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyaları. Bakı, 2012
56. Quliyev Q. Ədəbi cərəyanlar və istiqamətlər. Bakı, 2019. 259 səh
57. Məhərrəmov T. “Biz hələ özümüzü tapa bilməmişik”. Kaspi qəzeti, 2 avqust 2013, səh.4
58. Məmmədov E. Dramaturgiyamızda ənənə və novatorluq. Bakı, Yazıçı, 1983
59. Mirələmov H. “Postmodernizm hoqqabazlıqdır”. 525-ci qəzet, 29 oktyabr 2009, səh. 6.
60. Müşfiq M. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb, 2004, 352 səh
61. Nəsimi İ. Seçilmiş əsərləri. I cild. Bakı, Şərq-Qərb, 2013
62. Rejissor – ssenarist qarşındurması. Kaspi qəzeti, 5 dekabr 2019, səh.14
63. Rəhimli İ. Dramaturq və axtarışlar. Azərbaycan, 1982, №2, səh. 184-191.
64. Səfiyev A. Azərbaycan dramaturgiyası müasir mərhələdə (1960-1980-ci illər). Bakı: OZAN, 1998, 276 səh.
65. Sultanlı V. Azərbaycan ədəbi tənqidi Bakı, Nurlar nəşriyyatı, 2019. 312 səh.
66. Şahmursoy S. Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasında lirik-romantik psixologizm. “Ustad” dərgisi №13, 2017
67. Şərifova S. Çağdaş Azərbaycan postmodern romanı. Bakı, “Elm və təhsil”, 2015, 104 səh.
68. Talıbzadə A. Postmodernizm gündəliyində mif alqış və qarğış estetikası. 525-ci qəzet, 10 iyul 2009, səh.7.
69. Turaboğlu X. Dramaturgiyamızda psixologizm problemi . “Elm” qəzeti, 19 dekabr 2000
70. Vahid Ə. Qəzəllər. Bakı, Azərneşr, 1989
71. Zeynalova D. Modernizm.Postmodernizm. Bakı, Elm və təhsil, 2015

TÜRK DİLİNDƏ

72. Aktulum K. Metinlerarasılık. Ankara, Öteki Yayınevi, 2000

73. Bahtin M. Karnaval dan romana. Çeviren: Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014. 368 səh.
74. Barthes R. Yazı ve Yorum. Çeviren: Tahsin Yücel. İstanbul: Metis Yayınları, 2009, 206 səh.
75. Cengiz M. Küreselleşme, Postmodernizm ve Edebiyat. İstanbul, Digraf Yayıncılık, 2007
76. Eliuz Ü. Oyunda oyun. Postmodern roman. İstanbul, Kesit Yayınları, 2016
77. Emre İ. Edebiyat ve psikoloji. Ankara, Anı Yayıncılık, 2006
78. Emre İ. Postmodernizm ve Edebiyat, Ankara Ekim 2004, 380 s.
79. Gümüş S. Modernizm ve Postmodernizm. İstanbul: Can Yayınları, 2015
80. Lyotard J.F. Postmodern durum. Ankara, Bilgesu Yayıncılık, 2014
81. Sarı A. Psikanaliz ve edebiyat. Ankara, Salkımsöğüt Yayınları, 2008
82. Sigmund F. Psikanaliz üzerine. İstanbul, Cem Yayınları, 1998
83. Tekin M. Roman sanatı (Romanın unsurları). İstanbul, Ötüken Yayınları, 2001

İNTERNET RESURSLARI

84. Cəbiyeva Ş. Qarğa yuvası haqqında - http://profliqa.blogspot.com/2012/01/sfabcbiyeva-qarga-yuvas-haqqnda_25.html
85. “Hiss və düşüncələrimi ədəbiyyat üçün saxlayıram” - <https://adalet.az/w49523>
86. İlk postmodern romanımız hansıdır? - <https://axar.az/news/layiheler/173527.html>
87. İlqar Fəhmi və postmodernizm - <https://kayzen.az/blog/poeziya/26509/ilqar-f%C9%99hmi-v%C9%99-postmodernizm.html>
88. İlqar Fəhminin “Aktrisa” romanı: Özbək-Azərbaycan ədəbi əlaqələrinin yeni mərhələsi rəkursunda - <https://old.525.az/view.php?lang=az&menu=7&id=43963#gsc.tab=0>

89.Məhəmməd Füzuli “Su” qəsidəsində sudan bəhs etmir -
<https://modern.az/az/news/137866/mehemmed-fuzuli-su-qesidesinde-sudan-behs-etmir>

90.Müstəqillik dövrü Azərbaycan romanlarının sənətkarlıq xüsusiyyətləri -
<http://yarpaq.az/az/musteqillik-dovru-azerbaycan-romanlarinin-senetkarliq-xususiyyetleri/test>

91. Yusifli V. Postmodernizmin özü, yoxsa şəkli? – Çağdaş romançılığımız –
<https://kulis.az/xeber/edebi-tenqid/xeber-10807>

Ləman Məmmədova Eldəniz qızı

Xülasə

İlqar Fəhmi yaradıcılığında mövzu, janr, üslub problemləri

“İlqar Fəhmi yaradıcılığında mövzu, janr, üslub problemləri” mövzusunda dissertasiya işi giriş, üç fəsil, nəticə və istifadə olunmuş ədəbiyyat siyahısından ibarətdir. mövzunun məqsədi, dissertasiyanın vəzifələri, metodları, mənbələri, tədqiqatın yeniliyi və praktiki əhəmiyyəti, aprobeasiya göstərilir.

Birinci fəsil İlqar Fəhminin lirik yaradıcılığına həsr olunub.

İlqar Fəhminin klassik və müasir üslubda yazdığı bir çox şeirləri təqdim olunur və şərh edilir. İlqar Fəhminin Azərbaycan ədəbiyyatındakı yeniliklərindən bəhs edilir.

İkinci fəsil müəllifin nəsr yaradıcılığına həsr olunub. romanlar, povestlər, hekayələr geniş şəkildə izah edilir.

Üçüncü və sonuncu bölmə İlqar Fəhminin pyeslərinə həsr olunub. Onun faciə və komediya janrında olan dram əsərlərindən bəhs edir. klassik və müasir əsərlər müqayisəli şəkildə verilmişdir.

Nəticə hissəsi əldə olunmuş qənaətdən və tədqiqat zamanı əldə edilmiş məlumatlardan ibarətdir.

Ədəbiyyat siyahısında tədqiqat zamanı istifadə olunan mənbələr sadalanır.

Ламан Мамедова Эльданиз гызы

Проблемы темы, жанра, стиля в творчестве Ильгара Фахми

Резюме

Диссертация на тему «Проблемы темы, жанра, стиля в творчестве Ильгара Фахми» состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. указываются цель темы, задачи диссертации, методы, источники, новизна и практическая значимость исследования, апробация.

Первая глава посвящена лирическому творчеству Ильгара Фахми.

Представлены и прокомментированы многие стихотворения, написанные Ильгаром Фахми в классическом и современном стиле. Обсуждаются новации Ильгара Фахми в азербайджанской литературе. Вторая глава посвящена прозе автора. широко изучаются романы, рассказы, повести. Объясняются произведения Ильгара Фахми, написанные в стиле постмодерн. Третий и последний раздел посвящен

пьесам Ильгара Фахми. В нем рассказывается история его трагедии и комедии. классические и современные произведения даны в сравнении. Заключение состоит из окончательных результатов и данных, полученных в ходе исследования.

В библиографии перечислены источники, использованные в исследовании.

Laman Mammadova Eldaniz gizi

THEME, GENRE, STYLE PROBLEMS IN ILGAR FAHMI'S WORKS

Summary

The dissertation entitled " Theme, genre, style problems in İlgar Fahmi's works" consists of an introduction, three chapters, a conclusion and a list of references. In the introductory part, the relevance of the topic, the object of the topic, the purpose of the topic, the tasks of the dissertation, methods, sources, novelty and practical significance of the research, approbation are indicated.

The first chapter is dedicated to İlgar Fahmi's lyrical work. Many poems written by ilgar fahmi in classical and modern style are presented and commented. İlgar Fahmi's innovations in Azerbaijani literature are discussed.

The second chapter deals with the author's prose. novels, stories, narratives are widely studied. İlgar Fahmi's works written in postmodern style are explained

The third and last section is about Ilgar Fahmi's plays. It tells the story of his tragedy and comedy. classic and modern works are given in comparison.

The conclusion consists of the final results and the data obtained during the research.

The bibliography lists the sources used in the research.