

TƏYYAR SALAMOĞLU

MÜASİR
AZƏRBAYCAN
ƏDƏBİYYATI

Ar 2012
1990

AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSİL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT PEDAQOJİ UNİVERSİTETİ

TƏYYAR SALAMOĞLU

**MÜASİR AZƏRBAYCAN
ƏDƏBİYYATI**

Dərs vəsaiti

*Azərbaycan Respublikası
Təhsil Nazirinin 16.03.2012-ci
il tarixli 435№-li əmri ilə təsdiq
edilmişdir*

M.F.Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kitabxanası
BAKİ-2012

ARXIV

277/16

58056

ÖN SÖZ

Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor Təyyar Salamoğlu uzun illərdir ki, müasir Azərbaycan ədəbiyyatının tədqiqi ilə məşğuldur. Onun yaxın illərdə çap etdirdiyi “Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)” (2005), “Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri)” (2007), “Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri” (2008) və “Tarixi və çağdaş ədəbi prosesə dair araşdırmalar” (2009) kitablarında toplanmış monoqrafik tədqiqatları və məqalələri sovet dövrü və milli müstəqillik illərində yaranan bədii irsimizə yüksək elmi-nəzəri münasibətin və analitik düşüncənin məhsulu kimi meydana çıxmış və ədəbi-elmi mühitdə müəllifinə ciddi alim nüfuzu qazandırmışdır.

T.Salamoğlunun tədqiqatlarında ötən yüzilliyin ədəbiyyatını elmi-metodoloji dəyərləndirmə tarixilik prinsipi və yeni ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə gerçəkləşdirilir. Məhz bu cəhətlər onun araşdırmalarının elmiliklə bərabər, həm də müasirliyini şərtləndirir.

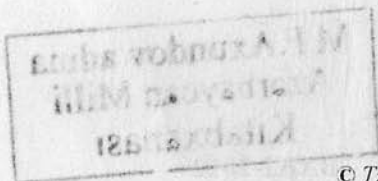
Dərs vəsaiti kimi təqdim olunan “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabı sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatına baxışın konseptuallığı ilə xüsusi maraq yaradır. Müəllif ənənəvi “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı” dərsliklərindən fərqli olaraq müasir (sovet dövrü) Azərbaycan ədəbiyyatını Azərbaycan sovet ədəbiyyatı ilə bərabər, repressiya olunan və mühacirətdə yaşayan sənətkarların yaradıcılıqlarının məcmusu kimi təqdim edir. Dərs vəsaitində belə bir nəzəri konsepsiya əsaslandırılır ki, sovet dövrü ədəbiyyatımızın həqiqi elmi mənzərəsi sovet ədəbiyyatı uğrunda mübarizə ilə bərabər, milli ədəbiyyat uğrunda mübarizəni gerçəkləşdirən mühacirət və repressiya olunan sənətkarların da yaradıcılığının öyrənilməsi ilə yaradıla bilər. Bu məqsədlə prof.

Elmi redaktor: Himalay Qasimov
filologiya üzrə elmlər doktoru, professor

“Ön söz”ün müəllifi: Nəcəf Nəcəfov
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Rəyçilər: Zahid Xəlil
Filologiya üzrə elmlər doktoru, professor
Nizami Məmmədov
filologiya üzrə elmlər doktoru, professor
Əlizadə Əsgərli
filologiya üzrə elmlər doktoru
Ramin Əhmədov
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Təyyar Salamoğlu. *Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı*
Bakı, 2012, səh. 314



T.Salamoğlu dərs vəsaitində müasir Azərbaycan ədəbiyyatının ali məktəblərdə tədrisi tarixində Əhməd Cavad, Ümgülsüm Sadıqzadə, Almas İldırım kimi sənətkarların yaradıcılığına ilk dəfə olaraq əhatəli yer ayırır, onların yaradıcılıq yolunu 20-30-cu illər Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafı kontekstində təqdim edir. Alimin xüsusən Əhməd Cavad irsinin tədqiqi, nəşri və yaradıcılıq mərhələləri, bədii metodunun xüsusiyyətləri ilə bağlı təfərrüatlı təhlilləri “yaradıcılığı uzun müddət xalqdan gizlədilən” bu görkəmli sənətkar haqqında tələbələrımızdə, eləcə də geniş oxucu kütləsində, ümumən ədəbi-elmi mühitdə əhatəli və obyektiv elmi təsəvvür yaratmaq imkanları baxımından olduqca təqdirəlayiqdir.

Dərs vəsaitində sovet dövründə yaşayıb yaratmış sənətkarlar sırasında Mir Cəlal, Mehdi Hüseyn, İlyas Əfəndiyev, İsmayıl Şıxlı, Əkrəm Əylislinin yaradıcılığından da bəhs açılmış, dövrünün nüfuzlu tənqidçisi M.Arifin ədəbi-tənqidi irsi elmi təhlil süzgəcindən keçirilmişdir. Vəsaitdə sənətkarların bədii irsinə baxış ənənəvi ədəbiyyatşünaslıq standartlarına tabe tutulmamışdır. Sovet ədəbiyyatşünaslığında stereotipləşmiş-qəlibləşmiş tərcümeyi-hal və yaradıcılıq yolu faktlarının sadalanmasından ibarət “portret-öçerkləri” burada hər bir yazıcının sənət dünyasının mahiyyətini aşkarlayan, tarixi-ədəbi prosədə yeri olan, milli və bəşəri dəyərlərin bədii-estetik ifadəsi kimi mənalana bilən əsərlərin təhlili əvəz edir.

Müəllifin sovet dövrü ədəbiyyatına baxış sistemi təzədir. O, Mir Cəlalın “Bir gəncin manifesti”, M.Hüseynin “Səhər” və bu tipli digər əsərlərin ancaq “inqilab uğrunda mübarizə” romanı kimi yazılmadığını, bu əsərlərdə antimüstəmləkə əhval-ruhiyyəsinin, milli varlıq uğrunda mübarizənin şərti –metaforik və simvolik təsvirlərdə gerçəkləşən məzmununu aydın elmi və təfərrüatlı təhlillərlə təqdim və sübut edir.

T.Salamoğlu ayrı - ayrı sənətkarların yaradıcılıq yolunu

tarixi-ədəbi prosesin ümumi inkişaf məntiqindən çıxarmır. Ədəbi-elmi qiymətləndirmədə tarixilik prinsipinə söykənən alim təhlil predmetinə çevirdiyi əsərlərin müasirlik baxımından qüvvətli və zəif cəhətlərini, uğurlarını və uğursuzluqlarını aşkarlayan zaman “siyasi rejimin təlqinləri”ndən irəli gələn cəhətlərlə bədii istedadın imkanı və imkansızlığından irəli gələn cəhətləri çox dəqiq ayıra bilir.

Ədəbi tarixi prosesin irəliyə doğru hərəkətində ictimai-siyasi hadisələrin rolunu düzgün müşahidə edib, dəqiq qənaətlərə gəlməyi bacaran alim “M.Hüseyn yaradıcılığı tarixi ədəbi proses kontekstində” öçerkində ədəbiyyatşünaslıqda indiyə qədər özünə çox möhkəm yer etmiş bir tezisə (“Abşeron” və “Qara daşlar”ın dilogiya kimi yazılması tezisində) qarşı tamamilə əks bir tezis irəli sürür. O hesab edir ki, “əsl həqiqətdə “Qara daşlar” “Abşeron” əsərindəki mövzunun yeni şəraitin və zamanın tələbi ilə təzə variantda yazılması idi”.

Dövrün ədəbi tənqidinin “Abşeron”u yüksək qiymətləndirməsinə baxmayaraq, ədəbiyyatşünas alim bu əsərin “konfliktsizlik nəzəriyyəsi”nin və totalitar rejimin basqıları altında yazıldığını və reallığın bədii ifadəsinə xidmət etmədiyini, “Qara daşlar”da isə dəyişən zamanın təsiri ilə bütün bu və ya digər qüsurların aradan qaldırıldığını, “istehsalat” romanından “insan taleyi” haqqında romana keçidin M.Hüseynə məhz “Qara daşlar”dan başladığını təkzibedilməz elmi dəlillərlə sübut edir.

T.Salamoğlu İ.Şıxlının “Dəli Kür” romanını, onun qəhrəmanı Cahandar ağanı ənənəvi ədəbiyyatşünaslıq qiymətləndirmələri çərçivəsindən tamamilə çıxarır. Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığında tarixi-məişət romanı çərçivəsində qiymətləndirilən “Dəli Kür”ün sosial-siyasi mahiyyətini – milli varlıq uğrunda mübarizə, antimüstəmləkə ruhunu ifadə edən və bu ruhun aparıcı qəhrəmandadır – Cahandar ağada gerçəkləşən məzmununu qabardır. Cahandar ağanın ölümünü

“mülkədarlığın ölümə məhkumluğu”nun nəticəsi hesab edən ədəbiyyatşünaslıq qənaətlərini qəbul etmir. Qəhrəmanın “ölümə məhkum edilmənin” (müstəmləkə rejimi ilə barışmadığı üçün) əqibətini yaşadığına təhlillərinin məntiqi ilə bizi inandırır.

T.Salamoğlu elmi düşüncələrini, bədii mətnlərlə bağlı təhlillərini məntiqi mühakimələr axarında ardıcılıqla təqdim edə bilir. Onun təhlillərində tezisər bir-birində doğur, bir-birini tamamlayır. Düşünürük ki, tələbə auditoriyası üçün nəzərdə tutulmuş materialın dərki üçün bu çox vacib bir şərtidir.

Dərs vəsaitinin “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” fənninin tədrisində əhəmiyyətli iştirakçıya çevriləcəyinə, bu istiqamətdə yeni dərslik və dərs vəsaitlərinin yazılmasında uğurlu örnək olacağına əminik.

Nəcəf Nəcəfov

*Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru,
ADPU-nun dosenti*

GİRİŞ

Sovet siyasi rejimi zamanında Azərbaycan ədəbiyyatının çağdaş dövrü “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı” kimi müəyyən-ləşdirilmişdi. Milli müstəqillik vaxtı 20-ci illərdən sonrakı dövrün ədəbiyyatını necə adlandırmaq məsələsi ortaya çıxanda “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı” anlayışının “Sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı” və ya “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” anlayışları ilə əvəz olunması daha çox məqbul göründü. Bu mexaniki bir əvəzlənmə olmayıb ciddi metodoloji səciyyə daşıyırdı. “Sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı” və ya “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” anlayışları “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı” anlayışından fərqli olaraq 20-ci illərdən sonra yaranan ədəbiyyatı ancaq “sovet ədəbiyyatı” kimi yox, sovet dövründə yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı kimi dərk və qəbul etməyə metodoloji əsas verirdi. Məsələ burasındadır ki, 20-ci illərdən sonra yaranan Azərbaycan ədəbiyyatı ancaq sovet ədəbiyyatı nümunələrindən ibarət deyildi. Bu ədəbiyyatın sırf milli ədəbiyyat qolu da var idi. Həmin ədəbiyyat bilavasitə milli varlığın özünü inikas obyektini kimi götürür və bu həyatın bədii tərcümanı olurdu. Ədəbiyyat tariximizdə 20-ci illərin “ədəbi mübarizələr” dövrü kimi səciyyələnməsinin əsas mahiyyəti də bununla izah olunmalıdır. Bu illərdə bir çox sənətkarların başına endirilən “qırmızı sovet çəkiləri” həmin sənətkarları milli ədəbiyyat platformasından çıxarıb proletar platformasına keçirmək məqsədi daşıyırdı. Siyasi rejim milli ədəbiyyata qarşı mübarizəni nə qədər barbar üsullarla aparsa da, milli ədəbiyyat yaranır və ədəbi prosesin faktına çevrilirdi.

Bu gün 20-30-cu illərin tarixi ədəbi prosesinin mənzərəsini həmin milli ədəbiyyat nümunələrindən kənarında bütöv təsəvvür etmək qeyri-mümkündür.

20-30-cu illərin mühacirət ədəbiyyatı və 20-30-cu illərin repressiya ədəbiyyatı kimi şərti adlarla təsnif oluna bilən ədəbi nümunələr əslində sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatının tərkib hissəsi və ya qolu kimi yaranır, inkişaf edirdi. Bu mənada sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı Azərbaycan sovet ədəbiyyatı, Azərbaycan repressiya ədəbiyyatı və Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatının (təbii ki, bu ədəbiyyatın uyğun mərhələsi) məcmusu kimi düşünüləlidir. Tarixi dövrün ədəbi mənzərəsini yalnız bu halda bütöv təsvir etmək mümkündür.

Bu gün Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatına, repressiya olunan sənətkarların yaradıcılığına maraq artıb; onların irsinin nəşri və tədqiqi ardıcıl xarakter almağa başlayıb. Lakin istər mühacirət, istərsə də repressiya olunan sənətkarların yaradıcılığı daha çox sənətkarların fərdi yaradıcılığı, ən yaxşı halda isə repressiya və mühacirət ədəbiyyatı kontekstində götürülür və araşdırılır. Bu isə, son nəticədə ədəbi-tarixi prosesin inkişaf dinamikasını bütün obyektivliyi və tərəfləri, rəngarəngliyi ilə görməyə imkan vermir.

Bu gün millilik və azərbaycançılıq ideologiyası kontekstində 20-ci illərdən təşəkkül tapmağa başlayan Azərbaycan sovet ədəbiyyatına obyektiv elmi münasibət nə qədər zəruridirsə, mühacirət və repressiya sənətkarlarının yaradıcılığını həmin tarixi mərhələnin tərkib hissəsi, qolu kimi öyrənilib, tarixi mərhələnin elmi mənzərəsini bütövləşdirmək bir o qədər zəruridir.

Sovet dövrü ədəbiyyatı isə öz mahiyyəti etibarilə kifayət qədər mürəkkəb, ziddiyyətli və bu günkü siyasi-ictimai atmosferdə, ədəbi-mədəni mühitdə bu dövrün ədəbi təsərrüfatına münasibət birmənalı deyil. Münasibət müxtəlifliyi həm də ondan doğur ki, sovet dövrünün siyasi-ictimai atmosferinə də yanaşma birmənalı deyil. Çağdaş ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni düşüncədə sovet dövrünə müstəmləkəçi rejim prizmasından da baxış var, bu

rejimin “mədəni inqilabı”na mədəni sığırışın təkamül aktı kimi yanaşmalar da. Bir-birini inkar edən bu siyasi-elmi yanaşmalar “sovet ədəbiyyatı”na müstəqillik zamanının elmi düşüncəsində dualist baxış formalaşdırmışdır.

Hamımız yaxşı bilir ki, sosrealizm ədəbiyyatı Azərbaycanda milli estetik təfəkkür hadisəsi kimi yaranmamışdı. İndi artıq müasir ədəbiyyatşünaslığın dönə-dönə vurğuladığı kimi, onun “estetik prinsipləri” “Moskvanın-Mərkəzin siyasi partiya- MK mətbəxində hazırlanıb əvvəlcə rus ədəbi mühitində “dequstasiya” edildikdən sonra yerlərə göndərilirdi” (B.Əhmədov). Milli təfəkkürün məhsulu olmayan və ona yad olan hadisə heç şübhəsiz “milli təfəkkürün güclənməsi”ndə də rol oynaya bilməzdi. Əksinə, sosrealizm öz “qəti normativləri” (T.Əlişanoğlu) çərçivəsində və dövründə (50-ci illərin ortalarına qədər) milli şüurun inkişafı yolunda analoqu olmayan buxova çevrilmişdi. Halbuki estetik düşüncə həmişə milli şüurun inkişafına təkan vermişdir. XX əsrin əvvəllərində “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat” ədəbi məktəbləri milli şüurun intibahı uğrunda mübarizəni özlərinin əsas estetik amallarına, ideallarına çevirmişdilər. Ədəbi-mədəni fikrin ictimai şüura təsir imkanları çox genişlənməmişdi. Fikrimizi sübut üçün təkə Sabirin poeziyasının milli şüurun intibahında oynadığı rolu xatırlamaq kifayətdir. Və Sabir təkə “İran inqilabına bir ordudan artıq xidmət etməmişdi”. Onun poeziyasının milli şüurun intibahında oynadığı rol intəhasız idi. Sabirin poeziyasının “əzəl mübtədasi” sovet ədəbiyyatşünaslığında vurğulandığı kimi, heç də “fəhlə” sözü deyildi. “Sabir millətdən ötrü çalışırdı” (A.Səhhət). Sabirlərin, Mirzə Cəlillərin, Ə.Hüseynzadələrin, Ə.Haqqverdiyevlərin, Hadi və Cavidlərin, Səhhət və Şaiqlərin, Y.V.Çəmənəmzinlilərin milli intibah, milli özünüdərk uğrunda mübarizə hərəkatını, bir qədər sonra Ə.Cavad, M.Müşfiq, A.İldırım, Gültəkin (Əmin Abid) kimi təpədən dırnağa istiqlal düşüncəsinə köklənmiş sənətkarların

başladığı işi davam etdirməyə sovet rejimi mane oldu. Estetik düşüncədə milli intibah hərəkatının yeni dalğası ədəbiyyatın sosrealizmin “qəti normativlər” çərçivəsini dağıtmaq imkanı əldə etdiyi 50-ci illərin sonu, 60-cı illərdə başladı. Bu mərhələnin ədəbiyyatı isə sovet dövrü ədəbiyyatı olsa da, sosrealizmin çərçivəsindən demək olar ki, çıxmışdı.

“Sosrealizm dövründə Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafı bu ədəbiyyatın tarixində çox mühüm və prinsipial bir mərhələ təşkil edir və biz bunu da görməli, tədqiq etməli, elmi-nəzəri təsnifatını verməli, əldə edilmiş bədii-estetik dəyərləri qiymətləndirməyi bacarmalıyıq” (Elçin. Sosrealizm bizə nə verdi? Monoqrafiyası, Bakı, 2011). Bəli, sovet dövrünün “bədii-estetik dəyərlərini qiymətləndirmək” üçün bu gün həmin əsərlərdəki obrazları görkəmli tənqidçinin tamamilə doğru qeyd etdiyi kimi, tərs mövqelərdən şərh etməyə ehtiyac yoxdur. Amma həmin əsərlərin sözün müstəqim mənasında yenidən oxunmasına və dərkinə ehtiyac var. Bizi sovet dövründən 20 illik bir zaman kəsiyi ayırır. Gənc nəsil sosrealizm ədəbiyyatı – xüsusən 20-50-ci illərin ədəbiyyatı ilə bəlkə də tanışdır, amma onu oxumayıb. Bu ədəbiyyat haqqında onun bildikləri orta və ali məktəblərdə ona öyrədilənlərdən, eşitdiklərindən ibarətdir.

Orta və yaşlı nəsillər bu ədəbiyyatı sovet dövründə mütləq edib və yaxud da bu əsərlər haqqında dövrünün dərslərlərindən (istər orta, istərsə də ali məktəb dərslərlərindən) məlumat alıb. Bədii əsərlər haqqında fikirlərin formalaşmasında tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda yer alan təhlillər aparıcı rol oynayıb. Beləliklə, bizim düşüncəmizdə bədii əsərin özü yox, həmin bədii əsər haqqında sovet tənqid və ədəbiyyatşünaslığının rəyi – yaratdığı obraz yer alıb. Bu gün biz həmin əsərlər haqqında danışarkən, onlara münasibət bildirərkən birbaşa bədii materialdan çıxış etmirik, sovet tənqid və ədəbiyyatşünaslığının həmin material, əsər, yaxud yazıçı, yaxud şair haqqında

formalaşdırdığı rəydən çıxış edirik. Biz inersiya ilə mülahizə yürüdür, mövqe nümayiş etdiririk. Hər hansı bir sənətkar haqqında, əsər haqqında söylədiklərimiz bizim fərdi idrakımızın nəticəsi deyil, sovet dövrü ədəbiyyatının önündə gedən, onun haqqında rəy formalaşdıran tənqid və ədəbiyyatşünaslığın qənaətləridir. Biz inersiyal qiymətləndirmə və təhlilə son qoymalıyıq. Biz sosrealizmin ziddiyyətlərinə, “obyektiv elmi nəzər-mövqe” (Elçin) ortaya qoymalıyıq. Burdakı “biz” anlayışı artıq professional tənqid və ədəbiyyatşünaslığı nəzərdə tutur. Bilavasitə bədii mətnə üz tutmalıyıq. Postmodernist estetik sənətkarı əsərin yox, bədii mətnin müəllifi hesab etməkdə və həmin mətnin “öz strukturu etibarlı ilə bitib-tükənməz mənə potensialı doğurması” (Geniş bax: Quliyev Q. Postmodernizm. “Azərbaycan” jurn., 2005, N9) haqqında danışanda çox haqlıdır. Postmodernist tənqidin bu tipli estetik prinsipləri, nə qədər qərribə səslənsə də, bizim üçün sosrealist ədəbiyyata yanaşmanın elmi-metodoloji meyarı ola bilər. Məgər bizə aydın deyil ki, inqilabi mövzuda, kolxoz quruculuğu və yaxud istehsalat problemləri mövzusunda yazılmış əsərlər yalnız bu problemlərin bədii inikasından ibarət deyil? Məgər bizə aydın deyil ki, sovet tənqidi bu əsərlərdəki “çox zəngin mənə potensialı”ndan məhz zamanın, mühitin, siyasi rejimin təbiətinə uyğun gələn ancaq birini – misal üçün, sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizəni qabardırdı? Məgər “Bir gəncin manifesti” ancaq Mərdanın, “Səhər” ancaq Bayramın “romanı”dır? Niyə “Səhər”i Bayramın inqilab uğrunda mübarizə romanı kimi qəbul edirik, ancaq əsərə milli tarixi varlığını təcəssüm etdirən İsgəndərin, Pəri arvadın romanı kimi dəyər verməyə çətinlik çəkirik? Axı “Bir gəncin manifesti”nin yenidən oxunuşu və dərkini bizə inqilab uğrunda mübarizə ideyasına qarşı qoyulan müstəmləkəçi rejimə qarşı mübarizə ideali da təlqin edir. Əsərdə çox əhəmiyyətli yer tutan Sona – Vağzal ingilisi qarşındırması metaforik –

simvolik planda bu idealın bədii təsdiqinə xidmət etmirmi? Bu məna potensiallarının şərhı həmin əsərlərin müasirliyini şərtləndirmirmi?

“Sosrealizm bizə nə verdi?” monoqrafiyasında Elçin Sovet dövrünün ədəbi məhsullarına analitik elmi təfəkkürlə qiymət verməyi vacib hesab edir, həmin əsərlərdə ilk baxışda nəzərə çarpmayan gizli məna qatlarının açılmasını, şərh edilməsini və müasir oxucuya çatdırılmasını zəruri sayır. Onun Mir Cəlalın “Bir gəncin manifesti”, İ.Əfəndiyevin “Bahar suları” əsərlərində “istedadın təhriki ilə sosrealizmin tələblərinə o qədər də doğma olmayan bədiyyat tələblərini” önə çəkməsində də bu cəhət qabarıq görünür. Tənqidçi yazır: “Bir gəncin manifesti” (Mir Cəlal) romanını xatırlayaq: bir tərəfdən fon olaraq inqilabi mövzu, o biri tərəfdən, misal üçün Bahar kimi neçə-neçə nəsillərin sevimlisi olan Azərbaycan Qavrosunun bədii-emosional təsir gücünə malik faciəsi. Yaxud “Bahar suları” (İlyas Əfəndiyev) pyesini xatırlayaq: bir tərəfdən fon olaraq kolxoz quruluşu, o biri tərəfdən isə kolxoz sədri Alxan kişinin zəngin daxili aləminin bədii-psixoloji təhlili”.

Deyilə bilər ki, axı sosrealizm ədəbiyyatının hamısında bu çür zəngin məna potensialı yox idi. Bəli, bu da həqiqətdir. Sovet rejimində istedadın gücü ilə bərabər, ideologiyanın yaratdığı şəraitdən istifadə edib bədii yaradıcılığa gələnlər vardı. Qələmini istedad yox, rejimin tələbləri idarə etdiyi üçün onlar sosrealizmin tələblərinə axıra qədər əməl etməyə çalışır, bədii həqiqətin əsasına həyat həqiqətini yox, sosialist “gerçəkliyi”ni qoyurdular. Bu “gerçəkliyi”in isə həyat həqiqəti ilə əlaqəsi olmadığından və yaxud çox zəif olduğundan, illuzial təsvir aparıcı xüsusiyyətə çevrildiyindən həqiqi sənət əsəri yox, “istedadsız konyuktura” (Elçin) meydana çıxırdı və bu hesaba da, “Tənqid və nəsr” adlı çox qiymətli monoqrafiyasında görkəmli tənqidçimiz Elçinin sərrast ifadə etdiyi kimi “ədəbiyyatımızda sadəcə insan olmağa

vaxtı çatmayan surətlər silsiləsi” baş alıb gedirdi. Bu baxımdan dövrün ədəbi məhsullarını istedadlı və istedadsız konyuktura kimi təsnif etməsində (“Sosrealizm bizə nə verdi?”) tənqidçinin məsələni həqiqi sənət və antisənət müstəvisinə çıxarması tamamilə başa düşüləndir və təsnifat ədəbi meyarlara söykənir.

Sovet dövrü ədəbiyyatındakı bir sıra çox ciddi qüsurlar bədii yaradıcılıq metodu kimi sosrealizmin öz təbiətindən irəli gəlirdi. Bunu deyərkən biz hansı cəhətləri nəzərdə tuturuq?

Əgər 30-40-cı illərin tənqidinə nəzər yetirsək, görərik ki, tənqidi ən çox narazı salan cəhət bədii əsərlərdə özünü qabarıq surətdə biruzə verən sxematizm halları olmuşdur. Tənqid ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığında müşahidə olunan bu cür qüsurları bədiiyyətə xələl gətirən xüsusiyyətlər kimi göstərəndə tamamilə haqlı idi. Lakin ədəbi tənqid “sxematizm”i sırf fərdi yaradıcılıq qüsuru, subyektiv keyfiyyət kimi qələmə verəndə, “sxematizm”ə təkan verən obyektiv səbəbləri sərf-nəzər edəndə yanılırdı. Çünki “sxematizm” ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığına, oradan isə ümumi ədəbi prosesə, ilk növbədə, proletar-sovet ədəbiyyatının yaradıcılıq metodunun öz təbiətindən gəlirdi. Bu metod həyat həqiqətini əks etdirməyi əsas yaradıcılıq prinsiplərindən biri elan etsə də, elə ordaca “həyat həqiqəti”ni “inqilabi varlığımızın həqiqəti”nə tabe tutmaqla ədəbiyyatın həyatı əks etdirmək funksiyasına sinfi məzmun verir, elan etdiyi prinsipə tendensiyalı məzmun aşılayır, təsvir predmeti kimi seçilən hadisələrə sinfi mövqedən bədii həll verməyi bir tələb və məqsəd kimi yazıçının qarşısına qoyurdu. Bu cəhət isə mövzunun bədii həllində tendensiyalılığa yol açır, hadisələri təbii yolla inkişaf etdirmək imkanını heçə endirir, məsələləri qeyri-obyektiv olaraq aşağı sinfin mənafeyi nöqtəyi-nəzərindən həll etməyi qaçılmaz edirdi. 30-50-ci illər ədəbiyyatında baş alıb gedən sxematizmin bir səbəbi bu idi.

İkincisi, sosialist realizmi “varlığı həqiqi inkişafda, müba-

rizədə alıb təsvir etmək və göstərmək” prinsipini də əsas yazıçı məqsədlərindən biri elan edirdi. Lakin bu prinsipin də alt qatında, mahiyyətində həyatın inkişaf dialektikasını açmaq yox, hadisələri sinfi zəmində inkişaf etdirmək məqsədi dayanırdı. Tənqidin və ictimai-siyasi mühitin təlqinləri ilə yazıçılar həyat materialını təbii inkişaf məntiqindən kənara çıxarıb, “sinfi zəmində inkişaf”ı əsərlərinin aparıcı pafosuna çevirirdilər.

Digər tərəfdən, tənqid sənətkara “millətçilik, vətəncilik, dinçilik” (Ə.Nazim) mövzularında yazdığı yasaq edir, tarixi mövzulara, fərdi yaşantının bədii ifadəsinə, insanın təbiətlə təmasına tənqidi yanaşır, qəm-qüssə, kədər motivini, xüsusən ictimai kədəri sənətə yaxın buraxmır, romantik xəyalın məhsulunu qəbul etmir, başqa sözlə, sənətkarın düşüncə və xəyalını məhdud bir çərçivəyə salaraq siniflər mübarizəsini, sosializm quruculuğunun xarüqələrini, proletar beynəlmilətçiliyini tərənnümə istiqamətləndirirdi. Nəticə etibarlı ilə sənət bədii düşüncə müxtəlifliyindən, məzmun, ideya rəngarəngliyindən, metod və üslub axtarışlarından məhrum olur, ortaya “boz bir ədəbiyyat” qoyulurdu.

Fikrimizcə, sosrealizm ədəbiyyatını dəyərləndirmədə söhbət “boz bir ədəbiyyat”dan yox, ancaq bədii istedadın gücü ilə “zamanın əsən yellərinə sinə gərən” (Ç. Aytmatov) əsərlərdən getməlidir. Ədəbi təsərrüfata “vahid axın” prinsipi ilə yanaşmaq indiki halda bizə yaxşı heç nə vəd etmir. Düşünürük ki, bu gün Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı və tənqidi tələpəli bir missiya qarşısındadır. Müasir ədəbiyyatşünaslıq epoxal bir dövrün ədəbiyyatının “namus yükü”nü çəkməyə, həqiqi sənətkarla konyukturaçını, həqiqi sənətlə qeyri-sənət nümunəsini bir-birindən ayırmağa hazırdır? Həm bədbin, həm də nikbin proqnozlar səsləndirməyə kifayət qədər əsasımız var.

Bədbin düşüncəyə əsas verən səbəblərdən biri budur ki, hətta son illərdə çap olunmuş bir sıra ali məktəb

dərsləkləri, monoqrafik tədqiqatlardakı elmi təhlillər belə stereotip ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə aparılır. Tənqidçi və ədəbiyyatşünasların bir çoxu sovet ədəbiyyatşünaslığının ideoloji meyarlarının, sosioloji yanaşma prinsiplərinin təsirindən çıxıb bilmirlər. Ədəbiyyatşünaslıq və tənqidi düşüncə estetik düşüncədən çox vaxt geri qalır.

Nikbin düşüncəyə də müəyyən əsaslar var. Tarixi ədəbi prosesə müasir elmi düşüncə müstəvisində tarixilik və müasirlik kontekstində yanaşmanın nümunələri zəif də olsa nəzərə çarpır. Müasir elmi düşüncənin bədii materiala stereotip yanaşmalara tənqidi münasibətinin yaranması nəzəri cəlb edir.

Bugünkü ədəbiyyatşünaslıq həyat materialını bədii inikasda, bədii həqiqətin ifadəsində istedadın və konyukturanın sərhədlərini dəqiq təyin etməyə borcludur. Ədəbiyyatşünaslıq sənətkarın bir çox məqamlarda istedadının təlqinlərini arxa plana keçirməyə, konyuktura arxasınca getməyə məcbur qaldığı məqamları da görməlidir. Xüsusən 20-30-cu illərin ədəbiyyatına münasibətdə heç bir sənətkarın yaradıcılıq yolunu birmənalı yanaşma ilə qiymətləndirmək olmaz. Burada sənətkarın yaradıcılığına siyasi-ictimai mühitin birbaşa “diktə”lərinin konturlarını dəqiq müəyyənləşdirmək lazımdır. Hələ ki, ədəbi-elmi qiymətləndirmədə bu cür dəqiqliyə varmağa ədəbiyyatşünaslığımız çətinlik çəkir. Hələ ki, müasir ədəbiyyatşünaslıq Ə.Cavadın “Səsli qız” və “Pambıq dastanı” poemalarına sovet dövründə yazılmış əsərlər kimi yanaşaraq onları eyni müstəvidə təhlil edir. Halbuki yazılış tarixləri arasındakı fərqi cəmi bir-iki il olmasına baxmayaraq həmin əsərlər Ə.Cavad yaradıcılığının sovet dövrünün fərqli mərhələlərinə məxsus əsərlərdir. Fərqli mərhələlərin məhsulu kimi ideya-bədii cəhətdən onların arasında zəmini-asıman qədər fərq vardır. Hələ ki, Azərbaycan tənqid və ədəbiyyatşünaslığı əksər hallarda İ.Əfəndiyevin “Üçatılan” povestini 30-40-cı illərdə yazılmış “kolxoz romanları” ilə eyni müstəvidə təhlil

edir. “Kollektivləşmə uğrunda mübarizə”dən bəhs edən əsərlə “kollektivləşmə uğrunda mübarizə dövrünün həqiqətləri”ni obyektiv bədii təhlil müstəvisinə gətirən əsəri bir-birindən ayırmağın vaxtı çatmışdır. Bu fərqi kökünə varmadan, mahiyyətini aydınlaşdırmadan həmin əsərləri təhlil müstəvisinə çıxarmaq bir elm kimi ədəbiyyatşünaslığa heç bir dividend qazandıra bilməz.

Müasir ədəbiyyatşünaslıq bədii inikasda sosrealizmin bir metod kimi təbiətindən gələn məhdudluqları riyazi dəqiqliklə ayırmağa borcludur. Sovet dövründə, xüsusən 20-50-ci illərdə bir çox hallarda ədəbiyyatşünaslıq buna bilərəkdən və yaxud məcbur olaraq göz yumurdusa və yaxud bunu çox vaxt sənətkarın fərdi yaradıcılıq axtarıqlarının zəifliyində axtarırdısa, müasir ədəbiyyatşünaslıqda bu tip səhvlər materiala səthi və məsuliyyətsiz yanaşmadan, daha çox isə nəzəri təfəkkür kasblığından qidalanır.

Müasir ədəbiyyatşünaslıq sosrealizm ədəbiyyatını dəyərləndir-məyə borcludur. Elçinin qeyd etdiyi kimi, “biz sosrealizmə (və Sistemə!) qarşı kin-küdurəti, qərəzi bir tərəfə qoyub, onun ədəbi irsini obyektivcəsinə təhlil etməli, elmi-nəzəri təsnifatdan keçirməliyik”. Bu təhlillər, elmi-nəzəri təsnifatlar total münasibətdən sərf-nəzər olunmalıdır. Elmi-nəzəri və metodoloji qiymətləndirmə və təhlillərimizdə konkretliyə, obyektivliyə və analitikliyə nail olmalıyıq. Azərbaycan Respublikası Prezidenti Administrasiyasının rəhbəri akademik R.Mehdiyevin məsələlərə konseptual yanaşması diqqətdən yayın bilməz: “Əgər nəyi isə tənqid ediriksə, həmin tənqid mövcud olanların köklü inkarına yönəlməməli, islahedici xarakter daşmalıdır. Əks təqdirdə o, inkişafı əngəlləyən amilə çevrilə bilər” (R.Mehdiyev “İctimai və humanitar elmlər: Zaman kontekstində baxış” məqaləsi). Üzərimizə düşən missiyanı gerçəkləşdirmək üçün bu vacib şərtidir.

* * *

Ali məktəb tələbələrinə (eləcə də geniş oxucu kütlələrinə) təqdim olunan dərs vəsaitində biz, ilk növbədə, bu vacib şərtə əməl etməyə çalışmışıq.

Ə.Cavad, A.İldırım, Umgülsüm Sadıqzadə kimi siyasi repressiya qurbanlarının, Mir Cəlal, M.Hüseyn, İ.Şıxlı, İ.Əfəndiyev, Ə.Əylisli kimi “sovet ədəbiyyatı” nümayəndələrinin yaradıcılığına bədii mətn materialı əsasında, sovet ədəbiyyatşünaslığı inersiyasından kənar ədəbi təhlil verməyi əsas məqsəd kimi qarşımıza qoymuş, bu sənətkarların əsərlərində dərin milli məzmun qatlarının və xarakterlərinin varlığını, millilikdə bəşəri dəyərlərin geniş ifadə imkanlarını önə çəkmişik, “ustad tənqidçi” kimi tanınan M.Arifin ədəbi tənqid sahəsindəki fəaliyyətini elmi-metodoloji dəyərləndirməyə cəlb etmişik.

Sovet dövrü ədəbiyyatına yeni metodoloji dəyərlər prizmasından baxış cəhdi kimi dərs vəsaitinin maraqla qarşılanacağı zənnindəyik.

M.F.Axundov adına
Azərbaycan Milli
Kitabxanası

I BÖLMƏ POEZİYA

ƏHMƏD CAVAD

(*Əhməd Cavad irsinin tədqiqi, nəşri,
mərhələləri və bədii metodu*)

Keçən əsrin 30-cu illərində bütün sovetlər ölkəsini bürüyən, lakin Azərbaycanda misli görünməmiş dərəcəyə çatdırılan repressiyanın saysız-hesabsız qurbanları olmuşdur. Görkəmli din xadimləri, elm adamları, dövlət nümayəndələri ilə bir sırada repressiyanın dəhşətli zərbəsi sənət adamlarına, xüsusən şair və yazıçılara daha çox dəymişdir: Seyid Hüseyn, Böyükağa Talıblı, Tağı Şahbazi, Hacı Kərim Sanılı, Mikayıl Müşfiq, Əhməd Cavad, Səməd Mənsur, Almas İldırım və b.

Adları çəkilən bu sənətkarlar içərisində şairlik qüdrəti və faciəli taleyi baxımından Ə.Cavad xüsusi yer tutur.

Azərbaycan Milli Demokratik Respublikası dövrünün ən məşhur şairinin şəxsi və sənət taleyi uzun müddət xalqdan gizlədilmişdir. Yalnız 1958 – ci ildə (şairə rəsmən bəraət veriləndən sonra) onun şeirlərinin çox kiçik bir qismi çoxlu təhriflərlə, ideoloji cəhətdən zərərsizləşdirilmiş şəkildə meydana çıxarılmışdır.

Lakin şair zaman keçdikcə mənsub olduğu dövrün sənətkarları arasında öz həqiqi yerini tutmağa, qiymətini almağa başlayır, onun əsərləri toplanıb nəşr edilir, haqqında elmi məqalələr, dissertasiyalar yazılır, orta və ali məktəb dərslərində həyat və yaradıcılığının öyrənilməsinə xüsusi səhifələr ayrılır.

Ə.Cavad irsinin bir sistem halında nəşri və tədqiqi tarixi əsasən son onilliklərin payına düşür. Şairə verilmiş rəsmi bəraətin tarixi əlli ilə yaxındır. Paradoksal hal kimi görünsə də, demək lazımdır ki, hətta şairin irsinə son onilliklərə qədər çox ehtiyatla yanaşılmış, əsərlərinin nəşri işi təşkil edilməmiş, yaradıcılığı öyrənilməmiş və təbliğ edilməmişdir. Şairin faciəli taleyinin araşdırılması, əsərlərinin küll halında nəşri və tədqiqinə səksəninci illərin sonu – doxsanıncı illərdə başlanılmışdır. Bu vaxta qədər onun yaradıcılığı haqqında hətta orta və ali məktəb dərslərində belə danışılmamışdır. Qəribədir ki, nisbətən son illərin məhsulu olan “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı” dərslərində Ə.Cavadı ayrıca bir oçerk ayrılrsa da, onun həyatı və yaradıcılığı ali məktəb tələbələrinə olduqca təhrif edilmiş bir formada çatdırılmışdır.

Dərslük müəllifləri Ə.Cavadın yaradıcılığını iki mərhələyə ayırırlar: Yaradıcılığının birinci dövrü – 1913–1920–ci illər; ikinci dövr – yaradıcılığının 1920 – ci ildən sonrakı dövrü–sovet dövrü.

Dərslükdəki oçerkdə əslində Ə.Cavad yaradıcılığının ən qüdrətli və məhsuldar mərhələsini təşkil edən 1913-1920–ci illər haqqında cəmi iki abzasda danışılır və bu mülahizələr müəllifin şairin yaradıcılıq qüdrətini qətiyyənlə hiss edə bilmədiyini aşkarlayır: “Ə.Cavadın yaradıcılığının birinci dövrü (1913–1920–ci illər) Birinci Dünya müharibəsi – irtica və inqilabi mübarizə illərinə təsadüf edir. Gənc şairin lirik şeirlərində bədbin hisslər, ümitsizlik, sentimental və mücərrəd romantik duyğular nisbətən tünd boylarla təsvir olunur. “Qaldı”, “Yaralı quş”, “Müəllim”, “Quşlara”, “Dan ulduzu”, “Ana”, “Ümidimə”, “Nə gördümsə” və b. şeirlərində hüzn, kədər, şikayət, narazılıq duyulur ki, bu da Birinci Dünya müharibəsi dövrünün yaratdığı ümumi əhvali – ruhiyyə ilə bağlı idi. O, sevgilisi ilə söhbət edəndə də, quşlara müraciət edəndə də, müəllimdən bəhs edəndə

də, özü ilə danışanda da belə tənhalıq, inamsızlıq qəlbini sarır, çöhrəsini məchul bir ümitsizlik bürüyürdü"¹.

Bu mülahizələrdə Ə.Cavad şeiri üçün səciyyəvi olan keyfiyyətlərin müəyyənəşdirilməsi yox, müəllifin boyaları tündləşdirməsi açıq – aşkar görünür. Müəllifin seçdiyi nümunələr şairin yaradıcılığının birinci mərhələsi haqqında qətiyyətlə tam təsəvvür yarada bilmir. Çünki təqdim olunan nümunələr arasında Milli Demokratik Respublika dövründə yazılmış olduqca nikbin, sevinc əhvali – ruhiyyəsini ifadə edən şeirlərin heç birinin adı çəkilmir. Tədqiqatçı proletar tənqidçiləri kimi Ə.Cavadı hələ də mücərrədlikdə damğalamaq niyyətindədir: "Əlbəttə, yaradıcılığının ilk mərhələsində yazdığı şeirlərin hamısını mücərrəd hesab etmək olmaz. Onun ilk əsərlərindən olan "Dilimiz" şeirində vətəndaş ziyalı mövqeyi aydın təzahür edir"².

Məlumdur ki, "Dilimiz" Ə.Cavadın birinci dövr yaradıcılığının lap ilk nümunələrindəndir və demək olar ki, qələminin püxtələşmədiyi bir dövrdə yazılmışdır. Doğrudur, "Dilimiz" şeiri dil – ifadə baxımından sadə və səlisdir. Bununla belə müəllifin Ə.Cavadın yaradıcılığının birinci dövründən danışarkən təkcə "Dilimiz" şeirini müvəffəqiyyətli hesab etməsi qətiyyətlə obyektiv mülahizə hesab edilə bilməz.

Oçerk müəllifinin şairin sovet dövrü yaradıcılığını irəliyə doğru dönüş kimi qiymətləndirməsi ilə də razılaşmaq mümkün deyil. Doğrudur, Ə.Cavad 1920 – ci ildən sonra da ideya – məzmun, bədii sənətkarlıq keyfiyyətləri baxımından xeyli mükəmməl əsərlər yazmışdır ("Göy göl", "Səsli qız", "Füzuli", "Nə üçündür" və s. əsərlərini yada salaq), bununla belə şairin yaradıcılığının ən qüdrətli nümunələri məhz birinci mərhələdə, xüsusən 1918 – 1920 – ci illərdə yazılmışdır.

¹ Azərbaycan sovet ədəbiyyatı. Bakı, "Maarif", 1988, s.24

² Yenə orada. s.25

90 – ci illər Ə.Cavadın əsərlərinin nəşri, həyatının və yaradıcılıq fəaliyyətinin öyrənilməsi baxımından çox uğurlu olmuşdur. Tanınmış ədəbiyyatşünas A.Əliyeva Ə.Cavadın iyirmi şeirini əhatə edən "Haqq bağırən səs" adlı bir kitabça nəşr etdirmiş (Bakı, 1991), ona "Azərbaycan istiqlalının tərənnümçüsü" adlı məzmunlu bir "Ön söz" yazmışdır. Yeri gəlmişkən, demək lazımdır ki, Ə.Cavad haqqında həqiqətlərin, ümumiyyətlə, onun 20 – 30 – cu illər Azərbaycan şeirindəki mövqeyi ilə bağlı obyektiv fikir və mülahizələrin söylənilməsi tarixi də elə bu illərdən başlayır. A.Əliyeva şairin ədəbiyyat tariximizdə tutduğu yeri belə səciyyələndirir: "Lakin Ə.Cavad yaradıcılığının ən parlaq dövrü, qüdrətli lirik şair kimi şöhrət qazanması müstəqil Azərbaycanın yaranması ilə qırılmaz surətdə bağlıdır. XX əsrin ilk onillikləri mədəniyyətimizin ilk səhifələrindən biri kimi dahilərin səslənməsi dövrü idi. Ə.Cavad isə belə bir dövrdə hələ yazılmamış ədəbiyyat tariximizdə istiqlal şairi kimi qalmaq hüququ qazandı. O qısa ömürlü milli müstəqillik dövrünün ən məşhur şairlərindən idi."

A.Əliyevanın bu illərdə yazılmış "Əhməd Cavadın 1918 – 1920 – ci illər yaradıcılığı" adlı məqaləsi şairin yaradıcılığının ciddi təhlili baxımından daha artıq maraq doğurur. Məqalədə Ə.Cavadın "Qoşma", (1916), "Dalğa" (1919) kitablarında getmiş əsərlərinin təhlil və tədqiqindən əldə edilmiş bir çox maraqlı mülahizələr söylənilir. A.Əliyeva Demokratik Respublika dövründə şairin "Yaşıl qələmlər" cəmiyyətinin üzvü kimi fəaliyyətindən, M.Ə.Rəsulzadənin yaradıcılığına verdiyi yüksək qiymətdən bəhs edir. "Dalğa" şeirlər kitabının Ə.Cavadın taleyində çox mühüm izlər buraxdığını qeyd edən tədqiqatçı şairin bu illərdəki şeirlərinin çox dərin siyasi mənalarını açıqlayır: "Ə.Cavad şeirində klassik poeziyamızdakı sevgili obrazı öz yerini azad Vətən obrazına vermişdi. Doğrudur, o, müxtəlif mövzularda şeirlər yazırdı və anadan təbii şair istedadı

ilə doğulduğu üçün müraciət etdiyi mövzuların hamısında məhəbbətə, gözəlliyə, təbiətə dair yazanda da orijinal görünə bilirdi. Lakin klassik mənada məhəbbət və gözəlliyə həsr olunan şeirlər Cavad poeziyasının əsas xəttini təşkil edə bilmədi. Şairin orijinal poeziyasında ən müqəddəs sevgi, ən ali duyğu azad Vətən sevgisi idi”³.

Tədqiqatçı tamamilə doğru olaraq şairin “azad Vətən” sevgisini milli – azadlıq ideyalarının tərənnümü, rus və ingilis müstəmləkəçiliyinin tənqidi, türk birliyi və türk dünyasına olan məhəbbətlə əlaqələndirir.

Tədqiqatçının Ə.Cavadın şeirlərinin dili ilə bağlı söylədiyi mülahizələr də obyektivliyi baxımından diqqəti cəlb edir. A.Əliyeva şairin 1918 – 1920 -ci illərdə yaranan şeirlərinin romantik üslubda yazıb - yaradan digər müasirlərindən fərqli olaraq sadə və anlaşılıqlı dildə olmasını iki əsas amillə izah edir və göstərirdi ki, bu sadəlik bir tərəfdən şairin çox sevdiyi türk poeziyasının, Məhəmməd Əmin məktəbinin güclü təsirinin nəticəsi idisə, digər tərəfdən Azərbaycan Demokratik Respublikasının yürütdüyü milli siyasətlə bağlı idi. Azərbaycan xalqının mənafə və iradəsinə uyğun olaraq ədəbiyyatda ana dilinin nüfuzunun yüksəlməsi, onun təmizlənməsi və zənginləşməsi hökumətin proqramında başlıca yer tuturdu və Ə.Cavad da öz yaradıcılığında həmin tələblərə əməli işlə cavab verirdi.

Ə.Cavad haqqında həqiqətlərin oxuculara çatdırılması, şairin həyat və yaradıcılığı ilə bağlı Azərbaycan xalqının, şeirsevərlərin sistemli tanışlığı şairin irsinin ardıcıl tədqiqatçısı Əli Saləddinin ciddi çalışmaları ilə çox bağlıdır.

Ə.Saləddin şairin anadan olmasının 100 illiyi ərəfəsində onun bədii yaradıcılığının çox böyük əksəriyyətini əhatə edən “Seçilmiş əsərləri”nin iki cildliyini çap etdirmişdir. Ə.Cavadın əsərlərinin daha əhatəli nəşri hesab etdiyimiz

bu iki cildliyin birinci cildinə şairin həm vaxtı ilə “Qoşma” və “Dalğa” kitablarında gedən şeirləri, həm də əlavə olaraq ən müxtəlif mətbuat orqanlarında çap olunmuş nümunələr, əlyazma toplularındakı şeirlər salınmışdır. Bütövlükdə bu cild Ə.Cavadın şeir dünyası ilə hərtərəfli tanışlığa tam şərait yaradır. “Seçilmiş əsərləri”nin ikinci cildində isə şairin bəzi nəsr əsərləri və tərcümələri ilə yanaşı, vaxtilə ona Yazıçılar İttifaqının plenumlarında, qəzet səhifələrində edilmiş hücumlar haqqında həqiqi təsəvvür yaradan arxiv materialları çap olunmuşdur.

Ə.Saləddinin gördüyü işin bir dəyəri də elə bununla müəyyənləşir ki, həmin materiallar şairin həyat və sənət taleyinin necə acınacaqlı bir yoldan keçdiyini tarixi sənədlərin dili ilə aydın göstərir.

Ə.Saləddinin “Əhməd Cavad” monoqrafiyası (Bakı. “Gənclik”, 1992) isə onun şairin həyatı və yaradıcılığı haqqında qənaətlərini ümumiləşdirir.

Ə.Cavadın yaradıcılığının birinci dövrü ilə bağlı tədqiqlər monoqrafiyanın “Ə.Cavadın Birinci Cahan müharibəsində iştirakı”, “Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyəti və Ə.Cavad” və “Taleyin qorxulu nağılı, yaxud “Cavad – Şükriyyə” dastanı” fəsillərində verilir. Şairin poeziyasının ideya – məzmun, sənətkarlıq keyfiyyətlərindən danışılır.

Ə.Cavadın sənət dünyasının geniş oxucu kütləsinə çatdırılması, həqiqi milli sərvət kimi dərk edilməsində orta və ali məktəb dərsləkləri mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu mənada B.Nəbiyevin Ş.Salmanovla ümumtəhsil məktəblərinin XI sinfi üçün yazdığı “Ədəbiyyat” dərsliyində (Bakı. “Maarif”, 1996) Ə.Cavada ayrıca bir oçerk həsr edilməsi sevindirici haldır. Dərsləkdə şairin həyatı haqqında yığcam, lakin sadə və düzgün məlumat verilmiş, yaradıcılığının birinci dövrü nisbətən geniş təhlil edilmişdir. Aşağıdakı fikir dərsləkdə Ə.Cavad haqqında deyilənlərin ümumi ruhunu əks etdirdiyi üçün burada verməyi

³ Azərbaycan Demokratik Respublikası (məq. top.). Bakı, Azərənşr, 1992, s.149

lazım bildik: “Ə.Cavad Azərbaycan poeziyasının özünəməxsus ədəbi taleyi, sənətdə orijinal dəsti – xətti olan nümayəndələrindən biridir. O, ümumşərq islam zehniyyətinə, ümumtürk mənəvi qaynaqlarına, xüsusən də erkən orta əsrlərdən üzü bəri davam edib gələn anadilli şeirimizə dərinlikdən bələd idi. Əsərlərindən görüldüyü kimi, şair öz sənətinin bütün ruhu, fikri – bədii mahiyyəti ilə Azərbaycan şifahi xalq yaradıcılığına, klassik ədəbi irsə bağlı olub, türk, fars, ərəb, rus dillərində mövcud çoxəsrlik ədəbi irsi incəliklərinə qədər bilirdi. Bütün bunlar Ə.Cavadın parlaq istedadı ilə qovuşaraq onun əsərlərinin sənətkarlıq baxımından yüksək səviyyəsini təmin edirdi”⁴.

Ə.Cavadın şeirlərinin nəşri və tədqiqi istiqamətində Türkiyədə də böyük işlər görülməkdədir. Bu mənada İrfan Murad Yıldırımın “Selam türkün bayrağına” (İzmir, 1992) kitabı Ə.Cavad irsinin həqiqi mənada dərk edilməsi baxımından təqdir olunmalıdır.

“Selam türkün bayrağına” kitabı iki hissədən ibarətdir. Birinci hissədə Ə.Cavadın kəşməkəşli həyatı və yaradıcılıq yolundan danışılmış, ikinci hissədə isə şairin şeirləri verilmişdir. Kitaba əsasən şairin vaxtilə Bakıda çap olunmuş “Qoşma” (1916), “Dalğa” (1919), “Şeirlər” (1958) kitablarından götürülmüş əsərlər salınmış və ilk dəfə olaraq türk oxucusuna Ə.Cavadın yaradıcılığı ilə bir sistem halında tanış olmaq imkanı yaradılmışdır.

İ.M.Yıldırımın Ə.Cavad haqqındakı tədqiqləri kitabın cəmi altmış iki səhifəsini tutsa da, buradan şairin həyatı və yaradıcılıq yolu haqqında tam, həm də həqiqi təsəvvür almaq mümkündür. Tədqiqatçı Ə.Cavadı bütöv şəxsiyyət və milli bir şair kimi dərk edərək öyrənməyə çalışmışdır. O, ilk növbədə, şairin Azərbaycan ədəbiyyatı tarixindəki mövqeyini müəyyənləşdirmək üçün XIX əsrin ilk rübündə Azərbaycanda siyasi və sosial vəziyyəti,

⁴ B.Nəbiyev, Ş.Salmanov. Ədəbiyyat (XI siniflər üçün dərslik). Bakı. “Maarif”, 1996, səh.82

bunların ədəbi – mədəni həyata təsirini, Azərbaycan – Türkiyə, Azərbaycan – Rusiya, Azərbaycan – İran əlaqələrinin milli psixologiyada və mədəniyyətdə buraxdığı təsirləri nəzərdən keçirir və bu əlaqələr nisbətində Ə.Cavadın türk dünyası ilə bağlılığını göstərir. İ.M.Yıldırım şairin türk dünyası ilə bağlılığını, türk birliyi idealını və milli ruhunu şairin həyatını sosialist rejiminin qurulmasından sonra faciəyə çevirən, eyni zamanda onu zaman - zaman əbədi yaşada biləcək əsas amillər kimi təqdim edir. Bu idealları başı üstə bayraq edən və müstəqil Azərbaycanın üçrəngli bayrağını bunların simvolu kimi alan Ə.Cavadın həyat faciələri kitabda zəngin mənbələr, materiallar əsasında ortalığa qoyulur. Şair haqqında M.Ə.Rəsulzadənin, Mirzəbala Məmmədzadənin fikirlərindən, çağdaş Azərbaycan alimlərinin əsərlərindən, türk alimi Hüseyin Baykaranın “Azərbaycan istiqlal mücadiləsi tarixi” kitabından, şairin oğlu Niyazi Axundzadənin xatirələrindən, sovet dövrü ədəbiyyat tarixləri və mətbuatındakı yazı və qeydlərdən bəhrələnen tədqiqatçı onun həyatı, ideali, arzu və düşüncələri, sənətkarlığı ilə bağlı əsil həqiqətlərlə saxta “həqiqətləri” üz - üzə qoyur. Bu qarşılaşdırmada isə oxucunun gözləri qarşısında Ə.Cavad möhtəşəmliyi canlanır.

İ.M.Yıldırım Ə.Cavadın yaradıcılığını iki bölümdə araşdırmağı məqsədəuyğun sayır: 1920 – ci ildən əvvəl yazılmış şeirləri və yaradıcılığının 1920 – ci ildən sonrakı dövrü. Tədqiqatçının fikrincə, “biz şairin 1920 öncəsindəki şeirlərilə sevincini, coşğusunu, samimiyyətini, milliyətçi yönünü tanıyacağız. 1920 sonrası şeirlərində isə bunalımlarını, çarəsizliklərini, acılarının izləyəcəyiz”⁵. İ.M.Yıldırım şairin yaradıcılığının birinci dövründə yazılan şeirlərini ideya – məzmun xüsusiyyətləri baxımından siyasi şeirlər, sosial həyatla bağlı şeirlər, sevgi şeirləri, fərdi duyğuları ilə bağlı şeirlər və cocuq şeirləri deyə - beş bölümdə araşdırır. Şairin siyasi şeirlərinin mövzu

⁵ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.26

baxımından qruplaşdırılması da maraqlıdır: I. Türkiyə ilə bağlı şeirlər; II. İngilis və rus müstəmləkəçiliyi ilə bağlı şeirlər; III. Azərbaycanın əsas siyasi məsələləri haqqında.

Ə.Cavadın 1920 – ci ilə qədərki yaradıcılığının təhlilindən tədqiqatçının əldə etdiyi qənaətləri belə ümumiləşdirmək olar:

Sənətkarın yaradıcılığında Turanın vəsfi birinci mənada Qafqazı və Türkiyəni birləşdirən coğrafi ərazinin, ikinci mənada isə bütün dünya türklərinin birliyi şəklində düşünülmən bir idealın simvoludur.

Bu şeirlərdə Türkiyənin də önəmli bir mövqeyi var və o, Turanı, o cümlədən Azərbaycanı əsarətdən qurtarmağa çalışan və buna qadir bir qəhrəmandır. Türk ordusuna qarşı duyulan sevgi və minnətdarlıq duyğuları da bununla bağlıdır.

Ə.Cavad yaradıcılığında ingilis, rus imperializminin, ikincisinin əlaltısı kimi çıxış edən ermənilərin bütün islam dünyasına qarşı çevrilmiş düşmən obrazı canlanır, fəqət istiqlal qazanmış Azərbaycan xalqı bir daha əsarətə boyun əyməyəcəkdir.

Şairin səmimi yalvarışları Tanrıya ünvanlanıb, lakin bu yalvarışlarda heç bir fərdi istək yoxdur, milləti üçün yalvarır. Sənətkar milli və dini duyğuları bərabər daşıyır, milli istiqlal arzusunu dönə - dönə ifadə edir, xalqı birliyə çağırır.

Ə.Cavad şeirində milli birlik anlayışının mahiyyəti çoxtərəflidir. Milli fəlakətlər qarşısında insanların yekvücd olmaları, tamah və xəyanətdən uzaqlıq, saflıq və təmizlik millət olmağın əsas şərtlərindəndir. Burada oxucu insanlıq və milli tərəqqi naminə dürüst və əxlaqlı çalışmaya çağırılır. Şair insanlıq, millət və din qarşısında öz borclarını başa düşməyənlərə qarşı kəskin tənqid mövqeyində dayanır.

Sevgi şeirlərində yurd sevgisi və bəşəri eşq tərənnüm edilir.

Ə.Cavad son dərəcə narahat şairdir. Şeir ona fikir, düşüncə və duyğularını yaymaq üçün bir vasitə olaraq lazım olmuşdur. O, xalqın istər siyasi, istərsə də ictimai həyatına dərindən nüfuz

edir və təbiidir ki, bu, dövrün qaragüruhu tərəfindən mənfə qarşılanır. Şair buna həmişə kəskin cavab verir, lakin hər nə qədər sıxıntı keçirsə də, heç vaxt ümidsizliyə qapılmır. Ə.Cavad türk birliyini özünə hədəf seçmiş, bunun üçün də ölümə qədər getmiş bir şairdir⁶.

İ.M.Yıldırım 1920 – ci ili Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulması ilə bağlı olaraq şairin yaradıcılığında dönüş nöqtəsi hesab edir və bundan sonrakı şeirlərini yeni düzənlə (quruluşla) bağlı və simvolik - deyə iki qismə ayırır. O, Ə.Cavadın yaradıcılığında simvolikaya meylin güclənməsini bütün ömrü boyu arzu etdiyi həqiqətləri ifadə etmək arzusundan yan keçə bilməməsi ilə izah edir. Bu mövqedən “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Kür”, “Göy göl”, “Kölgəm ilə sən”, “Səsli qız” şeirlərini təhlil edir, xüsusən “Göy göl” və “Kür”ün nökr xislətlilərdə doğurduğu vahiməni ön plana çəkir.

Tədqiqatçı “Çırpınırdın, Qara dəniz”, “Göy göl”, “Bismillah” şeirlərinin müəllifinin 1920 -ci ildən sonra “Mən olaydım”, “Moskva”, “Qızıl əsgər nəğməsi”, “At bu çadranı”, “Pambıq dastanı” əsərlərini yazmasını onun dözülməz hücumlara və təqiblərə məruz qalması ilə əlaqələndirir. “Ə.Cavad üzərindəki baskılar dayanılmaz halə gəlincə yeni düzəni öyməyə, bu yetməyincə də əski fikirlərini inkar edib peşmanlığını bildirməyə başladı. Bu tür şeirlərində öylə misralar vardır ki, rejimin insanları, şəxsiyyətləri nasıl əzib yox etdiyini göstərməsi baxımından ibrət dolu tarixi bir vəsiqədir”. Bu şeirlərdə nə qədər “ibrət dolu” epizodlar olsa da, İ.M.Yıldırım onların “milliyyətçi, müsavətçi, inqilab düşməni” deyə suçlanan bir şairin ruhuna uymadığını, təbii doğulmadığını və səmimi olmadığını yazır və şairin faciəli sonluğunun da buna işarə olduğunu göstərir.

Ə.Cavad yaradıcılığının monoqrafik araşdırılması baxımın-

⁶ Geniş bax: Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.26-49

dan akademik B.Nəbiyevin “Əhməd Cavad” (“Gəncə”, 1993) kitabı da xüsusi qeyd edilməlidir.

“Əhməd Cavad” monoqrafiyası şairin mükəmməl tərcümeyi-halının yazılması və yaradıcılığının bütün istiqamətlərini əhatə etməsi baxımından razılıq doğurur.

Monoqrafiya zəngin faktik materiallar əsasında yazılmışdır. Müəllifin arxivlərdə, xüsusən Nizami muzeyində saxlanan tərcümeyi-hal materiallarını, şairin əsərlərinin əlyazmalarını, sonrakı illərdə Azərbaycanda və Türkiyədə çap olunan əsərlərini, bu əsərlərə yazılmış müqəddimələri, ayrı-ayrı məqalələri, hər şeydən öncə isə, mətbu və qeyri-mətbu əsərlərini, Azərbaycan yazıçılarının 30-cu illərdə keçirilən plenum və qurultay materiallarının stenoqramlarını, oğlu N.Axundzadənin atası ilə bağlı xatirələrini, 20-30-cu illər mətbuatındakı məqalə və yazıları, tədqiqata cəlb etməyə nail olması araşdırma obyektinin ağırlığını və sərhədlərinin nəhayətsizliyini görüntüyə gətirir.

“İndiyədək əlimizdə Ə.Cavadın müvafiq sənədlər əsasında yazılmış müfəssəl elmi tərcümeyi-halı”nın yoxluğuna diqqət çəkən tədqiqatçı “Tale yazısından səhifələr” adlı birinci bölmədə şairin həyat yolu haqqında dolğun təəssürat yaradır. Son dərəcə zəngin faktik material əsasında yazılan bu bölmədə şairin həyat yolunun bütün mərhələləri əhatə olunur. B.Nəbiyevin şairin tərcümeyi-halı ilə bağlı özündən əvvəl söylənmiş mülahizələrə həssaslıqla yanaşması və onları ümumiləşdirməyə çalışması, eyni zamanda, yeni tərcümeyi-hal faktlarını üzə çıxarmağa nail olması “Tale yazısından səhifələr” bölməsinin Ə.Cavadın elmi tərcümeyi-halını yaratmağa doğru istiqamətlənmiş bir təşəbbüs olduğunu söyləməyə hər cür əsas verir. Ə.Cavadın həyat və sənət yolunun 20-30-cu illərin ictimai-siyasi və ədəbi mühitinin mürəkkəblikləri, ziddiyyətləri kontekstində və konkret faktlar əsasında (özü də stenoqrafik materiallar və 20-30-cu illərdəki mətbu yazılar əsasında hər kəsin əməlini öz adına yazaraq)

araşdırılması bu bölmənin elmi əhəmiyyətini qat-qat artırır.

Monoqrafiyanın “Kitablarının nəşri tarixçəsi” bölməsi Azərbaycan və türk ədəbiyyatşünaslığında Əhməd Cavadın yaradıcılığı ilə bağlı görülmüş işlərə nəzəri baxış səciyyəsi daşıyır. Müəllif, ilk növbədə, şairin bədii irsinin nəşri ilə bağlı məsələləri ön plana çəkir. Tədqiqatçı şairin əsərlərinin nəşrində üç mərhələni fərqləndirir: Birincisi, şairin sağlığında çap olunan kitabları (“Qoşma” – 1916, “Dalğa” – 1919), ikincisi, rəsmi bəraətdən sonra çap olunan kitabı (“Şeirlər” – 1958), üçüncüsü, 90-cı illərdə həm Azərbaycanda, həm də Türkiyədə çıxan kitabları. Bəkir Nəbiyev “şairin yaradıcılığının təqribən on ilini əhatə edən birinci mərhələsi (1911-1919) haqqında aydın təsəvvür oyadan” nəşrlər kimi qiymətləndirdiyi “Qoşma” və “Dalğa” kitablarının əsas əhəmiyyətini hər ikisinin “müəllifin özü tərəfindən seçilib tərtib edilməsi”ndə görür, onları ilk mətbu mənbələr kimi yüksək qiymətləndirir. Tədqiqatçıya görə, 1958-ci il nəşri Ə.Cavadla bağlı “sükut buzu”nun sındırılması və onun irsinə olan böyük marağın faktı kimi əhəmiyyətli idi. “Şeirlər”də ciddi təhriflərə və ideoloji düzəlişlərə (tədqiqatçı xüsusi vurğulayır ki, bir sıra şeirlərin mətninə M.Rahim (kitabın redaktoru – T.S.) “əl gəzdirmiş”, yazıldıqları dövrün ədəbi dili üçün səciyyəvi olan türk söz və ifadələrini pozub yerinə başqalarını yazmışdı) yol verilməsinə və “milli ruhlu, proqram səciyyəli əsərlərinin (monoqrafiyada bu şeirlərin adları konkret göstərilir – T.S.) kitabdən kənar qalmasına” baxmayaraq B.Nəbiyev bu kitabın nəşrini Ə.Cavadla xalq, geniş oxucu kütləsi arasında ünsiyyəti bərpa etmək baxımından səmərəli hesab edir.

Monoqrafiyada Ə.Cavad yaradıcılığının 90-cı illərdəki nəşrlərinə xüsusi diqqət yetirən tədqiqatçı bu nəşrləri şairin irsinin oxuculara, demək olar ki, tam şəkildə çatdırılması baxımından təqdir etsə də, xüsusən “Sən aqlama, mən aqlaram...” kitabında

gedən bəzi ciddi qüsurlar üzərində təfərrüatı ilə dayanır. O, xeyli nümunə gətirərək sübut edir ki, kitabın tərtibi zamanı “nə xronoloji ardıcılığa əməl edilmiş, nə də əsərlərin məzmun, məqsəd, motiv etibarilə qruplaşdırılması qayğısına qalınmışdır”. “Sən ağlama, mən ağlaram...” kitabının ciddi tekstoloji qüsurlarla çap olunması da tədqiqatçını narahat etmişdir. Fikrimizcə, “bu qisim təhriflərin xarakteri barədə düzgün təsəvvür oymatmaq üçün” monoqrafiyada verilən nümunələr alimin narahatlığına tam əsas verir. Aydın təsəvvür olsun deyə, biz də burada bir-iki nümunəyə diqqət yetirək:

- Kitabda: Təpinmə azgın şeytanə!
 Monoqrafiyada: Tapınma azgın şeytanə!
 Kitabda: Camciran ayaqçıya (!) döndü Füzuli
 Monoqrafiyada: Cam içirən ayaqçıya döndü Füzuli
 Kitabda: Sən bir çiçək oldun, mən bir göbələk (?)
 Monoqrafiyada: Sən bir çiçək oldun, mən bir kələbək.

Monoqrafiyanın “Yolun başlanğıcı”, “Göy gölün göz yaşları”, “Məhəbbətin qanadında”, “Epik təhkiyənin imkanları” bölmələri Ə.Cavad şeirinin mövzu və ideya xüsusiyyətlərinin şərhinə istiqamətlənmişdir. Eyni zamanda, alim şairin yaradıcılığının mərhələlər üzrə inkişaf meyillərini də nəzərə almağa çalışmışdır.

Tədqiqatlarda Ə.Cavad yaradıcılığı, adətən, iki dövrə bölünərək araşdırılır. 1920-ci ilə qədər şairin yaradıcılığının birinci dövrü, 1920-ci ildən sonra isə ikinci dövr kimi götürülür. B.Nəbiyev də prinsip etibarilə bu bölgünü qəbul edir və “Yolun başlanğıcı” bölməsində şairin yaradıcılıq yolunun birinci dövrünü elmi təhlil obyektinə çevirir. “Göy gölün göz yaşları” və “Epik təhkiyənin imkanları” bölmələrində isə ikinci dövrdə yazılmış əsərlər araşdırılır. “Məhəbbətin qanadında” bölməsində şairin yaradıcılığının inkişaf mərhələləri yox, tematik təsnifat prinsipi əsas götürülmüşdür. Ə.Cavad yaradıcılığının ayrı-ayrı bölmələr üzrə tədqiqində müəllif bəzən janr prinsipinə də söykənir

(“Epik təhkiyənin imkanları” bölməsində şairin epikliyə meyilli əsərlərinin ayrıca şərh olunması bunun əlamətidir). Əlbəttə, şairin yaradıcılığının yığcam bir monoqrafiyada bu cür müxtəlif təsnifat prinsipləri ilə öyrənilməsi o qədər elmi səslənməsə də, tədqiqatçını da başa düşmək mümkündür. Olsun ki, müəllif məqbul hesab etdiyi cəhətləri qabartmaq üçün bölmələri ayırarkən müxtəlif təsnifat prinsiplərinə üstünlük vermişdir.

B.Nəbiyevin araşdırmalarında Ə.Cavadın 20-30-cu illər yaradıcılığını, başqa sözlə, yaradıcılığının ikinci dövrünü iki mərhələdə öyrənmək tendensiyası qabarıqdır. Ə.Cavad şeirinə dərinləndən bələdlilik və bədii materiala həssas yanaşma görkəmli alimə 20-ci illərdə yazılan əsərlərlə 30-cu illərdə yazılan əsərlər arasında mövzu, ideya, üslub baxımından əsaslı fərqi görməyə imkan vermişdir. “20-30-cu illərdəki bir sıra əsərlərində də Ə.Cavad bir lirik kimi öz əsas mövzularına, yazı tərzinə, üslubuna sadıqdır” tezisilə B.Nəbiyev şairin yaradıcılığının ikinci dövrünü ancaq ideolojinin təsiri altında yazılmış əsərlərdən ibarət hesab edən bir sıra tədqiqatçılardan fərqli elmi mövqə ortaya qoyur. Ə.Cavad haqqında sonrakı araşdırmalarda bu tezis bir qədər də inkişaf etdirilir: “Ə.Cavadın sovet dövrü yaradıcılığı əslində iki mərhələyə ayrılaraq tədqiq edilməlidir. 1920-ci ilin aprelindən 1929-cu ilə qədər birinci mərhələ, 1930-1937-ci illər isə ikinci mərhələ hesab edilməlidir”⁷. Ə.Cavadın “öz əsas mövzularına, yazı tərzinə, üslubuna sadıq” qaldığını göstərmək üçün B.Nəbiyevin bəhs etdiyi poetik nümunələrin hamısının (“Pərizadə”, “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Nə yazım”, “Gözəl qadın”, “Aya”, “Madonnaya”, “Maxmurova üçün”, “Göy göl”, “Volqa acalarına”, “Vətəndaş”, “Nə üçündür” və s.) 1920-1929-cu illər arasında yazılması da bunu sübut edir. Onu da əlavə etmək yerinə düşər ki, bu mərhələ 1929-cu ildə qələmə alınmış “Səsli qız” poeması ilə tamamlanır.

⁷ Bu barədə geniş bax: T.Salamoğlu. Fəciəli tələlər. Bakı, “Elm”, 1998, s.32.

B.Nəbiyev Ə.Cavadın “İşçi”, “Bir may bayramı”, “Moskva”, “Qızıl əsgər nəğməsi”, “Pambıq dastanı” əsərlərini “Ə.Cavadın rübabından qopmuş ötəri notlar” kimi qiymətləndirəndə və şairin yaradıcılıq simasını “bir qismi dözülməz şantaj şəraitində, bəziləri tərəddüd içində, bir hissəsi isə qarşıda heç bir çıxış yolu görmədiyi halda yazılmış bu bir neçə əsər müəyyən edə bilməz” qənaətini irəli sürəndə tamamilə obyektiv və elmi bir mövqə ortaya qoyur.

Monoqrafiyanın “Poetikasından notlar” bölməsində alim Ə.Cavad şeirinin sənətkarlıq məsələlərinin bəzi məqamları üzərində dayanır. Şairin şeirlərindəki ideya-bədii mükəmməlliyin ilkin qaynaqları onun Azərbaycan şifahi və klassik şeirinə, həmçinin klassik şərq ədəbiyyatına böyük sevgisində, bağlılığında axtarılır. Bir çox müasirləri ilə müqayisədə Ə.Cavad şeirinin ərəb-fars tərkiblərindən azad olması, “dilin təbiiliyi, sadəliyi, rəvanlığı, ahəngdarlığı” təqdir olunur. “Yaralı quş”, “Füzuli” şeirlərinin sənətkarlıq baxımından təhlili ilə deyilənlər sənət faktı kimi təsdiq edilir. Ə.Cavadın ana dilinin saflığı uğrunda mübarizəsi, “Dilimiz” şeirində “dilimizi süni surətdə qəlizləşdirən bəzi qələm sahiblərinə” kəskin tənqidi münasibəti bədii yaradıcılığında zaman keçdikcə daha böyük uğurlar qazanmasının sosial-mənəvi və psixoloji əsası kimi izah olunur; bədii dilin zənginliyini təmin edən obrazlılığın konkret təzahür xüsusiyyətlərindən, təsvir və ifadə vasitələrindəki özünəməxsusluqdan, başqa sözlə, obrazlı təfəkkürün zənginliyindən əhatəli söhbət açılır.

Monoqrafiyanın “Tərcümənin vüsəti” və “Son söz əvəzi” hissələrində Ə.Cavadın şair-tərcüməçi və nasir kimi yaradıcılıq imkanları üzərində dayanılır.

“Əhməd Cavad” kitabı sənət taleyi uzun müddət xalqdan gizlədilən böyük şairin həyatı və yaradıcılıq yolu haqqında dolğun təsəvvür yaradır. İlk nəşrindən on beş ildən artıq vaxt keçsə də,

monoqrafiya şair haqqında ən mötəbər elmi mənbələrdən biri olmaq gücünü saxlayır.

* * *

Ə.Cavadın yaradıcılığının dövrləşdirilməsi son dərəcə mühüm elmi əhəmiyyətə malikdir. Ona görə ki, Ə.Cavad bir – birinə tam əks olan iki siyasi quruluşda, bir – birinə zidd olan iki ictimai – siyasi mühitdə yaradıcılıq fəaliyyəti göstərmişdir. Elə bunu nəzərə alan tədqiqatçılar şairin sovet dövrünə qədərki yaradıcılığını birinci dövr, sonrakı yaradıcılığını isə ikinci dövr hesab etmişlər. Belə bir dövrləşdirmə elmi baxımdan da doğrudur və heç bir etiraz doğurmur. Lakin tədqiqatçıların Ə.Cavadın yaradıcılığının bu iki dövrünə münasibətlərində kifayət qədər mübahisəli məqamlar vardır və polemika üçün xeyli material verir. Tədqiqatlarda Ə.Cavadın yaradıcılığının hər iki, xüsusən də ikinci dövrü ilə bağlı bir sıra ciddi məqamlara nəzər yetirilməmişdir. Tədqiqatların əksəriyyətində Ə.Cavadın 1920–ci ildən 1937–ci ilə qədərki yaradıcılığına eyni prizmadan yanaşma meyli hakimdir. Halbuki bu dövrdə Ə.Cavad yaradıcılığını mərhələlərə bölüb öyrənmək elmi baxımdan özünü daha çox doğruldur. Şairin yaradıcılığı ilə dərinlən tanışlıq onu göstərir ki, onun sovet dövrü yaradıcılığı əslində iki mərhələyə ayrılaraq tədqiq edilməlidir. 1920–ci ilin aprelindən 1929–cu ilə qədər birinci mərhələ, 1930–1937–ci illər isə ikinci mərhələ hesab edilməlidir. II dövrü iki mərhələyə ayıraraq öyrənməyin mühüm əhəmiyyəti ondadır ki, bir tərəfdən, bu, Ə.Cavadın dünyagö-rüşündəki dəyişiklikləri, hadisələrə, ictimai–siyasi proseslərə, ictimai–siyasi sistemə münasibətini, yaradıcılıq idealının müəyyən məqamlarını üzə çıxarmağa imkan verir. Əgər Ə.Cavadın 1929–cu ilə qədərki yaradıcılığı aprel inqilabından qabaqkı məzmununu, inqilabi mübarizə və azadlıq ruhunu ifadə edib saxlayır, fərqli isə istiqlal, azadlıq arzularının üstüörtülü,

simvolik inikasında meydana çıxırsa, 1930-cu ildən sonrakı şeirlərində tamamilə yeni notlar (bəlkə də, yad notlar demək daha doğru olar) görünməyə başlayır.

Türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım şairin “1920-ci ildən sonrakı şeirləri”ndən danışarkən yazır: “Bu bölümdə Ə.Cavadın şeirlərini simvolik tərzdə yazılan və yeni düzənlə (quruluşla – T.S.) ilgili olanlar – deyə iki qismə ayıracağıız. Bu ayırım şeirlərin yazılış tarixinə görə yapılmamışdır. Ə.Cavad peşimanlıqlarını bildirdiyi şeirlərindən sonra da simvolik tərzdə şeirlər yazmışdır. Bunların dışında sadəcə gözəlliyə, sevgiliyə, eşqinə və qızının ölümü üzərinə yazdığı şeirlər üçün də ayrıca bir bölüm ayırdıq”⁸.

İ.M.Yıldırımın mülahizələrində bəzi məqamlar ciddi maraq doğurur. O, şairin 1920-ci ildən sonra yazılmış şeirlərini simvolik və yenu düzənlə bağlı yazılanlar – deyə iki qismə ayırmaqla, əslində, çox mühüm olan bir cəhəti – Ə.Cavadın yaradıcılığının ikinci dövründə bir - birindən fərqli keyfiyyətlərin olduğunu təsdiq etmiş olur. Doğrudur, İ.M.Yıldırım bu təsnifatı “şeirlərin yazılış tarixinə görə” aparmadığını qeyd edir. Lakin bununla belə məsələnin mahiyyəti dəyişmişdir. Çünki İ.M.Yıldırımın “simvolik şeirlər” deyə haqqında danışdığı, yaradıcılığının ilk dövrünün simvolik üslubda davamı hesab etdiyi şeirlərin hamısı 1920 – 1929 – cu illər arasında yazılmışdır. “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Kür”, “Göy göl”, “Kölgəm ilə mən”, “Səsli qız” şeirlərindən danışan tədqiqatçı yazır: “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama” adlı şeirlərində hürriyyət pərisinə səsləniş vardır. Eyni zamanda şair kəndi ömrünün mühasəbəsini yapmaqdadır. Unudulmuş sevdə şairin ideallarıdır. Onları xatırladıqca şair hüznü bir mutluluq duyar. Amma duyğusuz, qəlbsiz zamanın əli şairin düzənini sarsıtdığı üçün şair əski sevdaları unutmaq zorunda qalmışdır. Lakin o sevdanın izləri hala yürəyindədir”⁹.

⁸ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.52

⁹ Yenə orada, s.53

Şairin 20 – ci illər yaradıcılığı ilə 30 – cu illər yaradıcılığı arasında ideya – mövzu və bədii sənətkarlıq baxımından ciddi fərqlərin görünməsi qətiyyətlə təəccüb doğurmamalıdır. Bu cəhət Ə.Cavad 20 – ci illərin sonuna doğru artan siyasi təzyiqlərlə bağlıdır. 20 – ci illərin sonu 30 – cu illərin əvvəllərində şairin yaradıcılıq dünyasında baş verənlərin həqiqi mahiyyətini təsəvvür etmək üçün 1929 – cu ildə çap etdirdiyi iki siyasi yazısına nəzər yetirmək zəruridir. Bunlardan birincisi “Şiddətli protesto edirəm”¹⁰, ikincisi isə “İzah”¹¹ adlı yazılardır. Tamamilə aydındır ki, hər iki çıxış güclü siyasi təzyiqlər qarşısında qalan şairin özünümüdafiə istəyi, özünü və ailəsini ölüm və sürgün kabusundan qurtarmaq arzusu ilə və məcburən yazılmışdır. Xüsusən ikinci yazı həmin illərdə sənət adamlarının ciddi siyasi təzyiqlərə məruz qaldığını sübut edən əhəmiyyətli və tarixi bir sənəddir. Bu çıxışında Ə.Cavad bütün həyatı boyu sevib, inam və iman gətirdiyi bütün ictimai ideallarından əl çəkdiyini, indiyə qədər tutduğu yolun, məsləkin tamamilə yanlış olduğunu bəyan edir. Müsavat partiyasını, üçrəngli bayrağını sevə - sevə vəsf etdiyi Milli Demokratik Respublikanın fəaliyyətini pisləyir, milli bir şair olduğu, milli şeirlər yazdığı üçün peşmanlıqlarını dilə gətirir: “Bənim fikrimcə, müsavat fırqəsi daha iş başında ikən elan etdiyi demokratik prinsiplərin heç birisini həyata tətbiq etmədiyindən, yəni qoyunu qurda tapşırma üsulu ilə hərəkət edərək, Azərbaycan əməkçilərini başqa məzmlularla bərabər əsarətdən xilas edən böyük inqilaba qarşı çıxdı. Çox az sürən hakimiyyəti dövründə belə mənəvi nüfuzunu qət etdi. Hal – hazırda böylə çıxılmaz bir yola düşən fırqəyə mənsub olmağın siyasi bir korluq olduğunu bən də çoxdan anladım... Haqqımda məqalə yazan yoldaşların cümləsi bənim milli ruhda yazdığımından, gəncliyə və inqilabi işə zərər verdiyimdən bəhs

¹⁰ “Kommunist” qəzeti. 31 oktyabr 1929-cu il

¹¹ Yenə orada. 19 noyabr 1929-cu il

edirlər ki, burada haqlıdırlar. Doğrudur, mən milli ehtirasların müvəqqəti olsa da üstün gəldiyi bir mühitdə böyüdüm, bu yolda təşviq edildim, irəli çəkildim, əməlli – başlı bir siyasi tərbiyə görmədiyimdən bir çoxları kimi uzağı görə bilmədim. Milli şair olmağa çalışdım, bir çox milli parçalar yazdım. Bunu boynuma alıram.

Lakin bu gün tarix, həyat bir çox əski mətləblərə qələm çəkdi ki, milli duyğu da onun içində. Bu gün ümumbəşəri əhəmiyyəti olan bir hərəkətdən saparaq dar bir çərçivəyə girmək bəşəriyyətə xəyanət etmək deməkdir. Ona görə də, ümumiyyətlə, yazmış olduğum milli ruhlu parçalardan imtinayla gənc dimaqlar üçün onların zərərli olduğunu etiraf edirəm. Bu günkü həyatın bəndən tələb etdiyi hər şeyə boyun əyirəm. Şəxsən bən özüm bir daha milli parça yazmamağa qərar verirəm”¹².

“Kür” (1930), “Pambıq dastanı” (1931), “Gürcüstan”, “Gəldim” (1934), “Mən olaydım”(1934), “Bayram”(1934), “Moskva”(1935), “Gözünə döndüyüm” (1935), “Bir May bayramı” (1936) şeirləri həmin qərarın nəticəsi olaraq yaranmışdır. Doğrudur, Ə.Cavadın 30 – cu illər yaradıcılığı ancaq bu şeirlərdən ibarət deyildir. “Leyla”, “Gözüm yoldadır”, “Y.P.Orbelyani”, “Almasım üçün”, “Qızıma”, “Maxmurova üçün”, “Qızım üçün” adlı lirik parçaları da vardır ki, bu şeirlərdə ayrı – ayrı gözəlləri tərənnüm etmiş, vəfalı həyat yoldaşı Şükriyyə xanımına məhəbbətini bildirmiş, qızı Almasın vaxtsız ölümündən doğan kədərini ifadə etmişdir.

30 – cu illərdə Ə.Cavadın orijinal yaradıcılığının məhsuldar olmadığı aşkar görünür. Proletar tənqidinin Ə.Cavad şeirinə kəskin münasibəti onun coşqun yaradıcılıq ruhunu öldürür, ürəyincə olan mövzularda yazma bilməmək imkansızlığı şairi dünya ədəbiyyatından təcürməyə meylləndirirdi.

Şairin 30 – cu illər şeirlərini diqqətlə nəzərdən keçirdikdə

siyasi olmayan lirik parçalarda çox aydın ifadə olunan təbii qəm, kədər notlarını, siyasi parçalarda – dövrün diktəsi ilə yazılmış şeirlərdə isə qətiyyətlə təbii səslənməyən sevinc, coşqunluq hissini müşahidə etmək olar.

Bu illərdə yazılmış şeirlərin ideya – bədii keyfiyyəti aşkar göstərir ki, 1929 – cu ildə şairin bəyan etdiyi “bu günkü həyatın tələbləri ilə uyğunlaşmaq” cəhdləri tamamilə uğursuz olub. Bu da qətiyyətlə təəccüblü deyil. Çünki o, məcburiyyət qarşısında qalıb öz sənət və həyat ideallarından əl çəkdiyini bildirsə də, proletar ideologiyasını bədii düşüncəsinin, sənət ilhamının tərənnüm obyektinə çevirə bilməmişdir. Aydın dərk etdiyi, ürəkdən bağlandığı idealların tərənnümündə heç bir problemlə qarşılaşmayan sənətkar yeni həyatdan mövzu seçməyə çətinlik çəkmiş, seçdiyi mövzuları da həqiqi sənət faktına çevirə bilməmişdir. Yuxarıda adlarını sadaladığımız siyasi parçaların sənətkarlıq baxımından, şairin əvvəlki yaradıcılığı ilə müqayisədə zəifliyi bununla izah olunmalıdır. Bu parçalarda mövzuların təsadüfiliyi, heç bir ciddi aktualıq, milli və bəşəri fikir ifadə etmədiyi, hərtərəfli öyrənilmədiyi, tələsik yazıldığı, xüsusən mətləbin tamamilə lüzumsuz yerə uzadıldığı və bədii cəhətdən mükəməl işlənmədiyini qeyd etmək olar.

Lakin bu nümunələrin özü də Ə.Cavad həqiqətini düzgün dərk etmək və ideologiyanın ədəbiyyatımız üzərindəki ziyanlı təzyiqinin miqyasını başa düşmək üçün olduqca əhəmiyyətlidir.

* * *

Ə.Cavad XX əsr Azərbaycan romantizminin nümayəndəsidir. Tədqiqatlarda onun romantizmin nümayəndəsi olması haqqında müəyyən fikirlər söylənmiş, lakin yaradıcılığının bu metodun tələbləri ilə bağlı sistemli elmi təhlili aparılmamışdır.

20 – 30 – cu illərə dair mənbələrdə Ə.Cavadın romantizm

¹² “Kommunist” qəzeti. 31 oktyabr 1929-cu il

ədəbi cərəyanının nümayəndəsi hesab edilməsi faktları ilə az da olsa rastlaşırıq. M.Rəfili “Читатели и писатели” qəzetinin 10 mart 1928–ci il tarixli nömrəsində yazırdı: “... появляется новая романтическая школа... Ярким представителем этой школы явились – поэты Хади, Аббас Саххат, Гусейн Джавид, А.Джавад...”¹³

Ə.Cavadı H.Cavidlə yaxın yaradıcılıq üslubuna, eyni ədəbi cərəyana mənsub sənətkarlar kimi təqdim faktlarına 20 – 30 – cu illərin tənqidçilərinin yazılarında kifayət qədər rast gəlirik.

Tənqidçi Cabbar Əfəndizadə “Aprel və ədəbiyyat” adlı yazısında Ə.Cavadı “əvvəlki estetizmindən tamamilə qurtula bilməyən” bir şair kimi töhmətləndirir¹⁴. Ə.Nazim, M.Quliyev kimi nüfuzlu tənqidçilər belə öz məqalələrində H.Cavid və Ə.Cavadın eyni ədəbi cərəyana mənsub olmaları, yaradıcılıq prinsiplərinin yaxınlıqlarını dönə - dönə qeyd etmişlər. Ə.Nazim “Yeni Azərbaycan ədəbiyyatı” adlı məqaləsində H.Cavidə və Ə.Cavadı “bu günkü Azərbaycan burjuaziyasının tipik müməssilləri” hesab edir; H.Cavidə “idealist romantizmə və subyektiv Cavadı isə öz siyasi ideallarının və ruhi yaşayışının simvolu bulunan “Ay” və “Göy göl”lərdən ilham almağa başlamaqda günahlandırır¹⁵.

M.Quliyev isə “Hərəkət lazımdır” məqaləsində hər iki sənətkarı “ictimai həyatdan uzaqlaşmaqda, inqilabi yaradıcılıq işindən əl çəkərək” “öz qüdrətlərini sırf sənətkarlıq yolunda işlətməkdə töhmətləndirirdi¹⁶.

Şairin əldə olan şeirlərinin ciddi analizi onun XX əsr Azərbaycan romantizminin nümayəndəsi olması haqqındakı qənaətləri daha da möhkəmləndirir. Məsələ burasındadır ki,

¹³ Məmmədli Q. Cavid – ömrü boyu. Bakı, “Yazıçı”, 1982, s.153

¹⁴ “İnqilab və mədəniyyət”. Aprel, 1930

¹⁵ “Dan ulduzu” jurnalı, 1928, №6. Bax: Q.Məmmədli. Cavid – ömrü boyu. Bakı, “Yazıçı”, 1982

¹⁶ “İnqilab və mədəniyyət”. 1928, №9

Ə.Cavadı yaşadığı dövrün ədəbi mühitindən ayıraraq təhlil etdikdə, əldə olunan qənaətlər özünü doğrultmur. Yalnız şairi romantizmin nümayəndəsi, romantik metodla yazıb – yaradan sənətkar kimi götürdükdə bir çox sualların cavabını müəyyənləşdirmək olur.

Akademik B.Nəbiyev göstərir ki, “onun adı (Ə.Cavad – T.S.) haqlı olaraq ədəbiyyatımızın tarixində H.Cavid, A.Səhhət, M.Hadi, A.Şaiq kimi böyük sənətkarlarla bir sırada çəkilir. Bir romantik şair kimi yaradıcılığa başlayan Ə.Cavad əsrimizin əvvəllərinin tez – tez dəyişən gurultulu ictimai – siyasi hadisələri içində bir qədər tərəddüd etsə də, zaman keçdikcə onun ilham pərisinin qanadları bərkimmiş, xalqın tərəqqisi, milli istiqlal, əslə - kökə qayıtmaq, türkçülük, dövlətçilik idealları onun həyat mövqelərini daha da möhkəmləndirmiş, sənətkarlıq baxımından yeni zirvələrə ucalmasını təmin etmişdir”¹⁷.

B.Nəbiyevin Ə.Cavadın adını romantizm ədəbi cərəyanının dörd böyük nümayəndəsi ilə bir sırada çəkməsi və romantik şair kimi yaradıcılığa başlaması və sonradan “yeni sənət zirvələrinə ucılması” ilə bağlı söylədiyi mülahizələr tamamilə doğrudur və problemin düzgün elmi qoyuluşundan xəbər verir. Bununla belə, görkəmli alim Ə.Cavadın, ümumiyyətlə, lirik şair kimi danışmağa daha çox üstünlük verir.

Ə.Cavad şeirinin ardıcıl tədqiqatçılarından olan A.Əliyeva da şairi bir qayda olaraq qüdrətli lirik şair kimi təqdim edərək araşdırır və yaradıcılıq metodu probleminin üzərindən sükutla keçir. Lakin A.Əliyeva tədqiqatlarının birində belə bir mülahizə irəli sürür: “Romantik üslubda yazıb – yaradan müasirlərindən fərqli olaraq onun incə ruhlu lirik şeirləri hər bir azərbaycanlı üçün anlaşılıq idi”¹⁸. Göründüyü kimi, A.Əliyevanın Ə.Cavadın yaradıcılıq metoduna münasibəti kifayət qədər aydın deyil.

¹⁷ Nəbiyev B. Əhməd Cavad. Gəncə. 1993. s.3

¹⁸ Əliyeva A. Ə.Cavadın 1918 – 1920 – ci illər yaradıcılığı. Azərbaycan Demokratik Respublikası. (məq. top.), Bakı, Azərneşr, 1992, s.150

Ə.Cavad yaradıcılığının bədii metodu problemi ilə bağlı Ə.Saləddinin fikirlərinə də münasibət bildirmək lazım gəlir. O yazır: “Ə.Cavad yaradıcılığında iki xətt özünü qabarıq sürətdə büruzə verir. Bir tərəfdən, o, Azərbaycan romantik poeziyasının banilərindən və yaradıcılarından biri kimi çıxış edir ki, onun bütün şeirləri yüksək pafos, patetik deyim tərz, tarixə tez – tez müraciət etmək kimi amillər onun əsərlərini romantik ədəbi məktəbə bağlayır. Digər tərəfdən o, ən ali fikirlərini sadə, aydın, səlis, xalq ədəbiyyatının poeziya nümunələrinin forma və şəkillərində, onların bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə verir”¹⁹.

Tədqiqatçının Ə.Cavadı Azərbaycan romantik poeziyasının yaradıcılarından biri (əslində nümayəndələrindən biri deyilməli idi – T.S.) kimi təqdim etməsi fikri doğrudur. (Fikrin üslubi cəhətdən qüsurlu ifadəsini nəzərə almırıq). Lakin Ə.Saləddinin Ə.Cavadın yaradıcılığını bir tərəfdən romantik ədəbi məktəbə (əslində romantizm ədəbi cərəyanına – T.S.) bağlayan, digər tərəfdən ayıran xüsusiyyətlərlə bağlı söylədiyi mülahizələr dəqiq deyil və meyar kimi götürülə bilməz.

Müasir tədqiqatçılar arasında Ə.Cavadın mənsub olduğu ədəbi cərəyan və yaradıcılıq metodunun xüsusiyyətləri ilə bağlı birmənalı ciddi elmi mülahizə söyləyənlər arasında türk alimi İ.M.Yıldırımın və filologiya elmləri doktoru, professor Ş.Vəliyevin mövqelərini xüsusi fərqləndirmək lazım gəlir. İ.M.Yıldırım yazır: “Bu dövərdə Azərbaycana romantizm Türkiyə və Rusiya yolu ilə gəlmişdir... Bu milli romantik ədəbiyyatın şeirdə ən güdrətli təmsilçiləri M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət və Ə.Cavaddır”.

Bu mülahizədən sonra İ.M.Yıldırım Ə.Cavad romantizminin bəzi cəhətlərinə diqqət çəkir: “Ə.Cavad da yeniləşmə hərəkatının içindədir. Fəqət Ə.Cavadı digər şairlərdən (oxu: romantiklərdən – T.S.) ayıran tərəf, onun Azərbaycan istiqlalına və 28 Mayıs

¹⁹ Saləddin Ə. Əhməd Cavad. Bakı, “Gənclik”, 1992, s. 204

1918 – ci ildə Azərbaycanda bir dövlət quracaq olan milli ruhun, duyğuların tərcümanı olmasıdır... Ə.Cavad 1914 – 1918 – ci illər arasında Qafqaz və Azərbaycan – qismən Türkiyədəki hər hərəkatı yaşar, hər gəlişmədən narahat olur və bunları şeirində ifadə edir. Bu baxımdan Ə.Cavadı oxumaq Azərbaycan türkünün bu illərdəki ümidlərini, milli həyəcanlarını tanımaq, öyrənmək deməkdir. Onun şeirlərində ölkəsiylə birlikdə öz kədərini addım – addım təqib etmək mümkündür. Yenə onun şeirlərində özünü var edən idealları taleyin acı bir oyunu ilə rədd etmək zorunda çalışını və bu sırada duyduğu ruhi sancıları, fəryadları da görmək mümkündür”²⁰.

“Füyuzat ədəbi məktəbi” adlı fundamental monoqrafiyasında (Bakı, “Elm”, 1999) milli romantizmin mənbələri, təşəkkülü və inkişaf xüsusiyyətlərini yeni təfəkkür işığında sistemli tədqiqata cəlb edən prof. Ş.Vəliyev Ə.Cavadın bədii irsini daha konseptual elmi mövqedən qiymətləndirir.

Monoqrafiyada XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbi mühitinin mühüm incəlikləri açılır. M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət, A.Şaiq romantizminin ideya mənbələri, onları yetişdirən və yaradıcılıq imkanlarını genişləndirən mühit, Ə.Hüseynzadə və M.Rəsulzadə yaradıcılığı ilə başqa Azərbaycan romantikləri arasındakı ideya – bədii yaxınlıqların kökləri, türk tənzimat ədəbiyyatı, “ədəbiyyatı – cədidə”çilərlə Azərbaycan romantiklərini birləşdirən cəhətlər, romantik şeirə nisbətən gec gələn C.Cabbarlı, Ə.Cavad, A.Yıldırım romantizminin ideya, sənətkarlıq mənbələri ilə bağlı araşdırma və mülahizələr ədəbiyyatşünaslığımızda ilk dəfə səslənmələri ilə yanaşı, həm də əhatəliliyi və ciddi elmi ümumiləşdirmə keyfiyyəti ilə seçilir.

Monoqrafiyada biz Ə.Kamalın, X.X.Səbribəyadənin, Ə.Müznibin, Ə.Abidin, Ə.Cavadın, Ə.Yusifin, Umğulsümün, C.Cabbarlının romantik yaradıcılıqlarının H.Cavid, M.Hadi,

²⁰ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.11

A.Şaiq, A.Səhhətlə eyni kontekstdə təqdimi ilə rastlaşırıq. Nəticə etibarilə belə bir tədqiqat XX əsr romantik şeirinin mənzərəsini bütövləşdirir.

– Ancaq tədqiqatçı bunula da kifayətlənmişdir. Ədəbiyyatşünas alim XX əsr Azərbaycan ədəbi prosesi ilə türk ədəbi prosesini üz – üzə gətirir, paralellər aparır; T.Fikrət – A.Səhhət, Ə.Hamid – H.Cavid, N.Kamal – M.Hadi, M.Ə.Rəcəzadə - A.Şaiq, M.Ə.Yurdaqul – Ə.Cavad və başqalarının yaradıcılıq əlaqələrini müqayisəli tədqiqə cəlb edir.

Monoqrafiyanın səciyyəvi cəhətlərindən biri də XX əsr Azərbaycan romantik şeirinin nümayəndələri və onların sənətkarlıq özəllikləri ilə bağlı daha təfərrüatlı təhlillərin verilməsidir. Biz bu əsərdə milli romantizmin M.Hadi, H.Cavid, A.Şaiq, A.Səhhət kimi məlum və məşhur nümayəndələrinin yaradıcılığı ilə yanaşı, Ə.Hüseynzadə, Ə.Şövqi, Gəncəli Davud, Əli Səbur, H.Bəsir, Əli Yusif, Ə.Müznib, X.X.Səbrbəyzadə, Ə.Cavad, Umgülsüm, A.İldırım, Ə.Abid Gültəkin və başqalarının romantik şeirlərindəki sənətkarlıq axtarışlarının uğurlu cəhətləri ilə tanış oluruq. Tədqiqatçı bu örnəkləri təhlil edərkən ideya, mövzu, bədiilik keyfiyyətlərindəki müştərək xüsusiyyətləri və fərdiliyi müəyyənləşdirməyə çalışır və bütün bu cəhətləri milli romantizmin səciyyəsi kimi təqdim edir.

Tədqiqatlarda bəzən “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Aya”, qismən isə “Nə yazım”, “Gözəl qadın”, “Madonnaya” şeirləri “Pərizadə”, “Maxmurova üçün” şeirləri kimi məhəbbət mövzusunda yazılmış əsərlər kimi qiymətləndirilir. Romantik metodun təbiətini və həmin şeirlərin yazıldığı zamandakı ictimai – siyasi şəraiti nəzərə alsaq, onlardakı “gözəl”, “solğun qadın”, “ilk eşqim”, “solğun mələk” (“Unudulmuş sevdə”), “gözəl” (“Sən ağlama”), “sevdalı pəri”, “pərizad” (“Aya”) ifadələrinin tamamilən rəmzi səciyyə və ictimai – siyasi mahiyyət daşıdığı aydın görmək olar. Məlumdur ki, “klassik şeir obrazlarından,

epitetlərindən romantiklər də istifadə edirdilər, lakin bu obrazlar, təşəbbülər bunlarda tamamilə yeni məzmun kəsb edir, yeni fikirləri, ideyaları ifadə edirdi”²¹.

A.Əliyeva tamamilə doğru qeyd edir ki, “Ə.Cavad şeirində klassik poeziyamızdakı sevgili obrazı öz yerini “azad Vətən” obrazına vermişdi... klassik mənada məhəbbət və gözəlliyə həsr olunan şeirlər Cavad poeziyasının aparıcı xəttini təşkil edə bilmədi. Şairin orijinal poeziyasında ən müqəddəs sevgi, ən ali duyğu azad Vətən sevgisi idi”²².

Lakin tədqiqatçı Ə.Cavadın klassik poeziyadakı “sevgili” obrazını “azad Vətən»obrazına dəyişməsinin mahiyyətini izah etmir. Belə çıxır ki, bu keyfiyyət Ə.Cavadın novatorluğu kimi qiymətləndirilməlidir. A.Əliyevanın Ə.Cavadın poeziyasına aid etdiyi cəhət XX əsr Azərbaycan romantizminin aparıcı keyfiyyətlərindən biri idi. Deməli, həm klassik poeziyadakı sevgili obrazının öz yerini azad Vətən obrazına dəyişməsi və həm də Vətən sevgisinin “ən müqəddəs sevgi, ən ali duyğu” kimi tərənnümü bir tərəfdən Ə.Cavad poeziyasının öz romantik sələflərinin – M.Hadinin, H.Cavidin, A.Səhhətin, A.Şaiqin yaradıcılığından bəhrələndiyini, digər tərəfdən isə şairin romantizm ədəbi cərəyanına birbaşa bağlılığını göstərən sübutdur. Azərbaycan romantizminə dair müasir tədqiqatların birində göstərilir ki, “bizdə iki qrup romantik sənətkarlar vardır: özlərinin sənətə gəlişi ilə bilavasitə romantizm ədəbi cərəyanını yarananlar və onlardan təsirlənənlər”²³.

Tədqiqatçı öz araşdırmalarının predmetinə uyğun olaraq, Azərbaycan romantizminin əsas nümayəndələrinin yaradıcılığında təsirlənən sənətkar kimi C.Cabbarlının üzərində dayanır. Cabbarlı ilə yanaşı, Ə.Cavadın da adını qeyd etmək

²¹ Məmməd Cəfər. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, 1963, s.77

²² Əliyeva A. Ə.Cavadın 1918 – 1920 – ci illər yaradıcılığı. Azərbaycan Demokratik Respublikası. (məq. top.), Bakı, Azərənşr, 1992, s.148-149

²³ Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı, “Yazıçı”, 1985, s.6

zəruridir. O, romantizmin əsas nümayəndələri olan H.Cavidə, A.Şaiqə, A.Səhhətə, M.Hadiyə nisbətən bədii yaradıcılığa gec başladığı üçün bu ədəbi cərəyana bir qədər gec qoşulmuşdur. Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, Məmməd Cəfər Azərbaycan romantizminin tarixini 1905 – 1917 - ci illərlə bağlayır²⁴. Romantizmin Azərbaycan ədəbiyyatındakı təşəkkül tarixini 1905 – ci ildən başlamaq elmi cəhətdən doğru olsa da, bu ədəbi cərəyanın son tarixini 1917- ci il hesab etmək olduqca mübahisəli görünür. Məmməd Cəfərin romantizmi “1905 – 1917 – ci illərdə coşqun, mürəkkəb ictimai ziddiyyətlərlə dolu olan Azərbaycan həyatının xüsusi şəraitinin doğurduğu ədəbi hadisələrdən biri hesab etməsi” ədəbi cərəyanın son tarixini 1917 – ci illərə bağlamağa əsas vermir. Ona görə ki, 1905 – 1917 – ci illərin Azərbaycan həyatının “xüsusi şəraiti”, doğrudan da, romantizmi doğurmuş və onun inkişafına güclü təkan vermişdi. Təkamülü doğuran ictimai – siyasi şərait isə 1917 – ci ildən xeyli sonralar da, təxminən 30 – cu illərə qədər davam etdi. Bu da mahiyyət etibarilə romantik sənətkarların yaradıcılıq axtarışlarına böyük stimül verirdi. H.Cavid, A.Şaiq yaradıcılığının 1917 – ci ildən sonrakı mərhələləri, C.Cabbarlının erkən yaradıcılığındakı romantizm, Ə.Cavadın, A.İldırımın və hələ öz tədqiqatçısını gözləyən xeyli digər sənətkarların yaradıcılığı buna əyani sübutdur.

Romantizmə dair Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ilk mükəmməl monoqrafiya müəllifinin bu ədəbi cərəyanın mövcudluq tarixini 1917 – ci illə məhdudlaşdırması isə, bi-zim fikrimizcə, sovet hökumətinin bədii ədəbiyyata ideoloji münasibəti, həmin illərdə romantizmə nihilist baxışlarla bağlı idi.

Azərbaycan romantizminin hansı xüsusiyyətlərini Ə.Cavad yaradıcılığında görmək mümkündür? İlk növbədə, onun mövzularında, ideyalar aləmində və bu ideya və mövzuları romantik inikas prinsiplərində.

²⁴ Məmməd Cəfər. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, 1963, s.3

Nəzəri tədqiqatlarda göstərilir ki, Birinci Dünya müharibəsinə qədər bütün romantik sənətkarlar “ümumi məhəbbət” ideyasını təbliğ edirdilər, bunu ən böyük, xilaskar ideya sayırdılar. Yəni də həmin tədqiqatlarda bu ideyaların müharibə illərində özünü doğrultmadığı, romantiklərin bu ideyadan əl çəkərək “haqqını sən mübarizə ilə ala bilərsən”, “ümumi məhəbbət” ancaq “məzlumları aldatmaq üçün bir vasitə imiş” fikrini təbliğ etməyə başladıkları göstərilir²⁵.

Ə.Cavad yaradıcılığında birinci ideyanın təbliğinə rast gəlmirik. Bu tamamilə təbii idi. Ə.Cavadın həqiqi sənət axtarışları 1912- ci ildən sonra başlamışdı. Şairin 1916 – ci ildə çap olunan “Qoşma” kitabında toplanan şeirlər onun daha çox ikinci ideya mövqeyində durduğunu göstərir. “Həyat mübarizədir” idealının Ə.Cavadın hələ 1911- ci ildə yazdığı şeirdə qabarıq ifadəsini görürük. Onun mübarizə idealı mücərrəd deyil, konkret və aydın məzmunla malikdir. Ə.Cavad millətin öz xoşbəxt gələcəyi uğrunda mübarizəsinin, milli, mənəvi tərəqqinin zəruriliyindən, yüksəlişdən danışır, əsərlərində konkret işlər görüb milləti parlaq gələcəyə qovuşdurmaq ideyasını bədiiləşdirir.

Digər romantiklərdə olduğu kimi, Ə.Cavadın da mübarizə idealı vətən və millətin taleyi ilə üzvi vəhdətdə götürülürdü. Ə.Cavad “həyat mübarizədir” fikrini həm də vətən sevgisi, vətənə məhəbbət idealı ilə bağlayır. Şairin məntiqinə görə, millət mübarizə meydanına ona görə atılmalı, inkişaf edib yüksəlişə nail olmalıdır ki, o, “yalçın qayalı”, “şahin yuvalı”, “ərlər obası” bir yurdu, vətəni təmsil edir:

Sev bu yalçın qayaları,
Bunlar şahin yuvası.
Sev bu izsiz ormanları,
Bunlar ərlər obası.

²⁵ Bax: Məmməd Cəfər. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, 1963, s.22

Bu yalçın qayaları sev, bu qayalar və yuvalar uğrunda mübarizədən çəkinmə - Ə.Cavad "həyat mübarizədir" idealının romantik bədii inikası belədir.

Şairin yaradıcılığında Vətən ideali millət ideali ilə çulğışmış şəkildə təzahür edib şəxslənir. Vətənin və millətin müstəmləkə şəraitindəki ağır həyat tərzini şairin yaradıcılığına qəm, kədər, taledən şikayət motivləri gətirir.

Yaralıdır könlüm quşu, yaralı,
Yaralandı yazıq şair olalı –

misraları ilə başlayan "Yaralı quş" şeirini həmin motivlərin Ə.Cavad poeziyasında uğurlu romantik ifadəsi hesab etmək olar. Şeirdə əks olunan daxili mənə – şairin romantik ideali onun zahirən ifadə etdiyi mənadan qat – qat dərinlidir. İlk baxışdan bu şeir aşiqin öz məşuqundan şikayəti kimi mənalandırılı bilər:

Kədərli bir qəlbin yanıq fəğanı,
Yandırır ürəyi daşdan olanı!
Ovçu, bu çirpınır, öldürmə bunu,
Yaralandı yazıq aşiq olalı.

Lakin şeirdəki aşiq ifadəsi klassik şeirdən gəlsə də, klassik mənəsindən uzaqdır; vətən və millət vurğunu anlamına gəlir. Şair vətəninə və millətinə "sevgili" sifətində görür, ona bütün qəlbi ilə aşiqdir. Sual meydana çıxır: Nə üçün bəs "Yaralandı yazıq aşiq olalı?" Misranın poetik tutumu vətənin və millətin ağır vəziyyəti, dərnləri ilə bağlı assosiativ təsəvvürün güclənməsinə, aydınlaşmasına, şairin ideya mövqeyinin oxucu üçün aydınlaşmasına kömək edir.

Yurdundan ayrılmış, yuvadan uzaq...

Ümidi sənədir, ey yaradan haqq –

misraları isə ünvanı konkretləşdirir.

Yaradıcılığının ilk günlərindən başlayaraq Ə.Cavadın lirikasında bu şikayət, kədər motivi ardıcıl və davamlı bir xarakter alır. Bu cəhəti onun yaradıcılığı üçün nə təsadüfi hadisə, nə də fərdi xarakteri və şəxsi istəkləri ilə bağlı bir hal hesab etmək olar. Bu notlar şairin lirikasına dövrün, zamanın, cəmiyyətdə gedən ictimai – siyasi proseslərin diktəsi ilə daxil olurdu. Ə.Cavadın romantik lirikasında vətəndaşlıq mövqeyi çox güclü idi. O, müstəmləkə rejiminin Azərbaycan və ümumən türk xalqlarını necə ağır bir vəziyyətə saldığını çox gözəl dərk edir, çıxış yolları axtarır, tapa bilməyəndə ah – fəryad edir, özünü yaralı bir quş kimi təsəvvür edir, ümidini haqqa bağlayırdı. Bu ideya – estetik mövqeyi ilə Ə.Cavad özündən əvvəlki romantiklərlə birləşirdi. "Yaralandı yazıq aşiq olalı" misrası ilə vətənə olan sevgisini ifadə edir. Vətənin gerçək vəziyyətinin ağırlığı onun qəlbinə yaralayır.

Şairin dərin kədər, narahat və narazılıq, şikayət ifadə edən şeirlərinin mənasını onun bütün poeziyası üçün xarakterik olan yaradıcılıq amalı ilə sıx əlaqədə başa düşmək olar. Əks halda, "Sən...", "Şeirim", "Şeirimə", "Qaldı", "Qara günlər əl götürməz yaxamdan", "Dərdim" və başqa şeirlərindəki kədərin mənası anlaşılmaz qalar, şairin ifadə etmək istədiyi fikir aydınlaşmaz. Bəzi yazılarda şairin mücərrədlikdə ittiham olunması da məhz bu şeirlərə ideya – estetik bütövlüklə yanaşılmaması və romantizmin xüsusiyyətlərinin və şairin ideya mövqeyinin nəzərə alınmaması ilə bağlıdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, "qəm dünya romantizminin motivlərindəndir... Romantizm cərəyanına mənsub olan sənətkarların hamısının yaradıcılığında qəm az və ya çox dərəcədə yer verilə bilər. Ədəbiyyatşünaslığımızda bunun köklərini, milli təcrübədəki xüsusiyyətlərini araşdırıb mümkün

qədər onun elmi izahını vermək əvəzinə, adətən həmin motiv gah səhv yozulmuş, gah da diqqətdən kənar qalmışdır”²⁶.

Şair sanki yaradıcılığında kədər motivinin düzgün anlaşılmayacağından ehtiyat edir, buna görə də, “Qərib könül, yenə dərdim yüksəldi” mısrası ilə başlayan “Dərdim” şeirində bu kədərini ictimai mənasını açmağa çalışır:

Haq görmədim, bən onunçün saraldım,
Boş yerə deyildir qəmim və ahım...
Mal, can dərdi degil, vicdan əsirdi,
Xəstə degil, yazıq insan əsirdi.

Romantik poeziyada kədərini aparıcı motivlərdən olduğu təsdiq edilmişdir. Lakin romantik şeirdə qəmlə kədəri doğuran məqamların, halların araşdırılması da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. V.Osmanlı yazır: “Qəmə gəldikdə romantizmde qəm ən çox fərddə, özü də fərdin şəxsi əhvalının xüsusi hallarında araşdırılır”²⁷. Şübhəsiz ki, bu doğru müşahidədir. Lakin tam deyildir. Çünki romantizmde qəm motivi “fərdin şəxsi əhvalının xüsusi hallarında” təzahür etməkdən əlavə, həm də ictimai gerçəkliyin acı həqiqətlərinin şair düşüncəsində poetikləşdirilməsi nəticəsində də meydana çıxır. Ə.Cavad yaradıcılığında fərdin şəxsi əhvalı ilə bağlı kədərini təsviri aparıcı mövqeyə malik deyil. Bununla belə, “Axşamlar” şeirini qəriblik həyatı keçirən insanın fərdi əhvalı – ruhiyyəsini poetikləşdirən nümunə hesab etmək olar:

Açmayırdərdini qərib bir kəsə,
Qulaq verib durur hər yanıq səsə;
Vətən müjdəçisi ruzigar isə,
Bəzi gün olur susar axşamlar!

²⁶ Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı, “Yazıçı”, 1985, s.111

²⁷ Yəni orada

Qəmin ikinci halda təzahürü isə Ə.Cavad poeziyası üçün davamlı keyfiyyətdir. “Dərdim” şeiri şairin poeziyasında “qəm və ah”ın şəxsi taleyi və ehtiyacları ilə qətiyyətlə əlaqəli olmadığını göstərir. Şair “qəm və ah” içində ona görə “saralı” ki, yaşadığı cəmiyyətdə “haqq görmür”, burada “vicdan əsirdi”. Ə.Cavadın təsvirinə görə, onun mühitində insan əsirdi və əsir olduğu üçün də yazıqdı. Deməli, bu poeziyada qəm və kədər motivinin kökündə insan və zaman, insan və cəmiyyət, köləlik və hüriyyət və ən nəhayət, bəşərin taleyi kimi global problemlər dayanır. Demək lazımdır ki, bu problemlər görkəmli Azərbaycan romantiklərinin hər biri üçün həmişə aktual olmuşdur və Ə.Cavad da bu ənənəni özünəməxsus sənətkarlıqla davam etdirmişdir.

Ə.Cavadın romantik qəhrəmanı böyük bür narahatlıq içindədir. O, daim düşünür, çıxış yolu axtarır; yollar isə son dərəcə keçilməzdir, qaranlıqdır, göz – gözü görmür. Qəhrəmanın ruhu “müdhiş bir qaranlıq içində çırpınır, fırtınalar onun ümidini boğmaq istəyir”. Bu mübarizələrdə şair bəzən yorulur, bəzən yolunu azır, ölümlə qarşılaşır, lakin son məqamda romantik qəhrəmanın sevgilisi imdadına yetişir, onu xilas edir:

Azmışdım yolumu, qarşımda ölüm...
Yaslara batmışdı gülüm..., bülbülüm.
Ölmüşkən əməlim, solmuşkən gülüm
Gözlərinlə sən dadıma yetişdin.

Bütün bunlar “Sən”...” şeirindən alınan təəssüratlardır. Lakin bu şeir nakam bir aşiqin məhəbbət düşüncələri deyil. Bu “qaranlıq, fırtınalı” bir mühitin, naqisliklərlə dolu cəmiyyət həyatının romantik – bədii ifadəsidir. “Ruhum müdhiş bir qaranlıq içində çırpınır” deyərək Ə.Cavad real durumun ağırlığına diqqət çəkir. Ə.Cavadın ümidi “fırtınalar” içində nə üçün boğulur? Şairin əksər şeirlərində

bu suala məntiqi cavab tapmaq mümkündür. Lakin hələ 1912 – ci ildə yazdığı “Mirzə Abdulla (Sur) Məmmədzadəyə” adlı şeirində “müdhiş qaranlıqların”, dəhşətli fırtınaların real məzmununu açıqlayır:

Ey qardaşlar! Bir zamanlar elmsizlik dumanı,
Cəhalətin kor pəncəsi qaplamışdı hər yanı.
O zəhərli havalardan gül yanaqlar solmuşdu,
O gün xain, pis əllərdən Vətən xarab olmuşdu!
Göylər bizə işıq deyil, fırtınalar saçırdı,
Günəş, yağmur, sular bizdən uzaq qaçırdı...
Quran nədir? Anlamazdıq.
Vətən nədir? Bilməzdik.
Qarşımızda yetimlərin göz yaşını silməzdik,
Ağlanacaq bir hal idi, kəndimiz də görürdük,
Dilimizin, dinimizin getməsinə gülürdük.

Ə.Cavadı Birinci Dünya müharibəsi ərəfəsində düşündürən, müəyyən mənada ağladan səbəblər konkretliyi və aydınlığı ilə bu parçada ifadə olunmuşdur. Lakin Ə.Cavad şeiri təkcə müdhiş qaranlığın ifadəsi deyildi. Burada biz zülmətlərlə əlləşən vətən oğullarının müqəddəs əməlləri ilə də rastlaşır, nəticə etibarilə, yurdumuza günəşin yeni doğuşunun şahidi oluruq. Bu romantik təsvirlər millətin savadlanması, maariflənməsi üçün sözün həqiqi mənasında mücadilə yoluna daxil olan milli qeyrətli ziyalıların nəci əməllərindən alınan təəssürat və gözəl gələcəyə doğan ümidin nəticəsi kimi mənalandırılı bilər:

O gün bizim dağlarımız bir az güldü, şehləndi,
Bacarıqlı bir qaç qollar zülmətlərlə əlləşdi!
Ey qardaşlar! Yurdumuza günəş yeni doğmuşdu,
Bir azacıq – demək olar – dostlar deyən
olmuşdu!..

Ə.Cavadın yaradıcılığının mahiyyətini dəqiq təsəvvür etmək üçün “Nədən yarandın” şeirinə diqqət yetirmək zəruridir. Bu şeir Ə.Cavad poeziyasında sevgi, məhəbbət idealının mühüm mövqeyə malik olduğunu göstərir. Lakin bu məhəbbət geniş mənada anlaşılmalıdır. Çünki burada şair cismani gözəlliyin, təbiətin əsrarəngiz mənzərələrinin onun ilhamını coşdurduğunu etiraf etməklə yanaşı (Səhər dilli bir fırçanın əlilə; Ahuların duruşundan yarandın; Ay işığı gözəlliyin, qızlığın; Çiçəklərin öpüşündən yarandın), ilahi varlığa, ideal olana, müqəddəslərə inam və etiqadını da ifadə edir:

Sən qüdrətin aşib-coşan vaxtında
Mələklərin gülüşündən yarandın.

Bu misralar şairin nəinki bir olan Allahın varlığını qəbul etməsini, ona böyük məhəbbətini, həm də məhz onun qüdrətilə ilhamının coşduğunu göstərir. İkinci misradakı mələk ifadəsi də indiki anlamdakı gözəl mənasında yox, İslam dinindən, Qurandan gəlmə məzmununda, müqəddəs varlıqlara məhəbbət kimi anlaşılmalıdır.

Ən qədim dövrlərdən nəzəri fikirdə sənətin predmetinin gözəllik olduğu etiraf edilmişdir. Ə.Cavad da belə heab edir. Lakin şairin fikrincə, əsl kamil, həqiqi gözəllik cismani və mənəvi gözəlliyin vəhdətində meydana çıxır. Bu fikrin “Nədən yarandın” şeirindəki romantik ifadəsi belədir:

Gözəllikçin təbiətlə qüdrətin
Yavaşca bir sovuşundan yarandın.

Ə.Cavad şeirinin romantik təbiətini axıra qədər anlamaq, onun məzmununu və ideyasını dürüst təsəvvür etmək üçün aşağıdakı misralara da xüsusi diqqət yetirmək zəruridir:

Qaranlıqda boğularkən ümidim,
Dan ulduzu yürüşündən yarandın.

Bu misralardakı “qaranlıq” və “dan ulduzu” ifadələri ümumən romantik şeirə xas olan bir məzmunu ifadə edir. Yəni, söhbət nə gecənin qaranlığından, nə də səhər doğan dan ulduzundan getmir. Qaranlıq ifadəsi şairin vətənin və millətin ağır vəziyyətindən doğan narahatçılığını (boğulan ümidini) ifadə edirsə, dan ulduzu xoş gələcəyə ümidini simvollaşdırır.

Ə.Cavad şeiri daha çox ictimai məzmununda, lakin romantik donda təzahür edir. Bu poeziyada daimi romantik bir obraz var: Dan ulduzu. Bu obraz şairin bitib – tüknməyən arzularının simvoludur, vətənin və millətin xoş gələcəyinin təcəssümüdür. Dan ulduzuna Ə.Cavad şeirində bəzən “sağlıq ulduzu”, bəzən də sadəcə olaraq “ulduz” kimi müraciət olunsada onun görünüşünü şair həmişə arzulayır, sanki onun həyatı bu ulduza bağlıdır:

Doğmaz oldu artıq sağlıq yıldızi,
Ay görmədik, gecə saydıq yıldızi!
Nədən gəlməz, Allah, səhərin qızı?
Gəlsin ki, yolçular yol üstündədir.

Bu ulduz görünməyəndə, göy üzünü şəfəqlərə qərq etməyəndə isə şairin dərdi birə - on artır:

Yıldızsız göyündən şikayətim var!
O qədər ki dərdin!.. bir quş nə yapar?!

Şeirin misraları məntiqi baxımdan bir – birini tamamlayır. Dan ulduzu görünmür, deməli, şairin dərдинin üstünə dərd gəlir; Digər tərəfdən, göydə yıldız görünə bilməz, çünki dərдин sayı – hesabı yoxdur. Bu mənada Ə.Cavad şeirində “dan ulduzu”nu

ancaq “əvəzedilməz təşbeh” nümunəsi hesab etmək doğru olmaz. Heç təsadüfi deyildir ki, Ə.Cavadın “Dan ulduzu” adlı ayrıca bir şeiri də vardır. Bu əsər romantik şeirin ən uğurlu nümunələrindəndir. Burda öz həqiqi mənasında anlaşılmalı bilən bircə misra, bircə poetik ifadə də yoxdur:

Bu qaranlıq gecə nə qədər sürdü,
Yetiş imdadıma, ey dan ulduzu!

Onu da qeyd edək ki, Ə.Cavad poeziyasında dan ulduzu ümidin, xoş gələcəyin daşıyıcısıdırsa, “qaranlıq gecə” burda vətənin ağır dərdlərinə, zülmə, zorakılığa, nahaq tökülən qanlara işarədir. Şeirin sonrakı misralarındakı simvolik işarələr də (qudurğan qasırga, çarpaşlıq yollar, zülmət, uçurum kimi ifadələr) bunu aydın sübut edir:

Qudurğan qasırga, çarpaşlıq yollar,
Yolunda zülmət var, uçurumlar var.
Yetiş ki, ömrümün karvanı ağlar,
Aman, gəl dadıma, ey dan ulduzu.

Bir vətəndaş və şair kimi Ə.Cavadın tərcümeyi – halı Birinci Dünya müharibəsi ilə sıx bağlıdır. Məlumdur ki, o, bu müharibə illərində “Cəmiyyəti – Xeyriyyə”nin ən fəal üzvlərindən biri kimi türk ellərini qarış – qarış gəzmiş, müharibənin Rusiya tərkibindəki türk xalqlarına gətirdiyi fəlakətləri öz gözləri ilə görmüş, cəmiyyətin xətti ilə onlara mümkün olan maddi yardımı da göstərmişdir.

Müharibənin törətdiyi fəlakətlər, kütləvi qırğınlar Ə.Cavadın şair xəyalına çox ciddi təsir göstərmiş və bu mövzuda bir neçə şeir yazmasına səbəb olmuşdur. “Quşlara”, “Ümidimə”, “Şəhid əsir”, “Hərbzadələrə”, “Nə gördümsə”, “İmdad”

şeyrləri bilavasitə şairin Birinci Dünya müharibəsi illərində müşahidə etdiyi hadisələrin təsiri ilə yazılmışdır. Şair müharibə fəlakətlərini öz gözləri ilə görsə də, konkret hadisələrin təsvirinə meyl etməmişdir. Öz romantik inikas prinsiplərinə uyğun olaraq şair daha çox müharibə fəlakətlərinin onda oyatdığı hiss və düşüncələri ifadəyə çalışmışdır. “Ümidimə” şeirindən məlum olur ki, lirik qəhrəman özünü cəhənnəm dumanı içərisində, əzrayıl pəncəsində, qolu bağlı, özü də dəmir qəfəsdə hiss edir. Dərddən onun ürəyi partlasa da, səsinə eşidən və eşitmək istəyən yoxdur. Şeirdə lirik qəhrəmanın bu fəlakətli halı bir şəxsin faciəsi kimi yox, minlərin, milyonların fəlakəti kimi mənalandırılır.

“Görünməz yollardan” şeirinin məzmunu ilə diqqətli tanışlıq, sərlövhəyə çıxarılan ithaf xarakterli “Ona” ifadəsi, qələmə alındığı zamanın doğurduğu assosiasiya onun vətənə müraciətlə yazıldığını aydın göstərir. İlk baxışdan:

Görünməz yollardan gələn səsləri
Tükənməz eşqimlə səninki sandım –

misralarındakı sözlərin bir qıza, başqa sözlə, sevgiliyə ünvanlandığını da güman etmək olar. Lakin bədii mətnə onun müəllifinin yaradıcılıq metodunun xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq yanaşmaq lazım gəlir. Ə.Cavad romantik sənətkardır. Romantik təsvirin prinsipləri isə son dərəcə rəngarəngdir. Bu rəngarəngliyi nəzərə almaq lazımdır. Romantik şeirdə sözün, misranın, bəndin, çox vaxt da bütöv əsərin rəmzi, simvolik tərzdə yazılması adi haldır. V.Osmanlı H.Cavidin romantik lirikasından danışarkın bu məqama toxunaraq yazır: “Şairin romantik lirikasında qüssənin müəyyən qismi bilavasitə Vətənin öz əhvalı ilə bağlıdır. “Hali - əsəriştimalımı təsvirdə bir ahi – məzlumə” şeirində Vətən qüssəsi tipik romantik üsulla izah edilir. Belə ki, şeirin əvvəli adi sevgili, aşiq intizarı təsiri bağışlayır:

...Küncü – möhnətdə qalmışam naçar,
Bu köntül dərdinə dəva bulunmaz.
Qəmi – hicrilə biqərar olmuş
Çünki məhcur bəzmi – yar olmuş.

...Yalnız beşinci bənddə sevgilinin Vətən olduğu aydınlaşır. Aydın olur ki, sevilən Vətənmiş, sevənsə vətəndaş... bu cür təsvirin özü romantizmin üsullarındandır”.²⁸ Bu, Ə.Cavad da eynilə belədir. Şeirin hər bir misrasında Vətənin ağır dərdlərinə, vətən övladlarının acınacaqlı vəziyyətinə işarələr vardır:

Sazlar, bayatılar mühitdən anlar
Bilirmisən, bunlar səninçün ağlar.

Şair Vətənə müraciətlə deyir ki, övladlarının çaldığı sazda, çağırdığı bayatıda sənin dərdlərin anılır, onlar sənə halına yanır, səninçün ağlayırlar. Vətən müharibə fəlakətləri içərisindədir, hər gün neçə-neçə türk oğlu çarizmin imperialist niyyətlərinin qurbanı olaraq müharibədə həlak olur. Elə ona görə də:

Çoban anar səni, düdüyü sızlar,
Ellər toy eləməz, həp səni gözlər.

H.Cavidə olduğu kimi, Ə.Cavadın şeirində də bu sevginin, bu məhəbbətin Vətənə ünvanlandığı son bənddə daha aydın hiss olunur:

Keçdiyən yerlərdə bir daş olaydım,
Öpeydin yorulmaz ayaqlarından.
Sevgin əmr edəydi, bir quş olaydım,
Vətənin²⁹, hilalsız bucaqlarından,

²⁸ Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı, “Yazıçı”, 1985, s.25

²⁹ *Əslində “Vətənim” olmalıdır. Burada Vətənə xitab olunur – T.S.

Yıldızsız göyündən şikayətim var.
O qədər ki, dərdim!...^{30**} Bir quş nə yapar.

Göründüyü kimi, müəllifin müraciət obyektivi Vətəndir. Şikayətlərinin məzmunu isə onun göylərinin “aysız”, “hilalsız” olması, bir sözlə, dərhlərinin çoxluğu ilə bağlıdır.

“Ümidimə”, “Sən”, “Şeirim”, “Quşlara”, “Şeirimə”, “Qaldı”, “Dan ulduzu”, “Dərdim”, “Ona”, “Şəhid əsir”, “Hərbzadələrə”, “Nə gördümsə”, “İmdad” və b. onlarla şeiri eyni estetik ideal birləşdirir. Ona görə də, həmin şeirləri bir – birindən ayırmaq, konkret tarixi şəraitin xüsusiyyətlərini, sənətkarın ideya mövqeyini nəzərə almadan təhlil etmək özünü doğrultmur. “Sən”, “Ümidimə” şeirlərində ümitsizlik duyğularının ifadəsinə bu və ya digər dərəcədə rast gəlirik. “Dərdim”, “Şeirim” əsərlərində isə o, dərhdinin çoxluğundan danışır. İlk baxışda ümitsizlik, mücərrəd duyğuların təsviri təsiri bağışlayır. Lakin məsələyə konseptual yanaşdıqda bu kədər və ümitsizlik duyğularının Ə.Cavadın yaradıcılığında obyektiv səbəblərdən, konkret tarixi şəraitin diktəsi ilə meydana çıxdığı aydın olur. “Şəhid əsir”, “Hərbzadələrə”, “Nə gördümsə”, “İmdad” şeirlərində Birinci Dünya müharibəsinin, çarizmin müstəmləkəçilik siyasətinin ağır nəticələri ilə tanış oluruq. Bu şeirlərdə “şəhid olan vətən oğulları, gözü yalnız məzara dikilib göz yaşı tökən qərib bacılar, tozları qalmış sürülər, itkin, köçkün düşmüş ellər, obalar, məzarlığa dönmüş bağça, bağlar, ölüm havası çalan sazlar, didilmiş bədənələr, yolunmuş saçlar”, “dağıdılmış yuvalar” təsvir obyektinə çevrilir:

Aşıqlardan səs yox, sazları qalmış,
Çoban, sürün hanı, tozları qalmış?!
Ellər köç eyləmiş, izləri qalmış,

³⁰ ** “Dərhdin!” olmalıdır – T.S.

Yolları qar basmış, yox gəliş – gediş,
Sizə nə çox ağır keçdi bu yıl qış?!

Didilmiş bədənələr, yolunmuş saçlar...
Dağılmış yuvalar görmək istərsən,
Qardan kəfən geymiş, yoxsullar ağlar.
O ellərdə nə var bilmək istərsən,
Sənə bir kamança hər şeyi söylər,
Mən bir kamançayam, tellərim inlər!

Ə.Cavadın estetik ideali ümitsizliklə ümidin, zülmətlə işığın amansız mübarizəsində müəyyənləşir. Bir tərəfdən tökülən qanlar oxucuda kədər hissi, ümitsizlik duyğusu oyadır, digər tərəfdən də mübarizə hissini alovlandırır. Nəticə etibarilə Ə.Cavad yaradıcılığında ümitsizlik və kədər mücərrəd təsvirin nəticəsi kimi yox, konkret situasiyanın dəqiq, dürüst ifadəsi kimi mənalanır və maraqlıdır ki, heç vaxt davamlı xarakter daşımır. Şairin mübarizə ideali həmişə üstün gəlir. Şair “şəhid” məzarına üz tutaraq qəbrinin “gül” açacağına, qara günün keçəcəyinə inanır. Ə.Cavad mübarizə ruhu ümitsizlik duyğusundan qat – qat qüvvətlidir:

Qəbrin “gül” açınca ağlaram sana!
“Qara gün” keçincə ağlaram sana!..
Ölmə, qardaş, ölmə, düşmən çoxaldı!
Ölsən də, söz yox, qanın coşacaq!
Düşmən boğmaq üçün dağlar aşacaq!

* * *

Azərbaycanda Milli Demokratik Respublikanın fəaliyyət göstərdiyi dövrdə Ə.Cavadın romantik poeziyası üçün tərənnüm,

sevinc pafosu, nikbin ruh əsas olmuşdur. Şairin bu ruhda yazılmış, çox ehtimal ki, sonuncu şeirindən aşağıdakı parçaya diqqət yetirək:

Şimdi isə dəyişildi həp işlər
Onda baxıb bizə dəli deyənlər.
Görülər ki, başqalaşmış gedişlər,
Mən gülürəm, gülür³¹ bizə gülənlər.

“Ağlayırdım, gülürəm” adlı bu şeir “Azərbaycan” qəzetinin 1920 – ci il 6 aprel nömrəsində dərc olunmuşdur. Şeirin məzmunu şairin müstəqil milli dövlətimizin ikinci ilini yaşamasından duyduğu məmnunluq hissini, xoşbəxt bir vətəndaş olaraq sevincini ifadə edir. Son bənddə isə onun müstəqil dövlətimizin taleyi ilə bağlı milli birliyə çağırışı, birlik olmazsa, “yağılardan torpağımıza yenə girə bilmək” ehtimalı ilə bağlı narahatlığı əks olunmuşdur:

Göstərməsən bundan sonra sən ərlək,
Beş gün çəkməz yurdun – yuvan dağılar!
Qardaş kimi eyləməsən həp birlik,
Yenə girər torpağına yağılar!

Üzərində bir qədər təfsilatla dayandığımız bu şeir Ə.Cavadın 1920 – ci ilin 28 aprelinə qədərki günlərinin əhvali – ruhiyyəsini əks etdirir. Bəs 28 apreldən sonra arzuları puç olmuş, idealları alt-üst edilmiş şair hansı əhvali – ruhiyyədə olmuş, hansı duyğuların, hansı düşüncələrin qoynunda çabalamışdır?

Q.Məmmədli yazır: “Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra Ə.Cavad tərəddüd etmədən yeni cəmiyyəti alqışlayır, onun bütün tədbirlərində öz qüvvəsini əsirgəmir”³². Çox hörmətli və zəhmətkeş tədqiqatçının bu fikri ilə razılaşmaq

³¹ Ehtimal ki, “gülür” yox, “ağlar” olmalıdır

³² Məmmədli Q. Əhməd Cavadı düşünürkən. “Azərbaycan” jurn., 1988, №1, s.145

qeyri – mümkündür. Bu illərdəki Ə.Cavad şeirinin əsl mahiyyəti konkret nümunələrin təhlilində daha aydın üzə çıxır.

Ə.Cavadın sovet rejiminin ilk illərində yazdığı “Volqaboyu aclarına”, “İdilboyu acları”, “Vətəndaş” şeirlərində bolşevizm bəlası, onun rusiyalı türk soydaşlarımızın başlarına gətirdiyi fəlakətlər əks olunmuşdur. Bu fəlakətlərlə bağlı çox kəskin narahatçılığı onun turançılıq idealına sədaqətinin sarsılmazlığını ifadə edir. Bu mənada şairin türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım onu “türk birliyini özünə hədəf seçmiş” bir sənətkar, turançılığı “bütün dünya türklərinin birliyi şəklində düşünülməyən bir idealın simvolu” hesab edəndə haqlı görünür³³.

“Volqaboyu aclarına” şeirinin altında tarix yoxdur. Lakin onunla eyni mövzuda yazılan “Vətəndaş” (1 avqust 1920 – ci il) və “İdilboyu acları” (4 iyul 1921 ci il) şeirlərinin tarixindən onun da bu şeirlərlə yaxın tarixdə yazıldığını ehtimal etmək olar.

1918 – 1920 – ci illər... Sovet rejimi Rusiyanı vətəndaş müharibəsi alovlarına qərq etmişdir. Müharibə Rusiyada yaşayan başqa millətlərlə yanaşı, soydaşlarımıza da min cür fəlakət, aclıq bəlası gətirmişdir. Birinci Dünya müharibəsi illərində həm “Cəmiyyəti – Xeyriyyə” xətti, həm də şəxsi təşəbbüsü ilə rusiyalı soydaşlarımıza çox böyük kömək edərək, minlərlə adamı aclığın fəlakətli caynağından qurtarması onu tərəcəməyi – halının ən şərəfli səhifələrindən biridir. Belə bir bəla 20 – ci illərdə də meydana çıxanda şair öz qayğılı harayını şeirləri ilə ifadə edir, ağır məqamda üzərimizə düşən vətəndaşlıq vəzifəsini dönə – dönə xatırladırdı:

Fəlakət qayğısı çökər başına,
Kim ki yardım etməz öz qardaşına.
Qonşuda göz yaşı və aclıq dərdi,
Yardıma borcudur hər insan fərdi.

³³ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.7

Yaxın gəl, yaxınsan, uzaqdan baxma,
O göz yaşları ki, axar, sənindir.
Vətəndaş, şarik ol, onun dərdinə,
O göz ki yollara baxar, sənindir!

– Milli müstəqilliyimizin əlimizdən alınması, ilk müstəqil və demokratik dövlətimizin məhv edilməsi ilə bağlı şairin keçirdiyi həyəcanlar, ağrılar, faciəli hal və bütün bunlardan doğan dərin kədər, üzüntü və narahatçılıq, eyni zamanda xoş gələcəyə dərin inam onun 20 – ci illərdə yazdığı digər bir qisim şeirlərində ən əsas leytmotivdir. “Ağlayırdım, gülürəm” şeirindən cəmi bir ay sonra yazılmış “Nə yazım” şeiri bu baxımdan çox xarakterikdir:

Nə yazım, ayrılıq nədir bilməzsən,
Nələr çəkdiyimi çəkənlər bilər.
Nə deyim, söz varmı dərdimə ölçü,
Sənsiz göz yaşları tökənlər bilər.

Baş vermiş hadisə o dərəcədə dəhşətli olmuşdur ki, bir ayın içərisində şairin nikbin ruhunu, sevincini, “coşqusunu” (İ.M.Yıldırım) əlindən almış, göylərə qanad çalan ilhamı indi “nə yazım?!” deyər fəryad qoparır. Açıq tərənnüm üslubunu simvolik deyim tərzinə əvəz edir. “Yarımdan doymamış aşiqin ayrılıq dərdi” təkcə şairin özünü yox, oxucunu da dərdlərə, ələmlərə qərş edir:

Nə gücdür ayrılıq, doymamış yarıdan,
Artırdı dərdimi hər keçən karvan!

Ə.Cavadın kədəri ictimai bir kədərdir. Buradakı yar-aşiq ifadələri rəmzdür. Ə.Cavadın şeirlərində ön mövqeyə keçməkdə olan bu yaradıcılıq xüsusiyyətləri və onun meydana çıxma

səbəbləri haqqında M.Ə.Rəsulzadə 1951 – ci ildə nəşr etdirdiyi “Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabında danışmışdı: “Milli cərəyanın digər nümayəndəsi Cavad Axundzadənin işi bolşevik dövründə qətiyyətlə gətirmir. Əski bir müsavətçi olduğuna görə onu həbs edirlər. Mətbuat səhifələrində, ədəbiyyat qurultaylarında hər yerdən uzaqlaşdırılır və qovulur. Əsərlərini nəşr etməzlər və nəşr olunanları isə toplayırlar... Siyasi olmayan parçaları bəzən fürsət olduqda mətbuat səhifələrində özünə yer tapır. Bunların çoxu rəmzdür. Bu rəmzlər çekist ruhlu tənqidçilər tərəfindən deşifrə olunub şairə hücum üçün bir vasitə olur”³⁴.

M.Ə.Rəsulzadə doğru qeyd edir. “Çekist ruhu” sovet tənqidi Ə.Cavadın 20 –ci illər şeirlərindəki ifadə tərzini çox təhlükəli hesab edirdi. Bu narahatlığın səbəbləri aydın idi. Onlar Ə.Cavad şeirindəki “göy, bulud, sevgili” obrazlarından “müsavət ruhu, qoxusu, ümumiyyətlə, müsavətçilik iyi gəlməsini”³⁵ duyurdular.

Tədqiqatçılar Ə.Cavadın repressiyaya məruz qalmasını, adətən, 1919 – cu ildə nəşr olunmuş “Dalğa” kitabındakı milli istiqlal ruhlu şeirlərlə əlaqələndirirlər³⁶. Bu , əlbəttə, şairin repressiya edilməsinin səbəblərindən biri idi. Lakin yeganə səbəb deyildi. Başlıca səbəblərdən biri də bu dövrdə şairin öz milli ideallarına dönük çıxmaması, yeni rejimlə barışmazlığı idi. 1936 – cı ildə Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının plenumunda həmkarlarından birinin şairə qarşı yönəltdiyi ittihamlardan biri də bu idi: “Ə.Cavadın 22- ci ildə yazdığı şeirlər açıq mürtəce şeirlərdir. ...Ə.Cavad deyər bilər ki, mən qadın obrazlarından yazmışam. Biz tarixi götürsək, hətta böyük yazıçılar düşmənlər obrazlarını müəyyən adamların simasında vermişlər.

³⁴ Rəsulzadə M.Ə. Əsrimizin Səyavuşu. Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı. Çağdaş Azərbaycan tarixi. Bakı. “Gənclik”. 1991, s.68

³⁵ Cavadın protestosu münasibətilə (müəllifi göstərilməyib). “Kommunist” qəzeti. 1 noyabr 1929-cu il

³⁶ Əliyeva A. Azərbaycan istiqlalının tərənnümçüsü (Ön söz). Ə.Cavad. Haqq bağırən səs. Bakı. 1991, s.6

Simvolizm... nə qədər uzun müddət sovet ədəbiyyatının düşməni olmuşdur"³⁷.

Həmkarlarının "sovet ədəbiyyatının düşməni" kimi xarakterizə etdiyi simvol Ə.Cavadın yaradıcılığında Azərbaycan Milli Demokratik Respublikasının zorla çökdürülməsini, xalqın xoşbəxt günlərinin əlindən alınmasını, milli kədərini ifadə etmək üçün aparıcı bədii priyoma çevrilir. "Nə yazım", "Azərbaycan" adlı şeirləri ilə başlanan milli kədər şairin sovet rejiminin ilk illərində yazdığı əsərlərin demək olar ki, əksəriyyəti üçün əsas motiv olur. "Nə üçündür", "Madonnaya" (1922), "Sən ağlama" (1923), "Aya" (1923), "Gözəl qadın" (1924), "Unudulmuş sevdə" (1924) şeirlərində şair Milli Demokratik Respublikanın devrilməsini, gözəl Vətəninin müstəmləkə boyunduruğuna keçirilməsini milli faciə kimi qavrayır, bu faciə ilə heç cür barışa bilmir. "Unudulmuş sevdə" şeirində şair dərindən belə ifadə edir:

Bəni pək gənc ikən ağlatdı zaman,
Çəkərək pərdə o xoş mənzərəyə.
Bənim ilk eşqimi ilk əldə haman
Gümdülər, bilmədim, əmma nəyə?
Onu döndərdi zaman xəzan yarpağına,
Nə deyim bən o yerin torpağına?!

Ə.Cavadın türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım bu şeiri belə qiymətləndirir: "Unudulmuş sevdə" şairin ideallarıdır. Onları xatırladıqca şair hüznü bir mutluluq duyur. Amma duyğusuz, qəlbsiz zamanın əli şairin düzənini sarsıtdığı üçün şair əski sevdaları unutmaq zorunda kalmışdır. Fəqət o sevdanın izləri hala yürəyindədir"³⁸.

³⁷ Cavad Ə. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı. 1992, s.205

³⁸ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir. 1992, s.37

Soruyursun: Seni sevdaya salan
Nərdədir şimdi o qızlar gözəli?
Bən unutmşudum o sevdayı inan,
Duyğusuz qəlbi dövrənin əli
Bəni sarsıtdı, unutdum adını,
Bana gəl sorma o solğun qadımı?!

Bu "solğun qadın" 23 aylıq bir ömür yaşamış, şairin çox sevdiyi xalqına "istiqlal təmini dadızdırmış" (M.Ə.Rəsulzadə) ilk müstəqil və gənc cümhuriyyətimizin simvoludur. 1924 – cü ildə yazılmış "Gözəl qadın" şeirində də eyni ruh hakimdir. Bu tipli şeirlərində şair "solğun baxışlı", "adı ölüncə dilindən düşməyən" pərizadını dönə - dönə xatırlamaqla, onunla keçirdiyi gözəl günlərdən, şirin vaxtlardan söz açmaqla milli müstəqilliyin xalq üçün çox dəyərli bir nemət olmasına işarələr edir. Həmin işarələr sovet rejimi şəraitində yazılmış bu əsərlərdəki kədərə çox dərin ictimai mənə verir:

Söylə sənün yurdun qəm torpağı mı?
Hər zaman üzündə böylə sarılıq!
Nəsibin göz yaşı, bir də ayrılıq!

Şair sovet rejimi günlərində "nəsibi göz yaşı", "yurdu qəm torpağı" olan həmvətənlərinə Milli Demokratik Respublika günlərini belə təqdim edir:

Kiçik bir quş kimi kölgəsiz, adsız,
Uçduqca uçardım qolsuz – qanadsız.
Əsla keçməyirdi günlərim hədə, ə
Ah o gözəl dəmlər, o gözəl günlər!..

Şübhəsiz ki, bu da Ə.Cavadın heç vaxt ürəkdən qəbul edə

bilməyəcəyi rejimə qarşı mübarizə, üsyan yolu idi, lakin yeganəsi deyildi. Şair bütün varlığını bu rejimə qarşı qoymuşdu. O, insanı hissiz, duyğusuz bir hala gətirən bu rejimə qarşı nifrətini açıq ifadə etməkdən də çəkinmirdi.:

Lənət ömrün bu ağır illərinə!
Qıydı bir şuxun ipək tellərinə.

Ə.Cavadın sovet rejiminin ilk illərində yazılmış şeirlərindəki üsyankarlıq ruhu onun yaradıcılığına fəlsəfi məzmun, fəlsəfi düşüncə tərzini gətirir. Şair xalqın çox böyük çətinliklər hesabına əldə etdiyi milli müstəqilliyinin məhv edilməsini dünyanın öz məhvərindən qopması, dünyalığından çıxması kimi mənalandırır.

Bu məqamda şairi düşündürən suallar saysız – hesabsızdır:

Nə üçündür bu keşməkeş... bu qovğa?
Nə üçündür tərs yaranmış bu dünya?
Nə üçündür sabah, axşam oluyor,
Açan güllər bu tezliklə soluyor?
Bu sızlayan qəhqəhələr nədəndir?
Nəçin belə son yaraşlıq kəfəndir?

Ə.Cavad xalqın başına gəlmiş bu fəlakəti həyatda gördüyü, müşahidə etdiyi yaramazlıqların, düşüncəsizliyin nəticəsi, nahaqqın haqq üzərindəki müdhiş qələbəsi kimi qavrayır. Belə bir qələbənin, əgər o hər zaman davam edəcəksə, dünyanı məhv etməyə qadir mənhus bir qüvvə olduğunu bəyan edir:

O ki belə məhv eləyir dünyayı,
Qıran yoxmu o uğursuz ox – yayı?

Bu hər zaman olacaqdır, eləmi?
Gül yanaqlar solacaqdır, eləmi?

Şairin bu sualları sovet rejiminə qəti bir etiraz kimi səslənməklə yanaşı, həm də dünyanın inkişaf etmiş ölkələrindən insan hüquqlarını qoruyan beynəlxalq qanunlar çərçivəsində bu ədalətsizliyə son qoymaq tələbi kimi başa düşülür. Humanizm, ədalət, sülhsevərlik, bəşəri və milli dəyərlərin eyni dərəcədə üstün tutulması bu şeirlərdə bütün çılpıqlığı, kəskinliyi, rəngarəngliyi ilə təzahür edir:

Mən, doğrusu, daim gülmək istərəm,
Nə öldürmək, nə də ölmək istərəm!
Artıq yetər yer üzündə axan qan,
Yetər artıq bu göz yaşı, bu hicran!

Xalqın başına gətirilən fəlakətin ağırlığı ilə bağlı Ə.Cavad şeirində kədər, qəm motivi güclü olsa da, şairin ülvi arzularını, nəcib istəklərini üstələyə bilməmişdir. Müdhiş bir rejim içində yaşayarkən onun gətirdiyi dərdi, kədəri poeziyasının ruhuna hopduran Ə.Cavad şeirində ölümsüz, səadət, vüsal dolu dünya haqqında xoş arzularının ifadəsi olduqca heyrtləndiricidir:

Mən istərəm yaşıllıqlar solmasın!
Sevdaların sonu hicran olmasın!..
Mən görməyim səadət sonunu!
Ölüm getsin, qalmasın da kölgəsi,
Olsun dünya – o bir sevinc ölkəsi!

Bunlar təkcə xoş arzular, istəklər, gözəl bir dilək deyildi; Ə.Cavadın gözəl bir gələcəyə, əqidə rəhbəri M.Ə.Rəsulzadənin

dediyi kimi “bir kərə yüksələn bayrağın bir daha enməyəcəyinə” ən dərin, ən sonsuz bir inamı idi:

Ey uçarkən düşüb ölən kəpənək,
Sən də gözlə, elə bir gün gələcək.

Bu, Ə.Cavadı yaşadan, onda yaratmaq həvəsini saxlayan yeganə meyar idi. Bu meyar Ə.Cavad poeziyasının 20 – ci illərdəki qüdrətini, gələcək üçün yaşarılığını təyin edən cəhətlərdən biri idi.

* * *

1929 – cu ildə “Kommunist” qəzetində (N.271 – 272) çap olunmuş “Cavadın yolu” adlı məqalənin müəllifləri göstərilər ki, aprel inqilabından 1929 – cu ilə qədərki yaradıcılığını şair özü iki mərhələyə ayırmağı zəruri hesab edirdi: Birinci mərhələ: 20 – ci ildən 24 – cü ilədək; İkinci mərhələ: 24 – cü ildən 29 – cu ilədək. Tamamilə bədxah mövqedən yazılmış məqalənin müəllifləri bu təsnifatı doğru hesab etməyərək yazırlar: “Biz heç inana bilməyirik ki, 1924 – cü il “Bəyannamə”sindən sonra Cavad birdən – birə dəyişmişdir”.

Şairin öz yaradıcılığı ilə əlaqədar apardığı bu təsnifat həqiqətdə nəyi ifadə edirdi, yaradıcılığındakı hansı keyfiyyət dəyişikliklərinə əsaslanırdı? 1924 – cü ildə verdiyi “Bəyannamə” hansı mahiyyətdə idi və şairin bədii yaradıcılığı ilə bağlılığı necə idi?

Bu “Bəyannamə”nin mətni əlimizdə olmasa da, Ə.Cavadın 1929 – cu ildə “Kommunist” qəzetində verdiyi “İzah” (1929 – cu il 19 noyabr) 24 – cü il “Bəyannamə”sinin məzmununa müəyyən aydınlıq gətirir: “...1924 - cü ildə verdiyim deklarasyondan bəri onlarla (müsavatçılarla – T.S.) heç bir əlaqəm olmamışdır...

Lakin nə “Göy göl”də, nə də mətbuatda çıxan yazılarımda bilxassə 1924 – cü ildən sonra heç bir siyasi məqsəd tutduğum yoxdur”.

Məsələ aydındır. Şairin 1924 – cü ildə verdiyi bu “Deklarasyon – Bəyannamə” siyasi məzmunlu olmuş, o, Müsavat partiyası ilə heç bir əlaqə saxlamayacağını, şeirlərində də bu partiya məxsus ideyaları ifadə etməyəcəyini bəyan etmişdir.

1924 – cü ildən sonra əsərlərində heç bir siyasi məqsəd tutmadığını bəyan etməklə yanaşı, həm də şair 1920 – 1924 – cü illər arasında bu məqsədi əsas götürdüyünü – yəni şeirlərində siyasi fikirlər əks etdirdiyini də ifadə etmişdir.

1924 – cü ildən sonrakı yaradıcılığı göstərir ki, bir müddət şair onu maraqlandıran, ürəyindən gələn, sənət və həyat amalına uyğun məsələlərdən yox, mühitin tələb etdiyi mövzularda yazmağa çalışır. “Sənət qəhrəmanlarına” (1924), “İşçi” (1927) şeirləri bu məqsədlə qələmə alınmışdır. Maraqlı burasıdır ki, Ə.Cavad “Sənət qəhrəmanlarına” şeirinin əvvəlində yeni quruluşu tərənnüm etməyə məcbur edildiyinə çox ustalıqla işarə vurur:

Demişlərdi mənə: “Sən də bir şey yaz
Bu fənn ordusunun nəfərlərinə.
Öz yaşından böyük iş görənlərin
Bir afərin söylə hünərlərinə”.

Bu təkidlərin mənası aydın idi. Ə.Cavad “sosializm ordusunun nəfərləri”ni tərənnüm etməli, bolşevik dəmirçinin sosializm quruculuğu uğrunda mübarizəsini alqışlamalı idi. Hətta çox ciddi təzyiqlər qarşısında belə Ə.Cavadın sənət idealına sədaqəti aydın görünür. O, dəmirçinin alnındakı təri yüksək qiymətləndirir, bu zəhmətin hər cür tərifdən yüksəkdə durduğunu göstərir:

Məncə, hər yazıdan daha parlaqdır,
Kiçik dəmirçinin alınıdakı tər.

Ə.Cavadın sənətkarlığı orasındadır ki, o, dəmirçi əməyinin qiymətini, proletar tənqidçilərinin arzusuna rəğmən, sosializmin təntənəsində yox, vətənə, millətə və bəşəriyyətə xidmətdə görür.

Çalış yurdun üçün özünü göstər
və yaxud
Çalış qulluq elə bəşəriyyətə -

müraciətləri şairin “çəkist ruhlu tənqidçilər”dən (M.Ə.Rəsulzadə) çəkinməməsindən, öz milli və bəşəri ideallarına sədaqətindən xəbər verir.

“Sənət qəhrəmanlarına” və “İşçi” şeirləri göstərir ki, sosialist həyat tərzinin tərənnümü Ə.Cavadın bu illərdəki şeirlərində yalnız zahiri fon təşkil edir, əsl mahiyyət tamamilə başqadır. “İşçi” şeirində “dəmir qollu”, “daş duruşlu” işçinin tərənnümü sosializmin təntənəsi haqqında yalnız zahiri effekt yaradır. Son bənddə şair

Bəşər dərdlərinin dərmanı birdir,
Doğru bir yol ancaq gələcəkdədir. –

deyir.

İlk dəfə “Maarif və mədəniyyət” jurnalında çap olunmasından da aydın görünür ki, proletar tənqidi “gələcəkdədir” sözünün məzmununu “sosializmdədir” kimi başa düşmüşdür. Əks təqdirdə bu şeir proletar mətbuatında özünə yer tapa bilməzdi. Lakin şeirin səkkiz bəndinin altısı Birinci Dünya müharibəsi zamanı xalqların düçar olduğu acınacaqlı vəziyyətin təsvirinə həsr olunmuşdur. Şair yalnız bundan sonra üzünü gələcəyə tutaraq bir ümid işığı axtarır və bu işığın gələcəkdən parlayacağı ümidindədir. Əsl mahiyyətə varanda Ə.Cavadın bu şeirdə də

sosializm idealına yox, milli və bəşəri duyğulara, ideallara sədaqəti aydın görünür. Belə bir həqiqət haqqında düşünmək lazım gəlir ki, proletar tənqidi nə qədər amansız təzyiqlər göstərsə də, 20 – ci illərin sonlarına doğru da şairin mübarizə ruhunu qıra bilməmiş, onu öz əqidə və idealından döndərə bilməmişdir. Əgər belə olmasaydı, 1924 – cü ildə verdiyi “Bəyannamə”dən cəmi bir il sonra “Göy göl” şeiri meydana çıxma bilməzdi. Lakin “Göy göl” yazıldı, mətbuatda çap olundu və proletar tənqidi bu şeirə çox kəskin siyasi don geydirdi. M.Ə.Rəsulzadə “Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı” məqaləsində bu məsələyə münasibətini belə bildirirdi: “Çəkist ruhlu sovet tənqidçiləri “Bir sözün varmıdır əsən yellərə; Sifariş etməyə uzaq ellərə” beytində əksinqilabçı bir rəmz görürlər. Cavad onların mühakiməsinə “inqilab tərəfindən uzaq ellərə səpələnmiş müsavətçi millətçilərə” işarə etmək istəyirmiş”³⁹. Məlumdur ki, bu şeirə görə Ə.Cavad həbs olunur, lakin tutarlı dəlillər olmadığı üçün bir müddət sonra yenidən azad edilir. Belə bir sual çox maraqlıdır: “Göy göl” şeirinin ətrafında qopan mübahisələrin mahiyyətində nə dururdu? Proletar tənqidi bu şeirə nə üçün çox kəskin reaksiya verirdi?

Proletar tənqidi belə hesab edirdi ki, onun öz ideoloqunun təbirincə demiş olsaq, şair proletar işinin bir “təkərçiyi və vintçiyi” olduğuna görə, əlinə qələm götürən hər kim olsa, proletar işinin tərənnümçüsü olmalı idi. “Göy göl”də Ə.Cavad bolşeviklərin “haqq” işini, sosializm quruculuğu uğrundakı mübarizəsini yox, canından artıq sevdiyi vətənin bir parçası olan Göy gölü – onun hesaba gəlməz gözəlliklərini tərənnüm etmişdi:

Kəsin eyşi – nuşi, gələnələr, susun,
Dumandan yorğanı, döşəyi yosun
Bir yorğun pəri var, bir az uyusun,
Uyusun dağların maralı, Göy göl.

³⁹ Rəsulzadə M.Ə. Əsrimizin Səyavuşu. Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı. Çağdaş Azərbaycan tarixi. Bakı. “Gənclik”, 1991, s.69

Ə.Cavad məhz bu mövzuda yazdığı üçün, öz daxili dünyasının, şair ilhamının sövq etdiyi mövzuda yazdığı üçün həbs edildiyini çox yaxşı başa düşür:

Borana düşdüm,
Yüz qana düşdüm,
Adımı çəkdim,
Zindana düşdüm.

Lakin şairin böyüklüyü burasındadır ki, bunun üçün o, zərrə qədər də olsa, peşmançılıq hissi keçirmir, əksinə, Göy gölü vəsf etməyən bir dil, Göy göllə çırpınmayan bir könül, Göy göldən yazmayan bir əl Ə.Cavada lazım deyildir:

Assınlar məni,
Kəssinlər məni,
Qoy türmələrə
Bassınlar məni.

Neynirəm könlü?
Neynirəm dili?
Səndən yazmasam,
Neynirəm əli?!

Bu etirafdakı “Göy göl” anlayışının məzmunu olduqca genişdir. “Göy göl” ifadəsi burada şairin ilhamının, əqidəsinin ona təlqin etdiyi mövzular mənasında başa düşülməlidir. Həbsxanada ikən yazılan bu bir neçə bənd əslində Ə.Cavadın 1924 – cü ildəki “Bəyannamə”sinə tamamilə müxalif olan bir sənət məramnaməsi, manifesti kimi qəbul edilməlidir. Şair demək istəyirdi ki, onu həbsxana küncünə atmaq, hər cür əzab vermək, hətta məhv etmək olar, lakin sənət məramından, öz

duyğu və düşüncələrini ifadə etmək istəyindən döndərmək olmaz.

“Göy göl”lə bağlı Ə.Cavada qarşı edilən hücumların bir əsas səbəbi də şeirin son dərəcə yüksək sənətkarlıq nümunəsi kimi meydana çıxması idi. Yəni bu şeirdə Göy gölün misilsiz gözəlliyi və bu gözəlliyin insan qəlbində yaratdığı duyğular uğurlu poetik ifadəsini tapmışdır. O zəmanəki Azərbaycan proletariyatının ideoloqlarından biri S.Ağamalıoğlunun bu şeiri ilk dəfə oxuyan zaman “Kim deyir ki, Azərbaycanın Puşkini yoxdur” deməsi də qətiyyənlə təsadüfi sayıla bilməz. O zaman Ə.Cavada əsasən müxalif mövqedə duran S.Vurğunun bu şeirə qarşılıq olaraq “Göy göl” şeiri yazması, lakin sonralar özünün şeiri ilə müqayisədə Ə.Cavadın əsərinin əsl poeziya nümunəsi olmasını etiraf etməsi də Ə.Cavadın “Göy göl”ünün yüksək sənətkarlıq qüdrətindən xəbər verirdi. M.Vəkilovun xatirələrindən məlum olduğu kimi, S.Vurğun bu şeiri öz “komsomolçuluğuna salıb” yazmışdı. Yəni əsas məqsəd Ə.Cavadı və onun şeirini nəzərdən salmaq olmuşdusa, M.Müşfiqin, çox – çox sonralar isə Türkiyədə yaşayan azərbaycanlı mühacir şair Alazan Baycanın bu mövzuda yazdıqları şeirlər Vətənin solmaz bir parçası olan Göy göllə bağlı Ə.Cavadın poetik sözünün sehrinə düşüb təsirlənmələri ilə bağlı idi. Ə.Cavadın “Göy göl”ünə qarşı hücumları Alazan Baycan təkcə şairə yox, ana təbiətə, əsrarəngiz gözəlliyi ilə ürəkləri oxşayan Göy gölün özünə hücum kimi mənalandırmaqda tamamilə haqlı görünür:

Vurğun boyun əydi yadlar deyənə,
Ağılı ox atdı, dəydi sinənə!
Yaralandım, susdun, dilləndin yenə,
Yaşasın azadlıq, sən yaşa, Göy göl!⁴⁰

Göy gölün gözəlliyi misilsizdir, axıra qədər təsvir edilməsi

⁴⁰ Saləddin Ə. Əhməd Cavad. Bakı. “Gənclik”, 1992, s.319

qeyri–mümkün olan bir gözəllikdir. Dörd bir tərəfdən başı göylərə bülənd olan sıx meşə ilə əhatə olunmuş dərin dərənin dibindəki göz yaşı kimi dumduru, mavi sulu gölün yaratdığı təbii mənzərə hər bir insanı vəcdə gətirməyə, bu təbiilik, saflıq və gözəllik qarşısında onun qəlbini min bir duyğu ilə çırpındırmağa qadirdir. Lakin bu qeyri – adi mənzərənin ürəkdə yaratdığı duyğuları hər bir insan təsvir etməyə qadir deyil. Bu gözəlliyin insan qəlbində yaranan əks – sədasını, oyatdığı hiss - həyəcanları ifadə etmək üçün ecazkar bir qələm sahibi olmaq lazımdır. “Göy göl” şeirində istedadlı qələm sahibinin odlu bir ürəklə Göy gölün təbii mənzərəsini necə canlı, cazibədar və həqiqətə uyğun şəkildə ifadə etməsi heyranedicidir:

Dumanlı dağların yaşıl qoynunda,
Bulmuş gözəllikdə kamalı Göy göl!
Yaşıl gərdənbəndi gözəl boynunda,
Əks etmiş dağların camalı Göy göl!

Gecələr Göy gölün sularında bərq vuran ay və ulduzların yaratdığı son dərəcə təbii mənzərə bu şeirdə təsvir obyektinin gözəlliyini canlandırmaq üçün uğurlu bədii tapıntıdır:

Sənin gözəlliyin gəlməz ki, saya,
Qoynunda yer vardır yıldıza, aya.
Oldun sən onlara mehriban daya,
Fələk büsatını quralı, Göy göl!

Bu şeirdə Ə.Cavadın təsvir etdiyi “ay” və “ulduz” yuxarıda qeyd edildiyi kimi uğurlu bədii detal idi, yoxsa siyasi rəmz – işarə? “Göy göl” şeiriylə bağlı Ə.Cavadla verilən ittihamlardan birində “ay– ulduzun” simvolik xarakter daşması və ADR – in bayrağındakı “ay – ulduz”a işarə kimi düşünüldüyü irəli

sürülürdü. Bu ittiham müəyyən həqiqəti ifadə edirdi. Göy göl müstəqil Azərbaycanın gözəllik – mövcudluq simvolu kimi alındıqda onun öz qoynunda “ay – ulduz”a yer verməsi tamamilə məntiqi idi. Lakin bu məntiq uğurlu bədii detalın milli duyğulu hər bir insanın beynində yarada biləcəyi assosiativ bir mövcudluq idi. Bu assosiativliyi son bənddəki daha açıq xarakterli rəmlər bir daha qüvvətləndirir:

Bir sözün varmıdır əsən yellərə,
Sifariş etməyə uzaq ellərə.

Məhz həmin rəmlərin doğurduğu assosiasiya idi ki, o zaman proletar mövqeyi nümayiş etdirən həmkarlarının çox ciddi narahatçılığına səbəb olmuşdu. S.Vurğun yuxarıda haqqında danışdığımız şeirində üzünü Ə.Cavadla tutaraq məhz bu narahatçılıq hissi ilə aşağıdakı misraları qələmə almışdı:

Qucağında bir vaxt bəslədi sizi,
Görmədi sizləri vəfalı Göy göl.
Nişan vermə ona ayı, ulduzu,
Artıq unutmuş o xəyalı Göy göl⁴¹.

“Göy göl”lə bağlı özünün yazdığı “Göy göl”də S.Vurğunun son dərəcə haqsız mövqə tutduğu açıq – aşkar görünür. Bu məsələnin bir tərəfidir və səbəbi də müəyyən mənada aydındır. Ə.Cavadla bağlı stenoqrafik məlumatlar da aydın göstərir ki, 20–ci illərin sonlarına doğru şairə dövlət səviyyəsində güclü təzyiqlər edilirdi. Bu təzyiqlərin bir çoxu da onun həmkarlarının əli ilə edilirdi. S.Vurğun da bu kampaniyadan kənar qalmamışdı.

Lakin məsələnin başqa bir tərəfi daha çox maraqlıdır. S.Vurğun bu kampaniyada hansı psixoloji ruhda iştirak

⁴¹ Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. İki cild. I cild. Bakı. Azərnaşr, 1966, s.193

edirdi? Necə deyərlər, S.Rüstəm kimi hücum xarakterli, yoxsa özünümüdafə səpkisində?

1936-1937-ci illərdə Azərbaycan Şura Yazıçılarının plenumlarında Ə.Cavada ittihamlarla bağlı stenoqrafik materiallardan da aydın görünür ki, S.Vurğun Ə.Cavada qarşı münasibətində kəskin mövqedə dayanmamağa çalışmış, belə bir mövqedə dayanmağa məcbur qalanda da bunun üçün ciddi psixoloji gərginlik içərisində olmuşdur. Əsl həqiqət bunda idi ki, o dövrün S.Vurğunun özünə ciddi mənəvi zərbələr vurmadığını düşünmək sadələvhlik olardı. İstedadlı bir sənətkar kimi o da ciddi təzyiqlər qarşısında idi. M.Müşfiqə ünvanladığı “Şairin səsi” şeirində biz onun ürəkdən gələn bir çox etiraflarını eşidirik: Aydın olur ki, şair son dərəcə narahatdır, daxilində sanki bir dəniz dalğalanır, könlündə hirsli fırtınalar, qasırgılar var.Nə üçün? Çünki o, könlü deyəni yaza bilmir, varlığından uzaqlaşmaq məcburiyyətindədir, dəstədən geri qalmamaq üçün Leninin kitablarını oxuyur:

İçim dalğalanır sanki bir dəniz,
Mən bu dalğalarla qucaqlaşırım.
Nələr düşünürəm, duya bilsəniz,
Sanki varlığımdan uzaqlaşırım.
Bütün arzularım gülür yarına,
Xəyaldan ilhamlar almamaq üçün.
Baxıram Leninin kitablarına
Dəstədən geridə qalmamaq üçün⁴².

Bu açıq və səmimi etiraf bir daha sübut edir ki, S.Vurğunun “Göy göl”ü, onun Ə.Cavada kəskin münasibəti, M.Vəkilovun qeyd etdiyi kimi, təkcə “komsomolçu” xarakterindən yaranmamışdı, burada mövcud ictimai – siyasi mühitin kəskin

⁴² Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı, Azərneşr, 1966, s.23

təsiri əsas amillərdən biri idi. S.Vurğunun Ə.Cavada və eyni zamanda, repressiya olunmuş digər sənətkarlara münasibəti, onların yaradıcılıq əlaqləri məsələsində açılmalı, öyrənilməli çox məqamlar olduğu kimi, onun özünün mənəvi repressiyası da ciddi araşdırma mövzudur.

* * *

Ə.Cavadın 20-ci illər yaradıcılığının zirvəsində, heç şübhəsiz ki, “Səsli qız” (1928 - 1929) poeması durur. Poema olduqca zəngin ideya – bədii keyfiyyətlərlə yanaşı, kəskin ictimai – siyasi məzmunu ilə də ciddi maraq doğurur. Əsər gözəl səsə, incə nəfəsə, zərif bir ürəyə malik istedadlı bir qızın qəlblərdə yaratdığı sonsuz duyğuların tərənnümü ilə başlayır. Şair bu səsi Allahın insanlara bəxş etdiyi ilahi bir nemət kimi qiymətləndirir, insan ruhunun, mənəviyyatının, düşüncəsinin ucalmasında gözəl səsin – oxumanın böyük qüdrətə malik olmasından söz açır:

Qız, bu küskün könlümü
Bircə sənsən güldürən.
Sənsən məni dirildən,
Sənsən məni öldürən.
Məftunam mən səsinin
Bülluri axışına,
Məftunam gözlərinin
Atəşin baxışına.

Ə.Cavad müasiri olan qızın səsindəki məlahəti, insanı öldürüb – dirildən təsirliliyi qələminin bütün gücü ilə vəsf edəndən sonra çox ustalılıqla əsərin məzmununa siyasi bir istiqamət verir. Sən demə, şairin bu gözəl səsə vurğunluğunun mahiyyətində çox ciddi mətləb durur. Şairin səsli qıza müraciətlə dediyi:

Bir çox gözəl qızların
Büllur kimi səsləri
Azını xilas eylədi
Ölümdən bıkəsləri –

misraları aydın göstərir ki, onun məqsədi heç də incə bir səsin tərənnümündən ibarət deyil. Əksinə, gözəl qızın səsinə vurğunluq və bu səsin mədhi əsas məsələyə keçid üçün bir fon təşkil edir. Dinlədiyi bu gözəl səs Ə.Cavadın yaddaş kitabını açır, ona tarixin qədim qatlarında səslə qız kimi məlahətli bir səsə malik Saranın və onun doğma yurdunun başına gələn faciələri xatırladır. Xatırlanan bu hekayə poemanın əsas məzmununu təşkil edir. Bu hekayə isə çox ibrətamizdir, şairin yaşadığı mühitlə, üzləşdiyi ictimai – siyasi durumla yaxından səsleşir. Şair içində yaşadığı siyasi mühitin mahiyyətini açmaq üçün tarixlərdə oxuduğu bu hekayəni səslə qıza danışır:

Oxudum tarixlərdə:
Qanıçən bir hökmdar
Bir ölkəni amansız
Eyləmişdi tari – mar.

Hekayədə göstərilir ki, qanıçən bir hökmdar altı aydan çox davam edən bir mühasirədən sonra başqa bir ölkənin torpaqlarını zəbt etmiş, əhalisini qırıb, xanımanlarını xarabazara çevirmişdi:

İşlənmiş qalmadı,
Bir cinayət, bir günah.
Əzmişdi insanlığı
Ordusuyla padişah.

Əslində bunda qəribə bir cəhət yoxdur. Tarixdə belə faktlar

saysız – hesabsızdır. Qalib ölkənin məğlub ölkəni talan etməsi təəccüblü deyil. Lakin Ə.Cavadın təsvirlərində digər cəhətlər maraq doğurur. Qalib şah əhaliyə yas tutmağı qadağan edir, hamı gülməli, sevinməli idi, heç kim yas tutub öz dərdindən danışa bilməzdi:

Yuyuldu divarlara
Sıçramış qan ləkəsi.
Vay səsi susduruldu,
Əmr edildi toy səsi.
Haqqı yoxdu kimsənin
Söz deyib, dərd açmaya...

Çox keçmir ki, qoyulmuş qadağalar, aparılan təbliğat öz nəticəsini göstərir. Sanki heç bu müsibətlər olmamışdı, sanki Vətən torpağı bir qədər əvvəl xarabazara çevrilməmişdi. Şair dərin bir dəhşət içərisində yazır:

Dünənki matəm hanı,
Doğrudan çıxdı yasadən?..
Düşmən şahın gəlişi
Qanuni bayram oldu.
Bir çox dərdli ürəklər
Qanlı sevinclə doldu.

Poemanın əvvəlində müəllif öz müasiri olan bir qızdan danışır, onun səsinin gözəlliyini mədh edir. Səslə qız Sara deyildir. O, şairin müasiridir. Məhz onun gözəl və təsirli səslə oxumaları şairin yaddaş kitabının çözlənməsinə və ibrətli bir hekayə danışmasına səbəb olur. Sara isə müəllifin səslə qıza danışdığı həmin hekayənin təsvir obyektlərindən – qəhrəmanlarından biridir. Tarixdən danışılan hekayənin əsas məzmununu zalım hökmdarın bir ölkəni əsarət altına alması təşkil edir. Bu

məzmununda 20–ci illərin siyasi hadisələrinə üstüörtülü, lakin qəti işarələr vardır. Əslində təsvir edilən hadisələrdə 1920–ci ildə Azərbaycan Milli Demokratik Respublikasının devrilməsi, XI Qızıl Ordunun törətdiyi vəhşiliklər nəzərdə tutulur. Müəllif qəsdən hadisələrin baş vermə tarixini əvvəlki dövrlərə aid edir. Lakin təsvir edilən hadisələrlə 20–ci illərdə Azərbaycanda baş verən hadisələri müqayisə etdikdə oxşarlıqlar aşkar görünür. XI Qızıl Ordu Azərbaycana daxil olan zaman tökülən qanların az bir zaman içərisində ört – basdır edilməsi, əsl həqiqətdə Azərbaycan Sovet Rusiyasının müstəmləkəsinə çevrildiyi halda, azad sovet respublikalarından biri kimi qələmə verilməsi hekayədəki qaniçən hökmdarın zəbt etdiyi ölkədə yeritdiyi siyasətlə tam üst – üstə düşür. Zəbt olunmuş ölkənin xalqı məğlubiyyətini bayram etməyə məcbur edildiyi kimi, müstəqil dövləti devrilən Azərbaycan xalqı sovet hökumətinin onu xoşbəxt bir gələcəyə qovuşduracağına inanmağa məcbur edildi. 1918–ci ilin 28 mayında istiqlaliyyət bayrağı qaldırılıb 23 ay bu bayrağı başı üzərində dalğalandıran Azərbaycan xalqı öz müstəqil dövlətinin devrildiyi günü – 1920–ci il 28 aprel gününü qanuni bayram etmək məcburiyyətində qaldı. Ə.Cavad həmin hekayədə:

Düşmən şahın gəlişi
Qanuni bayram oldu.
Bir çox dərddli ürəklər
Qanlı sevinclə doldu. –

deyərkən onun məhz Azərbaycan haqqında yuxarıda qeyd etdiyimiz faciəli hallara işarə etdiyi açıq – aşkar duyulmurmu? Bu həqiqətin isbata ehtiyacı varmı?

Ə.Cavadın nəql etdiyi hekayədə öz məğlubiyyəti ilə barışan xalqa qarşı ciddi məzəmmət hissi hakimdir. Bütün mənəviyyəti, duyğuları, hissiyyəti, ayaq qoyduğu vətən torpağı tapdanan, tar –

mar edilən, namusu, milli ləyaqəti ayaqlar altına atılan bir xalqın öz məğlub taleyi ilə barışmağa, mübarizəni dayandıрмаğa, qisas, intiqam hissi ilə alışıb-yanmamağa ixtiyarı yoxdur.

Ə.Cavad bu torpağın övladlarının – varlıların, yoxsulların, o cümlədən tacirlərin, din xadimlərinin, ölkənin başbilənlərinin məğlubiyyətlə - tarixi bir biabırçılıqla barışmasını xalq, millət üçün silinməz bir ləkə hesab edir. Canı alınan, qanı tökülən, parça- parça edilən, qızları atdöşü aparılan, gəlinləri hərəcə çıxarılan bir xalqın əsarət boyunduruğu altında səssiz -səmirsiz yaşaması ilə, öz acı taleyi ilə barışmış kimi görünməsi ilə Ə.Cavad heç cür barışa bilmir, heyrət dolu təəssüf onun varlığını çulğalayır:

Beləcə əski parça
Bir çirtməylə atıldı,
Bütün bu ölkə xalqı
Çox ucuzca satıldı.

Hekayədəki epik təsvirlər əsarət boyunduruğu altına girmiş xalqın acı teleyinin geniş təfsilatını verir. Lakin bütövlükdə əsərə mübarizə əhvali – ruhiyyəsi hakimdir. Çünki Ə.Cavad milli varlığı tapdanmış xalqa mübarizə əzmi aşılamağa, köləlikdə xoşbəxtliyin olmadığını təlqin etməyə çalışır. Hekayənin sonuna doğru şairin tapındığı həqiqətlər gerçəkliyə çevrilir. Məğlub etdiyi ölkənin qadın və qızlarının namusu ilə oynayan xaqanı Sara adlı həm gözəl səsə malik, həm də vətəninə, xalqına vurğun bir qız qətlə yetirir. Azadlığını itirmiş xalqın taleyində Saranın – saraların meydana gəlməsi müəllif arzusunun təcəssümüdür. Müəllif demək istəyir ki, xalq, millət heç vaxt və heç vaxtla öz azadlığının əbədi itirilməsi ilə barışa bilməz. Bu itki olsa – olsa müvəqqətidir. Bu gün deyilsə də, sabah vətənin azadlıqsevər oğul və qızları – Saralar mübarizə meydanına atılıb itirilmiş azadlıq haqlarını geri alacaqlar.

Hekayədə Saranın qəhrəmanlığının ardınca bütün xalqın ayağa qalxaraq düşmənlə ölüm - dirim savaşına girməsi və mübarizədən qalib çıxaraq öz müstəqilliyini yenidən əldə etməsi də bu həqiqətin bədii təəcəssümüdür. Tarixin ibrətli hekayəsinin sonluğunu şair müasiri səslə qıza belə çatdırır:

Az çəkmədən qan ilə
Yuyuldu iyrenc ləkə.
Gözəl qız, həmin ölkə
Dustaqdan azad oldu.
Sara adı xalq üçün
Ən sevimli ad oldu.

“Səslə qız” poeməsindəki səslə qız 20 – ci illərdə azadlığını əldən vermiş Azərbaycan övladlarının ümumiləşdirilmiş obrazıdır. Onun gözəl səsi, təsirli oxuması vətəninə, doğma torpağına məhəbbətinin ifadəsidir. Lakin şairə görə, bu azdır. İstiqlaliyyətin itirilməsi ilə heç vaxt barışmaq olmaz. Səslə qızın qarşısında Saranın yüksəldiyi ucalığa yüksəlmək tələbi qoyulur. Azadlığını itirmiş Azərbaycan xalqına öz barışmazlığını, mübarizə əhvali – ruhiyyəsini saxlaması və istiqlal uğrunda savaşa girməsi zərurəti aşılır.

Tarıxdən gətirilən hekayədə Saranın oxuduğu “Şərqi”nin bütün məzmunu, ruhu da bu əsərdə söhbətin Azərbaycan xalqının taleyindən getdiyini sübut edir. Bu “Şərqi” başdan – başa simvolikdir. Burada taleyinə gəc baxılan, boynuna qanlı kəfən taxılan “bağlar” istiqlaliyyəti əlindən alınmış Vətəni ifadə edir. Bu “bağ”ın alması, narı, heyvası, gülü vaxtından əvvəl solmuş, ördəyini şahmar çalmış, qazlarının boynu bükükdür. Bu “bağ”a aşıq yar vüsələ çatmamış, öz məşuqundan doymamışdır:

Mən ki səndən doymamışam,
Quş qonmağa qoymamışam,
Bir almanı soymamışam,
Kim sənə kəc baxdı, bağlar?!
Qazlarının boynu bükük,
Ördəyinə can ağır yük,
Çaldı şahmar, tozladı tük,
Gör nə qanlar axdı, bağlar!..

Burada müstəqim mənada anlaşılan bir söz belə yoxdur. 28 Aprel inqilabından sonra müstəqil Azərbaycanın başına gətirilən faciələrin simvolik ifadəsindən kənarında bu “Şərqi”ni başa düşmək qeyri – mümkündür.

“Şərqi”də kəskin siyasi fikrin simvolik tərzdə ifadəsi Ə.Cavad şeirinin tədqiqatçılarından A.Əliyevanın da diqqətini çəkmişdir. O yazır: “Birdən – birə lap 30 – cu illərə yaxın Ə.Cavad bir “Şərqi” yazır, həmin şərqi də sözarası münasibətsiz – filansız deyirdi:

Darğınam mən belə baxta,
Ürəyim qan laxta- laxta.
Bax ki, kimlər çıxdı taxta,
Küsdü kimin baxtı, bağlar?

“Mən ki səndən doymamışdım” – deyəndə elə bil haqqında danışmaq belə yasaq olunmuş Azərbaycan istiqlalını nəzərdə tuturdu”⁴³.

“Səslə qız” poeməsində müəllifi narahət edən məsələlərin simvolik əksini şairin türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım da qeyd etmişdir: “Şeirdəki qız bir hürriyyət simvoludur. Olayların keçmişdə olmuş kimi göstərilməsini şairin yaşadığı dövrün basqısından qurtara bilmə düşüncəsinə bağlaya biliriz. Şeirdə

⁴³ Əliyeva A. Azərbaycan istiqlalının tərənnümçüsü. (Ön söz). Ə.Cavad. Haqq bağırən səs. Bakı. 1991, s.7

anlatılan hadisələrin o dövr Azərbaycanındakı hadisələrlə bir çox bənzərliyi vardır⁴⁴.

Göründüyü kimi, Ə.Cavadın 1929 – cu ilə qədərki yaradıcılığı aprel inqilabından qabaqkı məzmunu, inqilabi mübarizə və azadlıq ruhunu hifz edib saxlamış, fərq isə istiqlal, azadlıq arzularının üstüörtülü, simvolik inikasında meydana çıxmışdır.

* * *

Ə.Cavadın yaradıcılığı az tədqiq edilmişdir. Bir neçə monoqrafik xarakterli tədqiqatda və məqalələrdə şairin irsi araşdırma obyektini kimi götürülmüşdürsə də, bu əsərlərdə daha çox mövzu, ideya – məzmun məsələlərinin şərhinə ön plana çəkilmişdir. Şairin poeziyasının bədii xüsusiyyətləri ilə bağlı tədqiqatlarda çox yığcam məlumatlara rast gəlirik. Tədqiqatçıların əksəriyyəti bu şeirlərin sənətkarlıq keyfiyyətləri haqqında mülahizələrini ideya – məzmun məsələlərindən danışarkən, yeri gəldikcə ifadə etməyə çalışmışlar. Şairin türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım “Selam türkün bayrağına” kitabında şairə həsr etdiyi altmış iki səhifəlik araşdırmada sənətkarlıq məsələlərini xüsusi bölmədə izah etməyə təşəbbüs etmişdir. Lakin “Şeirlərinin dil və şəkil özəllikləri” adlı bu bölmə ilk təşəbbüslərdən biri kimi qiymətli olsa da, son dərəcə yığcamdır. Cəmi iki səhifəlik bu araşdırmada şairin şeirlərinin janrı və dil xüsusiyyətləri ilə bağlı bir neçə mülahizə söylənmişdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, bu mülahizələrin bəziləri mübahisəlidir.

Ədəbiyyatımızda Ə.Cavad əənələrinin mövcudluğunu bir çox tədqiqatçılar da qeyd etmişlər. Tədqiqatçı A.Əliyeva yazır: “Azərbaycan sovet ədəbiyyatında S.Vurğun şeirinin özündə Ə.Cavadın güclü təsiri duyulur⁴⁵. Həmin fikrə münasibət bildirən Ə.Saləddin müəllifin müşahidələrinin maraqlı olduğunu,

⁴⁴ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.55- 56

⁴⁵ Əliyeva A. Vətən sevgisi. “Azərbaycan” jurnalı, 1990, №4

ancaq adı çəkilən məqalədə bu tezis inkişaf etdirilmədiyini təəssüf hissi ilə qeyd edir⁴⁶. Ə.Cavadın yaradıcılığı çox güclü təsir gücünə malik olmuşdur və bu təsir S.Vurğun, M.Müşfiq, A.İldırım və digər şairlərin yaradıcılığında aşkar görünməkdədir. Sadəcə olaraq son dövrlərə qədər Ə.Cavad irsinin təbliği və tədqiqinə qoyulan yasaqlar bu əənəni bütün cəhətləri ilə incələməyə imkan verməmişdir.

Ə.Cavad poeziyasının H.Cavid poeziyası ilə eyni səviyyədə güclü ədəbi təsirə malik olduğunu 20 – 30 – cu illərin ədəbi tənqidi də etiraf etmiş, onun yaradıcılığının gənc ədəbi qüvvələri öz təsir dairəsində saxlayaraq onların proletar şairi kimi formalaşmasına mane olan qüvvə kimi xarakterizə etmişlər. Ə.Nazim “Bu günkü ədəbiyyatımız haqqında” məqaləsində gəncliyi iki qismə ayırır və bir qismi haqqında yazırdı: “Bu gənclik sənət nöqtəyi – nəzərinə müsbət bir vəziyyətdə olduğu halda, ideologiya və mövzu etibarını ilə qeyri – qəti və mənfəi bir yolla davam edirlər. Bu qrupun aynası olan Cavid – Cavad ədəbiyyatındakı böhran, şübhəsiz ki, öz balasına da təsir etmiş və bu qrupun ədəbi fəaliyyəti də böhran halını keçirir... Bunlara “Gənc popuçiklər” adı vermək daha müvafiq olur – zənnindəyik⁴⁷.”

Şairin yaradıcılığına folklor, klassik Azərbaycan və türk ədəbiyyatının ciddi təsiri əsərlərinin janrı və şəkil xüsusiyyətlərində özünü daha qabarıq büruzə verir. Lakin Ə.Cavadda hazır forma və şəkillərə meyl güclü olmamış, mövzunun və bədii məzmunun tələblərindən asılı olaraq o, istənilən janra və şeir şəklinə yaradıcı yanaşmış, fikrini özünəməxsus bədii formada ifadəyə nail olmuşdur. Nəticə etibarini ilə isə demək olar ki, klassik şeir və aşiq ədəbiyyatında mövcud olan əənəvi janrların çox rəngarəng şəkli xüsusiyyətləri meydana çıxmışdır. Şairin şeirlərində ikilik bənd növündən tutmuş on yeddi misralıq bənd növlərinə qədər

⁴⁶ Saləddin Ə. Əhməd Cavad. Bakı, 1992, s.246

⁴⁷ Nazim Ə. Bu günkü ədəbiyyatımız haqqında. “Maarif və mədəniyyət” jurnalı, 1926, №9

müxtəlif şeir şəkillərinin işləkliyini müşahidə edirik. Məsələn, deyək ki, “Maxmurova üçün”, “Qızım üçün” və b. şeirləri ikilik bənd növü üzrə yazılmışsa, “Kuropatkinə” şeirinin əvvəli on yeddi misralıq bənd növü ilə yazılmışdır.

Ə.Cavadın şeirlərinin böyük əksəriyyəti (ilk qələm təcrübələri olan bəzi şeirləri istisna olmaqla) heca vəznində yazılmışdır. Şair hecanın yeddilikdən on altılığa qədər müxtəlif ölçülərindən həm məhsuldarlıqla, həm də məharətlə istifadə etmişdir. Lakin Ə.Cavad şeirində bənd növlərindən və heca vəzninin müxtəlif ölçülərindən istifadənin xüsusiyyətləri və həmçinin bu əsərlərin qafiyə quruluşu üzərində ciddi müşahidə və tədqiqatlar aparılmadığı üçün onların çapında təhriflərə yol verilmişdir. Şeirin ideya – məzmununun oxucuya çatdırılmasında və onun bədii cəhətdən bütöv və mükəmməl çıxmasında bəndin, ölçünün və xüsusən, qafiyənin həlledici əhəmiyyəti məlumdur. Onun şeirlərində bu xüsusiyyətlərin araşdırılmasına və dəqiq bədii quruluşunun üzə çıxarılmasına xüsusi ehtiyac var. Ə.Cavad şeirinin hələlik ən əhatəli toplusu olan “Seçilmiş əsərləri”nin birinci cildində verilən və səciyyəvi misal kimi diqqətimizi çəkən iki şeirə diqqət yetirək: “Çoban qızı” (s.74) və “Hərbzadələrə” (s.127). Bu şeirlər hansı bənd növü ilə yazılmışdır? Kitabda həmin şeirlərin çap xüsusiyyətlərindən alınan təəssürat belədir ki, birinci şeir dördlük və ikilik bənd növlərinin bir- birini əvəzləməsi formasında yazılmışdır. Yəni əvvəlcə dördlük bənd, sonra isə ikilik bənd gəlir və şeir bu şəkildə davam edir. Qafiyə quruluşu isə belədir ki, dördlükdə misralar çarpaz, ikilikdə isə məsnəvi formasında qafiyələnir. İkinci şeirin birinci, ikinci bəndləri üçlük formasında, sonrakı bəndlər altılıq və beşlik formasında çap edilmişdir. Belə olanda isə birinci iki bəndin qafiyə quruluşunda müəyyən bir prinsip tapmaq qeyri – mümkündür. Halbuki diqqətli müşahidə göstərir ki, hər iki şeir altılıq formasında yazılmışdır. Yalnız “Hərbzadələrə” şeirinin

üçüncü və dördüncü bəndləri beşlik formasındadır. (Şeirin sonuna artırılmış iki ağı – bayatını nəzərə almırıq). Altılıq formasında isə artıq hər iki şeir möhkəm qafiyə quruluşuna malikdir. Belə ki, hər iki şeirin qafiyə quruluşu eynidir və ababcc formasındadır. Hər iki şeirin ilk bəndlərini nümunə üçün burada veririk:

Bəzəndikcə çiçəklərlə, ey çoban qızı,	a
Nə cənnətdir sığındığın dağların qoynu?	b
Qaş – göz oynar gözlərlə göyün yıldızı,	a
Şair olur seyr edənlər bu coşğun oyunu.	b
Sanki gəldin bu cənnətə, təxtini qurdun	c
Bir qat daha gözəlləndi sevgili yurdun.	c
(“Çoban qızı”)	
Ey görünməz dost elindən gələn quş! a	
Hansı murdar əllər yıxmış yuvanı?	b
Qəribmisən, yoxsa nədir bu duruş	a
Əlindənmi aldı ovçu balanı?	b
Ovçu, görün yavrun sənə qalmasın,	c
Əkdiklərin solsun, kölgə salmasın.	c
(“Hərbzadələrə”)	

Prof. A.Hacıyev yazır: “Beşlikdən və altılıqdan ilk dəfə S.Vurğun istifadə etmişdir. Onun yaradıcılığında beşliklə altılığın bəndləri ara - bir (“Deyin, gülün, övladlarım”) növbələşir və ahəng müxtəlifliyi yaranır”⁴⁸. Tədqiqatçının fikri ilə razılaşmaq mümkün deyil. Çünki bu xüsusiyyətlər S.Vurğundan qabaq Ə.Cavadın poeziyasında çox geniş şəkildə özünü büruzə verir. Altılıq bənd növü Ə.Cavadın yaradıcılığında çox məhsuldarıdır. Onun “Çoban qızı” və “Hərbzadələrə” şeirlərindən başqa “Unundulmuş sevdə”, “Ona”, “Şəhid əsir”, “İstambul”, “Ey

⁴⁸ Hacıyev A. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı. “Mütərcim” nəşr., 1996, s.261

əsgər”, “Dərdim”, “Füzuli”, “Gəldim” əsərləri də bu bənd növünün ən yaxşı nümunələridir. Marafıdır ki, bu nümunələrdə altılıq çox zəngin bədii imkanları və Ə.Cavadın bundan məharətlə istifadəsi özünü göstərir. Prof. A.Hacıyev doğru qeyd edir ki, “müəyyən mənada altılıq müstəqil janr deyildir. Bu bənd növündə də rübai və ya mürəbbe, qəzəl beyti, ya üç məsnəvi beyti, ya da iki üçlük bir – birilə birləşir, vahid səs və musiqi vəhdəti, ahəng bütövlüyü – altılıq yaranır. Birləşmə bədii niyyətə uyğun aparılır”⁴⁹. Məhz bədii niyyətindən, ifadə etmək istədiyi fikrin tələbindən asılı olaraq Ə.Cavad şeirində altılıq çox müxtəlif qafiyə quruluşlarında meydana çıxır. Ən işlək qafiyə quruluşu aşağıdakıdır: ababcc. Başqa sözlə, birinci dörd misranın çarpaz, axırını iki misranın isə cüt qafiyələnməsi. Bu qafiyə növünün seçildiyi əksər şeirlərdə qafiyə quruluşu əvvəldən axıradək bütün bəndlərdə dəyişməz qalır. “Hərbzadələrə”, “Çoban qızı”, “Dərdim”, “Füzuli”, “Ona” şeirlərini misal göstərmək olar. “Şəhid əsir” şeirinin ancaq ilk bəndləri ababcc şəklindədir. Sonrakı bəndləri (ç ç ç ç d d) şəklindədir.

Şəhid qardaş, bu gün sizin obalar,	ç
Anar qərib səni, düşünüb ağlar.	ç
Qardaş yada salmaq böyləmi olar?!	ç
Qapanmaz gözlərin, bir sözünmü var?	ç
Qəbrin “gül” açınca ağlaram sana!	d
“Qara gün” keçincə ağlaram sana!	d

“Gəldim” şeiri isə əvvəldən axıra qədər aaaabb qafiyə quruluşunda yazılmışdır. “İstambul” və “Ey əsgər” şeirlərini bədii cəhətdən altılıq formasında yazılmaları və hər dörd misradan sonra qoşa qafiyələnən iki misralıq nəqəratın verilməsi birləşdirirsə də, qafiyə quruluşlarında ciddi fərq var. “İstambul”

⁴⁹ Hacıyev A. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı. “Mütərcim” nəşr., 1996, s.261

şeirində birinci bəndin ilk dörd misrası qoşmanın ilk bəndi kimi (a b c b), sonrakı bəndlərin ilk dörd misraları çarpaz qafiyələnirsə (d e d e), “Ey əsgər” şeirində bunun tam əksini görürük.

Şairin yaradıcılığında dördlük bənd növü ən aparıcı mövqedədir. Şübhəsiz, bu təsadüfi deyildir. Dördlük bənd növü həm klassik Azərbaycan şeirində, həm türk və ümumən Şərq şeirində çox geniş yayılmış, şifahi xalq poeziyamızda da ciddi mövqeyə malikdir. Ə.Cavad şeirində bu mənbələrin çox güclü təsiri onun dördlük bənd növünə meylinə də özünü göstərir. Lakin istər folklor janrlarından, istərsə də klassik ədəbiyyatdakı dördlük bənd növlərindən istifadə edərkən Ə.Cavad təkraradan qaçmış, bu bənd növünün imkanlarını genişləndirmiş, ona çoxlu xüsusiyyətlər əlavə etmişdir.

Dördlük bənd növünün şairin şeirlərində ən çox işlənən janrı qoşmadır. Burada qoşma janrına müraciətin iki tipini fərqləndirmək mümkündür. Birincisi, Ə.Cavad bu janrı folklorlarda və klassik ədəbiyyatda olduğu formada, yəni onda heç bir forma dəyişikliyi etmədən işlədir. “Olmaz”, “Səhər – səhər”, “Mən tapmışam”, “Bir gün” və s. Çoxlu sayda şeirlərini buna misal göstərmək olar. Bu janrdan istifadə yolu ilə yazdığı digər şeirlərində isə şair janrın klassik tələblərindən kənara çıxır, yeni poetik ifadə xüsusiyyətləri ilə onun imkanlarını genişləndirir. İlk növbədə, bu poetik formanın qafiyə quruluşundakı dəyişiklik diqqəti çəkir. Bu formada yazılmış xeyli şeirdə bütün bəndlər janrın klassik şəklinin ikinci və sonrakı bəndləri kimi qafiyələnir. Yəni ancaq aaab formasında. “Bənzərdi”, “Sən ağlama”, “Aşağı – Ləngər Xuluqda” şeirlərində olduğu kimi.

Ə.Cavadın qoşma janrına novator münasibəti ən çox dörd misralıq bəndlərə əlavə etdiyi iki misralıq beytlərdə özünü göstərir. Qoşma tipli şeirlərə əlavə edilmiş bu beytlər bədii mətnin tələbinə uyğun olaraq bir neçə variantda verilir. Birinci variantda əlavə beyt qoşmanın əvvəlində gəlir. “Yaralı quş”,

“İmdad” şeirlərini misal göstərmək olar. “Yaralı quş” şeiri belə başlanır:

Yaralıdır könlüm quşu, yaralı,
Yaralıdır yazıq şair olalı!
Bir dərinlikdə ki, hər düşən çıxmaz,
Qurtulmaq istəyir, qanad yaramaz!
İmdadına gələn ümidindən az,
Yaralıdır könlüm quşu, yaralı.

İkinci halda, əlavə beyt şeirin sonunda gəlir. Belə formaya Ə.Cavadın ancaq bir şeirində rastlaşırıq. “İraq” adlı həmin qoşmanın son bəndindən sonra iki misralıq beyt verilir:

Bizdə qələmlərin düşüncəsində,
Yazılan sözlərin ən incəsində,
Qərrib minarənin yanıq səsində
Yalnız “o” var... bilməm, dinləyən varmı?
Hər kəs der ki, bənim könlüm nə dolğun,
Bilən yoxmu “kimə” məftun olduğum?!

Üçüncü halda, beyt qoşmanın həm əvvəlində, həm də sonunda işlədilir. Ancaq “Haralısan” şeirində rastlaşdığımız bu forma şairin yaradıcılığının novator cəhətlərini müəyyənləşdirmək üçün əhəmiyyətli detaldır. Həmin şeirdə:

Nerəlisən, cənnətimdir məkanın?
Mələkmisən, nə dadlıdır lisanın? –

beyti cüzi dəyişikliklə qoşmanın sonunda da işlənmişdir.

Dördüncü halda, əlavə beyt Ə.Cavadın qoşmalarında nəqərat funksiyasını daşıyır. “Münacat” şeirində hər bənddən sonra:

Yarəb, Vətən sənin, iman sənindir!
Mömünü güldürən Quran sənindir! –

nəqəratı gəlir.

Şübhəsiz ki, Ə.Cavadın qoşmalarında işlənmiş əlavə beytlər təsadüfi xarakter daşımır, ilk növbədə, bədii mətnin ifadə xüsusiyyətlərindən yaranır. Fikrimizcə, bu əlavə beytlər qoşmaları bədii cəhətdən mükəmməlləşdirir, onlardakı musiqili ahəngi gücləndirir. İkinci bir tərəfdən, bu beytlər qoşmaların ideya – məzmununu qabardır. Bu beytlərdə ifadə olunmuş fikirlərin bütövlükdə qoşma üçün səciyyəviliyi diqqəti çəkir.

Ə.Cavadın yaradıcılığında dördlüklərin mühüm bir qismi “gəraylı” formasında yazılmışdır: “Sevgi candan ayrılmaz”, “Gözüm gördü, könlüm sevdi”, “Qaldı”, “Beşik”, “Səsli qız” poemadakı “Şərqi” adlı parça, “Nə gördümsə”, “Mayıs”, “Oyan”, “Aşıqın dərdi”, “Çırpınırdın, Qara dəniz”, “Azərbaycan” və s.

Bu şeirlərin böyük əksəriyyəti öz bədii xüsusiyyətləri ilə gəraylının klassik formasından qətiyyənlə fərqlənir. Lakin “Qaldı”, “Şərqi”, “Nə gördümsə”, “Azərbaycan” şeirləri öz qafiyə quruluşları etibarilə gəraylının klassik formasından fərqlənir. “Qaldı”, “Şərqi” və “Azərbaycan” şeirlərinin ilk bəndlərində klassik gəraylılara məxsus abcb qafiyə quruluşu aab qafiyə quruluşu ilə əvəz edilmişdir:

Mən dünyanın qucağında, a
Vətən adlı bucağında, a
Yandım fəraq ocağında, a
Közüm söndü, külüm qaldı! b

“Nə gördümsə” şeirinin ilk bəndinin qafiyə quruluşu klassik gəraylılarda olduğu kimi a b c b – dir. Lakin bu şeir də qafiyə xüsusiyyətləri ilə klassik formadan seçilir. Belə ki,

şeyrin birincidən sonrakı bəndləri aaab qafiyə quruluşunda yox, abcb şəklində (yəni şeyrin birinci bəndində olduğu kimi) qafiyələnmişdir:

Bir yığıncaq gördüm, dedim,	a
Bəlkə, toydur, qızlar oynar?	b
Baxdım ellər batmış yasa,	c
Nə oynayan, nə gülən var.	b

Ə.Cavadın yaradıcılığında dördlülər poetik xüsusiyyətləri ilə klassik yazılı şeyrdəki dördlülərin bir qismini xatırladır. Lakin Ə.Cavad dördlüləri klassik şeyrin nə rübai, nə mürəbbə, nə də başqa dördlük formalarını olduğu kimi şeyrə gətirməmişdir. Bu dördlülər bu və ya digər dərəcədə klassik şeyr formalarını xatırlatsa da, Ə.Cavadın şeyrlərində poetik baxımdan yeniliklər çoxdur. İlk növbədə, klassik dördlülərdən fərqli olaraq, onun şeyrlərinin heca vəznində yazıldığı və dördlülərin poetik xüsusiyyətlərinin də bu vəznin tələblərinə tabe olduğunu söyləmək lazım gəlir.

Şeyrin yaradıcılığında dördlük bənd növünün maraqlı nümunəsi kimi "Ana", "Ümidimə" və "İmansıza" şeyrlərini misal göstərmək olar. "Ümidimə" şeyrində hər dörd misralıq bənddən sonra üç misralıq qısa bənd gəlir. Üç misralıq qısa bəndlər müstəzad xarakterlidir. Şeyrin qafiyə quruluşunu aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmək olar:

Bənim bu gün cəhənnəmlik duman almış yollarımı,	a
Bir əzrayıl pəncəsi ki, sarmış cansız qollarımı.	a
Bir yolçuyam, səmum yeli doldurmuşdur gözlərimi,	b
Bir qəribəm, yad ellərdə anlayan yox sözlərimi.	b
Barı sən gəl, ey gözəl qız,	c
Ey ruhumda doğan ulduz,	c
Göstər, mənim qibləm hanı?	ç

"İmansıza" və xüsusən də "Ana" şeyri öz poetikası ilə daha çox sonet janrını xatırladır. Məlumdur ki, "sonet lirik janrın az yayılmış şəkillərindən biridir. Orta əsrlərdə İtaliyada müəyyən edilmiş qaydaya görə, sonet on dörd misradan ibarət olur. Misralarının sayının nisbətən azlığına baxmayaraq, sonet bir qədər mürəkkəb janrdır. Bu formada yazılan şeyr iki hissəyə ayrılır. Birinci hissə hərəsi dörd misralıq iki bənddən, ikinci hissə isə hərəsi üç misralıq iki bənddən ibarət olur. Birinci və ikinci bəndlərə katren, üçüncü və dördüncü bəndlərə isə terset deyilir"⁵⁰.

Sonet dünya romantizminin əsas janrlarından biridir. Ə.Cavadın poeziyasında da bu tipli şeyrə meyl onun romantizmi ilə birbaşa əlaqəlidir; Avropa və türk romantik şeyrinə bələdliyindən xəbər verir. Şübhəsiz ki, Avropa romantik şeyrinin Ə.Cavad yaradıcılığına təsiri birbaşa yox, daha çox türk ədəbiyyatı vasitəsilə gerçəkləşir. Qərbi Avropa romantizminin türk ədəbiyyatında gerçəkləşən konsepsiyaları, ideya və bədii keyfiyyətləri XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatına da ciddi təsir edir. Bu təsirin ciddiliyi elmi ədəbiyyatşünaslıqda öz hərtərəfli həllini tapmaqdadır: "Füyuzat"çı ədəbi – bədii düşüncə konsepsiyası 1917 - 1920 – ci illərdə daha da güclənmişdi və bunu H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhət, Ə.Cavad, S.Mümtaz, F.Ağazadə (Şərqli), Ə.Yusif, C.Cabbarlı, Ə.Müznib, Ə.Abidin əsrlərində aydın görmək olur. O dövrdə Azərbaycan mətbuatında N.Kamal, T.Fikrət, Ə.Hamid, M.Ə.Rəcəzadə, M.Ə.Yurdagul, M.A.Ərsoyun yaradıcılığına tez – tez üz tutulur, ümumtürkçülük təşəbbüsü, millilik amili, xəlqçilik keyfiyyəti, istiqlal arzusu ilə seçilən əsərlərə xüsusi yer verilmişdi"⁵¹.

Adı çəkilən türk sənətkarlarından "poetik ustalığı "füyuzat"çılar üçün örnək sayılan", "Azərbaycan ictimai – siyasi

⁵⁰ Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. Bakı, "Maarif", 1978, s.159

⁵¹ Vəliyev Ş. Füyuzat ədəbi məktəbi. Bakı, "Elm", 1999, s.309

və bədii inkişafına əsaslı təsir göstərən şair"⁵² kimi T.Fikrətin adı xüsusi qeyd edilməlidir. T.Fikrətin Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılığına təsirinin iki istiqamətdə olduğunu qeyd etmək lazım gəlir. Birincisi, mövzu və ideya – məzmun cəhətədən, ikincisi, janr və bədii təsvir vasitələri baxımından. Konkret demiş olsaq, Ə.Cavad yaradıcılığında fəqirlik, yetim və talesiz uşaqların həyatı, ana və bu kimi digər mövzularla T.Fikrətin mövzuları arasında çox sıx yaxınlıq müşahidə edilməkdədir. Belə ki, T.Fikrətin “Xəstə uşaq”, “Verin zavallılara”, “Ana”, “Füzuli” şeirləri ilə Ə.Cavadın “Yarlınqac”, “Ana”, “Füzuli” şeirləri arasında ideya-estetik yaxınlığı görməmək mümkün deyil. Belə paralelləri T.Fikrətlə H.Cavid arasında da aparmaq olar.

İstər H.Cavidin, istərsə də Ə.Cavadın şeirlərinin janr xüsusiyyətlərinə diqqət yetirilərsə, burda da türk romantik şeirilə, xüsusən T.Fikrət yaradıcılığı ilə bağlılığı görmək mümkündür. Onun lirik yaradıcılığında bir janr kimi sonetin mühüm mövqeyə malik olduğunu demək olar. “Təsadüf”, “İkinci təsadüf”, “Son təsadüf”, “Çirkin”, “Təsəlli pərdəsi”, “Zəvalən əvət” və b. şeirlərinin bu janrda yazılması fikrimizin təsdiqi baxımından əhəmiyyətlidir. H.Cavidin “Çəkinmə, gül”, “Mən istərim ki...” şeirlərinin də bu janrda yazılması tipoloji müqayisələr üçün geniş imkan yaradır və iki qardaş xalqın ədəbiyyatları arasındakı ciddi əlaqələrdən xəbər verir.

Ə.Cavadın “Ana” və “İmansıza” şeirlərinin janr xüsusiyyətlərini yuxarıda qeyd etdiyimiz əlaqələrdən kənarında şərh etmək mümkün deyil. “Ana” şeirindəki poetik forma H.Cavid və T.Fikrət şeiri vasitəsilə Qərbi Avropa romantizmindən gəlir. Lakin H.Caviddən fərqli olaraq sonet janrını Ə.Cavad Avropa ədəbiyyatından olduğu kimi götürüb işlətməyi məqsədəuyğun hesab etməmişdir. T.Fikrətin sonetləri ilə H.Cavidin sonetləri hətta qafiyə quruluşu ilə də demək olar ki, eyniyyət təşkil edir.

⁵² Vəliyev Ş. Füyuzat ədəbi məktəbi. Bakı. “Elm”, 1999, s.398

Ə.Cavadın “Ana” şeiri tamam fərqli xüsusiyyətlərə malikdir. Əgər T.Fikrətin və H.Cavidin sonetlərinin və ümumiyyətlə, sonetin qafiyə quruluşu təxminən – abba; bccb; çdd; eeə - formasına uyğun gəlirsə, Ə.Cavadın “Ana” şeirinin qafiyə quruluşu aşağıdakı kimidir: a a a a; b b b b; c c c c; ç ç ç ç d. Bu isə o deməkdir ki, Ə.Cavad dünya romantik şeirinin ən yaxşı ənənələrini mənimsəyib yaradıcılığında əks etdirməyə çalışmışdısa da, onlara novatorcasına yanaşmaq da onun əsas yaradıcılıq prinsiplərindən olmuşdur.

Ə.Cavad poeziyasında ikilik bənd növündən istifadənin xüsusiyyətləri də maraqlıdır. Tədqiqatlarda belə bir fikir özünə yer tapır ki, “müasir şeirdə məsnəvi bənd növünə əsaslanan ikiliklərdən çox istifadə olunur”⁵³. Belə bir cəhət Ə.Cavadın yaradıcılığı üçün də səciyyəvidir. Şairin ikilik bənd növünə aid şeirlərinin əksəriyyəti məsnəvi formasındadır, yəni əvvəldən axıra qədər misralar qoşa qafiyələnir (aa, bb, cc, çç və s.). “Mirzə Abdulla (Sur) Məmməd zadə”, “Nə üçündür”, “Adsız şeir”, “Almasım üçün”, “Maxmurova üçün”, “Qızım üçün”, “Quşlara” və s. şeirləri misal göstərmək olar. Az bir qisim ikilik bənd növündə yazılmış şeirləri vardır ki, burada ab, cb, çb, db qafiyə quruluşundan istifadə olunmuşdur. “Leyla”, “H-C”, “Nədən yarandın” şeirləri bu cür qafiyələnmə xüsusiyyətinə malik olsa da, bu üsulla ikilik bənd növü yaratmaq Ə.Cavad poeziyası üçün səciyyəvi deyil.

Ə.Cavadın yaradıcılığında bənd növlərinin və qafiyələnmənin spesifikasiyasını araşdırarkən, xüsusən ikilik bənd növü ilə əlaqədar bəzi maraqlı mülahizələr söyləmək mümkündür.

Ə.Cavad heca vəzninin ən mürəkkəb ölçülərindən müvəffəqiyyətlə istifadə etmişdir. Onun yaradıcılığında səkkizlikdən onaltılığa qədər olan ölçülər daha çox işlənmişdir.

Ə.Cavad şeirinin istedadlı tədqiqatçılarından biri

⁵³ Hacıyev A. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı. “Mütərcim” nəşr., 1996, s.259

İ.M.Yıldırım yazır: “85 şeirin 52 tanəsində 11-li kalıp kullanılmışdır. (Ə.Cavad yaradıcılığı nəzərdə tutulur – T.S.) Digər şeirlərində isə 4-4=8-li, 4-3=7, 13-lü, 14-lü, 16-lı heca kalıplarını kullanmışdır. 8-li və 7-li heca kalıpları bəzən ayni şeirdə bərabərcə kullanılmışdır (Röyasını görmüşdüm”, “Of, bu yol” “Al bayrağa”, “Bən kiməm”)...

...Ə.Cavad ayni şeirdə dəğişik heca kalıpları da kullanmışdır. Məsəla, “Səsli qız”da şair 4-3=7-li ilə başlar, sonra 6-5=11-li, ardından təkrar 7-li və 8-li hecalarla davam edər⁵⁴.

İ.M.Yıldırım bu mülahizələrində bir sıra ciddi yanlışlığa yol vermişdir. Onun “8-li və 7 –li heca kalıpları bəzən ayni şeirdə bərabərcə kullanılmışdır” fikri ilə razılaşmaq olmaz. Nümünə kimi gətirilən “Al bayrağa”, “Röyasını görmüşdüm”, “Bən kiməm”, şeirləri heca vəzninin 15-lik ölçüsünün 8-7 bölgüsündə, “Of, bu yol” şeiri isə 14 – lük ölçüsünün 7-7 bölgüsündə yazılmışdır.

Bu şeirlərin ölçüsünü dəqiq müəyyənləşdirmək üçün aşağıdakı suallara düzgün cavab alınmalıdır. Birincisi, bu şeirlər hansı bənd növündə yazılmışdır? İkincisi, onların qafiyə quruluşu necədir?

Əgər İ.M.Yıldırımın mülahizələrini və həmin şeirlərin indiyə qədərki çap şəkillərini nəzərə alsaq, deməliyə ki, bu şeirlər dördlük bənd növündə yazılmışdır və qafiyə quruluşu da a b c b – dir. Bütün bəndlərdə ancaq ikinci və dördüncü misraların qafiyələnməsi Azərbaycan şeiri tarixində qanunauyğunluq kimi götürülə bilməz. Bütün bəndlərdə birinci və ikinci misraların fərqli ölçüdə olması da bu şeirlərin dördlük yox, ikilik bənd növündə yazıldığını sübut edir.

Əlbəttə, Ə.Cavadın 7-lik və ya 8-lik ölçülərində və dördlük bənd növündə yazılmış şeirləri vardır və onların qafiyə xüsusiyyətləri də heç bir şübhə doğurmur. Həmin şeirlərdən biri

⁵⁴ Yıldırım İ.M. Selam türkün bayrağına. İzmir, 1992, s.61

(məsələn “Qaldı” şeiri) ilə “Bən kiməm” şeirinin dördlük bənd növündə müqayisəsini verək:

Qaldı

4	4	
Mən dünyanın	qucağında	8 a
Vətən adlı	bucağında	8 a
Yandım fəraq	ocağında	8 a
Közüm söndü,	külüm qaldı!	8 b
4	4	
Gözlərimi	açan gündən	8c
Uzaq oldum	toy – düyündən	8c
Nələr umdum	mən bu gündən	8c
Neçə ayım,	ilim qaldı	8b

Bən kiməm?

4	4	
Soranlara	bən bu yurdun	8 a
4	3	
Anlatayım	nəsiyəm	7 b
4	4	
Bən çeynənən	bir ölkənin	8 c
4	3	
“Haqq” bağırın	səsiyəm!	7 b
4	4	
Bən şairəm	doğru, amma	8 ç
4	3	
Başqa dilim,	diləyim.	7 d
4	4	
Bu gördüyüm	xərabədə	8 e
4	3	
Nə nəşidə	söyləyim?	7 d

Aşkar görünür ki, “Bən kiməm?” şeiri 8-lik ölçüsündə yazılmış misraların 7-lik ölçüsündə yazılmış misralarla çarpazlanması kimi yaranmamışdır, yəni bu şeir dördlük bənd növündə yazılmamışdır. “Bən kiməm?” şeiri 15-lik ölçüsündə və ikilik bənd növündə yazılmışdır. 8-7 onbeşlik ölçüsünün misradaxili bölgüsüdür. Bu şeridə misralar cüt – cüt qafiyələnir:

8

7

Soranlara bən bu yurdun / anlatayım nəsiyəm,
Bən çeynənən bir ölkənin / “haqq” bağırən səsiyəm!

Bən şairəm doğru, amma, / başqa dilim – diləyim
Bu gördüyüm xərabədə / nə nəşidə söyləyim.

UMGÜLSÜM SADIQZADƏ

(*Umgülsümün həyatı və yaradıcılığı*)

“Kommunist” qəzetinin 3 dekabr 1929-cu il tarixli nömrəsində “Ə.Ə” imzalı müəllif (Əsəd Əyyubi – T.S) “Daha birisi” adlı yazısını aşağıdakı cümlə ilə bitirirdi: “Borcumuz düşmənlərimizi tanımaq..., Umgülsüm kimi bayquşların ağızlarını qırmızı peçat ilə bağlamaq, zəhərlərini içəri axıtmaq, qəflətlərini gözlərində yox etməkdir. Qoy həqiqətə yaxın gəlincəyə qədər bu zərbənin altında beli sındırılmış ilan kimi qıvrılsınlar!..” Belə ağır sözlərlə ittiham edilən Umgülsüm kim idi və nə üçün düşmən kimi tədqim edilirdi? Yazını diqqətlə nəzərdən keçirəndə “müttəhim”in şəxsiyyəti və ona olan münasibətin səbəbi tamamilə aydınlaşır. Məqalə müəllifi yazır: “Bütün əsərlərində Müsavat hökumətini doğuran... bu qadın Məhəmməd Əmin yetişdirən mühitin çox yaxın və ən əsaslı ünsürlərindəndir.”

Yazını həyəcanla oxumaqda davam edirik. Umgülsüm yazdığı əsərlərdə Müsavatın gizli və açıq fəaliyyətini davam etdirməkdə, Müsavata bayraqcılıqda, əqlini və mühakiməsini bu yolda fəda etməkdə, “Müsavat bayrağına qarşı oyanan hicran duyğularına” görə, “əməkçi vətəndaşlar arasında din və millət atəşi yandırmaq”da günahlandırılırdı.

Lakin bütün bunlar “yandırdığı odların üstündə qabağındakıların ruhuna təsir edəcək əfsunlar törədən sehrbaz” və “çılğın” qadın kimi tədqim edilən Umgülsüm haqqında “qalibiyyətdən qalibiyyətə yürüyən” 20-ci illər sosialist Azərbaycanının “həqiqətləri” idi. Bəs bu günün həqiqətləri hansılardır və əsl mənada bu qadın kimdir?

Onun haqqında ilk obyektiv məqaləni 1971-ci ildə mərhum alimimiz R.Tağıyev yazmış, həyatı və yaradıcılığı haqqında oxucularda ilk qısa təəssürat yaratmışdır. Azərbaycanın “iri

addımlarla irəlilədiyi” həmin vaxtda bu yazıya görə zəhmətkeş alim öz “pay”ını almışdır: “O yazının üstündə yazıq Rasimin başına nə oyun qaldı gətirməsinlər” (Şairənin qızı Qumral Sadıqzadənin dediklərindən).

80-ci illərin sonlarından etibarən cəmiyyətdə bərqərar olmağa başlayan demokratiya “ab-havası”nda bütün talesizlər kimi Umğülsümün taleyi özünə qaytarılmağa başladı. Haqqında xatirələr, tərcümeyi-halından və yaradıcılığından qısa məlumat verən yazılar dərc edildi. Demokratik Respublika ilə bağlı Azərbaycan ədəbiyyatından bəhs edən məqalələrdə onun da yaradıcılığı ön plana çəkildi, qəzet və məcmuələrdə əsərlərindən nümunələr verildi. Bununla belə, indinin özündə də Umğülsümün geniş ictimaiyyətdən əlli ildən çox bir müddət gizlədilərən şəxsiyyət və sənət taleyi özünə qaytarılmamış, sözün tam mənasında onun şəxsiyyəti və yaradıcılığı bütöv bir sistem kimi oxuculara təqdim edilməmişdir. Bütün şüurlu həyatı boyu milli istiqlal arzusu ilə yaşayan, cavan ömrünün yeddi ilini həbsxana küncələrində və sürgündə keçirməyə məcbur olan bu istedadlı şairənin həyat və sənət yolu ilə ətraflı tanış olmağın, ədəbiyyat dərslərimizə onun da adını salmağın, şeirlərindəki milli ruhu gənc nəslin canına və qanına hopdurmağın vaxtı çatmışdır.

* * *

Umğülsüm Rəsulzadələr nəslindəndir. Yüksək dini təhsilli və dərin bilikli iki qardaş – Molla Əbdüləziz və Axund Ələkbər əsrimizin əvvəllərində Bakının Novxanı və ətraf kəndlərində məşhur olan bu nəslin ağsaqqalları olmuşlar.

Axund Ələkbər M.Ə.Rəsulzadənin atasıdır. Umğülsüm Molla Əbdüləzizin 1900-cü ildə dünyaya göz açan üçüncü övladı olmuşdur. Böyük bacısı Ümbülbəni M.Ə.Rəsulzadənin həyat yoldaşı olmuşdur. Qardaşı Məmmədəli isə “Müsəvat”

partiyasının yaradıcılarından biri, Bakıda nəşr olunan “İqbal”, “Aşıq söz” qəzetlərinin redaktoru olmuş, Milli Demokratik Respublika devrildikdən sonra isə xaricə mühacirət etmiş, əmisi oğlu və məsləkdaşı Məmməd Əminlə birlikdə Türkiyə və başqa ölkələrdə mübarizəni davam etdirərək, Azərbaycanın milli istiqlalı ideyasını yaymışdır.

Rəsulzadələr ailəsi uşaqların təhsili və tərbiyəsinə həmişə xüsusi diqqət yetirmiş, oğlanlarla yanaşı qızların da savad almasına çalışmışlar. Umğülsümün savadlanması ilə Əbdüləziz kişi bilavasitə özü məşğul olmuş, ona ərəb və fars dillərini mükəmməl öyrətmişdir. Şairənin qızı Qumral xanım Sadıqzadə şəhadət verir ki, Umğülsümlə Ümbülbəni sonralar bu nəsilədən olan başqa qız uşaqlarına savad öyrətmişlər.

Umğülsümün ziyalı ailəsində böyüməsi bədii istedadının çox kiçik ikən, 8-9 yaşlarında üzə çıxmasına kömək etmişdir. Ərəb-fars dillərini mükəmməl öyrənməsi ona klassik sənətkarların əsərlərini mütaliə etməyə imkan vermişdir. Umğülsümün sonralar uğurlu şeirlər yazmasında klassik poeziyaya dərin bələdliyinin böyük təsiri olmuşdur. R.Tağıyev Umğülsüm haqqında yazısında onun ilk mətbu əsəri kimi “İqbal” qəzetinin 2 fevral 1914-cü il tarixli nömrəsində dərc edilən “Təsəlli” şeirini qeyd edir və yazır ki, “Təsəlli” adlı şeirində həyatı bütün mürəkkəbliyi ilə təsvir edən Umğülsüm ondan təmkinlə bəhs edir...”⁵⁵ Tədqiqatçının şeirin təhlili ilə bağlı bu və sonrakı mülahizələri heç bir şübhə doğurmasa da, zənnimizcə, şeirin müəllifinin Umğülsüm olması şübhəlidir. Çünki şeirin altından imza yerində çox aydın xətlə “Umxanım” yazılmışdır və bunu təsadüfi xəta hesab etmək olmaz.

Umğülsümün 1914-cü ildən etibarən mətbuatda şeir və hekayələrlə çıxış etməsi, “Vətən sevgisi” adlı hekayəsinin “Dirilik” (1 dekabr 1914-cü il), “Solğun çiçək” hekayəsinin isə

⁵⁵ Tağıyev R. Döyünən ürək. “Azərbaycan qadını” jurn., 1971, №2

“Qurtuluş” jurnalında (1915, №4) çap olunması məlumdur. Çox ehtimal ki, bu əsərlərin nəşri, xüsusən axırıncı hekayənin jurnalın elan etdiyi müsabiqədə birinci mükafatı alması (ikinci mükafatı isə C.Caabbarlı almışdı – T.S) onun bədii yaradıcılığa həvəsini qüvvələndirmişdir. Bundan sonra o, “İqbal”, “Yeni iqbal”, “Açıq söz”, “İstiqlal”, “Azərbaycan”, “Ədəbiyyat”, “Qurtuluş”, “Məktəb”, “Füqərə füyüzatı”, “Şərq qadını” kimi qəzet və məcmuələrdə ardıcıl olaraq əsərləri ilə çıxış etməyə başlamışdır. İyirminci illərdə Türkiyədə çıxan “Şeyrlər məcmuəsi” adlı topluya onun da şeyrlərindən nümunələr salınmışdır.

“Vətən sevgisi” və “Solğun çiçək” hekayələri ilk qələm təcrübələri olsa da, Umgülsümün həyatda duyduqlarını və düşündüklərini romantik bir pafosda, lakin olduqca şirin bir dillə ifadə etmək bacarığı maraqlı doğururdu. 14-15 yaşlı qızcağazın vətən, doğma yurd anlayışının kamilliyi, bütövlüyü, ən ümdəsi, bunu yüksək sənət dili ilə oxucuya təqdim etməsi ilk hekayənin uğurlu cəhəti idi və həm də onun müəllifinin güclü istedadından xəbər verirdi. İkinci hekayədə isə vətən təbiətinin lətif mənzərələrinin canlanması fonunda əsrin əvvəllərinin kəskin sosial problemlərindən biri olan yetim uşaqların taleyinin bədii inikasına səy edilirdi.

Umgülsümün yaradıcılığının ən məhsuldar dövrü 1917-1920-ci illərə təsadüf edir. Bu illərdə o, “Turan düdüyü”, “Ey türk oğlu”, “Əsgər anası”, “Bu ilki mayılda”, “Yollarını bəklərdim”, “Hicran”, “Bayrağım enərkən” və s. şeyrlərini yazır. Bu əsərlərlə Umgülsüm tamamilə yeni bir yaradıcılıq yoluna qədəm qoyur. Onun poeziyası kəskin siyasi motivlərə köklənir. Milli istiqlal ideyası Umgülsümün şeyrlərinin əsas leytmotivini təşkil edir.

Umgülsüm Bakı kommunası dövründə Azərbaycanın mahiyyətə müstəmləkə rejimi altında inləməsini, hədsiz fəlakətə düşər olmasını, Azərbaycan xalqının həqiqi mənada genosidə məruz qoyulmasını, sinfi mübarizənin əsl mahiyyətini

üzə çıxarır, “məskənimiz hər fəlakət bucağı”, “bəstərimiz fırtınlar qucağı” – deyərək fəryad qoparır:

Qərib, sürgün, öksüz cocuqlar ağlar,
Ninni söylər uğultulu dalğalar.
Mərhəmət naminə səni haraylar,
Ədalət nərədə, vicdan nərədə.

Bununla belə, Umgülsüm qətiyyənlə bədbinliyə qapılmaz, əksinə millətinin ağrılarına, yarılarına nə qədər dərinləndirib duyub dərk edərsə, bir o qədər onun poeziyası mübarizləşir.

Sənə baş əyməyən nasionalistəm
və yaxud

Rusa yoldaş deməm düşmənimdir o!-

misralarında Umgülsüm tapındığı həqiqətlərlə şimşək olub, düşmənin başında çaxır. Əlbəttə, burada Umgülsüm “nasionalizmi”ni öz millətini başqa millətlərdən üstün təqdim edən, millətinin xoşbəxtliyini başqa millətlərin bədbəxtliyi üzərində qurmağa çalışan millətçilərin millətçilik azarı ilə (keçmiş və indiki rus, yaxud erməni millətçiləri kimi) qətiyyənlə eyniləşdirmək olmaz. Bu “nasionalizm” öz qidasını xalqın azadlıq arzularından alaraq, müstəmləkə boyunduruğu altında sürünərək yaşamaq əzabından qurtuluş yolu kimi düşünülmüş və hər şeydən öncə, saxta sosialist beynəlmillətçiliyinə qarşı çevrilmişdir. Umgülsüm türk oğluna müraciət edərək ona şanlı, qəhrəmanlıqlarla dolu tarixi keçmişini xatırladır və bolşevizmin türkçülüyə, müsəlmançılığa qarşı yönəltdiyi faşist siyasəti önündə qorxub geri çəkilməməyi, mübarizə meydanına daha cəsarətlə, “rəşadət və hünərlə” atılmağı tövsiyə edir:

Tarixlərdə həp sənin rəşadət, hünərin,
Yıldırımla fırtınan oxunarkən sən neçün
... Yersiz, yurdsuz əsir tək boynun büküb durasan?

Yüz yıllarca əzildin, ayaqlandın, yetişər,
Yüz yıllarca hıçqırdın, duyulmadı heç səsin,
Şimdi hayqır və bağır, bitməmişkən nəfəsin.

Umgülsüm poeziyası mübarizə poeziyasıdır. Bu mübarizədə dumanlı, mücərrəd heç nə yoxdur. Əksinə, onun hədəfi də, son məqsədi də aydındır. Şairə yurdunu yandırır-yaxan, elini, obasını müsibətlərə uğradan, “qanlı torpaq üstündə lalələr yetirən” rejimə qarşı mübarizə apararaq, “dağılmış yurduyumun şairi oldum” – deyərək elini, obasını xoş gələcəyə səsləyir, bu gələcəyin uzaqda olmadığına nikbin inam yaradır:

Ağlama, gözlərin ziya görəcək,
Fırqətsiz vüsalın dadı bilinməz.
Gəlir bir zaman ki, yüzün güləcək...

Umgülsümə görə, millətin üzü o zaman güləcək ki, hər cür müstəmləkə rejimindən xilas olacaq, milli bayrağı vətən göylərində qürurla dalğalanacaq. Milli bayraq Umgülsümün yaradıcılığında milli vüqar, milli istiqlal rəmzi kimi çox uca tutulur. Onun “yeni türk milli mərdanəliyinin poetik təntənəi kimi səslənən” (Alxan Məmmədov) “Çəkil, dəf ol” şeirində hilal (ay – T.S) qələminin bütün gücü ilə vəsf etməsi ayparalı bayrağımıza odlu məhəbbətin ifadəsi kimi çox mənalıdır:

Mən onu soraqlı, sədalı gördüm,
Türk üzünə baxdım, hilalı gördüm.
Hər yerdə o hüsnü, cəlalı gördüm,
Sevdim candan əziz, gözəl vətəni.

Başqa bir şeirində isə Umgülsüm üzünü Azərbaycan istiqlalını boğmaq istəyənlərə üz tutub milli qürur hissi ilə deyir:

Səndə ora q varsa, bənim “ay”ım var.

Umgülsüm yaradıcılığında vətən sevgisi bir tərəfdən milli istiqlal uğrunda mübarizə, onun tərənnümü, odlu vəsfi ilə dəyərlənir, ikinci bir tərəfdən şairənin istiqlal düşmənlərinə “ölüm hökmü” oxumasında əyaniləşir. “Çəkil, dəf ol” şeirində o, qətiyyətlə “buraxmam yurduma alçaq düşməni” – deyir. “Yollarını bəklərdim” şeirində isə üzünü türk dünyasına tutur, onları Azərbaycanın milli istiqlal mübarizəsinə arxa durmağa səsləyir:

Nerdə bənim ardı-önü düşmən kəsən qılıcım?
Nerdədir, yiğit qardaş, nerədə bəklədigim?
... Yuca dağlar, ordumuzun salamına əgilək,
Bəni qurtarmağa gələn dostlarıma yol verək.

Azərbaycan türklərinin bu günü və gələcək taleyi ilə bağlı dərin və səmimi narahatlıq hissləri, bu narahatlıqdan yaranan üsyankarlıq və kəskin mübarizlik notları Umgülsümün Milli Demokratik Respublika ərəfəsində yazdığı şeirlərin əsas məziyyətlərindəndir. Bütün varlığı ilə milli istiqlal arzusu ilə yaşayan Umgülsümün yaradıcılığına Azərbaycan Milli Demokratik Respublikasının qələbəsi ilə əlaqədar çox güclü tərənnüm və sevinc ruhu hopur. Bu da təbii idi. İllərdən bəri onun şeirlərinin misralarından boylanan istiqlal arzusu dönüb həqiqət olmuşdu. Lakin bu həqiqəti Umgülsüm əlçatmaz bir varlıq kimi dərk edir, onun əbədiliyini təmin etmək üçün hələ çox mübarizə aparmaq lazım olduğunu yaxşı başa düşürdü. Tarixdən məlumdur ki, müəyyən siyasi səbəblərlə bağlı türk ordusu 1918-ci ildə Azərbaycandan çəkilib getməyə məcbur oldu. Yenicə azadlıq əldə etmiş respublikanın isə çox ciddi əsgəri qüvvəyə ehtiyacı var idi. Azərbaycan hökuməti milli ordunun yaradılması üçün gecə-

gündüz işləyirdi. Lakin uzun illər müstəmləkə rejimi şəraitində yaşamış xalqın şüurunda ordu anlayışına yeni münasibət yaratmaq, milli dövlət quruculuğunun əsil mahiyyətini geniş kütləyə çatdırmaq birdən-birə mümkün olan iş deyildi. Dövlət adamları ilə yanaşı, qabaqcıl ziyalıların, şair və yazıçıların da üzərinə məsuliyyətli işlər düşürdü. Xalqda milli özünüdərk, milli dövlət quruculuğu, milli ordu psixologiyası yaratmaq lazım idi. Milli azadlıq məfkurəli Ə.Cavad, A.Şaiq, H.Cavid, A.İldırım, Gültəkin (Ə.Abid), S.Mənsur, R.Əfəndizadə və b. sənətkarlarla bir sırada bu istiqamətdə Umğülsüm də fəaliyyət göstərirdi. Onun “Əsgər anasına” adlı şeiri:

Ey şəfqətli gözündə inci yaşlar parlayan,
Ey atəşli köksündə sönməz sevgi saxlayan,
Ey möhtərəm validə! –

müraciəti ilə başlanırdı və əsgər analarına azad vətən ordusunda xidmət etməyin müqəddəs bir iş olduğunu təlqin edir, bu yolda övladlarına xeyir-dua verməyi tövsiyə edirdi:

Annəciyim, ağlama, xeyir-dua söylə sən!
Göz yaşıyla saxlama haqq yoluna gedəni.
Onun çarpan qəlbinə çalış fərəh verəsən,
Onun şu gənc həyatı qurtaracaq vətəni.

1900-cü ildə Bakıda keçirilən Azərbaycan – Türkiyə simpoziumunda məruzə edən Azərbaycan Kültür Dərnəyi qadınlar bölməsinin sədri Aybikə Qaraca fizika professoru Dilşad Elbrusun rəfiqəsinə yazdığı məktuba əsaslanaraq Umğülsümün “Bayrağım enərkən” və “Hicran” adlı iki şeirindən danışmış və bu şeirləri şairənin Müstəqil Azərbaycan Cümhuriyyətinin devrildiyi gün yazdığını göstərmişdir (ətraflı məlumat üçün bax:

“Bərəkət” qəzeti, 13 aprel 1991). Dilşad Elbrus məktubunda bu şeirlərin yayımlandığını (nəşr edildiyini – T.S) zənn etmədiyini də qeyd etməklə bir balaca yanlışlığa yol verir. Çünki “Hicran” şeiri yazıldığı il Bakıda çıxan “Füqərə füyuzatı” jurnalında (№2) nəşr olunmuşdur. Hər iki şeiri həyəcənsiz oxumaq mümkün deyildir. Müstəqil Azərbaycanın ayparalı bayrağının endirildiyini, onun əvəzində canından çox sevdiyi vətən göylərində bolşevik bayrağının dalğalandığını görən Umğülsüm “Bayrağım enərkən” şeirində bu tarixi ədalətsizliyi çılğınlıq dərəcəsinə gələn üsyankarlığı ilə bütün dünyanın həqiqətsevər insanlarına çatdırmaq istəyir:

Yazıq səni bayrağım, endirdilər öyləmi?
Səni yırıb devirən o zəhərli rüzigar,
O haq yeyən haqsızlar, vəhşilər, tanrısızlar,
Yanar ocağımı da söndürdülər öyləmi?

Millətinin qurtuluş yolu kimi baxdığı Milli Demokratik Respublikanın devrilməsindən yaranan dərdin, kədərin ağırlığı Umğülsümü nə qədər sarsıtsa da, o, “Hicran” şeirində “günəşin bir daha doğacağına”, “vəhşi qaranlığı boğacağına” əmindir:

Günəşim bir daha doğmayacağı mı?
Vəhşi qaranlığı boğmayacağı mı?
Kölgələri şəfəq qovmayacağı mı?
Sordum, ümidini qırma, dedilər.

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, R.Tağıyevin bu misraları nəzərdə tutaraq Umğülsüm “həsrətində olduğu şəfəqi – xalq hakimiyyətini belə tərənnüm etmişdir” – fikri ilə qətiyyənlə razılaşmaq olmaz. Ona görə ki, Umğülsüm bütün varlığı ilə milli istiqlal ideyali ilə nəfəs alan sənətkar olmuş, Milli Demokratik

Respublikaya da bu ideali həyata keçirən dövlət qurumu kimi baxmışdır. O, mənən heç vaxt bu qurumun devrilməsi ilə barışmamışdır. Umgülsüm bu idealından heç vaxt dönməmiş və:

Enəməz xalqımın milli bayrağı,
Gavurda qalamaz türkün torpağı –

demişdir.

Haqqında danışdığımız bu şeirləri yazan zaman Umgülsüm 18-20 yaşlarında olmuşdur. Elə isə bu yaşda bir qızın yaradıcılığında belə kəskin siyasi problemlərin ön plana çəkilməsi təəccüblü deyilmi? Məsələ bunda idi ki, yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi mühit onun erkən yaşlarında aydın-siyasi məfkurə qazanmasında ciddi rol oynamışdı. Bu mənada əmis oğlu M.Ə.Rəsulzadənin, qardaşı Məmmədəlinin və bu ailəyə çox yaxın olan H.Cavidin Umgülsümə çox müsbət təsiri olmuşdur. Umgülsüm 1920-ci ildə hələ o zaman bir tənqidçi və yazıçı kimi məşhurlaşan Seyid Hüseyn Sadıqzadə ilə ailə həyatı qurmuşdur. 1923-cü ildə S.Hüseyni M.Ə.Rəsulzadənin bacanağı olmaqda və guya əksinqilabi iş aparmaqda günahlandırılıb həbs edilsə də, üç ay saxlayıb sonra buraxırlar.

1929-cü ildə Umgülsüm haqqında saxta ittihamlarla dolu məqalənin yazılışı, 1932-cü ildə həyat yoldaşının gözlənilmədən “Kommunist” redaksiyasında işdən azad edilməsi Umgülsümün ailəsinə ciddi narahatçılıq gətirsə də, bütövlükdə dövrün özünün son dərəcə mürəkkəb, bədbəxtliklərlə dolu olduğunu nəzərə alsaq və eyni zamanda onları gözləyən dəhşətlərlə müqayisədə 1920-1936-cı illəri əhatə edən on altı ili ailənin həyatının zahirən sakit keçən dövrü adlandırmaq olar.

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, Umgülsümün dörd övladı olmuşdur. İkinci övladı Cığatay gənc yaşlarında vəfat etmiş, Oqtay və Toğrul adlı oğlanları hazırda respublikamızda istedadlı rəssam kimi məşhurdurlar. Sonuncu övladı Qumral

Sadıqzadə Bakı Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsini bitirmişdir. O, valideynlərinin ibrətli həyat yolunu əks etdirən “Son mənzili Xəzər oldu” romanını yazıb çap etdirmişdir.

1937-ci il sayısız-hesabsız ailələr kimi, Umgülsümün də ailəsinə sonu görünməyən bədbəxtlik gətirir. Həmin ilin iyulunda həyat yoldaşını, noyabrında isə özünü həbs edirlər. Şairəni 6 ay Bayıl həbsxanasında saxladıqdan sonra, səkkiz il həbs cəzası kəsərək Mordvo Muxtar Vilayətinin islah əmək düşərgələrindən birinə göndərilir. Bayıl həbsxanasında olarkən Umgülsüm başına gələn dəhşətləri və şeirləri bir dəftərdə toplayaraq “Qala xatirələrim” adlandırmış, islah əmək düşərgəsinə göndərilərkən qohumları ilə görüş zamanı dəftəri qızlığı Səyyarə Rzayevaya ötürə bilmişdir.

Umgülsümün Bayıl həbsxanasında yazdığı “Həsərət”, “Xəzərə xitab”, “Dərdli könül”, “Cığataya məktub” şeirlərində günahsız tutulan, dəhşətli məşəqqətlərə düşər edilən Azərbaycan övladlarının keçirdiyi iztirablar, dərdli düşüncələr özünün yüksək poetik ifadəsini tapmışdır. “Həsərət” şeiri həbsxana divarları arasında bir tikə günəş işığına həsrət insanların faciəsinin bədii salnaməsidir. Oxucu bütün varlığı ilə bu adamların dərdinə şərik çıxır:

Mən ki, binəsibəm, min bahar olsa,
Dünya başdan-başa laləzar olsa,
Həyat səfa bulsa, tale yar olsa,
Mənim ki, qəlbimə dərd, hicran verir.

Ona səkkiz il həbs cəzası verilməsi haqqında hökm çıxarıldığını eşidəndən sonra yazdığı “Ayrılıq” şeiri bir daha sübut edir ki, Umgülsüm əsl lirik şairdir və öz düşüncə və ağrılarını ifadə etmək üçün münasib bədii forma tapmaqda qətiyyətlə çətinlik çəkmir:

Mən saralıb sollam qərib ellərdə,
Sözüm dastan olar bütün dillərdə.
Gözüm qaldı çiçəklərdə, güllərdə,
Gül drəmədim, düşdüm çəmən ayrısı,
Sürgünəm, düşgünəm, vətən ayrısı.

Umgülsüm 1944-cü ildə həbsxanadan azad edilir. Bakıda yaşamağa icazə verilmədiyi üçün o, Şamaxıya köçməyə məcbur olur. Lakin amansız fəlak yeddi illik həbsdən sonra qərıblıq həyatını da ona çox görür. Umgülsüm Şamaxıda yaşadığı üçüncü ayın isti yay gecələrinin birində 44 yaşında günəş işığına yeddi il həsrət qalan gözlərini əbədi yumur.

ALMAS İLDIRIM

(*Almas İldırımın həyatı və yaradıcılığı*)

Misli görünməmiş bir tarixi ədalətsizlik ortadan götürülüb, dəmir pərdələr qırılanda Azərbaycan xalqı vətənin hüdudlarından kənarında yaşayan onlarca sənətkarın yurd, doğma torpaq həsrətli yaradıcılığı ilə tanış olmaq imkanı qazandı.

Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatının vətənə “dönüş”ündə ən çox mənəvi dəstək alan, sevilən, məşhurlaşan, ölməzlik qazanan nümayəndəsi Almas İldırım oldu.

Azərbaycan, mənim bəxtsiz anam oy,
Neçə bir il həsrətinlə yanam, oy?-

nidalarını müstəmləkə boyunduruğundan yenicə qopmuş Azərbaycan xalqı yaralarına məlhəm saydı, onun dərdi ilə dərdlənən şairin böyüklüyünü duydu, qəbul etdi.

Hansı zalım, o mənim qollarımı bükəcək?
Hansı qüvvət, o məni zəncirlərə çəkəcək?-

misralarındakı yenilməzlikdən, inamdan güc, qüvvət aldı, müstəqillik, milli azadlıq uğrunda mübarizə yoluna girdi.

* * *

A.İldırım olduqca çətin, keşməkeşli bir yaradıcılıq yolu keçmişdir. Bu, hər şeydən əvvəl, onun ictimai-siyasi baxımdan son dərəcə təlatümlü bir dövrdə sənət aləminə gəlməsi ilə bağlıdır. Ədəbi-tarixi prosesə obyektiv elmi qiymət vermək üçün hər bir sənətkarın yaradıcılığına həssaslıqla yanaşmaq və dərindən öyrənmək zərurəti də qaçılmazdır.

Akademik B.Nəbiyevin Almas İldırımın həyatı və yarıdıcılıq yolundan bəhs edən "Didərgin şair" (Bakı, "Sabah" nəşr.,1995) monoqrafiyası məhz belə bir zərurətin faktı kimi böyük dəyər kəsb edir. Bu mənada monoqrafiya üzərində təfsilatı ilə dayanmağa xüsusi ehtiyac var. B.Nəbiyev monoqrafiyanın "Giriş"ində "Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatı, xüsusən də onun fəal qolu olan qürbət lirikası"nı zəngin bir xəzinə hesab edib, bu xəzinəni xalqımızın mənəvi aləmini tamlığı və əlvanlığı ilə mükəmməl öyrənmək baxımından çox qiymətli bir iş hesab edərək məsələni metodoloji cəhətdən tamamilə düzgün qoyur. Monoqrafiya ilə tanışlıq zamanı bizi razı salan cəhətlərdən biri də o idi ki, tədqiqatçının düzgün metodoloji mövqeyi bütün araşdırma boyu özünü doğruldur. Onun araşdırmalarında Almas İldırım təkcə Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatının nümayəndəsi deyil, 20-ci illərdən ədəbi yaradıcılığa başlayan və zaman keçdikcə bu illərin ədəbiyyatında özünə səhifə açan, sələfləri və müasirləri ilə müqayisədə sənətkar fərdiyyətini təsdiq edən bir şair kimi alınır. B.Nəbiyevin təqdimatında A.İldırım Azərbaycan şeirinin ən yaşarı ənənələri ilə yetişib ərsəyə gələn novator bir sənətkardır.

Alim A.İldırımın həyat və sənət yolu haqqında əhatəli araşdırmalarından qabaq "Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatı haqqında, xüsusən onun məhsuldar bir qolu olan qürbət lirikası haqqında müxtəsər bir icmal verməyi" zəruri sayır. Biz də bu zərurəti qəbul edirik və tədqiqatçının qürbət lirikası ilə mühacirət ədəbiyyatını eyni bir müstəviyə gətirməsini düzgün elmi mövqə hesab edirik. Lakin düşünürük ki, qürbət lirikasını mühacirət ədəbiyyatının bir qolu kimi yox, əksinə, mühacirət ədəbiyyatını qürbət lirikasının qolu kimi götürmək ədəbi-tarixi proseslərdəki varisliyi aydın təsəvvür etməyə imkan verdiyi üçün daha perspektivli metodoloji mövqə sayıla bilər. Bu mülahizədə özümüzü həm də ona görə inamlı hiss edirik ki, əslində

monoqrafiyanın "Azərbaycan ədəbiyyatında qürbət lirikası" adlı bir növ problemə giriş xarakterli fəslində A.İldırımın və eləcə də mühacirət ədəbiyyatının bir çox nümayəndələrinin yaradıcılığı Azərbaycan folklorunda, eləcə də yazılı ədəbiyyatımızda, xüsusən XIX-XX əsrlər ədəbiyyatında özünə geniş yer alan qürbət lirikasının davamı kimi şərh edilir. B.Nəbiyevin bu bölmədəki araşdırmalarının məntiqi yekunu buna istiqamətlənir ki, o, A.İldırımın yaradıcılığını Azərbaycan poeziyasının keçdiyi tarixi inkişaf yolunun tərkib hissəsi kimi verə bilsin.

"Didərgin şair" A.İldırım haqqında ilk monoqrafik tədqiqatdır. Müəllif üzərinə çox ağır vəzifə götürmüşdür. Vəzifənin ağırlığı, öncə, onunla müəyyənləşir ki, sovet rejiminin bədnam "yasaq siyasəti" üzündən milli müstəqillik ərəfəsinə qədər A. İldırımın adı Azərbaycan oxucusundan gizlədilmiş, buna görə də əsərləri nəşr olunmamış, "ali və orta məktəb dərslərlərində ondan bəhs edilməmiş, qəzet və jurnallarda haqqında yazılmamışdır".

Bu çətinliyi bütün tərəfləri ilə görüb dərk edən tədqiqatçı onun Türkiyədə, İranda və Azərbaycanda çap olunan bütün kitablarını, A.İldırım haqqında sağlığında və ölümündən sonra yazılan irili-xırdalı əksər yazıları – məqalələri, xatirə və çıxış materiallarını əldə etməyə müvəffəq olmuşdur. "Didərgin şair" monoqrafiyasının uğurunu şərtləndirən birinci cəhət budur. İkincisi, əldə olunan bütün mənbələr böyük tədqiqatçı səriştəsi ilə araşdırılmış, müqayisə edilmiş, çoxsaylı tarixi və ədəbi faktlar dəqiqləşdirilmişdir. Üçüncüsü, tədqiqatçının nəzəri təfəkkürünün dərinliyi tərcümeyi-hal faktlarının və bədii materialın əhatəli elmi ümumiləşdirilməsinə imkan vermişdir.

Monoqrafiyanın əsas bölmələrindən biri "Almas İldırımın yaradıcılığının tədqiqi və əsərlərinin nəşri" adlanır. Həmin fəslin son abzasında müəllif yazır ki, "A.İldırımın bütün əsərlərini bir yerə toplayıb elmi prinsiplər, müqəddimə, şərhlər və izahatlarla birlikdə mükəmməl nəşrini hazırlamaq ədəbiyyatşünaslığımızın

və nəşirlərimizin təxirəsalınmaz məsələlərindən biridir". B.Nəbiyev öz tədqiqatında bu "təxirəsalınmaz vəzifənin" zəngin nəzəri bazasını yaratmışdır. O, A.İldırımın əsərlərinin "Boğulmayan bir səs"(1936), "Seçilmiş şeirlər"(1953), "İgidlərə səsləniş"(1990) adlı Türkiyə, "Seçilmiş şeirləri"(1993) adlı İran, həmçinin "Dağlar səslənirkən"(1930), "Azərbaycanın didərgin salınmış şair övladı Almas İldırım şeirləri ilə"(1990), "Qara dastan"(1994), "Seçilmiş əsərləri"(2004) adlı Azərbaycan nəşrlərini, sağlığında və ölümündən sonra Azərbaycanda, Dağıstanda, Türkmənistanda, Türkiyədə, İranda haqqında çap olunmuş əksər yazıları elmi təhlil və müqayisə müstəvisinə gətirmişdir. İlk nəticə isə ondan ibarət olmuşdur ki, o, müxtəlif nəşrlər arasındakı fərqləri üzə çıxarmış, təhriflərə elmi münasibət bildirmiş, mətnşünaslıq baxımından çoxsaylı dəqiqləşdirmələrə nail olmuşdur.

Əsərlərin nəşr tarixinin incələnməsi A.İldırımın yaradıcılığının tarixi xronologiyasını bərpa etməyə imkan vermişdir. Məlumdur ki, A.İldırım lirik şairdir. Demək olar ki, bütün şeirlərində konkret əhvali-ruhiyyənin bədii ifadəsini görmək mümkündür. Bu şeirlərin ideya-məzmununun düzgün başa düşülməsində onların nə vaxt, harda və nə münasibətlə yazılması mühüm əhəmiyyət daşıyır. B.Nəbiyev şeirlərin altındakı tarix və yer adları haqqındakı qeydlərə, həmçinin onların məzmununda konkret hadisələrə işarə edilən detallara və s. istinad edərək əsərlərin vətəndə, sürgündə və ya qürbətdə yazılmasına dair ciddi qənaətlərə gəlmişdir.

Həmin bölmədə A.İldırım yaradıcılığının tədqiqi tarixinə də sistemli nəzər yetirilir. Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığının son onilliklərə qədər şairin yaradıcılığına inkarçı, ən yaxşı halda isə soyuq münasibətinin obyektiv və subyektiv amilləri təfərrüatı ilə açıqlanmışdır. B.Nəbiyev dəqiq faktlar və elmi təhlillər əsasında proletar tənqidinin A.İldırım yaradıcılığına

qeyri-elmi və siyasi-ideoloji münasibətinin əsas konturlarını müəyyənləşdirmişdir. Tədqiqatçı şairin yaradıcılığına Türkiyədə verilən qiymətlərə və elmi münasibətə də həssaslıqla yanaşır, şairin əsərlərinə Türkiyədə yazılmış müqəddimələr və ayrı-ayrı məqalələr təhlil olunur. Bu təhlillər şairin bədii irsinə Türkiyədə çox böyük dəyər verildiyini öna çıxarmaqla bərabər, öz vətəndə ona qarşı edilmiş haqsızlıqların miqyasını da təsəvvür etməyə yardımçı olur. B.Nəbiyev son onilliklərdə Azərbaycanda A.İldırma artan qiymətdə, onun tərcümeyi halının yazılmasında, əsərlərinin nəşrində və tədqiqində türk mənbələrinin çox böyük köməyini də xüsusi vurğulayır.

Almas İldırım haqqında Azərbaycanda çap olunan ilk yazılar kimi Rəfiq Zəka, Kamil Vəliyev, Maarif Teymurov, Nəbi Xəzri, Əli Saləddin və b. məqalələri üzərində daha çox dayanılır, ədəbi-faktoloji yeniliklər müəyyənləşdirilir.

Monoqrafiyanın "Nakam həyatın salnaməsi" bölməsi Almas İldırımın elmi-tərcümeyi halının yazılması baxımından olduqca böyük əhəmiyyət daşıyır.

B.Nəbiyev Almas İldırımın tərcümeyi halını yazmaq üçün mənbələri çox diqqətlə incələmişdir. Çox böyük tədqiqatçı səriştəsi görkəmli alimə bu mənbələrdən şairin tərcümeyi-halının gizli məqamlarına aydınlıq gətirəcək çoxsaylı faktlar üzə çıxarmağa imkan vermişdir. Monoqrafiyada A.İldırımın həyat yolunun bərpasında ona yaxın adamların, müasirlərinin xatirə və məlumatları da mühüm istinad mənbələrindəndir. Şairin müasiri və məslək dostlarından "Nafi" təxəllüsü ilə şeirlər yazan Abbasqulu Abdullayevin xatirə dəftəri, Proletar Yazıçıları Cəmiyyətinə qəbul edilən ilk şair qız, respublikanın əməkdar müəllimi Humay Həsənzadənin 1988-ci ildə "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzetində çap etdirdiyi məqalə-xatirəsi, S.Rüstəmin etiraf xarakterli xatirə və çıxışları, şairin qardaşı oğlu Hacığa Almaszadənin şəxsi təəssüratları, proletar tənqidçilərinin

(əks mövqedən yazılmış olsa belə) məqalələrindəki bioqrafik məlumatlar şairin tərcümeyi-halının elmi mənzərəsini mümkün qədər dəqiqliklə yazmağa yardımçı olmuşdur.

Bu tərcümeyi-haldan A.İldırımın uşaqlıq və ilk gənclik illərini keçirdiyi Qala kəndi, Bakının Çəmbərəkənd məhəlləsi, əsil-nəsəbi, ailə üzvləri, təhsil illəri, ədəbi mühiti, Proletar Yazıçıları Cəmiyyətində “cığırdaş” kimi fəaliyyəti, siyasi basqılarla üzləşməsi, Dağıstan və Türkmənistandakı sürgün həyatı, Siyasi İdarənin təqibləri, İrandakı məhrumiyyətləri, Türkiyədəki həyatı və ədəbi mühiti, ailəsi və uşaqları, vəfatı tarixinə dair müfəssəl və kifayət qədər dəqiq məlumat almaq mümkündür.

A.İldırımın yaradıcılığı monoqrafiyada dörd bölmədə araşdırılır və daha çox A.İldırımın yaradıcılıq yolu kimi düşünülməli elmi problemin bir neçə yarım bölmədə arşadılması təəssüratı yaradır. “Sənətkarlıq axtarışları” adlı dördüncü yarım bölməni istina etsək, B.Nəbiyev A.İldırımın bədii irsini əsərlərinin yaranma zamanını və məkanını nəzərə almaqla üç mərhələdə öyrənmək yolunu seçir. Bu prinsip monoqrafiyaya şairin əsərlərinin Türkiyə nəşrlərindən gəlir. Monoqrafiyada göstərilir ki, “Seçilmiş şeirlər”də (Türkiyə, 1953 – T.S) 1936-cı ildə çıxmış kitabından təqribən iki dəfə artıq – qırx beş əsəri toplanmış və tərtibçi (kim olduğu qeyd edilməmişdir) bu əsərləri üç qismə ayırmış, “Vətəndə”, “Sürgündə” və “Qürbətdə” başlıqları altında nəşr etdirmişdir. B.Nəbiyev sonrakı türk nəşrlərində də əsərlərin bu cürə tərtib prinsipindən faydalanılmasını qanunauyğun hesab etmişdir. Tədqiqatçının elmi qənaətinə görə, “bütünlükdə götürdükdə A.İldırımın yaradıcılığının mərhələlərini bundan daha dəqiq müəyyən etmək çətinidir. Tək-tək əsərlərin üç mərhələnin hansında verilməsi məsələsi bir qədər mübahisə doğursa da, ümumən təsnifat uğurludur”.

“Tək-tək əsərlərin üç mərhələnin hansında verilməsi”ndə “mübahisə doğuran” məqamlara da monoqrafiyada aydınlıq

gətirilmişdir. Tədqiqatçı A.İldırımın əsərlərinin “vətəndə”, “sürgündə” və “qürbətdə” yazılması məsələsinə mütləq yanaşmanın əleyhinədir. O, göstərir ki, “bu və ya digər əsərdən bəhs edərkən onu “Vətəndə yazılanlar”, yaxud “Sürgündə yazılanlar” bölməsinə salmağım şərti səciyyə daşıyır”. Tədqiqatçıya görə, “Buludlar”, “Bir el aşığının dedikləri”, “Durnacıq”, “Durnalar” şeirləri, “Bədura” adlı miniatür parçanın Bakıda yazılması şübhə doğurmur. Bu əsərlərin altındakı yazılma tarixi və məkanına aid qeydlər onların vətəndə yazıldığını sübut edir. Lakin bu şeirlərdə qarıblik həyatının doğurduğu çox ciddi qəlb çırpıntıları var. “Durnacıq” şeirindəki “bu getdiyim yolların ucu yox, bucağı yox; Bəlalı baş qoymağa bir annə qucağı yox” və yaxud “Bir el aşığının dedikləri”ndəki “Bir axşam qarıbliyi sinərkən aullara; Daldı küskün baxışlar duman çökən yollara” misraları vətəndən ayrı düşmüş vətəndaş şairin qəlb ağrıların ifadəsidir.

Monoqrafiyada ilk baxışda ziddiyətli görünən və anlaşılmaqlıq yaradan bu incə məqamları B.Nəbiyev Humay Həsənzadənin xatirələrinə əsasən dəqiqləşdirmişdir. O, qeyd edir ki, A.İldırımın sürgün illərində Siyasi İdarəyə hesabat vermək üçün “qısa müddət üçün Bakıya gəldiyi vaxtlar olmuşdur”. A.İldırımın əsərləri nəşr olunarkən bu dəqiqləşdirmələr, elmi aydınlaşdırmalar nəzərə alınmalıdır. Həmin şeirlərlə bağlı qısa şərhlərin verilməsinə xüsusilə ehtiyac var. Lakin əsərlərin nəşri zamanı belə incə məqamlar unudulur. Bu isə əsərin oxucu tərəfindən anlaşılmasını çətinləşdirir. Məsələn üçün, B.Nəbiyev göstərir ki, “Dağlara vida” şeirinin sərlövəsi altında “Dağıstana sürülərkən” qeydi var. Ancaq A.İldırımın “Seçilmiş əsərləri”ndə (Bakı, 2004) bu qeyd verilməmişdir. Həmin qeydin verilməməsi “Dağlara vida” şeirinin məzmununun oxucu üçün açılmasında ciddi çətinliklər yaradır. Bu şeiri A.İldırımın Dağıstana sürgün edilərkən yazdığını bilməyən oxucu.

Doğma yurdu tərək edib atıldım diyar-diyar
və yaxud

Of, Bakı... Bu ayrılıq mənə ölümdən ağır –
mizralarında ifadə olunan mənəm axıra qədər dərk edə bilməz.

“Vətəndə yazdıqları” bölməsində A.İldırımın yaradıcılığı ictimai-siyasi və ədəbi mühitlə sıx əlaqədə araşdırılır. A.İldırım, öncə, milli şeir ənənəsinin uğurlu davamçılarından biri kimi götürülür: “A.İldırım ilk şeirlərində böyük bəşəri mövzular işləyən H.Cavidin ardınca, Azərbaycanı, onun təbiətini, xalqının acı taleyini özünəməxsus tərzdə ədəbiyyatımıza gətirən Ə.Cavadın arxasınca gedirdi”. Analitik təfəkkürün elmi təhlil obyektinə çevrilən “A dağlar”, “Dağla vida”, “Bir el aşığının dedikləri”, “Durnacıq”, “Durnalar”, “Neçin şair doğuldum mən” və b. şeirlər A.İldırımın bədii yaradıcılığa milli bir şair kimi gəldiyinə, H.Cavid, Ə.Cavad şeirinin ən yaxşı ənənələrini novatorcasına davam etdirən bir sənətkar kimi yetişəcəyinə heç bir şübhə yeri qoymur.

A.İldırımın sənət yoluna çox həssaslıqla yanaşan tədqiqatçı, onun tədricən milli yaradıcılıq yolundan dönüb proletar platformasına keçmək məcburiyyətində qalmasının səbəbləri – şairə qarşı günü-gündən artan hücumların miqyası haqqında konkret təsəvvür yaratmağa nail olur.

Monoqrafiyada “Mən də ağlamıram”, “Mayıs gözəlinə”, “Anamın qızına”, “Hindli qızı”, “Şərqə”, “Qərbə”, “Yarın” və s. şeirlər məhz bu kontekstdə qiymətləndirilir və çağdaş ədəbiyyatşünas təfəkkürü ilə əhatəli təhlil və araşdırma obyektinə olur. B.Nəbiyev həmin şeirləri A.İldırımın yaradıcılığının ümumi fonunda “yanlış notlar” kimi dəyərləndirir və bu, çox düzgün elmi mövqedir.

B.Nəbiyev yaradıcılığının ilk mərhələsindəki “yanlış səslər”ə, “yanlış notlar”a baxmayaraq milli ruhun A.İldırım şeirini heç vaxt tərək etmədiyini, 20-ci illərin sonlarına doğru bu ruhun bir

qədər möhkəmlənib siyasi əqidəyə çevrilməsi qənaətinə gəlir. “Dağlara vida” şeirinin əhatəli təhlili şairin dünyagörüşündə yaranmış irəliləyişi, onun sənət məramının qətilyini qabardır: “Lakin bu qəhrəmanın qətiyyətinə söz ola bilməz. O bu konkret vaxtda nə addım atacağını aydın deməsə də, ümumi mövqeyi, məqsədi, qayəsi artıq müəyyən və qətidir: bu yolda al qanı tökülsə belə, vətənin istiqlaliyyəti uğrunda mübarizə!

Bir gün gələr qoşaraq yurdumun harayına
Mən atəş açacağam düşmənin sarayına
Nə düşər yurdu getmiş bir igidin payına?
Ya şərəfli istiqlal, ya qızıl qan, a dağlar!

B.Nəbiyev A.İldırımın sürgündə və qütbətdə yazdıqlarına məhz şairin “istiqlaliyyət uğrunda mübarizə” idealından çıxış edərək açar salır. Tədqiqatçıya görə, A.İldırım yaradıcılığının sürgün mərhələsi poema və süjetli lirikanın nümunələri ilə daha çox səciyyəvilik qazanır. Monoqrafiyada “Dağıstan qızı”, “Şəhvət qurbanları”, “Adət bataqlığında”, “Səlimxan”, “Gicginə” poemalarına, “9 Yanvar”, “Boğulmayan bir səs” adlı süjetli şeirlərə verilən təhlillər göstərir ki, sürgün illəri A.İldırımın yaradıcılığını yeni mövzular və obrazlarla xeyli zənginləşdirmişdir. Bu poemaların, demək olar ki, hamısının aparıcı qəhrəmanları igid və namuslu dağlı qızlarıdır. A.İldırımın qadın qəhrəmanları bütün hallarda mənəvi-əxlaqi bütövlük nümayiş etdirirlər.

A.İldırımın poemalarında dağlı xalqların öz azadlıqları uğrunda apardıqları mübarizə tarixi də əks olunur. B.Nəbiyev şairin “Səlimxan” poemasını, “9 Yanvar” və “Boğulmayan bir səs” şeirlərini şairin milli azadlıq idealları kontekstində qiymətləndirir. Həmin əsərlərin istər mövzu və problematika, istərsə də sənətkarlıq baxımından S.Vurğunun, S.Rüstəmin

yaradıcılığında analoji əsərlərlə müqayisəsi, maraqlı paralellər 20-30-cu illərin ədəbi prosesi ilə bağlı təsəvvürlərimizi zənginləşdirir. Eyni zamanda, A.İldırımın bu mərhələdə də öz əsas yaradıcılıq idealına sadıq qalmasına diqqət çəkilir. B.Nəbiyev göstərir ki, sürgün illərinin şeirlərində də “dağlar bir bədii obraz, bir rəmz kimi A.İldırımın yaradıcılığında geniş yer tutur”. Tədqiqatçı “dağlar” obrazına “xalqların yenilməzlik, məğlubedilməzlik, yaşarılıq rəmzi” kimi açılış verir.

“Qürbətdə yazdıqları”nı A.İldırım şeirinin ən yetkin mərhələsi hesab etmək olar. Şairin qürbət lirikasında azərbaycançılıq ideali – vətən və onun taleyi problemi önə keçir. B.Nəbiyev “vətən və onun dərdi, odu, taleyi”ni A.İldırım şeirinin “birinci dərəcəli mövzusu”, “mövzular mövzusu” kimi səciyyələndirir. Alimə görə, bu mərhələdə “köksü yaralı qərib quş” ürəyi vətən eşqi ilə döyünən lirik qəhrəmanın ilk simvolik obrazı kimi meydana çıxır. “Qürbətdə”, “Qürbət məktubları”, “Qərib quşuma”, “A dağlar”, “Neçin şair doğuldum?”, “Əlvida, Bakı” şeirlərində lirik qəhrəman doğma yurdunu bürümüş haqsızlıqlardan, yadellilərin iradəsilə ölkədə baş verən faciələrdən sarsılan, “həmişə məhzun qərib quş” obrazı kimi canlanırsa, “Silaya varacağam”, “Bir gün”, “Quzğun üçün”, “İgidlərə səsləniş” və b. şeirlərində “həmişə məhzun qərib quş” obrazı öz yerini “məzlum vətəninə dövrələnmiş əsarət zəncirini qıracağına əmin olan” mübariz qəhrəmana tərk edir. Monoqrafiyada A.İldırımın “Əsir Azərbaycanım”, “İgidlərə səsləniş”, “Gölcüklə səslənmə”, “Mən kiməm”, “Qara dastan” və b. şeirlərinə verilən əhatəli təhlillər şairin azərbaycançılıq, turançılıq ideallarını ümumbəşəri dəyərlərlə sıx əlaqədə və yüksək poetik səviyyədə ifadə imkanlarını ortaya qoyur.

B.Nəbiyevin araşdırmalarında A.İldırım şeirinin ideya-estetik mahiyyəti ümumazərbaycan şeiri kontekstində - H.Cavid, Ə.Cavad şeiri ilə müqayisə zəminində açılır. Bu müqayisələr təkcə ədəbi tarixi prosesdəki ənənəni aşkarlamağa xidmət etmir,

həm də sənətkarların dünyagörüşü, milli ideallarındakı irs-
varislik əlaqəsini açmaq baxımından səmərəli görünür.

Monoqrafiyada A.İldırım şeirlərinin sənətkarlığını üzə çıxaran bəzi məqamlar üzərində də dayanılır. Xüsusən şairin əsərlərinin folklor qaynaqları, simvolik təsvir üsulları, janr xüsusiyyətləri və b. sənətkarlıq məsələlərinə ayrıca diqqət yetirilir. Bütövlükdə isə, monoqrafiya boyu İ.İldırım şeirlərinin ideya-tematik mahiyyəti onun bədii keyfiyyətləri ilə sıx əlaqədə şərh edilir.

* * *

1918-ci ildə Azərbaycanda Milli Demokratik Respublika qurulanda A.İldırımın on bir yaşı var idi. Demokratik Cümhuriyyətin fəaliyyət göstərdiyi bu iki il A.İldırımın milli ideallı, düşüncəli, vətənpərvər bir gənc kimi böyüməsinə münbit bir zəmin yaratmışdı. Çox sevdiyi, özünə ustad hesab etdiyi H.Cavid, Ə.Cavad kimi sənətkarların yaradıcılığı ilə dərindən tanışlığı da öz müsbət təsirini göstərməyə bilməzdi.

Lakin 1920-ci ilin aprelinde Milli Demokratik Respublikanın zorla devrilməsi və Azərbaycanda sovet rejiminin bərqərar edilməsi hər şeyi öz təbii axarından çıxardı. Bu rejimin irəli sürdüyü ideologiya milli düşüncə tərzini yasaq etdi, saxta sovet beynlmiləçiliyini beyinlərə yeritməyə başladı.

Ədəbi qüvvələrdən bu ideologiyayı həyata keçirmək üçün kəsərli bir alət kimi istifadə edilməyə başladı. A.İldırım bədii yaradıcılığa belə son dərəcə mürəkkəb bir dövrdə gəldi. Şair haqqında ilk monoqrafik tədqiqatın müəllifi B.Nəbiyev yazır:

“Doğma torpağını sarmış vəhşətləri görə-görə inqilabı, qırmızı bayrağı vəsf edən müəlliflərdən fərqli olaraq Almas İldırım ilk şeirlərində böyük bəşəri mövzular işləyən Hüseyn Cavidin ardınca, Azərbaycanı, onun təbiətini, xalqının acı

taleyini özünəməxsus bir tərzdə ədəbiyyatımıza gətirən Ə.Cavadın arxasınca gedirdi"⁵⁶. Tamamilə doğru mülahizələrdir. Eyni zamanda qeyd etmək lazım gəlir ki, bədii yaradıcılığındakı kövrək addımları sovet rejiminin ilk illərinə təsadüf edən bu gənc, lakin çox istedadlı sənətkar üçün H.Cavid, Ə.Cavad yoluna çıxmaq birdən-birə müyəssər olmamış, çox çətin sənət və həyat dolablarından keçəndən sonra mümkün olmuşdur.

"Mayıs gözəlinə", "Nəriman", "Acı günlər", "Hindli qızı", "Hindistanda fırtına", "Qərbə", "Parisə xitab", "Sen çağlar", "Şərqə", "Ananın qızına", "Gicginə", "Şərqin əsirləri", "Müstəmləkə olmuş şərqə", "Yarın", "Arximed və mən", "Qorkiyə", "9 Yanvar", "Potyomkin" kimi əsərləri göstərir ki, A.İldırım yaradıcılığının ilk mərhələsində gənc proletar şairi kimi fəaliyyət göstərmişdir. Çünki həmin şeirlərin, istisnasız olaraq, hamısının mahiyyətini 20-ci illər üçün hədsiz dərəcədə səciyyəvi olan proletar-kommunist təbliğatı təşkil edir. Kommunist ideologiyasına tamamilə uyğun şəkildə bir millətin övladları bu şeirlərdə varlı və yoxsul – deyə iki təbəqəyə ayrılır və ikincilər birincilərə qarşı qaldırılır. Heç bir fərq qoyulmadan varlılar xalqın düşməni, tüfeyli təbiətli, istismarçı və buna görə də məhv edilməyə layiq bir təbəqə kimi təqdim edilir.

A.İldırımın bu dövr şeirlərində dünyaya iki sistemin ölüm-dirim mübarizəsi mövqeyindən baxılır. Qərb ölkələri kapitalizmin dayağı və simvolu kimi mənalandırılaraq, vəhşilik, hərc-mərclik, ən çirkin rəzalətlər ocağı hesab edilir. Kapitalist Fransanın paytaxtı haqqında A.İldırımın gənc proletar qənaəti belədir:

Orda ki, sinəsində südəmər dilsiz cocuq
Ac və çilpaq annələr sokaklara atılar,

⁵⁶ Nəbiyev B. Didərgin şair. Bakı, "Sabah" nəşr., 1995, s.63

Orda ki, altun – deyə gənc qızlar qıvrılaraq,
Bir saatlıq zövq üçün kabaklarda satılar⁵⁷.

Şərq A.İldırımın şeirlərində müstəmləkə əsarətinin acıları altında inləyən bir dünyanın simvoludur. "Hindli qızı", "Hindistanda", "Şərqə", "Ananın qızına" və b. şeirlərində Şərq xalqlarının, eləcə də qadınlarının ağır və faciəli taleyindən danışılır. Bu, əlbəttə, indi də öz müasirliyini saxlayan dəyərli bir mövzudur. Lakin istər bu şeirlərində, istərsə də yuxarıda haqqında danışdığımız şeirlərində A.İldırım nicat yolu göstərməkdə gənc proletar şair olmaqdan irəli gedə bilmir. "Acı günlər" şeirində yoxsulları aqlığın fəlakətli caynaqlarından ancaq "bolşevizmi firqəsinin qurtara biləcəyi" təbliğ edilir.

A.İldırım "Hindli qızı", "Hindistanda" şeirlərində hind xalqının müstəmləkə rejimindən qurtarması üçün yeganə nicat yolunun sosializmdə olduğunu iddia edir:

O axan yaşları bir an siləcək
İnqilab ordusu varmış dedilər...

Şair qərbin və əslində bütün kapitalist dünyasının rəzalət yuvası olmaqdan xilasının da çarəsini "qızıl bayraq"da görür:

Səni, ey Qərb fəlakələr aqlatmaz,
Bir qədər bəklə sən də, sən də bir az.
Səni yalnız bir ağıladan olacaq,
O da əlbət, qızıl, qızıl bayraq.

Bu şeirlər aydın göstərir ki, A.İldırım yaradıcılığının ilk mərhələsində proletar platformasında olmuşdur. B.Nəbiyevin də qeyd etdiyi kimi, "Qızıl gənc qələmlər" (Bakı, 1926)

⁵⁷ Məqalədə A.İldırımın şeirlərindən verilən parçaların hamısı "Qara dastan" (Bakı, 1994) kitabındandır.

almanaxının “İnqilab və ədəbiyyatımız” adlı giriş məqaləsində S.Rüstəm, M.Rahim və b. ilə yanaşı A.İldırımın da adının çəkilməsi, onun gözəl, səmimi şeirlər yazdığını göstərməsi yuxarıdakı fikirlərimizin təsdiqi baxımından xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Həm də onu demək lazım gəlir ki, A.İldırım bu platformada olarkən şeirlərini kommunist təbliğatına, sosializm ideologiyasına bir həqiqət, cəmiyyətləri və xalqları xoşbəxtliyə çıxara biləcək bir həqiqət kimi inandığı üçün yazmışdı. Bu şeirlərin hamısının mayasında sadələvh bir inam dururdu. Yuxarıda haqqında danışdığımız şeirlərin hamısı kimi, bu şeirlər də həmin “həqiqət”ə inamdan doğmuşdu:

Şərqə bir səadət aradığın gün
Nəriman, ürəyin parçalandımı?
Göz qapaqlarını yumarkən o gün
Dodaqların qoca Şərqi andımı?

Önümüzü kəsən dərəmi, dağımı?
Uçurumlar bizi qorxuzacaqmı?
Ətrafımız olsa zalımla dolu,
Yenə izləyirik getdiyin yolu.

“Mən də ağlamıram” şeirində A.İldırımın bəyan etdiyi sənət mövqeyi ruh və məzmun etirbarilə S.Rüstəmin “Ələmdən nəşəyə” şeirlə çox yaxından səsləşir:

...Mən ki, hala bir gəncəm, ümidim var, şanıam var,
Damarlarımda coşan, axan qızıl qanıam var...
Qaldıraraq başımı indi mühitə baxdım,
Baxdım ki, sürünməyin sonu yoxdur, buraxdım...
Qapadım bir məzara öksüzlüyün daşımı,
Gözlərimdən silmişəm ümitsizlik yaşımı.

A.İldırım proletar platformasında uzun müddət qalmamışdır. Sovet hakimiyyətinin möhkəmləndirilməsi uğrunda gedən mübarizələrdə A.İldırım yol verilmiş haqsızlıqları, bolşeviklərin törətdiyi rəzalətləri, şairi vaxtilə proletar platformasına çəkən mütərəqqi ideyaların onlar üçün ancaq quru bir söz, boş vədlər, xalq aşığıdan açığa aldatmalardan ibarət olduğunu öz gözləri ilə görüb acı həqiqət kimi dərk edəndə bu rejimə qarşı onda dərin bir nifrət yaranmağa başlamışdı. 1925-ci ildə universitetin şərq ədəbiyyatı fakültəsindən “özünə bənzəyən digər arkadaşları ilə birlikdə “tacir oğlusan” (Feyzi Ağüzüm) deyər qovulması bu nifrəti daha da artırmışdı. Bununla belə, şbhə etmirik ki, A.İldırımın proletar platformasından uzaqlaşmış milli istiqlal mücadiləsi yoluna keçməsi, şəxsi motivlərlə yox, daha çox xalqın ağır bir əsarət boyunduruğuna keçməsinə bütün çılpıqlığı ilə dərk etməsi həqiqəti ilə bağlıdır. “Qızıl kölələr dünyasına” şeiri bu məsləyə aydınlıq gətirmək baxımından çox səciyyəvidir:

Hürr insanlıq hayqırdı: Qəhr olsun zülm, qorxu, kin,
Verdik milyonlar qurban... Bəs yenə bu qorxu nə?

Sosilaizmin amansız təbiəti milləti varlıya-yoxsula, zalıma-məzluma, istismarçıya-istismar olunana bölərək onları bir-birinə qarşı qoymaqla, aralarında düşmənçilik toxumu səpməklə müəyyənləşir. A.İldırım “azad bir dünya” adı altında “zülm və ölüm qorxusu” ilə idarə olunan diktatura rejiminin yaradıldığını görəndə bu rejimin hələ çox dəhşətlər törətməyə qadir olduğunu duymuş və onu ifşadan çəkinməmişdir; inanaraq təbliğ etdiyi ideyaları nifrət edərək rədd etmişdir. A.İldırım bu rejim altına girən xalqların dəhşətli bir aldanışa düşər olduğunu, milyonlarla qurban verməsinə baxmayaraq müasir barbarlığın əski barbarlıqdan heç bir fərqi olmadığını göstərmişdir:

Millətləri qızıl oraqla biçmək üçün
Xortlayan barbarlığın əskisindən farkı nə?..

Hüriyyətmi deyirsən? Yalan... Onun əksi yox,
Milyonu beş paradır orda gəminin, ətin...

Əlbəttə, “Qızıl köllər dünyasına” şeiri sonralar, A.İldırım mühacirətdə yaşayarkən yazılmışdı və mühacirət mühiti onun sovet imperiyasının mahiyyətini bütün çıpaqlığı ilə dərk etməsinə kömək etmişdi. Lakin aşkar görünür ki, bir çox həqiqətləri A.İldırım 1927-ci ildən etibarən duymağa, dərk etməyə başlamış və bunlar onun istiqlal uğrunda mücadilə yoluna keçməsinə kömək etmişdi. “Dağlar”, “Dağlara vida”, “Neçin” şeirləri onun yaradıcılığında ideya-siyasi baxımdan ciddi dönüşün başladığından xəbər verən əsərlərdir. Bu dönüşün əsas motivləri aşağıdakılardan ibarətdir: Bu əsərlərdən başlayaraq A.İldırım yaradıcılığına dərin bir kədər hakim kəsilir. Bu kədərin ən əsas səbəbi vətənin, doğma yurdun məşəqqətləri, zülmə düçar olmasıdır. Bu dəhşətlərin sovet rejimində açıq ifadəsi, təbii ki, qeyri-mümkündür. Şair gizli işarələr, simvollarla ifadə yolunu seçir. Vətənin dağlarının zirvəsində oynayan “acı rüzgarlardan, əskidən qəlbinə çəkilən dağlardan” danışır, Vətənin ürəyi saydığı Bakıya müraciətlə:

Aləmə bahar gəldi, sənə yağmur, qar yağır,
Gündüzlərin dumanlı, gecələr dilsiz, sağır –

deyir.

Şairin yaradıcılığına özünün addımbaşı izlənməsi, təqib olunması, incidilməsi ilə bağlı şikayət motivləri daxil olur:

Məlun bir zamanda, məhkum bir ildə
Allahım, mən neçin şair doğuldum?..

“Dağlar”, “Neçin” şeirlərində şair gedəcəyi yolu tamamilə dürüst təsəvvür edə bilmir, öz sənət məramını, həyat amalı müəyyənləşdirməkdə tərəddüd etdiyi aydın hiss olunur. Lakin

elə həmin ildə yazdığı “Dağlara vida” şeirilə A.İldırım hər cür tərəddüdə, hər cür fikri haçalaşmaya son qoyur, milli bir şair olaraq Vətənin istiqlalı yolunda dönməz bir mübariz olmaq qərarını verir:

Bir gün gələr qoşaraq yurdumun harayına,
Mən atəş edəcəyəm düşmənin sarayına.
Nə düşür yurdu batmış bir igidin payına?
Ya şərəfli istiqlal, ya qızıl qan, a dağlar.

A.İldırımın həyatının 1933-cü ildən sonrakı dövrü mühacirətdə keçmişdir. Məlumdur ki, o, əvvəlcə Dağıstana, sonra da Türkmənistana sürgün edilmişdir. Şair sürgün illərində güclü siyasi təzyiq və təqiblərə məruz qalmış, buna görə də son dərəcə ciddi bir risqə gedərək, həyatı bahasına olsa da, İran sərhədini keçmiş, qısa bir müddət burda qaldıqdan sonra Türkiyəyə getmişdir. İrandan fərqli olaraq Türkiyədə, az da olsa ruhi rahatlıq tapmış, ömrünün qalan illərini burada yaşamış, vətənə sonsuz məhəbbət və həsrətini ifadə edən şeirlərini yazmışdır^{58*}.

A.İldırımın mühacirət illərində yazdığı şeirlərini mövzu, məzmun baxımından təxminən aşağıdakı kimi təsnif etmək olar:

1. Doğma vətənə, xalqa, eləcə də türk dünyasına və türk ellərinə, türkün şanlı tarixinə sonsuz məhəbbətini ifadə edən şeirləri;
2. Milli Demokratik Respublikanın devrilməsi və rus müstəmləkə rejiminin bərqərar olması ilə bağlı vətənin və başqa türk ellərinin düçar olduğu dəhşətləri təsvir edən şeirləri;
3. Vətən həsrətini ifadə edən şeirləri;
4. Sovet rejiminin müstəmləkəçi mahiyyətini kəskin tənqid edən şeirləri;

^{58*} Bu barədə ətraflı məlumat üçün bax: B.Nəbiyev. Didərgin şair. Bakı. “Sabah” nəşr., 1995, s.53-60

5. Milli istiqlal uğrunda mübarizəyə çağırış ruhlu şeirləri.

Şübhəsiz ki, bunlar A.İldırımın mühacirət poeziyasının mövzu və mündəricəsini tam əhatə etmir. Lakin şairin bu illərdəki yaradıcılığı haqqında kifayət qədər təsəvvür yarada bilər. Təsnifatın nisbiliyini təyin edən cəhət isə odur ki, şairin bir şeirində fərqləndirilən problemlərin bəzən bir neçəsinə və ya hamısına işarə edən cəhətlər tapmaq mümkündür. Məs., A.İldırımın çox məşhur olan və onun yaradıcılığının zirvəsi hesab olunan “Əsir Azərbaycanım” şeirində doğma vətənə sonsuz məhəbbətini, onun düşdüyü ağır vəziyyətlə bağlı ağırlı düşüncələrini və mübarizəyə çağırış motivlərini heç bir çətinlik çəkmədən sezmək mümkündür. Lakin A.İldırımın, demək olar ki, bütün şeirlərində bu və ya digər mövzunun daha qabarıq inikası da aydın sezilir. Yəni əsas olan, aparıcı motiv diqqəti tez çəkir. Deyək ki, “Əsir Azərbaycanım” şeirində ön plana çəkilən, qabardılan və oxucunu öz təsiri altına alan əsas motiv Azərbaycanın düşdüyü ağır, acınacaqlı vəziyyətin yanıqlı bir dillə orijinal poetik formada ifadəsidir.

Bununla belə, bölgü həm də ona görə nisbi xarakter daşıyır ki, A.İldırımın mühacirət poeziyasının bütün nümunələrini son dərəcə kəskin mübarizə əhvali-ruhiyyəsi və xoş gələcəyə dərin inam hissi birləşdirir. Əslində bu keyfiyyət A.İldırımın yaradıcılığının orijinal məziyyəti kimi qiymətləndirilməlidir.

“Yurd həsrəti”, “Qafqaz dağlarına”, “Qafqaz”, “Nə olurdu”, “Arazla dərdləşmə”, “Mən kiməm”, “Gözəl yurd”, “Tamara”, “O mənimdir əzəldən”, “Dönük qardaş”, “O gözələ” şeirlərində A.İldırım öz ilhamını taleyin onun qarşısına çıxardığı amansız təqiblər ucbatından tərki etdiyi doğma vətəninin sonsuz gözəlliklərindən alır. Şairin anlamında, duyğularında gözəllik anlayışının mahiyyəti onun vətəninin təbiəti ilə müqayisədə başa düşülə bilər, düzgün qiymətləndirilir. A.İldırımda vətən, doğma yurd anlayışı dar mənalı deyildir, geniş məfhumdur. Təkcə

Azərbaycan deyil, həm də Qafqaz onun yaradıcılığında Vətən torpağı kimi anılır, gözəllikləri tərənnüm obyektinə çevrilir:

Yurdum... o ilahi uca Qafqaz
Vermiş mənə ilhamı əzəldən...
Mən ruh alamam başqa gözəldən,
Eşqim!.. o ilahi, uca Qafqaz.

A.İldırım tarixən bir çox millətlərin məskunlaşdığı Qafqazı doğma vətəni kimi alanda sağlam düşüncədən çıxış edir, xəstə millətçilik psixologiyası ona yad anlayışdır:

Qəlbimdə “vəhşi” deyə çeçenlərə yox kinim,
Azəri, gürcü, dağlı bir ruh deyə anmışam,
Mən yalnız sənin üçün ölməyə yaranmışam.

Azərbaycan, gürcü, dağlı xalqlarının Qafqazda can bir qəlbə yaşamasını tamamilə normal bir hal hesab etmək və həm də bunu güclü bir istəklə arzulamaq şairin nəcib təbiətindən irəli gəlir.

A.İldırımın şeirlərində doğma yurdun təbii gözəlliklərinin tərənnümündə sevinclə kədərini yaratdığı ahəngi sezməmək mümkün deyildir:

Mən yurdumu andıqca dərindən,
Qəlbim qopuyor sanki yerindən.

Qafqazın yaşıl sinəli dağları, Xəzərlə-Quzğunla qucaqlaşan Kürün, Arazın yaratdığı əsrarəngizlik onu nə qədər sevindirirsə, vəcdə gətirirsə, digər tərəfdən yurdunun düşmən tapdağında olması, hicran duyğuları onu kədərləndirir.

“Arazla dərdləşmə” şeiri vətən gözəlliklərinin coşqun bir ruhla tərənnümü baxımından daha artıq səciyyəvidir. Şair Araz

çayının onun qəlbində yaratdığı sirli-sehrli duyğuları belə mənalandırır:

Gəlin kimi qurulursan,
Axıb-axıb yorulursan,
Göy Xəzərdə durulursan,
Durna gözlüm, daşqın Araz,
Xəzər sənə aşqın Araz?..

Milli Demokratik Respublikanın XI Qızıl Ordu tərəfindən zorla devrilməsi, Azərbaycanın zorla müstəmləkə boyunduruğu altına düşməsi A.İldırımın mühacirət şeirlərinin əsas mövzularından olmuşdur. İstər bilavasitə bu mövzuda, istərsə də başqa mövzularda yazdığı şeirlərdə A.İldırım bütün milləti, xalqı üçün dəhşətli bir faciə kimi qavradığı bu hadisənin onda yaratdığı acı hisslərdən, duyğu və düşüncələrdən uzaqlaşma bilməmişdir. Aşkar görünür ki, 1918-ci ildə Azərbaycanda ilk milli müstəqil dövlətin qurulmasına A.İldırım olduqca böyük siyasi əhəmiyyət vermiş, millətinin bir millət olaraq gələcəyini bu müstəqillikdə görmüşdür. Bütün arzularını, həyatının mənasını ilk müstəqil dövlətin çiçəklənməsinə bağlayan şair onun qəflətən çökdürülməsi ilə heç cürə barışa bilməmişdir:

O zamandan ki, mənim öz incimi çaldılar,
Sanasan ki, eşqimi, sevincimi çaldılar.

“Eşqi, sevinci” çalınan tək cə A.İldırım deyildi. H.Cavid, Ə.Cavad, M.Müşfiq və b. onlarla milli sənətkar, M.Ə.Rəsulzadə, M.B.Məmmədzadə, F.Xoyski və b. görkəmli siyasi xadimlər qəm dəryasında boğulur, millətini gözləyən faciəli taleyin dəhşətlərilə heç cür razılaşa bilmirdilər. Bu onları sarsıdır, çıxılmaz bir vəziyyətdə qoyurdu. Millətinin başına gətirilən bu faciəli taleyi A.İldırım öz taleyinə çevirir, şeirinin tərcümeyi-halına hopdururdu:

Söylə nədir üzündəki o qızıl ləkə?
Qanmı verdi yarasından qucduğun ölkə?

Təbii ki, A.İldırımın canından daha artıq istədiyi ölkəsinin “yarasından qan verməsi” haqqındakı düşüncələri nahaqdan deyildi, əksinə, sinfi mübarizə adı altında 20-ci illərdə gedən erməni-müsəlman qarşıdurmasının və kütləvi repressiyalar nəticəsində minlərlə azərbaycanlının məhv edilməsi ilə bağlı yaranan tariximizin bədii salnaməsi idi.

A.İldırımın şeirlərində istiqlal uğrunda aparılan mübarizənin tarixi əks etdirilir. Müstəqil dövlətin qurulması uzun illər boyu millətin apardığı özgürlük savaşının nəticəsi kimi anılır. Milli müstəqillik bu xalqa saysız-hesabsız qurbanlar bahasına başa gəlmişdi. Son dərəcə çətin mübarizələrdən sonra əldə edilmiş milli istiqlalın Moskvanın qanlı siyasəti nəticəsində devrilməsi və bu faciədə “sapı özümüzdən olan baltaların” da az rol oynamadığını bilən A.İldırım “Bakı” şeirində soz dərəcə təzadlı və acı mənzərələr təsvir edir. Şeirdə bir tərəfdən Bakıya və deməli, onun simasında bütün Azərbaycana odlu bir məhəbbət ifadə olunur, uzun mübarizələrdən sonra əldə edilən milli istiqlal bu xalqın ilk eşqi, sevgisi kimi mənalandırılır, digər tərəfdən, bu ilk eşqin daşlara çırpılmasından, yar qoynuna girən əgyardan, böyük bir məhəbbətin qanla boğulmasında söz açılır:

Bir zamanlar adına eşq oxudum ellərə,
Şimdi artıq qəlbimin içində inlə, Bakı.
Uğrunda çırpışanlar qolları bağlı getdi,
Mən yanaraq kül oldum sənə dərdinlə, Bakı.
Bir gün istiqlal dedin, biz atıldığımız qovğaya,
Sən bağrında qanlı bir yer açdın Moskvaya.
Kim dedi çevriləsən leş qoxan bir yuvaya?
Kim dedi bir müjkin əmrini dinlə, Bakı?

Mayası Xeyirlə Şər, milli azadlıq ideyası ilə mənfur müstəmləkəçilik siyasətinin, məhəbbətlə xəyanətin təzadından yoğrulmuş bu şeirin ən əsas leytmotivini mənfur qüvvələrə nifrət duyğusu təşkil edir:

Eşqimi qanla boğdu, mən dostmu deyim rusa?
Odlu köksüm qabarmış daşan bir kinlə, Bakı.

A.İldırım yaradıcılığında vətən bir sevgilidir. A.İldırım isə aşıqdır, fədakar bir aşıq. Onun sevgilisi yad əllərdədir. Aşıq üçün bu ağır dərddir:

Gülşən yaptım, güllərini yel aldı,
Bir tək qönçəsini dərmədim, a dost!
Bir bağça saldırdım, gəldi yel aldı,
Bircə meyvəsini görmədim, a dost!

Gülşənini – Vətəni Azərbaycan, gülünü – onun milli istiqlalı, qönçəsini – istiqlalın vətənə bəxş edə biləcəyi sonsuz nemətlər, dostu isə türk elləri kimi mənaladırsa, şairin rəmzi olaraq doğma yurdunun düşər olduğu acıları necə sənətkarlıqla əks etdirdiyini aydın təsəvvür edərik.

Şairin varlığını sarsıdan, onun çəkdiyi acıları birə on artıran ən böyük dərd Azərbaycanla yanaşı, ümumən türk ellərinin acınacaqlı vəziyyətidir. “Dönük qardaş”, “Qara dastan” şeirlərində türk dünyasının ağır və acıları, onların bir-birindən ayrı salınması əks etdirilir. Sovet rejimi illərində türk ellərinin soy birliyi, ümumi dil, tarix, mədəniyyət ortaqlığının unudurulması, onların bir-birinə yadlaşması üçün hətta ayrı-ayrı millətlər kimi, ayrıca dilə, mədəniyyətə malik olmaları istiqamətində məqsədyönlü iş gedir, eyni zamanda, ayrı-ayrılıqda onların ruslarla və ya digər xristian millətlərlə assimilyasiyasına hər cür şərait yaradılırdı. Türk xalqlarının eyni bir soykökə malik olması və onları birliyə səsləyən hər cür ideyalara pantürkizm damğası

vurulur və ideoloqları şiddətli təqibli olunurdular. A.İldırım da belə ideoloqlardan biri idi:

Bir suçmu düşməyə köks gərdiyim?
Günahımı türklüğe könül verdiyim?

A.İldırımın dünyagörüşündə türk birliyi ideali konkret məzmununda, aydın məna və məntiqində təzahür edir. Şair birlik anlayışını kökü, soyu bir olan, tarixi ədalətsizlik nəticəsində bir-birindən kənarlaşdırılan xalqların bir-birilə mümkün yaxın əlaqələri kimi başa düşür. Bu əlaqə, bağlılıq isə baş verən bu və ya digər ictimai-siyasi və ya mədəni hadisə fonunda bir-birinə arxa, dəstək olmaq məzmununu ifadə edir:

Türk deyincə, özü, sözü mərd olur,
Dost deyincə ayrılmaz bir fərd olur.

A.İldırım türk ellərinin hər hansı birinin başına gətirilən faciələrə başqa bir türk elinin biganə, soyuqqanlı münasibətinin bağışlanmaz tarixi səhv olduğunu dərin bir yangı ilə söyləyir. “Dönük qardaş” şeiri “1944-cü ildə Ana yurda (Türkiyəyə - ifadə A.İldırımındır) sığınmış sonra düşmənlərə təslim edilən və ruslar tərəfindən sərhəddə makinəli tüfənglə biçilib öldürülən 187 azəri qardaşının ruhuna” ithaf edilmişdir. A.İldırım bu hadisəni türkün türkə xəyanəti hesab edərək dəhşətə gəlir və bunun siyasi məcburiyyətdən irəli gəlsə də belə, yolverilməz olduğunu qələminin bütün gücü ilə ifadəyə çalışır:

Düşmənin açdığı yarıdan dərin,
Ana yurdda öz qardaşdan gördüğüm.
Səslənsəydim səs çıxardı hər daşdan,
Nə bəklərsən sağırlaşan bir başdan?

Sovet rejiminin türk dünyasına qarşı çevrilmiş siyasətinin ən qorxulu cəhətlərindən biri onlar arasında milli-mənəvi ayrı-seçkilik toxumu səpməklə yanaşı, türkləri öz tarixi məskənlərindən elliklə və ya hissə-hissə köçürmək idi. Bu bir tərəfdən eyni soykökə malik olan millətlərin yaxın ərazilərdə yaşadıkları halda bir-birinə yaxınlaşması, siyasi, milli-mənəvi birlik yaratması təhlükəsinin qarşısını alır, digər tərəfdən, əsasən Uzaq Sibirə köçürülən türklərin ruslarla assimilyasiya olunmasına münbit şərait yaradırdı. A.İldırımın qəzəbini coşdurən da məsələnin bu tərəfi idi və o, bunu “qoca türkün düşdüüyü dərdlərin yamanı” hesab etməkdə çox haqlı idi:

Qazan, Başqurd batmış, Kırım sürülmüş,
Mənim badam gözlü yarım sürülmüş,
Qohum-qonşum, bütün varım sürülmüş,
Bulunurmu Sibiryada iman hey,
Qoca türkün düşdüüyü dərd yaman hey!..

A.İldırım “türk soylarının dörd bir yana dağılmasını”, “ocaqlarının sönməsini”, “boylarının köçüb getməsini”, “dərdli-dərdli axan bozkır çaylarını” gördükcə için-için yanır, alışır, türkün böyük bir dərdə, bəlaya, həqiqi mənada genosidə məruz qaldığını görür, lakin ruhdan düşmür. Gizli bir ümid ona ruh verir, onu türkün böyüklüyünə, gücünə, qüvvətinə inandırır. Bu inam işığında A.İldırım türk igidlərinə müraciətlə “İgidlərə çağırış” şeirini yazır. Bu şeirdə A.İldırım Vətənin, türk torpaqlarının, ata-babalarının qəbirlərinin əldən getməsini türkün namus-qeyrət işi kimi mənalandırır, türk oğlunun qanını coşdurmağa qadir poetik bir yüksəkliyə qalxır:

Bax, hirsdən çatlayır qəbrində atan,
Əcəb orda bir skletmi yatan?!

Sığınmış o böyük ruha bu Vatan,
Vatan torpaq deyil, damarda qandır,
Ondan qeyri tapacaq yer, yalandır.

A.İldırım türk oğlunda Vətənin, torpağın, ata qəbrinin müqəddəsliyi və buna görə də onu qorumağın həyatı bir zərurət olmasına dair daha güclü bir inam yaratdıqdan sonra, onu silaha sarılmağa, mübarizəyə, ölüm-dirim savaşına səsləyir:

İgidlər... Atılın köhlən atlara...
Qoymayın yas çökə bizim yurdlara.

A.İldırım türk oğlunun müqəddəs Qurana inam, ulu torpağa məhəbbət, böyük Turan idealına sədaqətlə bu mübarizədən qalib çıxacağına inanır və oxucularına da bu inamı tələqin edir.

“Mən kiməm” şeirində şairin öz türk kökü ilə bağlı duyduğu qürur hissələri, ulu babalarının şanlı tarixi, keçmiş, qəhrəmanlıqları, türk dünyasının birliyi uğrunda apardıqları mübarizələri öz bədii ifadəsini tapır. A.İldırımın türk birliyi – turançılıq ideyaları ifadə edən bu şeirləri uzun müddət öz soy kökündən ayrı düşmüş Azərbaycan oxucusunu mənən ucaltmağa, böyütməyə, vüqarlı, qürurlu olmağa çağırır, mənəvi bütövlüyünü saxlamaq ruhunda tərbiyə edir:

Anlat mənə Mete kim, Cebe kim, Sabutay kim,
Çingiz, Teymur varmıymış, Gürşad kim, Cığatay kim?
Söylə mənmiyim quran ilk birlik əsasını,
Söylə, mənmiyim yapan türkün tək əsasını.

Şairin yaradıcılığında sovet rejiminin əsl mahiyyətini açan, kommunizmə nifrət ifadə edən şeirləri mühüm yer tutur. “Mənim protestom”, “Moskva”, “Qızıl kölələr dünyasına” şeirləri bu

baxımdan diqqəti daha artıq çəkir. Bu şeirlərdə A.İldırımın dünyagörüşü, həyata baxışı, siyasi mövqeyi bütün aydınlığı ilə görünür. O, kommunizmi siyasi bir sistem olaraq qəbul etmir:

Buraxın, parçalansın zülmün haqsız yapısı,
Silinsin yer üzündən kommunizmin kabusu.

Şair kommunizmi zülmə, haqsızlığa rəvac verən, onu qanuniləşdirən və ümumiyyətlə, insanlığa zidd ictimai bir sistem kimi başa düşür, mənalandırır.

II BÖLMƏ NƏSR VƏ DRAMATURGIYA

MİR CƏLAL PAŞAYEV (*Mir Cəlalın bədii nəsr*)

Azərbaycan xalqının yaddaşında Mir Cəlal görkəmli nasir, ədəbiyyatşünas alim, əvəzedilməz şəxsiyyət kimi yaşayır.

Bəsirət gözünü açıb dünyaya ilk dəfə baxan və özünüdərkə can atan Azərbaycan vətəndaşı Mir Cəlalı görkəmli Azərbaycan yazıçısı kimi tanıyır. Azərbaycanlılar üçün Mir Cəlal, öncə, duzlu-məzəli, satirik-yumoristik və eyni zamanda həyatın ən müxtəlif problemlərinə ciddi münasibət ifadə edən hekayələr müəllifidir. Sonra Azərbaycan vətəndaşının təsəvvüründə oxunaqlı, şirin bir təhkiyəyə məlik romanlar müəllifi olan Mir Cəlalın obrazı dolğunlaşır.

Humanitar sahəni özünə peşə seçənlərin təsəvvüründə görkəmli alim Mir Cəlal obrazı məşhur yazıçı Mir Cəlal obrazının yanında özünə bərabər hüquqlu yer alır.

Ali məktəblərdə oxuyan zaman taleyinə Mir Cəlalın tələbəsi olmaq, onun mühazirələrini dinləmək nəsibi düşən insanların təsəvvüründə həqiqi müəllimin obrazı haqqında çox aydın qənaətlər hasil olur. Belə insanlar üçün artıq “həqiqi müəllim necə olmalıdır?” sualına cavab axtarmaq lazım gəlmir.

Tələbəsi, aspirantı, iş yoldaşı – həmkarı olub onunla sıx ünsiyyətdə olan adamlar isə şəxsiyyət bütövlüyünün, ən yüksək insani keyfiyyətlərin simvolu olan Mir Cəlalın obrazını da yaddaşlarına həkk etmişlər. Bu mənada prof. H.Ənvəroğlunun

dəqiq ifadə etdiyi bir fikrə tam şərik olmaq lazım gəlir: “Yazıçı-vətəndaş Mir Cəlal tanrısından güc alan, mənəvi təmkinini uca tutan batin sima, XX əsr ictimai-tarixi gerçəklər dönəmində ilkinliyini və özəlliyini qoruyub saxlayan fəvqəlinsan idi”⁵⁹.

Mir Cəlal (Mir Cəlal Əli oğlu Paşayev) 1908-ci ildə Cənubi Azərbaycanın Əndəbil kəndində dünyaya gəlmişdir. Onun uşaqlığı və ilk gənclik dövrü Azərbaycanın ikinci böyük şəhəri, şanlı bir tarix yaşayan Gəncədə keçmişdir. Burada təhsil almış, 1928-ci ildə Gəncə Darülmüəllimini bitirmişdir. Əvvəlcə Gədəbəydə, sonra da Gəncə şəhərində müəllimlik etmiş, məktəb direktoru vəzifəsində çalışmış, 1930-31-ci illərdə Kazan Pedaqoji İnstitutunda, sonra isə Azərbaycan Dövlət Elmi Tədqiqat İnstitutunun aspiranturasında təhsilini davam etdirmişdir. Bir müddət “Kommunist” və “Gənc işçi” qəzetlərində işləsə də, aspirantura təhsilindən sonra elmi yaradıcılıqla ciddi məşğul olmağa başlamış, eyni zamanda ali məktəblərdə müəllim kimi fəaliyyət göstərmişdir. Mir Cəlal Azərbaycan Dövlət Universitetinin (indiki BDU) Azərbaycan ədəbiyyatı kafedrasının müdiri işləmişdir.

1940-cı ildə “Füzulinin poetik xüsusiyyətləri” mövzusunda namizədlik, 1947-ci ildə isə “Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)” mövzusunda doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir.

O, Azərbaycan ədəbiyyatının müxtəlif tarixi dövrlərinin gözəl bilicisi olmuş, bu sahədə ardıcıl tədqiqatlar aparmışdır.

Mir Cəlal yazıldığı vaxtdan bu günə qədər tələbələrin stolüstü kitabı olmuş “Ədəbiyyatşünaslığın əsasları” (P.Xəlilovla birlikdə) və “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” (F.Hüseynovla birlikdə) dərsliklərinin müəllifidir.

Alimin doktorluq dissertasiyası Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin ən mürəkkəb dövrlərindən birinin – XX əsr Azərbaycan

⁵⁹ Ənvəroğlu H. Ustad sənətkar, qüsrətli ədəbiyyatşünas, böyük pedaqoq. Xalq qəzeti, 22 fevral 2008-ci il

ədəbiyyatının müxtəlif yaradıcılıq istiqamətlərinin öyrənilməsi sahəsində ilk ən fundamental tədqiqat olmuş, dövrün ədəbiyyatını araşdıran tədqiqatçılar üçün mayak rolu oynamış, onlara düzgün nəzəri və metodoloji istiqamət vermişdir. “Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)” tədqiqatı bu günlərdə monoqrafiya şəklində çap olunmuşdur. Əsər müasirliyini və aktuallığını bu gün də saxlayır.

Məşhur Azərbaycan ziyalısı, görkəmli cərrah, “Varlıq” jurnalının nəşiri, Azərbaycan ədəbiyyatının tədqiqinə dair neçə-neçə kitabların müəllifi doktor Cavad Heyət yazırdı ki, “mənim peşəm cərrahlıqdır, eşqim ədəbiyyat”. Bütün yaradıcı fəaliyyəti, həyat salnaməsi göstərir ki, Mir Cəlalin sənəti də, eşqi də ədəbiyyat olmuşdur. O, şərəfli alim, müəllim ömrü ilə bərabər, bir də şərəfli yazıçı ömrü yaşamışdır. Onun ömür “kitabları”nın dəyəri bundadır ki, o, bütün kitabları böyük hərfli İnsan olaraq yazmışdır.

İlk hekayə və oçerklərini 1930-cu ildə çap etdirən yazıçı qısa bir zaman kəsiyində özünü istedadlı nasir kimi tanıdı bilmişdir. 1932-ci ildə “Sağlam yollarda” adlı ilk kitabı çap olunmuşdur. “O, hər şeydən əvvəl, mahir hekayə ustasıdır. Sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatında hekayə janrının inkişafında böyük xidmətlər göstərmişdir. İnsanda sağlam duyğular, xoş arzu, ümidlər oyadan, gerçəklərə baxışı həqiqət işığı, tənqidi ruh və ayıqlıq hissi gətirən, haqsızlığı, nöqsan, eybəcərlik və mənfiliyə qarşı mübarizə keyfiyyəti aşılayan bədii gülüş ədibin yaradıcılığında mühüm tərkib hissə, əsas estetik əlamət və məziyyətlərdəndir”⁶⁰.

Mir Cəlalin hekayələrində ideoljiddən gələn mövzular, dövrü üçün xarakterik olan yeniliklə köhnəlik arasında mübarizə və s. o qədər işlək deyil. O, hekayələrində insanın daxili aləminə nüfuz etməyə çalışır. İnsanın mənəvi-əxlaqi dünyasının sirləri

⁶⁰ İsmayılov Y. Ön söz. Mir Cəlal. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb, 2005, s.55

– özəllikləri və eybəcərliklərinə daha artıq diqqət yetirir. Mir Cəlalin hekayələrində hadisələrə satirik-yumoristik münasibətdə də, ciddi mətləblərin – mövzuların bədii ifadəsində də vətəndaş və onun taleyi ön plandadır. “Həkim Cinayətov”da satirik, “Təzə toyun nəzakət qaydaları”, “Bostan oğrusu”nda yumoristik gülüş əsasdır. “Vətən yaraları” ciddi üslubda yazılıb. İfadə tərzindəki rəngarənglik, mövzu müxtəlifliyi, mövzunun bədii həllindəki gözlənilməzliklər, təhkiyə şirinliyi, lakonizm, humanist pafos Mir Cəlalin hekayələrinin oxunaqlığını şərtləndirən əsas cəhətlərdir.

Mir Cəlal bədii nəsrin roman janrında da məharətlə qələmini sınıamışdır. Bir-birinin ardınca yazdığı “Dirilən adam” (1934-1935), “Bir gəncin manifesti” (1939), “Açıq kitab” (1941), “Yaşlılarım” (1946-1952), “Təzə şəhər” (1948-1950), “Yolumuz hayandır” (1952-1957) əsərləri onu istedadlı roman ustası kimi tanıtmışdır.

Bir yazıçı kimi Mir Cəlal ədəbi tənqidin diqqətini tez cəlb etmişdir. Onun əsərləri birmənalı qarşılanmasa da, nasir və romançı kimi həqiqi istedad sahibi olduğu etiraf edilmişdir. Bir çox hallarda Mir Cəlalin romanları nüfuzlu tənqiçlərin polemika obyektinə olmuşdur.

Yazıldıqdan dərhal sonra M.Arif, M.C.Cəfərov, C.Cəfərov kimi nüfuzlu tənqiçlərin Mir Cəlalin əsərlərinə məqalələr həsr etməsi yazıçının ədəbi mühitdəki mövqeyinin göstəricisidir. Xüsusən M.Arif yazıçının fərdi yazı manerasını yüksək dəyərələndirmişdir.

Nisbətən sonrakı dövrün tənqiçləri və ədəbiyyatşünasları da yazıçının yaradıcılığına yüksək qiymət vermiş, ayı-ayrı əsərlərindən, yaradıcılıq yolundan bəhs edən məqalə və monoqrafiyalar yazmışlar. Mərhum tənqiçimiz Ə.Hüseynovun “Mir Cəlal” (1991), Y.İsmayılovun “Mir Cəlalin yaradıcılığı” (1975) monoqrafiyalarını xüsusi fərqləndirmək istəyirəm.

Ədəbiyyat tariximizdə, müasir Azərbaycan ədəbiyyatına aid dərsliklərdə Mir Cəlal həmişə öz layiqli yerini tutmuşdur.

Mir Cəlalin ən məşhur əsəri “Bir gəncin manifesti” romanıdır desək, yəqin ki, səhv etmərik. Sovet dövründə bu əsər təkə, tənqid və ədəbiyyatşünaslığın təqdir etdiyi roman yox, həm də sözün həqiqi mənasında oxucuların stolüstü kitabı olmuşdur. Romana bu sevginin həqiqi və ən əsas səbəbi nədir? Fikrimizcə, bu səbəbi görkəmli tənqiç M.Arif çox dürist müəyyənləşdirmişdir. 1957-ci ildə qələmə aldığı “Azərbaycan sovet romanı” məqaləsində tənqiç yazırdı: “Bir gəncin manifesti” vətənpərvərlik ehtirası ilə yazılmışdır⁶¹.

M.Arifin fikrincə, bu vətənpərvərlik ehtirası romanda dolğun əks olunmuşdur. Bu “dolğun”luğun birinci və əsas şərtini tənqiç romanın “eposa meylliliyi”ndə görmüşdür. Onun “Bir gəncin manifesti”ni S.Rəhimovun “Şamo”su ilə müqayisə etməsi çox ciddi mətləblərdən xəbər verir. M.Arif müqayisəni yalnız ona görə aparmır ki, “Şamo” romanının mövzusu “Bir gəncin manifesti” romanının mövzusunda çox da fərqli deyildir. O, bu qənaətdədir ki, “S.Rəhimov “Bir gəncin manifesti” romanındakı materialı “mütləq epik planda işlədi”⁶². Bu mülahizə mahiyyətcə “Bir gəncin manifesti”nin epopeya materialı əsasında yazıldığını təsdiq etmək deməkdir. Tənqiç romanında “xalq kütlələrinin şüurlanması və xalqın inqilabi qüvvəsinin üstünlüyünün”nün əks elətdirilməsini önə çəkməklə və əsərdə “heç şübhəsiz xalq ruhu müəyyən dərəcədə öz ifadəsini tapmışdır” deməklə “Bir gəncin manifesti”nin epopeyaya çəkmə xarakterini açır. Bu zaman görkəmli tənqiç romanında inikasın lirik səciyyəsinə belə, xalq həyatı haqqında dolğun təsəvvür yaradılmasını yazıçının sənətkarlığı hesab edir: “Buna görə də, material eposa meyl etsə də, Mir Cəlal o materialı öz üslubuna müvafiq olaraq lirik planda

⁶¹ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı, Azərb SSR EA nəşr., 1967, s.427

⁶² Yenə orada

vermişdir və müvəffəq də olmuşdur”⁶³.

M.Arif 1958-ci ildə Mir Cəlal haqqında yazdığı “Yazıçı və alim” adlı başqa bir məqaləsində göstərirdi ki, “Mir Cəlalin yaradıcılığında çox qüvvətli bir şəkildə nəzərə çarpan cəhət müasirlik, həyatilik, ictimailikdir”⁶⁴. Məqalənin yazıldığı illərdə - düz yarım əsr qabaq Mir Cəlalin yaradıcılığı müasir idi. Tənqid də bunu sənətkarın yaradıcılığının “çox qüvvətli bir şəkildə nəzərə çarpan cəhət”i hesab edirdi. Bəs, bu gün necə? Bu gün də Mir Cəlalin yaradıcılığı müasirdirmi? Yazıcının vaxtilə çox məşhur olan əsəri – “Bir gəncin manifesti” indi də öz müasirliyini saxlaya bilirmi? Yoxsa, onunla eyni dövrdə yazılmış bir çox romanlar kimi onun da yolu arxivədir? “Bir gəncin manifesti”nin “yolu hayanadır?”

Hansı əsərlər yaşarı olur? Hansı əsər Şekspir dostlarının təbirincə desək, “bir əsrin yox, bütün zamanların sənətkarı” olur? Fikrimizcə, milli həyat gerçəklərini düzgün əks etdirən və ona bəşəri məzmun, dəyər verə bilən əsərlər.

“Bir gəncin manifesti”ndə milli gerçəkliyin, milli həyatın bədii ifadəsi varmı? Var. Romanda inikasin xarakteri bəşəri səciyyə ala bilirmi? Ala bilər.

Bəs “Bir gəncin manifesti”ndə ideolojidən gələn təsvirlər, “inqilabi məzmun” varmı? Var. İlk növbədə, paradoksal bir vəziyyət yaranır: Milli və inqilabi məzmun - bir-birini nkar edən iki həqiqət eyni əsrdə necə birləşir? Əsas olan budur ki, aparıcı olan hansıdır. Fikrimizcə, romanda xalq ruhunun, bəşəri dəyərlərin ifadəsi əsasdır.

Ədəbiyyatşünaslıqda belə bir fikri səslənib: “Ədib (Mir Cəlal nəzərdə tutulur – T.S) süni emosiya yaratmaq, mətləbi dolayısı ilə demək yolu ilə getmir. Həyat həqiqətlərini tam açıqlığı ilə,

⁶³ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı, Azərb SSR EA nəşr., 1967, s.427

⁶⁴ Yenə orada. s.491-492

real şəkildə təsvir edib, müstəqim mənada oxucusuna çatdırır”⁶⁵. Bu fikir doğrudur. Lakin Mir Cəlalin bütün əsərlərinə aid edilə bilməz. Mir Cəlal çətin bir dövrdə yaradıcılığa başlayıb. Onun yaradıcılığının böyük bir hissəsi diktatura rejimi dövrünə - repressiya illərinə düşür. Bu illərdə məişət planında yazdığı əsərlərdə o, sözünü müstəqim şəkildə, “tam açıqlığı ilə” deyə bilərdi və deyirdi də. Ancaq ciddi ictimai-siyasi mövzularda yazdığı əsərlərdə bu üsul kifayət etməzdi və etməzdi də. “Bir gəncin manifesti”ndə və eləcə də digər romanlarda dolayısı təsvirlər, alt qat, “gizli mətləblər” çoxdur.

1939-cu ildə yazılmış bu romanda ADR-in çökdürülməsi və Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulması dövrünün (bəlkə də, illərinin demək doğru olar) hadisələri əks elətdirilir. Həmin “əks”in Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığında təfsiri belədir: “Dirilən adam” və “Bir gəncin manifesti” əsərləri Azərbaycanda sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizədən bəhs edir”⁶⁶. Müəyyən mənada bu “həqiqət”i qəbul etsək də, elə burdaca nöqtə qoymaq olarmı? Doğrudanmı, “Bir gəncin manifesti”ndə başqa məsələlər əks olunmayıb?

Postmodernist tənqiddə çox maraqlı bir tezis var. Bu tənqid hesab edir ki, “bədii əsərin öz strukturu etibarilə bitib-tükənməz mənə potensialına malik olması böyük əhəmiyyət kəsb edir”⁶⁷.

Bəlkə, biz “Bir gəncin manifesti”nə “bitib-tükənməz mənə potensialı” prizmasından yanaşaq? “Sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizə”ni də uzaqbaşı bu mənə potensiallarından biri hesab edək? Yəni bizə aydın deyil ki, sovet tənqidi “Bir gəncin manifesti”ndəki “çox zəngin mənə potensialından” məhz zamanın, mühitin, siyasi rejimin təbiətinə uyğun gələn ancaq birini - “sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizə”ni

⁶⁵ Azərbaycan sovet ədəbiyyatı. Bakı, “Maarif”, 1988, s.309-310

⁶⁶ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı, Azərb SSR EA nəşr., 1967, s.492

⁶⁷ Quliyev Q. Postmodernizm. “Azərbaycan” jurn., 2005, №9, s.183

qabardırdı? Eyni zamanda axı sovet tənqidi özü də (M.Arifin simasında) əsərdə “xalq ruhunun” əksini etiraf etmişdir. Bəlkə, bu etirafdən yapışıb, postmodernist nəzəriyyənin tələb etdiyi kimi, romanın materialını “mətn” hesab edərək onu yenidən “oxu”yaq? Sovet tənqidinin üstündən sükutla keçdiyi, qabartmaq lazım gəlmədiyi milli və bəşəri məzmunu önə çəkək? Fikrimizcə, ən düzgün çıxış yolu budur.

“Bir gəncin manifesti”ndə hadisələrin inkişafı Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulmasına doğru istiqamətlənir. Romanda sovet hökumətinin Azərbaycana “gəliş”inə münasibət birmənalı deyil. Bu münasibət əsərin Azərbaycan sovet tarixşünaslığında və eləcə də ədəbiyyatşünaslıq kitblarında bizə aşılana “həqiqətlər”dən çox fərqlənir. Biz romanda milli hökumətlə - Müsavat hökuməti ilə XI Qızıl Ordu və sovet hökumətini təmsil edən digər qüvvələr arasında gərgin mübarizənin şahidi oluruq. Bu mübarizə mənzərələri bizə Azərbaycanda XI Qızıl Orduya heç də qucaq açılmadığı, onun gül-çiçəklə qarşılanmadığı, sovet hökumətinin Azərbaycan hökumətinin, milli hökumət tərəfdarlarının iradəsini hər b gücü ilə, zorla qırması haqqında düşünməyə imkan verir. Doğrudur, zahiri planda müəllifin sovet hökumətinə münasibəti müsbətdir, əsərdə müsavat hökumətinin və onun nümayəndələrinin ünvanına sərt ifadələr səslənir. Lakin bu deyilən sözlərin – yazıçının deməyə məcbur olduğu sözlərin ifadə etdiyi həqiqət bir başqadır, tərəflərin - əks cəbhələrin romanda əks olunan gərgin mübarizəsinin oxucuya təlqin etdiyi həqiqət tamam başqadır. Nəzərə almaq lazımdır ki, 30-cü illərin oxucusu 23 ay yaşayan ADR dövründə azadlığın, milli müstəqilliyin “tamını dadmışdı”, onun mahiyyətini yaxşı bilirdi. Dayanmadan işləyən repressiya maşını bu həqiqəti, bu istəyi dilə gətirməyə imkan vermirdisə də, Azərbaycan insanının iç dünyasında bu istək yaşayırdı. Ona görə də Q.Xəlilovun ifadəsi ilə desək, “fərasətli oxucu” bu mübarizələrin əsərdə əks olunan

alt qatını görməyə bilməzdi. Mir Cəlal intellektual oxucunun bu alt qatı – zahir arxasında batını görəcəyinə, əsl həqiqəti tapacağına inanırdı.

İ.Şıxlının 1995-ci ildə yazdığı “Ölən dünyam” əsərində “Bir gəncin manifesti”ndə əks olunan Gəncə hadisələrinin, XI Qızıl Ordunun Gəncəni ələ keçirməsinin təfəsilatlı təsviri verilmişdir. Mir Cəlalin təsvirləri ilə İ.Şıxlının təsvirlərində üst-üstə düşən məqamlar çoxdur. Lakin İ.Şıxlı Mir Cəlalın fərqli olaraq aparılan mübarizələrdə milli hökumətin məğlubiyətini açıq-aydın Azərbaycan xalqının tarixi taleyinin qara şəhifəsi kimi əks etdirə bilir. Əsərin milli müstəqillik illərində yazılması ona bu imkanı verir. Mir Cəlal isə mahiyyəti açıq ifadə edə bilmir. Yazıçı oxucunu ayıq salmaq, əsl həqiqəti tapmasına kömək etmək üçün çox orijinal bir yol seçir. O, Sovet hökumətinin Azərbaycana gəlişinin müstəmləkəçi xarakterini açıq deyə bilməsə də, metaforik planda bunu çox uğurlu ifadə edir. Romanda ingilis hökumətinin Azərbaycana marağı müstəmləkə rejiminə kəskin tənqidi münasibət, antimüstəmləkə əhvali-ruhiyyəsinin bədii inikası kontekstində əks olunur. İngilis müstəmləkəçilərinin ünvanına səslənən sərt tənqidlər yalnız müstəmləkəçiliyin mahiyyətini açmağa istiqamətlənmiş, həm də sovet hökumətinin Azərbaycana gəlişinin məqsəd və məramı haqqında assosiativ düşüncələrə meydan verir. Əsərdə ingilis hökumətinin nümayəndəsinin – misterin – “vağzal ingilisi”nin Azərbaycana gəlişinin məqsədi Sonanın düşüncələrində özünə belə yer alır: “O, uzaq yerlərdən – ölkələr, dənizlər basa-basa buraya xeyrə gəlməmişdir. Bizi də Hindistan kökünə salmaq, var-yoxdan çıxarmaq, aldatmaq, tora salmaq üçün gəlmişdir”.

Yazıçının Sonanın düşüncələrinə verdiyi təfsirlərdə müstəmləkəçiliyin iç üzünü, məqsədləri bütün çılpalığı ilə açılır: “Sona camaat arasındakı danışıqlardan bilirdi ki, aylarla yollar basa-basa gəlib buralara çıxan o “boz şeytan” uzun və murdar

fil xortumu ilə yalnız nefti sormur. Gecə-gündüz dağda-daşda sümsünür, ağıl kəsən yumşaq və “yağlı” yerlərdə mix-tövləsini bərkitməyə, vətən torpağının şirəsini, fağır-füqəranın qanını sormağa çalışır”. Bu sözlərdə yazıçı mövqeyi çox dəqiq ifadə olunmuşdur. Bu parçada bircə “boz şeytan” sözünü “ağ şeytan”la (ya bəlkə də, “ağ ayı” ilə) əvəz etmək kifayətdir ki, həqiqətə doğru gedən “yol” aydın görünsün.

Romanda “həqiqətə doğru gedən yolun” aydın mənzərələri vardır. Sona-mister xəttində və qarşılaşmasında milli xarakterin antimüstəmləkə əhvali-ruhiyyəsi inandırıcı boyalarla təsvir olunmuşdur. Romandakı iki epizod obrazın xarakterindəki milli qürur hissi və vətəndaşlıq ləyaqətinin məzmununu açmaq üçün tapılmış çox uğurlu detallardır. Birinci epizod ceyranın qaçırılması, ikincisi isə Sonanın “Yusif-Züleyxa” xalçasını ingilissə satmaqdan qəti imtina etməsidir. Hər iki epizod xalqın müstəmləkə rejiminə müqavimət duyğusunun və milli süurun inkişafının göstəricisidir. “Mən Sona deyiləm, əgər bu ceyrana ingilis əli dəyə!”. Bu sözlərdəki qətiyyət təkcə ananın uşağına məxsus olanı qorumaq instinktinin nəticəsi deyil. Bu sözlərdə haqqın qəsb olunmasına, haqqa təcavüzə fərdi yox, milli zəmində etiraz var. Bu düşüncə Sonanın içindən gəlir, xarakterin tarixi ənənəsindən güc alır. Stixial olaraq dərk olunan həqiqət (“Mən Sona deyiləm, əgər bu ceyrana ingilis əli dəyə” sözlərinin ifadə etdiyi həqiqət) get-gedə möhkəmlənir, obrazın simasındakı milliliyi önə çəkir. İnsana sinfi-zümrəvi münasibət bu məqamda zəifləyir, tam arxa planda qalır. “Yusif-Züleyxa” xalçasını, nəyin bahasına olursa-olsun, almaq istəyən, ələ keçirmək istəyən ingilisin Sonanın şəxsində qarşılaşdığı müqavimət milli birlik ideyasını qabardır. Aşağıdakı dialoqa diqqət yetirək:

- Satmıram! Satmıram canım!
- Bu da yüz qızıl, yüzə qızıl, keçib bizimki...
- Nə qızıla satıram, nə də ingilissə!

Sonanın bu qətiyyəti təkcə onun fərdi xarakterindən güc almır. Bu çox ibrətli və qüvvətli səhnədə Sonaya arxa duran camaatın onu ayıq salmağa, milli sərvət olan “Yusif-Züleyxa” xalçasını yadlara satmamağa istiqamətlənən çağırışları, hərəkətləri obrazın milli mənafeyə köklənən mövqeyini qətiləşdirir. “İtə ataram, yada satmaram” sözləri müstəmləkəçi rejimin üzünə vurulan sərt sillə kimi təkcə Sonanın yox, təkcə ora toplaşan camaatın – xalqın yox, həm də sənətkarın mövqeyini ifadə edir. Aşağıdakı sözlər də bunun ifadəsidir: “Yüzlərlə vətəndaşın sevincli, alqışlı baxışları, o namuslu qızı və qeyrətli ananı yola salırdı:

- Halal olsun!
- Halal olsun belə qadına!

O nə dayanır, nə dinir, nə də geriye baxırdı. Qəlbində qaynayan vətən təəssübü və analıq qüruru ilə başını uca tutub gedirdi”.

Romanda “Yusif-Züleyxa” xalçası milli varlığın, Sonanın və camaatın xalçaya münasibəti isə vətəndaşlıq ləyaqətinin bədii təəcəssümü kimi mənalandır.

Ümumiyyətlə, romanın ideya polifonizmində Sona obrazının estetik “yük”ü xüsusi əhəmiyyət daşıyır. Sona əsərdə vətəndaşlıq ləyaqətini təəcəssüm etdirən obraz olmaqdan başqa, həm də güclü qadın xarakterini əks etdirir. Ana surəti olaraq Azərbaycan realist nəsr tarixində Sonanın yeri birincidir. Sona romanda ana istəyinin, iztirablarının, fədakarlığının simvolu kimi ümumiləşdirilmişdir. Həm də ümumiləşdirilmiş obraz olduqca canlı, təbii və həyatidir. Müəllif təhkiyəsində oxuyuruq: “Anası Baharı çox sevirdi. Bunu yazmamaq da olardı; çünki hər bir ana övadını sevir və sevməlidir. Lakin Sona arvadın analıq sevgisində çoxlarına xas olmayan ayrı bir əlamət, ayrı bir xüsusiyyət vardı”.

Müəllif Sonanın övladlarına sevgisini təhkiyə etmir, bu sevginin bütün yaşantılarını, anaya gətirdiyi sevincli və iztirablı

məqamları ustad sənətkar qələmi ilə təsvir edir, həqiqi yaşantılar kimi oxucuya təqdim edir.

Ç.Aytmatovun “Gün var əsrə bərabər” romanında Ana – Beyit qəbiristanlığının tarixi ilə bağlı bir əfsanədən söhbət gedir. “Manqurt əfsanəsi” adı ilə məşhurlaşan bu əfsanədə göstərilir ki, naymanların torpaqlarını zəbt edən “juan-juanlar əsir tutduqları düşmən əsgərləri ilə çox amansız rəftar edər”, xüsusən cavanların başına dəvə dərisi keçirib qızmar səhra günəşi altında saxlayarmışlar. Dəhşətli işgəncədən ölənlər ölür, tək-tək qalanlar isə yaddaşlarını itirib manqurta çevrilərmişlər. Naymanlar belə tale yaşayan adamlardan tamamilə əl üzərmişlər. Düşünürləmiş ki, onu xilas etsələr belə, “bu adamın özünü yox, müqəvvanı qaytarmaq demək idi”. Əfsanə təhkiyə olunarkən göstərilir ki, “Nayman – Ana kimi tanınan bircə nayman qadını öz oğlunun bu bədbəxtliyi ilə barışa bilməyib”. Günlərin birində, manqurt olsa belə, oğlunu tapmaq məqsədilə ucsuz-bucaqsız Sarı-Özək çöllərində axtarısa çıxıb. Sonsuz məhrumiyətlərə, təsəvvür edilməyəcək dərəcədə çətinliklərə dözərək, dəfələrlə ölümə üz bəüz qalaraq axır ki, oğlunu tapır və sonda Nayman – Ana manqurt edilmiş oğlunun ona tuşlayaraq atdığı oxdan ölür.

Əfsanədə ananın övlad həsrəti, onu axtarıb tapmaq, ona qovuşmaq istəyi, ana ürəyinin böyüklüyü olduqca təsirli dillə təsvir olunur. Sonanın taleyi ilə Nayman – Ananın taleyi arasında çox böyük oxşarlıq var. Ancaq bu təkə tale oxşarlığı deyil. Məsələn təkə o deyil ki, Sona da iki balasından ayrı düşüb. Məsələn ondadır ki, Mir Cəlalın da qəhrəmanının ürəyi övladlarına nəhayətsiz sevgi ilə doludur. Elə bu sevgi də Sonanı Nayman – Ananın getdiyi yola salır. Ana, nağıl dili ilə desək, ayağına dəmir çarıq geyib, əlinə dəmir əsa alıb, oğlanlarını şəhərdə axtarmağa gedir. Sarı-Özək çöllərində oğlunu şüursuz, yaddaşsız, anasını belə tanımayan manqurta çevrilmiş görəndə Nayman – Ana necə dərin izzirab keçirirsə, oğlunu təsadüfən

“Qəriblər” xəstəxanasında ölümçül vəziyyətdə çarpayıda uzanmış görənlərin ananın – Sonanın izzirabları – yaşantıları da eyni dərəcədə dəhşətlidir:

- Can balam! Bu nə gündür, anan öləydi, səni belə görməyəydi, Mərdan!

Sona özünü yaralı oğlunun yastığına yıxdı. Qorxusundanmı, sevincdənmi, ya dəhşətdənmi elə bir haray çəkdi ki, xəstəxanada ayaq tutan adamların hamısı bura axışdı.

Nayman – Ana ilə Sonanın faciəsini bir-birindən hesaba gəlməz zaman fərqi ayırır. Lakin yaşantılar eynidir, demək olar ki, tam üst-üstə düşür. Bunun səbəbi nədir? Birincisi, ana bütün zamanlarda anadır. Analıq hissi milli, sinfi keyfiyyət deyil. İnsanın təbii varlığından gələn bəşəri duyğudur. Etnik-mifoloji yaddaşın ifadəsi kimi yaranan əfsanədə də, romanda da bu həqiqət əks olunmuşdur. Mir Cəlalın sənətkarlığı etnik-mifoloji yaddaşdan gələn bu keyfiyyəti çağdaş insanın varlığında bütün incəliklərinə qədər müşahidə və əks etdirə bilməsindədir.

Fikrimizcə, “Bir gəncin manifesti” əsəri “göz yaşı romanı” kimi də maraqla oxunur. Bu mənada Baharın taleyi romanın başqa bir süjet xəttini yaradır və müəllifin humanist idealının bədii əksində dəyər qazanır.

Baharın acınacaqlı həyat yolunun müəllif təfsirlərində hadisələrə sinfi-ideoloji mövqedən verilən şərhlər nəzərə çarpsa da, balaca qəhrəmanın yaşantıları əsərdə çox təbii əks olunmuşdur. Baharın faciəli taleyinin bütün detallarında insana humanist münasibət konteksti aparıcıdır. Baharla bağlı təsvirlərin gerçəkləşməsində sənətkarın insana, xüsusən az yaşlı uşağın təyinatına mərhəmət fəlsəfəsi nöqtəyindən nəzərindən yanaşmaq meyli də nəzərə çarppır. İnsanın insanı başa düşməsi, eyni bir torpağın övladları olan insanların bir-birinə məhəbbət bəsləməsi, qayğı göstərməsinin zəruriliyi müəllifin İnsan konsepsiyasında əhəmiyyətli yer alır. Soyuq qış günlərində nökrəçilikdən

qovulan və qışın qılınc kimi kəsən soyuğu, şaxtası ilə üzbəüz qalan uşağın taleyinin heç kimi maraqlandırmaması, əksinə, bu hala çoxlarının laqeyd və düşüncəsiz münasibəti müəllifi narahat edir. Satmaq üçün əlində gəzdirdiyi içəlatı it qapandan sonra xozeyinin Baharı amansızcasına qovub küçəyə salmasını, bütöv bir kütlənin soyuqdan tir-tir əsən uşağa tam laqeyd münasibətini və nəhayət, küçədə qalıb soyuqdan donaraq ölməsini təsvir edən epizodlar əsərin ən ürək parçalayan səhnələridir. İnsanların Bahara münasibətində müəllif sinfi yanaşmanı önə çəksə də, iti realist qələm burda da öz “söz”ünü deyir. Baharın ölümündə, faciəli taleyində sinfi-zümrəvi kontekst yox, insana qeyri-humanist münasibət tənqid pafosunun əsasında dayanır. Müəllifin qeyri-insani hərəkətlərə sənətkar qəzəbi məsum uşağın ölümündən duyduğu ürək parçalayan təsvirdə də əks olunur: “Yalnız o balaca və adamsız uşaq yox idi. Yenicə çiçəklənən Bahar, qışın cəngəlində məhv olmuş Bahar daha yox idi. Ondan acı bir xəyal qalmışdı. Baharın çıraq, köhnə papağı yolda, qar üstündə qaralırdı. O da sahibi kimi kimsəyə lazım deyildi...”

Həqiqi bədii ədəbiyyat heç vaxt insana humanist münasibətdən kənar yaranmamışdır və yaranmayacaq. Buna görə də Mir Cəlalın “Bir gəncin manifesti” romanı insanlığın “manifesti” kimi həmişə yaşayacaq.

Mir Cəlalın realizmi onun ilk romanı olan “Dirilən adam”da özünü bütün ciddiliyi ilə göstərmişdi. Yazıcının ilk romanı epizmə meyilli idi. “Dirilən adam”la “Bir gəncin manifesti” romanı eyni tarixi dövrün hadisələrini əks etdirir. Romanların mövzu və problematikalarında yaxınlıq olsa da, “Dirilən adam”da Azərbaycan kəndinin mənzərəsi daha əhatəli planda əks etdirilmişdir. Hər iki roman “inqilab” ideyasına köklənsə də, realizmin həyat həqiqətinə sədaqət prinsipi və yazıcının böyük istedadı, dərin müşahidə qabiliyyəti reallığın acı mənzərələrini əks etdirməyə imkan vermişdir.

Tədqiqatlarda Mir Cəlal realizmində C.Məmmədquluzadə sənətinin ən yaxşı ənənələrinin yaşadığı dönə-dönə qeyd olunmuşdur. “Dirilən adam”la “Danabaş kəndinin əhvalatları” əsəri arasında analoji cəhətlər çoxdur. Hər iki əsərdə bədii məkan eynidir: Azərbaycan kəndi. Lakin bu kəndlər və bu kəndlərin bədii təqdimi eyni deyildir. Çünki C.Məmmədquluzadənin təsvir etdiyi kənd XIX əsr Azərbaycan kəndidir. Mir Cəlal Azərbaycan kəndini XX əsrin əvvəllərinin ən təlatümlü vaxtında, tale yüklü zamanında təsvir edir. C.Məmmədquluzadənin təsvir etdiyi kənddən fərqli olaraq bu kənddə ictimai-siyasi hadisələr daha sürətlə bir-birini əvəz edir.

“Bir gəncin manifesti”ndən fərqli olaraq “Dirilən adam”ın aparıcı qəhrəmanları bu ictimai-siyasi hadisələrin içində deyil. Hərgah ki, sosialist realizminin ideoloji prinsiplərindən irəli gələrək onların da yolu “inqilaba doğru”dur. “Bir gəncin manifesti”ndə olduğu kimi, bu əsərin də sonunda inqilab öz “mübarək və qırmızı” qədəmlərini Azərbaycan toprağına basır, patetik “yoldaşlar” ifadəsi “yeni dünya”ya çağırış kimi səslənir. Lakin fikrimizcə, romanın gücü, bədii siqləti bu çağırışda deyil, sosial ədalətsizliyə, insana antiinsani münasibətə etiraz ruhundadır, bu etiraz ruhunun güclü realist ifadəsindədir. Hansı zamanda və şəraitdə yaşamasından asılı olmayaraq ölməmiş insanın öz sağlığını sübut edə bilməməsinin təsviri İnsana qeyri-humanist münasibəti tənqid kontekstini önə çıxarır. Qədirin talesizliyi və bu talesizlikdən doğan həyat “roman”ı ideoloji təfsirin geyindiriyi “sinfi don”a heç cür sığışmır, milli gerçəkliyin sosial bəlası kimi dərin bəşəri məzmun, məna daşıyır.

Qədir-Qumru xətti insani sevgini, məhəbbət kontekstini, insanın təbii varlığının mürəkkəbliyini, gücünün bitib-tükənməzliyini, hələ qatı açılmamış sirlərlə dolu olduğunu önə çıxarmaqla məhdudlaşmır, böyük sevgi ilə yaşayan insanların yaşamaq haqqını təsdiq edir. Bu təsdiq pafosu romanın tənqid

pafosu ilə dolu olan süjetində reallaşır. “Danabaş kəndinin əhvalatları”nda Xudayar bəy Zeynəbin həyatını faciəyə döndərir. Bu faciəni Bəbir bəy Qumruya yaşadır. Lakin fərqli üsul və vasitələrlə gerçəkləşdirilsə də, yaşamaq haqqını C.Məmmədquluzadə Zeynəbə, Mir Cəlal Qumruya verir. Mir Cəlalin təsvir obyektinə çevirdiyi situasiya “Danabaş kəndinin əhvalatları”ndakından sərtir. Xudayar bəy heç olmasa əri ölmüş qadını özünə arvad etmək istəyirdisə, Bəbir bəy Qumrunun ərini diri ikən ölmüş elan etməklə niyyətinə çatmaq istəyir. “Dirilən adam”da faciəvi situasiyanın kökü daha dərinlərə işləyir, sosial mühit və insan kontekstində bədii mənalandırma daha sərt həqiqətlərin açılmasına təkan verir. Qumrunu heç cürə ələ gətirə və nadan adamların təşviqi ilə qadının məhəbbətinin uşaqda toplanmasını həzm edə bilməyən Bəbir bəy onun südəmər uşağını daşlara çırpıb öldürür. Bu təsvir romanın ən təsirli səhnələrindəndir: “Bəbir bir də bərk tovladı. Uşaq qorxusundan hıçqırırdı. Ona nə ediləcəyini bilmirdi. Bəy uşağı var qüvvəsi ilə qaldırdı, daşa çırpdı. Uşağın başı əzildi. Nar kimi xışıldadı. Yazıq bir səs eşidildi. Uşağın burnundan, ağızından, qulaqlarından gələn qan bitkiləri, cücüləri, heyvanları sulamaq üçün axan suyu boyadı”.

Bu təsvirdə əsas olan, oxucunu təsirləndirən və düşündürən insan təbiətinin mürəkkəbliyidir, ziddiyyətləridir. İnsanın təbiətində özünə yer alan bu vəhşiliyin, yırtıcılığın kökünün haradan qaynaqlanması haqqında düşüncələrdir. Bu düşüncələr romanın bəşəri məzmununu gücləndirməklə bərabər, fəlsəfəsini də açır.

Mir Cəlalin bədii nəsrində “Açıq kitab” romanının müstəsna mövqeyi vardır. “Açıq kitab” az tədqiq olunmuş, Azərbaycan romanının, eləcə də ədəbiyyatının tarixində layiq olduğu qiyməti almamışdır. Əsər haqqında ilk obyektiv mülahizələrdən biri görkəmli tənqidçi M.C.Cəfərova məxsusdur. O yazırdı: “Nəsrimiz

həqiqətin üzünə dik baxan bir neçə qiymətli roman, povest və hekayələrə malikdir. Onlardan biri Mir Cəlalin “Açıq kitab” romanıdır”⁶⁸. Bununla belə “Açıq kitab”a münasibət birmənalı olmamışdır. Yazıcının bədii irsinn ardıcıl tədqiqatçılarından biri Y.İsmayılovun sözləri ilə desək, “... bəziləri də “Açıq kitab”a başqa cür yanaşır, müəllifi həyat həqiqətini təhrif etməkdə, varlığı birtərəfli qələmə almaqda, mütərəqqi realist ənənələrdən uzaqlaşmaqda günahlandırır”⁶⁹.

“Açıq kitab”ın həm “həqiqətin üzünə dik baxan”, həm də “həyat həqiqətini təhrif edən” əsər kimi qiymətləndirilməsi təsadüfi deyil. 1941-ci ildə qələmə alınmış bu kitab zamanın ruhuna uyğun yazılmamışdı. “Açıq kitab”da həyat hadisələrinə münasibət və yazıçı ideali siyasi rejimin, ideologiyanın diktələrindən güc almayıb. “Açıq kitab” bu gün də müasirdir. Romanın müasirliyini şərtləndirən digər amili də önə çəkmək lazım gəlir. Əsərdə təsvir predmetinə çevrilən zamanın hadisələrinə obyektiv münasibət var.

“Açıq kitab”da Sovet hökumətinin ilk onilliklərindəki Azərbaycan həyatının, ictimai-siyasi və mənavi-əxlaqi mühitinin təsviri ön plandadır. Əsərdə kollektivləşmə uğrunda mübarizə zamanının hadisələri əks olunur. “Açıq kitab” epik planda yazılmamışdır. Tədqiqatçıların da qeyd etdiyi kimi, hadisələri epik təfsilatları ilə bədii əsərin predmetinə çevirmək Mir Cəlalin üslubu üçün xarakterik deyil. O, daha çox hadisələri lirik planda verməyi xoşlayır. Hadisələrin təsvirini yox, hadisələrin obrazın düşüncəsindəki əksini inikasın mərkəzinə gətirir. Qeyd edək ki, 30-cu illərin ictimai-siyasi hadisələri bir çox romanların – o cümlədən Ə.Ələkbərzadə, S.Rəhimov, M.Hüseyn, Ə.Vəliyev və b. əsərlərinin bədii təhlil predmeti olub. Bədii təhlil predmeti olan zaman baxımından “Açıq kitab” “Yoxuşlar”, “Dünya

⁶⁸ Cəfərov M.C. Sənət yollarında. Bakı. “Gənclik”, 1975, s.269

⁶⁹ İsmayılov Y. Ön söz. Mir Cəlal. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Şərq-Qərb, 2005, s.9

qopur”, “Saçlı”, “Tərən”, “Qəhrəman” romanları ilə birləşir. Lakin zamanın hadisələrinə yazıçı münasibəti “Açıq kitab”da tamam fərqlidir. Həmin romanlarda ictimai-siyasi problemləri inikas konteksti bilavasitə yazıçı məqsədini müəyyənləşdirirsə, “Açıq kitab”da sosial həyat və insan konteksti əsasdır. “Açıq kitab”da bədii inikasın xarakterindəki bu fərqli cəhət Azərbaycan ədəbiyyatının və nəsrinin həmin mərhələsi üçün olduqca ağırlı bir problemdir. Məlumdur ki, sonralar tənqid və ədəbiyyatşünaslıq bədii yaradıcılıqda insan münasibətlərinin ön plana çəkilməsinin zəruriliyini və ədəbiyyatın özünəməxsusluğunu, yaşarılığını da məhz bu cəhətin müəyyənləşdirdiyini dönə-dönə qeyd etdi. Hətta 50-ci illərin sonu, 60-cı illərin əvvəlləri ədəbiyyatımızda şəxsiyyət amilinin qüvvətlənməsi və insana humanist münasibətin əksi baxımından yeni mərhələnin başlanğıcı kimi götürüldü. Bədii nəsrimizdə “Yanar ürək”, “Böyük dayaq” və “Yeraltı çaylar dənizə axır” kimi romanlar insana humanist münasibət kontekstinin qabarlılığı ilə fərqlənən romanlar kimi xüsusi dəyər qazandılar⁷⁰. Lakin bu o zaman etiraf edildi ki, siyasi rejim yumşalmağa doğru gedirdi. Məsələ burasındadır ki, təsvir predmetinə çevirdiyi həyat hadisələrinin obyektiv inikası və insan talelərinin önə çəkilməsi, başqa sözlə, humanist pafosu və ideali ilə “Açıq kitab” onunla eyni dövrdə yazılan romanlarla yox, ondan xeyli sonra yazılmış “Yanar ürək”, “Yeraltı çaylar dənizə axır” və b. tipli digər əsərlərlə birləşir. Bu mənada “Açıq kitab” zamanını qabaqlayan bir romandır.

“Açıq kitab”da zaman hadisələrinə illuziyalı, təhrif edilmiş, ideologiyaya tabe tutulmuş münasibət yoxdur. İdeolojiden gələn təsvirlər burda epizodlar şəklindədir, çox vaxt yazıçının ifadə etdiyi “həqiqətləri” pərdələmək funksiyası daşıyır. Bu mənada, hələ 1945-ci ildə yazdığı “Açıq kitab” adlı məqaləsində M.C.Cəfərovun romanı “həqiqətin üzünə dik baxan” əsərlər sırasında görməsi və bunu xüsusi ahənglə qeyd etməsi,

⁷⁰ Geniş bax: Hüseynov A. Nəsr və zaman. Bakı, “Yazıçı”, 1980

görməli tənqidçinin zamanına görə tam açıqlaya bilmədiyi çox mətləblərdən xəbər verir.

“Açıq kitab” tədqiqatlarda birmənalı olaraq satirik roman kimi qiymətləndirilir. Gəldiyevdən isə satirik romanın satirik qəhrəmanı, tipi kimi danışılır. O, sənətkarın ifşa hədəfi kimi təqdim olunur. Tənqidin gəldiyi qənaətlərdən bir belədir ki, “Açıq kitab” “xalqımızın öz doğma milli mədəniyyətini sürətlə inkişaf etdirməyə başladığı bir zaman onun xoşbəxt həyatını öz dar, şəxsi mənfəətləri xatirinə içəridən zəhərləməyə çalışan adamların iç üzünü bütün çıpaqlığı ilə açıb meydana qoyur. Müəllif belə adamları Gəldiyevlər adlandırır”⁷¹. Göründüyü kimi, bu mülahizədə “xalqımızın öz doğma milli mədəniyyətini sürətlə inkişaf etdirməyə başladığı bir zaman”la şər xislətin təcəssümü olan obraz arasındakı ziddiyyət qabardılır və əsərin bədii konfliktinin mahiyyəti kimi təqdim edilir. Fikrimizcə, “Açıq kitab”da bədii təhlil obyektini kimi seçilən Zamana tənqidçinin mülahizəsində özünə yer alan keyfiyyətlər müstəvisində yanaşılmayıb. Məlum olduğu kimi, 30-cu illərin əvvəlləri ictimai-siyasi cəhətdən çox ağır bir dövr idi, 37-ci illər repressiyasının ərafəsi idi. Yeni bərqərar olan siyasi rejim milli varlığa, milli həyat tərzinə ciddi müdaxilələr edir, sinfi mənsubiyyəti önə çəkməklə milli birliyə ağır zərbə vururdu. “Açıq kitab” romanının satirik qəhrəmanı bu mühtidən güc alan və onun xarakterini ifadə edən bir obraz kimi yaradılmışdır. Mir Cəlal bədii təsvirin, analitik bədii təhlilin mərkəzinə gətirdiyi Zamanın ruhunu satirik qəhrəmanın – Kərim Gəldiyevin simasında ümumiləşdirir.

Akademik B.Nəbiyev yazır: “Gəldiyevin bir-birinin ardınca quraşdırdığı iclaslar, qarışdırdığı intriqalar, “orqanizovot elədiyi dokladlar”, əzizlərinin qəbri üstünə getmiş gənclərin guya həyatla ayaqlaşa bilmədiklərini ifşa etmək məqsədilə

⁷¹ Cəfərov M.C. Sənət yollarında. Bakı, “Gənclik”, 1975, s.269

çağırdığı komsomol yığıncaqları onun əsas "ictimai işidir"⁷².

Kərim Gəldiyev şəxsiyyət etibarını ilə zəif bir insandır, lakin xarakteri etibarını ilə şərə meyllidir. Zaman Gəldiyevin xarakterindəki bu şər xislətinə geniş meydan verir. O, əvvəlcə kənddə, sonra da şəhərdə görüldüyü hər yerdə və hər məqamda adamlara pislik edir, qara yaxır, onları qorxu-vahimə içində saxlamağa çalışır. Zaman keçdikcə o daha çox güc yığır, fəaliyyət meydanını genişləndirir. Partiya təşkilatının katibi olduğu institutun ictimai ab-havasını öz gəlişi və fəaliyyəti ilə dözülməz bir dərəcəyə çatdırır. İnstitut mikromühitdir. Burdakı həyat cəmiyyət həyatını simvolizə edir. İnstitutun rektoru Verdiyev də ona qoşulur. Bu qoşulmada xarakter meylliliyi də var. Ancaq Verdiyevin Gəldiyevə güzəştləri və onunla eyni havanı "çalması" onun "dostu"nun xarakterində Zamanın ruhunu görməsi, ictimai sistemin Gəldiyevə arxa durmasını başa düşməsi ilə bağlıdır. İnstitutun komsomol komitəsi də, ayıq və düşüncəli vətəndaş mövqeli sədr Muxtar da Kərim Gəldiyevə təsir edə bilmir. "Bir nəfər Gəldiyevin xəyanətləri, az qala böyük bir şəhəri iztirablandırmağa başlayır"⁷³. Kərim Gəldiyev bu "güc"ü haradan alır? Mir Cəlal Kərim Gəldiyevi fərdi xarakterin ümumiləşdirilmiş obrazı kimi yaratmayıb. Onun simasında siyasi rejimin "mənəvi dünyası"nu əks etdirib. Kərim Gəldiyev şərti-metaforik obrazdır. Zamanın xisləti Kərim Gəldiyevin üzərinə köçürülüb.

Zaman insanlara sinfi-zümrəvi münasibət tələb edir və Kərim Gəldiyev təktəsərrüfatçıya düşmən kimi baxır, onu "müzür ünsür" hesab edir.

Zaman "Allahsızlar cəmiyyəti"nin tüğyan etdiyi zamandır. Kərim Gəldiyev ölünün üstündə "Quran" oxunmasının, qəbiristanlığa getməyin əleyhinə çıxır.

⁷² Nəbiyev B. Söz ardı. Mir Cəlal. Seçilmiş əsərləri. Dörd cildə. IV cild. Bakı.

"Gənclik", 1968, s

⁷³ Cəfərov M.C. Sənət yollarında. Bakı. "Gənclik", 1975, s.269

Zaman milli yaddaşsızlığa köklənib. Kərim Gəldiyev etnik yaddaşdan, milli tarixi varlıqdan, ənənədən gələn bütün insani keyfiyyətlərə "müharibə" elan edir.

Zaman yalan və saxtakarlıq üzərində qurulub. Kərim Gəldiyev boğazdan yuxarı söylədiyi parıltılı, cəzbedici və həm də vahiməli sözləri başının üstündə bayraq edib, murdar əməllərinin sipərinə çevirir.

Zaman əməlsizliyə əməl, məsləksizliyə məslək, şərə xeyir donu geyindirir. Kərim Gəldiyev həmin dəqiqə cildini dəyişir, zamanın boynuna biçdiyi "don"u həvəslə geyir, başqalarını da bu "don"da görmək istəyir.

Zaman onun biçdiyi və tikdiyi "don"u geyməyənlərə, geymək istəməyənlərə qucaq açmır. Kərim Gəldiyev heç bir vicdan əzabı çəkmədən belələrinin ayağının altını qazmağa, onu qırx arşın quyunun dibinə salmağa hazırdır.

Zaman Müşfiqləri, Cavidləri, Cavadları repressiya məngənəsinə salıb əzir. Kərim Gəldiyev də Vahidin, Rübabənin "açıq kitabı"nu bağlamağa çalışır.

Romanın konflikti Vahid – Rübabə cütlüyü ilə Kərim Gəldiyevin arasındakı ziddiyətlər əsasında inkişaf edir. Vahid-Rübabə cütlüyündə milli xarakterdən gələn bəzi səciyyəvi cizgilər əks etdirilmişdir. Onların təmiz sevgiləri də, xarakterlərindəki bütövlük də, milli ənənələrə böyük hörmətlə yanaşmaları da, insanlara saf və təmənnsiz münasibətləri də bu ənənədən güc alır. Tənqiddə belə bir fikir səslənib ki, "...lakin Rübabə ilə Vahid surətləri son dərəcə zəif, sönlük çıxmışdır"⁷⁴. Nə Rübabə, nə də Vahid "zəif, sönlük xarakterlər" deyil, gücsüzdürlər. Bu obrazların yaradılmasında da yazıçının həyat həqiqətinə sədəqəti bütün çırpıqlığı ilə görünür. Müəllif onları "şişirdilmiş müsbət qəhrəman"lar kimi təqdim etmək fikrindən uzaqdır. Zamanın günü-gündən dəyişən xarakteri Vahidin və Rübabənin xeyrinə

⁷⁴ Cəfərov M.C. Sənət yollarında. Bakı. "Gənclik", 1975, s.275

deyil. Milli-tarixi varlıqdan gələn və Vahidin və Rübabənin xarakterində cəmləşən keyfiyyətlər onların yaşadıkları zamanda təqdir olunmur. Buna görə də onlar getdikcə daha artıq gücsüzləşir və tragik bir həyat yaşamağa məhkum olunurlar. Rübabə ağır xəstə yatan anasına qulluq etmək istəyir və buna görə bir gün dərstdən qalır; dünyasını dəyişən anasının yasını saxlayır, onun ölümünü faciə kimi qəbul edir və bu tamamilə təbii olmaqla bərabər, insanın insanlığını şərtləndirən bir cəhətdir. Lakin Kərim Gəldiyev bu məqamlarda onun iki ayağını bir başmağa dirəyir, onu nə olur-olsun dərəcəyə, iclasa gəlməyə təhrik edir. Anasının ölümünə ağrınmasını Rübabənin siyasi korluğu kimi qiymətləndirir, onu cəzalandırmağa çalışır. Rübabə də, Vahid də Kərim Gəldiyevin və ona dəstək verənlərin əli ilə əzablı, ağrılı bir həyata düşər olur, böyük məhrumiyyətlərlə qarşılaşırlar. Rübabənin və Vahidin taleyi 30-cu illərdə faciəli tale yaşayan milli xarakterin aqibətini simvollaşdırır. Rübabənin və Vahidin obrazında və faciəsində müəllif Zamana kəskin tənqidi, İnsana isə humanist münasibətini gerçəkləşdirir. Romanın sonunda Kərim Gəldiyev ifşa olunur, Rübabə və Vahid öz "haqlar"ını alırlar. Bu sovet ədəbiyyatşünaslığında ənənəvi olaraq qiymətləndirildiyi kimi, ancaq "humanizmin təntənəsi"nin ifadəsinə xidmət etmir. Daha çox öz məzmununda yazıçının siyasi senzuradan yayınmaq məqsədini gizlədir. Bununla belə, həm də sənətkar romanda Zaman haqqında demək istədiyi bir çox həqiqətlərə simvolik don geyindirir. Romanın sonunda mənəvi cəhətdən müflis olmuş Gəldiyev özünü meşəyə verir, nəfəsini dərir və "kəsilmiş qarağacın quru kötüyü üstündə" oturur və bu zaman onun içindən "bir səs", duyğu keçir: "Bir də göyərsəydim!.." Bu ifadədə 37-ci illərin hadisələrinə - repressiya illərindəki faciələrə, daha ağır, müdhiş bir tale yaşamalı olacaq insanlığa ağrılı və humanist bir münasibət var.

MEHDİ HÜSEYN

(*M.Hüseynin roman yaradıcılığı tarixi
ədəbi proses kontekstində*)

Görkəmli tənqidçi və ədəbiyyatşünas, Azərbaycan ədəbiyyatının həqiqi təəssübkeşi Mir Cəlal 1959-cu ildə yazdığı, görünür ki, anadan olmasının 50 illiyi münasibətilə yazdığı "Mehdi Hüseyn" məqaləsini aşağıdakı sözlərlə başlayırdı: "Bizim bədii nəsrimizin Eyvazov qədər də yaşı yoxdur. Bu az müddət ərzində nəsrimiz çətin yollardan keçmiş, ağır imtahanlardan çıxmışdır, özü də günəşli bir gündə qınından sıyrılan parlaq bir qılınc kimi çıxmışdır". Mir Cəlal Azərbaycan bədii nəsrinin tarixini Lerik rayonunda yaşayan və 150 ildən artıq ömür eləyən Mahmud Eyvazovun yaşı ilə müqayisə eləyəndə, birinci halda, bu nəsrin yaşının bir insan ömrü qədər də olmadığına diqqəti cəlb edir, az yaşında ədəbiyyatımızın bu sahəsində görülən işin böyüklüyünü nəzərə çatdırır, ikinci halda isə bədii nəsrimizin tarixində M.Hüseynin yaradıcılığının əhəmiyyətli yer tutmasını işarələyirdi.

Böyük tənqidçi və ədəbiyyatşünasın aşağıdakı mülahizələri də bunun əyani sübutu olmaqla bərabər, M.Hüseyn yaradıcılığına verilən həssas və dürtüst tənqidçi qiymətidir: "Mehdinin əsərləri hələ otuzuncu illərdən yayılmağa, diqqəti cəlb etməyə başlamışdı. Onun bir sıra həcmcə xırda, mövzu etibarilə əhəmiyyətli, məzmunca zəngin hekayələrindən istedadlı gənc bir qələm sahibinin səsi gəlirdi... Müzakirə və söhbətlərdə bəzən bu sual eşidilirdi: Mehдинin yazı üslubu klassiklərdən kimə daha yaxındır- Axundova, Mirzə Cəlilə, Süleyman Saniyə, yoxsa Qorkiyə və ya Fadeyevə? Mən deyərdim ki, bu üslub hər kəsdən əvvəl Mehдинin öz orijinal üslubudur". M.Hüseynin nəsrinə verdiyi bu qiymətlə böyük tənqidçi, heç şübhəsiz ki,

sənətkarın yaradıcılığını ədəbi ənənəyə qarşı qoymaq niyyətində deyildi; Mir Cəlal istedadlı nasirin ədəbi ənənəyə novator münasibətini önə çəkirdi. Yaradıcılığında özünü qabarıq şəkildə göstərən novator xüsusiyyətlərlə bu nasirin özünəməxsus bir yazı manerası formalaşdırdığını, fərdi nəsr poetikasını yarada bildiyini vurğulayırdı. Bu isə mahiyyət etibarını ilə M.Hüseynin bir nasır kimi özünü təsdiq etdiyini, ədəbiyyatımızda özünəməxsus səhifə açdığını ədəbi ictimaiyyətin diqqətinə çatdırmaq demək idi.

Məlumdur ki, M.Hüseyn bədii yaradıcılığa 20-ci illərin sonlarında hekayə janrında yazdığı əsərləri ilə gəlmişdir. Lakin bu bir həqiqətdir ki, bədii nəsrimiz tarixində M.Hüseynin yerini müəyyənləşdirən və onu istedadlı nasır kimi tanıdan daha çox roman janrında yazılan əsərləri olmuşdur. Bu mənada "Daşqın", "Tərən", "Səhər", "Abşeron", "Qara daşlar" və ən nəhayət, "Yeraltı çaylar dənizə axır" romanlarının adlarını burda xatırlamaq, böyük yazıçının nəsrinə daha çox bu əsərlərin ideya-bədii keyfiyyətləri əsasında qiymət vermək tam qanunauyğun görünür.

XIX əsrin ikinci yarısında M.F.Axundovun "Aldanmış kəvakib" əsəri ilə realist nəsrin əsası qoyulmuşdusa da, romanın təşəkkül tarixini ən yaxşı halda XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindən başlamaq lazım gəlir.

Azərbaycan realist romanı tarixində ikinci mərhələ isə ilk "sovet romanları"nın yaranması ilə başlayır. Ə.Ələkbərzadənin "Yoxuşlar" romanından başlayan bu mərhələni adı çəkilən müəlliflə bərabər, bir çox görkəmli sənətkarlar - Y.V.Çəmənşəminli, M.S.Ordubadı, Mir Cəlal, S.Rəhimov, M.Hüseyn, Ə.Vəliyev və b. bu janrın uğurlu nümunələri ilə kifayət qədər zənginləşdirə bilmişlər. Ədəbiyyatımızın bu mərhələsində Ə.Ələkbərzadənin "Yoxuşlar", "Dünya qopur", S.Rəhimovun "Şamo", "Saçlı", Mir Cəlalin "Dirilən adam", "Bir gəncin manifesti", Ə.Vəliyevin

"Qəhrəman" və bir sıra başqa əsərlərlə bərabər M.Hüseynin "Daşqın", "Tərən", "Səhər" romanlarının da xüsusi mövqeyi, yeri vardır.

30-40-cı illərdə nəsrin əsas hərəkət istiqamətini və simasını müəyyənləşdirən bu əsərlər müasir ədəbiyyatşünaslıqda inqilabi, sinfi və kolxoz quruculuğu uğrunda mübarizədən bəhs edən əsərlər kimi qiymətləndirilir. Bu cür təfsir və qiymətləndirmə əslində həmin romanların müasirlik ruhunu şübhə altına salır və dolayısı ilə həmin əsərlərin ancaq ədəbi-tarixi prosesin faktı kimi əhəmiyyətli olması tendensiyasını irəli çıxarır. Müasir ədəbiyyatşünaslıqda belə bir fikir də səslənir ki, "... 1920-30-cu illər nəsrində "inqilabçı" obrazı milli tip kimi dərk oluna bilmir"⁷⁵. Bəli, biz də qəbul edirik ki, "Şamo", "Dirilən adam", "Dünya qopur", "Qəhrəman", "Daşqın", "Tərən" və eləcə də "Səhər" romanlarının inqilabi hərəkətə doğru istiqamət götürən süjeti və aparıcı qəhrəman kimi təqdim edilən obrazın "inqilabçı" xarakteri ideologiyadan güc alır, müəllif süjetin hərəkətində və qəhrəmanın xarakterində həyatın həqiqətlərindən çox, reallıqdan çox, ideologiyadan, siyasi rejimin ədəbiyyat üzərindəki basqısından qidalanan ideya xəttinin gerçəkləşməsi qayğısına qalır.

Bütün bunlar həqiqətdir. Lakin 30-cu illərdən meydana çıxmağa başlayan və dövrün ədəbi tənqidinin inqilab və kolxoz quruculuğu uğrunda mübarizədən bəhs edən romanlar kimi dəyərləndirdiyi bu əsərlərdə başqa ideya xətləri, alt qat, gizli mətləblər yoxdurmu?

Mir Cəlalla bağlı oçerkdə biz metodoloji baxımdan məsələyə tamamilə fərqli yanaşma tərzini əsaslandırmağa çalışmışıq: "Postmodernist tənqiddə çox maraqlı bir tezis var. Bu tənqid hesab edir ki, "bədii əsərin öz strukturu etibarını ilə bitib tükənməz mənə potensialına malik olması böyük əhəmiyyət kəsb edir".

⁷⁵ Əlişanoğlu T. Əsrdən doğan nəsr. Bakı, "Elm", 1990, s.90

Bəlkə, biz “Bir gəncin manifesti”nə “bitib-tükənməz məna potensialı” prizmasından yanaşaq? Sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizəni də uzaqbaşı bu məna potensiallarından biri hesab edək? Yəni bizə aydın deyil ki, sovet tənqidi “Bir gəncin manifesti”ndəki “çox zəngin məna potensialından” məhz zamanın, mühitin, siyasi rejimin təbiətinə uyğun gələn ancaq birini- sovet hakimiyyəti uğrunda gedən mübarizəni qabardırdı? Eyni zamanda, axı, sovet tənqidi özü də (M.Arifin simasında) əsərdə “xalq ruhunun” əksini etiraf etmişdir. Bəlkə, bu etirafdan yapışib, postmodernist nəzəriyyənin tələb etdiyi kimi, romanın materialını mətn hesab edərək onu yenidən “oxu”yaq? Sovet tənqidinin üstündən sükutla keçdiyi, qabartmaq lazım bilmədiyi milli və bəşəri məzmunu önə çəkək?”

“Bir gəncin manifesti”ndə olduğu kimi, M.Hüseynin “Daşqın”, “Tərən” və “Səhər” romanlarında belə “məna potensialı”- milli və bəşəri məzmun varmı? Sevindirici hal və bu gün həmin əsərlərin müasirliyini şərtləndirən cəhət kimi deməliyik ki, bəli, var.

Müasir ədəbiyyatşünaslığın daha çevik təfəkkürlə düşünə bilən nümayəndələri (məsələn, T.Əlişanoğlu) 30-40-cı illərin romanlarında, o cümlədən “Tərən”də “Azərbaycan kəndinin varlığı, real mənzərələri, həyat və məişəti”nin “konkret bədii ifadəsi”nin fərqi nə varır və əslində bu cəhəti dövrün romanının “məna potensialından” biri kimi götürür⁷⁶.

Digər tərəfdən, M.Hüseynin romanlarında təsvir olunan inqilab uğrunda mübarizə təsvirlərində inqilab uğrunda mübarizə dövrünün bir çox həqiqətlərinin “gizləndiyi”ni də görməmək mümkün deyil. Sadəcə olaraq bu zaman mərhum tənqidçimiz Q.Xəlilovun sözləri ilə desək, “fərasətli oxucu” fəhminə, başqa sözlə, intellektual oxucu qavrayışına ehtiyac yaranır. Siyasi rejim “həqiqətləri” arxasındakı milli həqiqətləri görmək

bacarığı tələb olunur. “Daşqın” romanının Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığındakı təfsirlərindən birinə diqqət yetirək: “M.Hüseynin üç hissəli “Daşqın” romanı (1933-1936) Vətəndaş müharibəsi və Azərbaycan- Gürcüstan sərhəddində menşevik, müsəvat qalıqlarının törətdiyi qanlı faciələrin təsvirinə həsr olunmuşdur”⁷⁷. Bu qənaət bədii mətnin ifadə elədiyi həqiqət deyil. Bu, bədii qiymətləndirmədə məhkəmə hakimi kimi hökm verməyə öyrəşmiş sovet ədəbiyyatşünaslığının əsər haqqında çıxardığı hökm- qənaətdir və həm də birtərəfli hökm və qənaətdir.

“Daşqın” romanında xalqın öz milli varlığını saxlamaq uğrunda XI Qızıl Ordu ilə, müstəmləkəçi rejimlə qarşılaşma səhnələri, dövrün ağırlığı, amansızlığı və taleyüklü olması təsvir edilir. Əsərdə keçən əsrin ikinci onilliyinin sonlarında xalqımızın yaşadığı faciəli tale, milli müstəqilliyini saxlamaq uğrunda cəhdlərinin uğursuzluğa düşər olmasına dair zamanın həqiqətləri əks olunmuşdur. Əlbəttə, bu həqiqətlər üzde deyil. Azərbaycana “qırmızı inqilab” gətirmiş və qan gücünə onu bu xalqa pərçim etməyə çalışan XI Qızıl Ordu ilə milli qüvvələr- Müsavat qüvvələri arasındakı mübarizənin fəhmi, ayıq oxucuya təlqin etdiyi həqiqətlərdir.

“Səhər” romanının da əsas qəhrəmanının yolu “inqilaba doğru”dur. Bu mənada Bayram Mir Cəlalin “Bir gəncin manifesti” romanındakı Mərdanla tipoloji yaxınlıq vardır. Mərdan kimi Bayram da kənddə yaşayışın “dözülməzliyi”nə dözməyib “ruzi” dalınca şəhərə gəlir və inqilabi hərəkətə qoşulur. Ancaq fikrimizcə, “Səhər”i bütövlükdə inqilabçı Bayramın (eləcə də məslək dostlarının) mübarizə yolu kimi başa düşmək romanın məna-məzmun polifonizmini tam şəkildə dərk etməyə imkan vermir.

Romanın “Oyanan kənd” adlı ikinci hissəsi bütövlükdə Azərbaycan kəndinin problemlərini, ziddiyyətlərini, kənd

⁷⁶ Geniş bax: Əlişanoğlu T. Əsrdən doğan nəsr. Bakı, “Elm”, 1990, s.90

⁷⁷ Azərbaycan sovet ədəbiyyatı. Bakı, “Maarif”, 1988, s.429

insanının mənəvi dünyasını, sinfi- zümrəvi münasibətləri, çar hökumətinin- müstəmləkəçi rejimin antimilli siyasətindən törəyən bəlaları, Azərbaycan kəndlisinin ağrı və acılarını realistsəsinə əks etdirir. Bu mənada bizim Azərbaycan kəndinin acınacaqlı taleyi haqqında “Danabaş kəndinin əhvalatları”ndan, “Dirilən adam” və “Bir gəncin manifesti”ndən aldığımız təəssüratlar “Səhər”də daha da dərinləşir. Eyni zamanda Mehdi Hüseyn sələflərinin yaradıcılığını- ədəbi ənənədən gələn təkrar etmir, onun kəndə, kənd adamına özünəməxsus baxış bucağı var.

M.Hüseyn Azərbaycan kəndlisinin milli-tarixi əxlaqə söykənən xarakterini açır. Bu mənada Bayramın anası Pərinin, əmisi İsgəndərin obrazları diqqətimizi xüsusilə cəlb edir.

İsgəndərin xarakteri ilə İ.Şıxlının Cahandar ağası arasındakı mənəvi bağlılığı müşahidə etməmək mümkün deyil. İsgəndər mərdliyi, cəsurluğu, el-oba arasındakı böyük nüfuzu, mənəvi saflığı və təmizliyi, kişilik və mərdlik qanunlarına sona qədər əməl etmək əzmi ilə Cahandar ağanın sələfi kimi götürülə bilər.

Müəllif mövqeyində İsgəndərin acı taleyi, başına gələn qəzavü-qədər sinfi-zümrəvi münasibətlər kontekstinə çıxarılsa da, realist təsvir tamam başqa bir həqiqəti ortaya qoyur. Romanda İsgəndər- İbişoğlu qarşılaşmasından daha çox, İsgəndər – qəza rəisi, çar hökumət məmurları arasındakı ziddiyyətlərin təsviri önə keçir. Milli varlığın İsgəndərin xarakterində cəmləşən xüsusiyyətləri qəza rəisini qorxuya salır: “Qəza rəisi ona bir də diqqətlə nəzər salanda, ürəyində öz-özünə dedi: “Oğru olmasa da, qorxulu adamdır”. İsgəndər öz xarakter bütövlüyü və bu bütövlüyün ona tələq etdiyi cəsurluqla milli mühitin müstəmləkəçi rejimə müqavimət duyğusunu simvollaşdırır. Qəza rəisi heç bir günahı olmayan İsgəndəri cəzalandırmaq istəyəndə kənd camaatının müqavimətinə rast gəlir: “Yenicə sevinməyə başlayıb, bir-birini dümsükləyən kəndlilərin üstünə birdən elə bil qaynar su töküldü. İsgəndərlə arası olmayan

adamlar belə, qəza rəisinin bu hərəkətini insafsızlıq hesab edir, qəzəblənirdilər”.

Yazıçı təhkiyəsində özünə yer alan bu təsvirlər Azərbaycan kəndlisinin antirejim əhvali-ruhiyyəsinə, milli birliyini, xarakter bütövlüyünü və dönməzliyini əks etdirir.

Bu təsvirlər, eyni zamanda, İ.Şıxlının “Dəli Kür”ündəki pristav- Cahandar ağa və pristav- camaat qarşılaşmasını yada salır. Lakin biz bunu ədəbi təsir kimi yox, hər iki yazıcının Azərbaycan kəndlisinin milli tarixi səciyyəsinə dərinədən bələdliyi və iti yazıçı müşahidəsinin nəticəsi hesab edirik.

Romandakı Pəri arvad obrazı namus qanunu ilə yaşayan Azərbaycan qadınının tarixi ənənədən gələn xarakterindəki bütövlüyü və əzəməti bütün parlaqlığı ilə əks etdirir və Sonanın (“Bir gəncin manifesti”) mənəvi varisi olur.

M.Hüseynin roman yaradıcılığında yeni keyfiyyət mərhələsi “Qara daşlar” romanı ilə başlayır və axırıncı romanı ilə- “Yeraltı çaylar dənizə axır” əsəri ilə bu mərhələ bir qədər də zənginləşir.

Ədəbiyyatşünaslığımızda “Qara daşlar” yazıcının 1947-cı ildə yazdığı “Abşeron” romanının davamı hesab olunur. Bununla belə, “Abşeron” M.Hüseynin bədii nəsrində yeni keyfiyyət mərhələsinin başlanğıcı ola bilmir. Baxmayaraq ki, dövrünün nüfuzlu tənqidçisi M.Arif “Azərbaycan romanının nailiyyətlərini öyrənmək istəyən ədəbiyyatçılar üçün” bu romanın xüsusi əhəmiyyətini vurğulamış, romanı “ədəbiyyata gətirdiyi, oxucuya açdığı yeni həqiqət” prizmasından yüksək qiymətləndirmişdi. Hətta Azərbaycan tənqid və ədəbiyyatşünaslığını romanı “yüksək qiymətləndirməkdə” suçlamış, ümumsovet ədəbiyyatşünaslığının əsərə daha yüksək dəyər verməsini önə çəkmiş, özü də romanın qəhrəmanı Tahiri Balzakın “Qorio ata”sındakı Rastinyak obrazı ilə müqayisə edərək, şəksiz üstünlüyü M.Hüseynin qəhrəmanına vermişdir⁷⁸.

⁷⁸ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı, 1967, s.

Bu nüfuzlu tənqidçinin "Abşeron" romanını "Qorio ata" ilə müqayisə edərək təqdir və "Literaturnaya qəzeta"nın 1949-cu il 74-cü nömrəsində əsərin İspan yazıçısı Roman Liasın "Neft" romanı ilə müqayisəsini uğurlu hesab etməsi bizim üçün nə qədər xoş olsa da, həqiqətə naminə demək lazımdır ki, romanın köklü qüsuru burda həyat həqiqətinin yetərinə özünə yer ala bilməməsi, konfliktin bədii ifadəsində yazıçının "konfliktsizlik nəzəriyyəsi"nin təsiri altına düşməsi idi.

M.Hüseyn bu romanda həyatı müşahidələrini inikas əvəzinə, daha çox bir ideoloq kimi çıxış etmiş, maarifçi ədəbiyyatda olduğu kimi, ideyadan süjetə gələrək "kommunizmə doğru sürətlə irəliləməkdə olan sovet adamının", ictimai şüuru durmadan "yüksələn" əmək adamlarının obrazını yaratmağa daha çox can atmışdır. Bu qəhrəmanların əməl və hərəkətləri, düşüncə və duyğuları müəllifin onlara verdiyi həyatilikdən uzaq "rol"u gerçəkləşdirməkdən ibarət idi.

"Abşeron" xalis istehsalat romanı kimi yazılmışdı. Burda insanlara münasibətdə sinfi- zümrəvi ayrı-seçkilik yox idi. Onun yaratdığı qəhrəmanlara 30-40-cı illərdə yaranan bir çox əsərlərdəkinin əksinə olaraq, fərdi istək və arzular, sevib-sevilmək, şəxsi rifah haqqında düşüncələr "qadağan" edilməmişdi. Bu mənada romandakı həyat, yenə də bir çox istehsalat romanlarında olduğunun əksinə olaraq, darıxdırıcı deyildi. M.Hüseyn qəhrəmanlarının hərəkət və düşüncəsində milli koloritin yer alması qayğısına da qalmışdı. Tahirlə Lətifənin fərdi duyğularının təsvirinə həsr olunan səhifələr də əsərdəki canlılığı artırır, onun maraqlı oxunuşuna zəmin yaradırdı. Bütün bunlar yaxşı idi. Ancaq romanın süjeti zamanın gerçək üzündən güc almırdı, qəhrəmanların xarakteri təsvir predmetinə çevrilən dövrün insanının problemlərini, həqiqi yaşantılarını, ağrıları və hətta müəyyən mənada deyə bilərəm ki, faciəsini əks etdirə bilmirdi. İllüzüal təsvirlər həyat həqiqətinin üstünü pərdələyirdi.

50-ci illərin sonu, 60-cı illərin əvvəlləri ədəbiyyatımızın tarixində yeni keyfiyyət mərhələsinin başlanğıcı hesab olunur. Bədii yaradıcılıqda insan probleminə diqqət artır. Cəmiyyətin sosial, siyasi və mənəvi- əxlaqi problemləri bilavasitə insanın daxili dünyası, həyatı yaşantıları ilə sıx təmasda bədii təhlil müstəvisinə gətirilir. Ədəbiyyatda həyatı müşahidələrin, həyatın diktə etdiyi məsələlərin inikasına meyl güclənir. Ədəbi tənqid 50-ci illərin sonlarında yaranan bir neçə romanı ilk dəfə insana humanist münasibət kontekstinin önə çəkilməsi və nəsrimizdə həyat həqiqətinin ifadəsinə artan meyli əks etdirmək baxımından xüsusi fərqləndirir. İ.Şıxlının "Ayrılan yollar", M.İbrahimovun "Böyük dayaq", İ.Hüseynovun "Yanar ürək" romanları ilə bərabər, bu sırada M.Hüseynin "Qara daşlar" əsəri də əhəmiyyətli yer alır⁷⁹.

"Qara daşlar" "Abşeron" romanının davamı təsiri bağışlasa da, ədəbiyyatşünaslığımızda bu əsərlər "dilogiya" kimi təqdim olunsada, əsl həqiqətdə "Qara daşlar" "Abşeron" əsərindəki mövzunun yeni şəraitin və zamanın tələbi ilə təzə variantda yazılması idi. Doğrudur, opponentlərimiz etiraz edib deyə bilərlər ki, axı "Qara daşlar"da qəhrəmanların "Abşeron"da əks etdirilən taleyinin davamı izlənilir. Birinci kitabda əsas qəhrəman kənddən şəhərə yenidən gəlmiş, istehsalat çətinlikləri qarşısında qorxuya düşən kəndli gənc idi. İkinci kitabda o, artıq adlı-sanlı buruq ustasıdır. Əlbəttə, bu kontekstdə yanaşıqda "Qara daşlar"ın "Abşeron"un davamı kimi götürülməsi qanunauyğun görünür. Fikrimizcə, "Abşeron"dakı süjetin "Qara daşlar"dakı bu cür davamı müəllifin mövzuya təzədən qayıtmaq naminə uğurlu manevrı kimi düşünülə bilər.

"Qara daşlar" yazılmağa başlayanda (1954-1958) "konfliktsizlik nəzəriyyəsi"nin ədəbiyyatımıza vurduğu zərər, şəxsiyyətə pərəstişin və bundan qidalanan diktatura rejiminin

⁷⁹ Geniş bax: Hüseynov A. Nəsr və zaman. Bakı. "Yazıçı", 1980, s.13-19

cəmiyyətdə yaratdığı ağırlı problemlər bütün aydınlığı ilə meydana çıxmışdı. “Abşeron”da isə bədii konflikt istehsalat prosesinin çətinlikləri ilə məhdudlaşdırılmış, cəmiyyətin həqiqi ictimai-siyasi mənzərəsinin realist təsvirindən yan keçilmişdi.

“Qara daşlar”da M.Hüseyni yenidən həmin mövzuya qayıtmağa məcbur edən onun zamanın tələbinə uyğun bədii həllini, yeni estetik açılışını vermək istəyi idi. Əslində mövzu dəyişməmişdi. Bədii məkanın dəyişməsi-neft uğrunda mübarizənin qurudan dənizə- Qara daşlara köçürülməsi də mahiyyəti dəyişməmişdi. Dəyişən mövzuya yeni münasibət idi; Sözü gedən cəmiyyətin və zamanın həqiqətləri prizmasından mövzunun bədii həllini vermək təşəbbüsü idi.

“Qara daşlar”da yazıçı bu istəyinə nail olmuşdu. Romanın bədii konflikti həyatın ictimai-siyasi həqiqətlərindən güc alır, xalq və rəhbər qarşıdurması kontekstində, birincinin əzm və mətanəti, səbr və təmkini, əyilməzliyi, hər cür çətinliyə baxmayaraq qələbə əzmi romanda drammatizmi şərtləndirən həyatı situasiya kimi mənalanırdı. Aslanovun, Qüdrət və Lalə İsmayılzadələrin, Şeyda İmanovun, Tahirin və onun briqasında çalışan fəhlələrin xalqın iradəsi kimi dərk olunan hərəkətləri şəri, hər cür bədxahlığı, orta əsr despotizmini özünün iş üsuluna çevirən, buna görə də xalq, camaat arasında “Mirqəzəb” ləqəbi qazanan, özünü “Respublikanın sahibi” hesab edən Mollayevin məğlubiyətini şərtləndirir. Süjetin bu mübarizələrdən güc alan hərəkəti dövrün keşməkeşlərini, sırayı insanların faciəli yaşantılarını realistcəsinə əks etdirir.

“Abşeron”da insanı istehsalat sahəsində qazandığı uğurlara görə qiymətləndirmək, məhz istehsal göstəricilərinə görə dəyərləndirmək kimi 30-40-cı illərin bədii ənənəsindən gələn kontekst güclü idi. İnsanın mənəvi-ruhi dünyası burda hələ insanlığı şərtləndirən aparıcı keyfiyyətə çevrilə bilmir, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər ancaq istehsal göstəricilərinin yedəyində

qiymətləndirmədə iştirak edirdi. “Abşeron” romanında yazıçı qəhrəmanlarını “hərtərəfli müasir insan yox, yalnız müəyyən bir peşə sahibi” kimi⁸⁰ təsvir etmək tendensiyasından xilas ola bilməmişdi.

“Qara daşlar”da isə istehsalat mövzusunə insana humanist münasibət kontekstində bədii həll vermək müəllif niyyətinə birbaşa daxil olur. Bu, hər şeydən əvvəl, “Abşeron”la müqayisədə məişət süjetinin və sosial problematikanın istehsalat süjetinin əlavəsi, yamağı kimi yox, ona paralel şəkildə, demək olar ki, onunla eyni hüquqda “Qara daşlar”da yer alması ilə şərtlənir. Roman qəhrəmanlarının ailə- məişət, mənəvi-əxlaqi problemlərindən yaranan çətinliklər də drammatizmin güclənməsində əhəmiyyətli rol oynayır.

İnsana humanist münasibətin zəruriliyi ideyası romanın sosial-siyasi konfliktini şərtləndirən əsas cəhətlərdən biri kimi təzahür edir. Siyasi rejimin və onun manqurt xarakterli əlaltılarının iradəsilə insana qeyri-insani münasibət xalqın səsini təmsil edənlərdən biri – Qüdrət İsmayılzadə ilə siyasi rejimin yüksək çinli köləsi- aləti kimi estetik yük daşıyan Mollayev arasındakı dialoqda bədii təcəssümünü tapır. Mollayev “tənbəllik və pintiliyi”i “xalqın qanından gələn” bir xüsusiyyət hesab edəndə Qüdrət İsmayılzadə ona cavab verir ki, “natəmizlik nə xalqın qanındadır, nə də onun milli xüsusiyyətindən doğur... Əgər düzünü bilmək istəyirsinizsə, bunun bircə səbəbi var. Siz planın rəqəmləri haqqında düşünürsünüz, amma insanı unudursunuz. Məsələn, buruğa gələndə, mədənləri gəzəndə, rəqəmlərdən başqa heç nə ilə maraqlanmırsınız”.

Romanda ilk baxışda nəzərə çarpmayan gizli bir “konflikt” qatı da var ki, drammatizmin güclənməsində və reallığın təsvirini şərtləndirməkdə əhəmiyyətli rol oynayır. Müəllif mənəvi-əxlaqi problematika kontekstində bütün roman boyu yeni

⁸⁰ Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.245

əxlaq tərzinin- sosialist əxlaqının “formalaşma” prosesini, “kommunizm qurmağa doğru” start götürən yeni vətəndaş tipini bədiiləşdirməyə çalışır. Bu niyyətini gerçəkləşdirmək üçün romanın müsbət planda təsvir edilən bəzi obrazlarının düşüncə və hərəkətlərinə bu əxlaqın “simptomları”nı yükləyir. Müəllif bu istiqamətdəki bədii niyyətini daha çox Tahirin xarakterində gerçəkləşdirir. Bir çox hallarda Tahirlə anası Gülsənəm, kolxoz sədri İmran kişinin münasibətlərində yaranan gərginlik, Tahir-Lətifə münasibətlərindəki drammatizm Tahirin xarakterinə yüklənən və milli əxlaqa uyğun olmayan davranış və düşüncədən qidalanır.

Toy ərəfəsində sevgililərin intim həyat yaşamalarını Lətifə qarşısızalmaz sevgidən və ehtirasdan doğan, bununla belə tam yanlış bir addım hesab edərək sonsuz iztirab keçirir. Tahir isə onun əksinə olaraq bu hərəkətdən nəinki iztirab keçirmir, hətta bu cür yaxınlıqda qeyri-adi və pis heç nə görmür. Tahirə Lətifənin bu yaşantısına münasibətdə müəllif şərhləri Tahirin mövqeyini dəstəkləyir.

Əslində Tahirin xarakteri bu məqamda öz həqiqi təbiətindən uzaqlaşdırılır. Çünki Lətifə ilə bütün tanışlığı boyu Tahir milli əxlaq çərçivəsindən kənara çıxan heç bir hərəkətə yol verməyib. Hətta Lətifə ilə münasibətlərində namuslu davranışı hər şeydən üstün tutmasına görə onu “həyatdan geri qalmaq”da, “partiarxal adətlərin təsirindən” çıxma bilməməkdə günahlandırılana Tahirin cavabı qəti olub: “Mən Avropalı olmaq istəmirəm. Həyasızlıq da, sırtıqlıq da mədəniyyət deyil”.

Görünür, realist sənətin qanunları yazıçıya milli varlığın təbiətinə uyğun olmayan keyfiyyətləri onun xarakterinə bütövlükdə calamağa imkan verməyib.

Tahirin xarakterində cəmiyyətin urbanist həyat tərzinə get-gedə qüvvətlənən meyl bu və ya digər şəkildə öz təzahürünü tapsa da, anası Gülsənəmin və kolxoz sədri İmranın təbiətlərində

antiurbanist meyl, milli tarixi varlığın yaşarı ənənələri ümumiləşdirilib. Tahirin bütün cəhdlərinə baxmayaraq anasının şəhərli olmaq istəməməsi, doğma ocağa, el- obaya, yurda bağlılığı həqiqi milli xarakterin yaşarılığını, urbanizmə və qeyri-milli əxlaq tərzlərinə müqavimətini simvollaşdırır.

50-ci illərin sonu, 60-cı illər Azərbaycan ədəbiyyatında, o cümlədən bədii nəsrində cəmiyyətdə baş verənlərə, siyasi rejim nümayəndələrinə, bir çox hallarda isə siyasi rejimin özünə istiqamətlənən tənqid estetik düşüncəni daha artıq məşğul etməyə başlayır.

İ.Hüseynovun “Yanar ürək” əsərindən start götürməyə başlayan tənqid pafosu M.Hüseynin “Yeraltı çaylar dənizə axır” romanında (1963-1964) yeni bədii material əsasında davam etdirilir. Romanda insan və zaman, insan və cəmiyyət, insan və siyasi rejim konteksti insana antihumanist yanaşmanı bədii düşüncənin tənqid hədəfinə çevirir.

“Yeraltı çaylar dənizə axır” romanında yazıçı istehsalat mövzusunda tamam uzaqlaşır, siyasi rejim və insan, siyasi rejim və xalq münasibətlərində ikincilərin üzləşdiyi faciələri realist qələmin bütün gücü ilə bədii təsvirin mərkəzinə gətirir. Sözü gedən illərin, bəlkə də heç bir romanında, insana humanist yanaşma pafosu “Yanar ürək” və “Yeraltı çaylar dənizə axır” romanlarında olduğu qədər konseptual əks etdirilməyib.

“Yeraltı çaylar dənizə axır” əsərində bədii məzmunu ifadə forması da bilavasitə insan taleyini, onun həqiqi yaşantılarını dərinliyi ilə əks etdirməyə istiqamətlənib. Bu romanda oxucu Böyük Vətən müharibəsində itkin düşmüş ərinə görə təsəvvür edilməsi kifayət qədər çətin olan məhrumiyyətlərə düşər edilmiş Səmirə Aydının başına gələnlərlə onun qələmə aldığı gündəliklər vasitəsilə tanış olur. Gündəlik forması dünya ədəbiyyatı nümunələrindən bizə sentimental sənətin janrı kimi tanışdır. Lakin M.Hüseynin romanında Səmirə Aydının göz

yaşı ilə suvarılan taleyi müharibə və qələbədən sonrakı illərdə xalqın başına gətirilən dəhşətlərin əksidir. Müəllif insana qeyri-insani münasibətin səbəblərini idarəetmədəki qüsurlarla bağlamağa çalışıb, xalqın bütün faciəli yaşantılarının kökünü “Respublikanın sahibi” Mollayevin şəxsiyyəti ilə əlaqələndirib, də, realist təsvirin ifadə etdiyi həqiqətlər bütövlükdə sovet siyasi rejiminin antihumanist mahiyyətini açmağa yönəlir.

* * *

M.Hüseynin romanları həqiqi bədii istedadın və roman təfəkkürünün məhsuludur. Görkəmli yazıçının əsərlərində zəngin məna potensialı var. Bu cəhət onun əsərlərinin bütün zamanlarda oxunacağına zəmanət verir.

İSMAYIL ŞIXLI (İsmayıl Şıxlının bədii nəsr)

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində görkəmli nasir kimi əbədi yaşamaq hüququ qazanan İsmayıl Şıxlı bədii yaradıcılığa 1930-cu illərin sonu, 40-cı illərdə gəlmişdir. Əksər yaradıcı adamlar kimi o da əvvəlcə poeziyada müəyyən “gəzişmələr” etmiş, xalq şeiri üslubunda yazdığı qısa müddətli şeir yaradıcılığından sonra nəsrə keçmişdir. İ.Şıxlı ilk nəsr əsərlərini 40-cı illərin sonlarında yazmışdır. Müharibənin od-alovunu gözləri ilə görən, onun törətdiyi bəlalərin ağrısını canında yaşadan İ.Şıxlı 1942-ci ildən qələbə gününədək döyüş yolu keçmişdir. O, “Həkimin nağılı”, “Konserv qutuları”, “Səhəri gözləyirdik”, “Kerç sularında” adlı hekayələrində bir nasir kimi qələmini sınaqdan çıxarmış, müharibə və insan mövzusunun psixoloji tərəflərini bədii təsvirin mərkəzinə çəkməyə çalışmışdır. Hekayələrinin mövzusunun iştirakçısı olduğu müharibə həyatından götürdüyü üçün bədii əksətdirmədə dəqiqlik, canlılıq və reallıq əsas məziyyətə çevrilmiş və yazıçının ilk uğurlarını şərtləndirmişdir.

Müharibə mövzusunda hekayələrindən sonra İ.Şıxlı “Dağlar səslənir” povestini yazmışdır. M.Hüseynin xatirəsinə həsr olunmuş “Qranit kimi sərt” sənədli hekayəsində İ.Şıxlı povest üzərində dönmə-dönə işlədiyini, lakin meydana çıxan əsərin ürəyincə olmadığını etiraf etmişdir. “Dağlar səslənir” onun istehsalat mövzusunda yazılmış ilk povesti idi. Yazıçı Daşkəsəndə gedən tikinti-quruculuq işlərini, insanların fədakar əməyini təsvir etməyi əsas məqsəd kimi götürsə də, povest uğursuz alınmışdı. Doğrudur, haqqında müsbət rəylər də yazılmış, hətta əsər Moskvada da çap olunmuşdu. Amma “Dağlar səslənir” sənətkarlıq cəhətdən müəllifi təmin etməmiş,

yazıçını bu qənaətə gətirib çıxarmışdı ki, “görünür, hər yazıçının öz mövzusu, öz stixiyası var”. Əslində yazıçının bu son qənaəti ədəbiyyatın siyasi rejim tərəfindən istiqamətləndirilməsinə, uğursuzluğun da kökünü burda axtarmaq lazım olduğuna dair düşüncələrinin ifadəsi idi.

İ.Şıxlının həqiqi sənətkar uğuru “Ayrılan yollar”dan başlanır. Dövrün ədəbi tənqidinin “Ayrılan yollar”a münasibəti birmənalı olmamışdır. Yazıçının bədii dilinin səlisliyi, təsvirlərdəki canlılıq və təbiilik, süjetin qəhrəmanların düşüncələrindən, qəlb aləmindən güc alan hərəkəti və bir sıra başqa cəhətlər yüksək qiymətləndirilsə də, insanların əmək prosesindəki hərəkətinin müəyyən mənada arxa plana keçirilməsi, mövzu və problematikanın kənd həyatından yazılmış başqa əsərlərdəkindən əsaslı şəkildə fərqlənməməsi, konfliktin zəifliyi, başqa sözlə, yazıçının konfliktə nəzəriyyəsinin təsirindən yaxa qurtara bilməməsi əsərin qüsurları kimi qabardılırdı. Tənqidin “Ayrılan yollar”a bu münasibəti obyektiv və elmi-analitik qiymətləndirmənin yox, ideoloji münasibətin nəticəsi kimi qəbul edilməlidir.

“Dağlar səslənir”də yazıçı siyasi rejimin ədəbiyyata ideoloji təsirindən kənara çıxma bilməmişdi. Bu, mövzu seçimində də, onun bədii həllində də açıq hiss olunur. Lakin “Ayrılan yollar”da yazıçının ənənəvi mövzuya (kolxoz kəndi mövzusuna) yeni və konseptual baxışı aydın görünür.

Məlumdur ki, 50-ci illərin sonu - 60-cı illər insan amilinin ön plana keçməsi ilə ədəbiyyatımızda yeni mərhələnin başlanğıcı olur. Ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıq bu mənada bədii nəsrimizdə İ.Hüseynovun “Yanar ürək”, M.İbrahimovun “Böyük dayaq”, M.Hüseynin “Qara daşlar” romanlarına xüsusi dəyər verir. Ədəbiyyatşünaslıqda siyasi rejimə qarşı istiqamətlənən tənqid pafosunun, insana humanist mövqedən yanaşmanın zəruriliyi ideyasının ilk dəfə bu əsərlərdə üzə çıxmasına dair fikirlər səslənir (Bu barədə geniş bax: Hüseynov A. Nəsr və

zaman. Bakı, “Yazıçı”, 1980). “Ayrılan yollar” bu əsərlərin hər üçündən qabaq yazılmışdır. Əmək prosesində qarşıya çıxan çətinliklərdən, problemlərdən doğan konflikt əsasında hərəkətə gələn süjet “Ayrılan yollar”da bədii təsvirin üst qatıdır, örtüyüdür. İmranın Kosaoğlu ilə “davası” yüksək aqrotexniki qaydalara əməl etməyə, kənd təsərrüfatı maşınlarından istifadəyə çağırış məsələlərindən qidalansa da, mübarizənin məqsədi “Ayrılan yollar”a qədərki əsərlərdən, hətta “Böyük dayaq”dakından da köklü şəkildə fərqlənir. İmran-Kosaoğlu, Nəsimi kişi-Kosaoğlu qarşılaşmaları Şirzad-Rüstəm kişi qarşılaşmasından mahiyyətə çox fərqlənir. Şirzadın və digər gənc qüvvələrin Rüstəm kişiyyə qarşı çevrilən münasibətinin kökündə sırf istehsalat münaqişəsi dayanır. Tərəflərdən biri plan və öhdəliyin artırılmasını zəruri sayır, əks tərəf isə bunu mümkün hesab edir. “Ayrılan yollar”da isə konfliktin əsasında əsil həqiqətdə insana humanist münasibət tərəfdarları ilə antihumanist münasibət göstərənlər üz-üzə gəlirlər.

“Kimdən geriyəm? Planı vaxtında doldurmuşam? Hazırlıqları vermişəm? Daha nə istəyirsən?” – deyən Kosaoğluna Nəsimi kişinin verdiyi cavabda ifadə olunan müəllif mövqeyi bədii nəsrimizdə geniş epik təfsilatla ilk dəfə məhz “Ayrılan yollar”da kəskinliyi və ciddiliyi ilə əks olunmuşdur. “- Plan... Bir şey olan kimi plandan yapışırsan. Əvvəla, o planı sən ödəməyirsən. İkinci, plan ödəməklə iş qurtarmır. Əsas məsələ plan ödəyən camaatın qeydinə qalmaqdır”.

“Ayrılan yollar”da insanlar planı yerinə yetirmək uğrunda gecə-gündüz çalışan və bu çalışma prosesində sadəcə “canlı insan olmağa vaxtı qalmayan surətlər”⁸¹ kimi yox, öz duyğu və düşüncələri, sevinc və iztirabları ilə özəl bir dünya yaşayan təbii varlıq kimi də uğurla təsvir edilmişdir. Bu mənada “Dağlar səslənir”dən “Ayrılan yollar”a qədər İ.Şıxlının yaradıcılığında irəliləmə doğru hərəkəti görməmək mümkün deyildir. Bu inkişafı

⁸¹ Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.249

İ.Şıxlının “dövrün yazıçısı” olmaqdan çıxmağa cəhd eləməsi”⁸² kimi mənalandırmaq olar, “öz stixiyasının tələbinə uyğun hərəkət etməsi”⁸³ kimi də qiymətləndirmək olar, ancaq “Ayrılan yollar”da yazıçının “öz mövzusunun tapması”ndan⁸⁴ danışmaq inandırıcı görünmür.

“Ayrılan yollar”da mövzu ənənəvi idi. Lakin onun işlənməsində ənənəviyə müqavimət duyğusu kifayət qədər güclüdür.

İ.Şıxlı sosrealizmin mövzu standartlarını ancaq “Dəli Kür”də tamam qıra bilmiş, həm də mövzuya dövrün yox, iç dünyasının istəyi ilə girişmiş və bədii həll vermişdir. İ.Şıxlı xarakter etibarını ilə kökə, milli-tarixi varlığa bağlı insan idi. N.Cəfərov dəqiq müşahidə etmişdir ki, “İsmayıl Şıxlının əsərləri öz yerində, onun böyük şəxsiyyəti də misli sərvətimizdir”⁸⁵. “Dəli Kür”də seçilən mövzu, qoyulan problemlər ruh etibarını ilə ona yaxın olduğu üçün yaradıcılığının sonrakı mərhələsində də o, bu mövzuya sadıq qalmışdır. Onun “Dəli Kür”dən sonra yazdığı “Əfsanələr və rəvayətlər” silsiləsindən olan əsərlərində də, “Qızıl ilan”, “Namus qaçağı” hekayələrində də etnik yaddaşdan gələn xüsusiyyətlər aparıcıdır.

İ.Şıxlı ölməz sənətkardır. Çünki o, yaradıcılığında milliliklə bəşəriyyətin üzvi vəhdətinə nail ola bilib. Bununla belə, onun sənət dünyasında “Dəli Kür”ün müstəsna mövqeyi var. “Dəli Kür” Azərbaycan nəsrində bir də fəth olunması mümkün olmayan zirvədir və bu mənada professor N.Cəfərovun onu “ədəbiyyatımızın S.Vurğundan sonrakı şah əsəri”⁸⁶ adlandırmasında mən böyük həqiqət görürəm.

“Dəli Kür” “bütün zamanlar üçün” yazılmış bir əsərdir.

⁸² Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı, “Çaşıoğlu”, s.169

⁸³ Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı, Azərənşr, 2000, s.34

⁸⁴ Yəni orada.

⁸⁵ Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı. “Çaşıoğlu”, 2004, s.171

⁸⁶ Yəni orada. s.170

Romanda XIX əsrin ikinci yarısının, daha çox isə son onilliklərinin hadisələri təsvir olunur. Əsrin ikinci yarısının ilk onillikləri romanın birbaşa təsvir obyektini deyil. Həmin tarixi zaman kəsiyi birbaşa təsvir predmetinə çevrilən zaman kəsiyi ilə müqayisə kontekstində estetik düşüncənin predmetinə çevrilir. “Hər kəsin öz kişiliyinə və adına görə dolanmağı var idi. Qanlı da qanını özü alırdı, nə divan var idi, nə də dərə. İndi bu nədir?” Romanın aparıcı qəhrəmanının - Cahandar ağanın daxili hiddət və etirazla, təəccüb və təəssüflə içindən keçirdiyi bu düşüncələr və qoyduğu sual onun ömrünün çox hissəsini yaşadığı keçmiş zamanın səciyyəsinə açır; patriarxal münasibətlər, milli adət - ənənələrlə tənzimlənən həyatın sabitliyinin pozulmağa, “dünya”nın dəyişməyə doğru getdiyini işarələyir.

İ.Şıxlı romanının mövzusunun “dəyişməyə doğru gedən” zamandan götürür və onun obyektiv səciyyəsinə verməyə çalışır. İlk növbədə, milli varlığın min illər ərzində formalaşan həyat tərzinə müstəmləkəçi rejimin - çar hökumətinin, roman qəhrəmanlarının dili ilə desək, “divan - dərə”nin bütün gücü ilə nüfuz cəhdi bədiiləşdirilir. Romanda çar hökumətinin Azərbaycanda siyasi və iqtisadi cəhətdən möhkəmlənməsinin konkret mənzərələri əks olunmuşdur. Bu mənzərələr həmin dövrün ictimai-siyasi münasibətlərini dolğun və tam obyektiv əks etdirir. Yazıçı romanda çar hökumətinin Azərbaycana gəlişinin, burada möhkəmlənmək niyyətlərinin bütövlükdə müstəmləkəçi xarakter daşdığını və milli varlığa qarşı çevrildiyini əks etdirir. Çar hökumət nümayəndələrinin yerlərdə hər cür və hər hansı münasibətlə görünüşü, bir qayda olaraq, narazılıqla və bir çox hallarda isə müqavimətlə qarşılaşır. Roman müəllifi bu münasibəti həm keçmiş, həm də çağdaş planda süjet xəttinin üzvi tərkib hissəsinə çevirir:

“Bu ölü sükutu hiss edən kazaklardan biri Əhməddən soruşdu:

- Camaat hanı, köçüblər?

- Yox.

- Bəs niyə görünmürlər?

- Sizdən qorxurlar.

- Niyə?

- Sizdən xeyir gözlənilir”.

Göytəpəlilərin keçmişdə olanları yaxşı xatırlamaları fonunda müəllif çar hökumət nümayəndələri ilə xalq, yerli camaat arasındakı bu etimadsızlığın kökünü açır: “Göytəpəlilərdən neçə dəfə atlı kazakların tökülüşüb gəldiklərini və “Zayej”də gecələdiklərini görənlər az olmamışdır. Hətta həmin kazakların ətraf kəndlərdən, eləcə də Göytəpənin özündən adamlar tutub döydüklərini, sonra da atın döşünə salıb siyirtmə qılınc altında şəhərə apardıqlarını xatırlayanlar, onları unutmayanlar çoxdur”. Retrospektiv planda romana daxil olan bu təsvirlər çar hökumətinin müstəmləkəçi siyasətinin, kiçik millətlərə, hər b gücü ilə ələ keçirdiyi torpaqların dədə-baba sakinlərinə münasibətinin ilk mərhələsini səciyyələndirir. Romanda Göytəpə kəndinin ətrafında yerləşən və dədə-babadan göytəpəlilərə məxsus olan meşənin qoruq elan edilməsi əhvalatı çar hökumətinin Azərbaycan torpaqlarını iqtisadi fəthinin yeni mərhələsini səciyyələndirməklə drammatizmi artırır, hadisələrin cərəyanını məişət planından çıxararaq bədii konfliktə milli konteksti gücləndirir. Çarizmin Göytəpə kəndinə və bu kəndin sakinlərinə münasibəti bütövlükdə Azərbaycana və Azərbaycan xalqına münasibət kimi mənalanır. Göytəpə kəndi mikromühit olaraq makromühiti - Azərbaycanı simvollaşdırır. Meşənin qoruğa çevrilməsinə göytəpəlilərin kəskin reaksiyası milli varlığın özünümüdafiə gücünü göstərir. Bu özünümüdafiə tam dərk edilmiş zərurət kimi baş vermir. Milli varlığın daxilindəki inersiyadan güc alır. Həqiqət budur ki, hansı səbəbdən olur-

olsun, hansı mənbədən qidalanırsınız-qidalansın, zərurət anında millət bir yumruq kimi birləşə, öz haqqının müdafiəsinə qalxa bilir: “Pristav Göytəpəyə yola düşəndə elə zənn etmişdi ki, camaatın üstünə təpinən kimi hamı qorxub geri çəkilməyə, kazakları meşədə ağaca sarıyan adamları dərhal tapıb tutacaq, kazakların qabağına qatıb həbsxanaya göndərəcəkdə. Amma indi gözləmədiyi bu vəziyyətdə çaşıb qalmışdı”.

“Gözlənilməz vəziyyət” nədən ibarət idi? Pristav elan edir ki, “Kürün o üzündəki meşə bundan sonra padşahın ov yeri olacaq. Ora yaxın getmək, qoruğa girmək qadağandır”. Bu məqamda “Kürün o üzündəki meşə” bütün Azərbaycan torpaqları mənasında metaforalaşır və Göytəpəlilərin hökumətin bu qərarına kəskin reaksiyası müstəmləkəçi rejim şəraitinin mövcudluğuna rəğmən xalqın içində milli özgürlük düşüncəsinin güclü olduğunu nümayiş etdirir. Doğrudur, pristav kəndə gələndə onun “gəlişini hər b cür izah edir, xatanın özündən uzaq olmasını arzulayırdı”. Lakin məsələnin (pristavın gəlişinin) mahiyyəti açıqlanıb Göytəpə camaatının taleyi ilə - milli tale ilə bağlananda hər cür fərdi istəklər, hətta tayfa mənafeləri də bir kənara qoyulur (baxmayaraq ki, kənddə fərdi münasibətlər də çoxdur, idarəçilik daha çox tayfa münasibətləri üzərində qurulub), camaat heç bir tərəddüdsüz milli birlik nümayiş etdirir: “Bir az bundan əvvəl bölük-bölük, tayfa-tayfa oturan kəndlilər zəncir halqası kimi birləşdilər”. Bu “birləşmə” ədəbiyyatşünaslıqda çox vaxt “patriarxal - feodal Azərbaycan” mühiti kimi təqdim olunan və bir qayda olaraq tənqidi münasibət hədəfi kimi götürülən XIX əsrin II yarısının milli gerçəkliklərinin bir çox obyektiv və həm də ürəkaçan məqamlarını ortaya qoyur. Romanın üçüncü hissəsindəki pristav - göytəpəlilər qarşılaşmasında çar hökumət nümayəndəsinin tayfaları, onların ağsaqqallarını, başqa sözlə, kənd camaatını bir-birinə qarşı qoymaq, bu tayfaların özlərinin aralarındakı “ziddiyyətlər”dən

istifadə niyyəti baş tutmur. Qoruq məsələsi ortalığa gələndə yazıçı təsvir edir ki, "Cahandar ağa papirosunu tüstülədir, Molla Sadıq isə təsbeh çevirməyə ara vermirdi". "Papiros tüstüsü" ilə "ara verilmədən çevirilən təsbeh" pristavın diqqətini ona görə xüsusi cəlb edir və onda ciddi narahatlıq yaradır ki, o, bu hərəkətlərdə milli həmrəylik əlamətləri görür. Ən qəribəsi, ya bəlkə də, ən qanunauyğununu budur ki, məsələyə ilk kəskin reaksiyanı Molla Sadıq verir:

"- Cənab pristav, o yerlər dədə-babadan bizim kəndin olub. Malımız, binələrimiz ora ilə dolanıb, indi camaat neyləsin?" Uşaqların oxumağa getməsinə hər vəchlə mane olmaq istəyən Molla Sadığın xarakterində sosrealist estetikadan gələn məqamlar var. Bu məqamda onun obrazı bizə tamamilə tanışdır. Biz oxuduğumuz sosrealist ədəbiyyatda molla həmişə xalqı geriyyə çəkən, qaranlıq mühitdə saxlamaq istəyən varlıq kimi təqdim olunub. Lakin camaata məxsus meşənin onların əlindən alınmasına, başqa sözlə, milli mənafeyin tapdalanmasına qarşı çıxıb (həm də yüksək hökumət dairələri səviyyəsində), haqqı müdafiə edən və bu zaman şəxsi mənafeyini arxa plana keçirən molla obrazı - Molla Sadıq obrazı ədəbiyyatımızda yenidir; İ.Şıxlının qələmində milli-tarixi varlığın inkişafında potensial qüvvə olan din xadimlərinə "sosial damğa"dan kənar, insani münasibət kontekstində, mövcud ədəbi standartları dağıtmaq səviyyəsində olan yeni tipli yanaşmadır. Tale yüklü məsələdə Molla Sadıqla Cahandar ağanın birləşməsi stixial hərəkət kimi görünsə də, ictimai şüurdakı inkişafı göstərir. Pristav göytəpəlilərə "Sizin kənddən seminariyada oxuyan varmı?" sualını verəndə göytəpəlilər başa düşürdülər ki, pristav Əşrəfi axtarır. Epik təhkiyədə oxuyuruq: "Heç kəs, Cahandar ağanı istəyən də, istəməyən də buna razı olmazdı". "Razı olmazdı" ifadəsi məsələyə münasibəti passivlik müstəvisindən çıxarır, hiss olunur ki, camaat ən aktiv, ən kəskin qarşıdurmaya

hazırdır. Əşrəf məsələsinə münasibətdə də, pristavın Əhmədin qollarını "sarıtmaq" istəyinə reaksiyalarında da milli varlığın müstəmləkəçi rejimə müqavimət gücü ilə bərabər, "feodal-patriarxal" zamanın və patriarxal münasibətlərin məzmununa da tam yeni məzmununda estetik açılış verilir. İ.Şıxlının romanında "patriarxal-feodal quruluşa" əsərin yazıldığı dövrün, elə xeyli sonraların da ədəbiyyatşünaslığında özünə yer alan ironik, satirik-tənqidi münasibət yoxdur. Bu romanda təsvir obyektinə çevrilən tarixi-millî gerçəklik "köhnəliyin" (Y.Axundlu) adekvatı deyil, Cahandar ağa da "köhnəliyi təmsil" etmir (həm də bu zaman ədəbiyyatşünaslıqda "köhnəlik"lə "yenilik" anlayışlarına aid edilən məzmunu da, köhnəliyə ironik münasibəti də nəzərə almaq lazım gəlir). Eyni zamanda bədii konflikti "Azərbaycan mühitində yeniliklə köhnəliyin mübarizəsi"yə (Y.Axundlu) münəcər etmək romanın problematikasındakı genişliyi, məna-məzmun polifonizmini və yeniliyini qat-qat zəiflədir. Bu təfsirlərdə, ilk növbədə, "köhnəliyin" məzmununun açılmaması, daha doğrusu, düzgün dərk edilməməsi və buna görə də sovet ədəbiyyat tarixi standartlarından irəli gələn yozum qəbul edilməz olur.

Müqayisə kontekstində onu da qeyd edək ki, romanla bağlı ilk yazılarda romanın problematikası ilə bağlı bu gün də öz aktuallığını itirməyən, müasir səslənən və əsərin ideya-bədii şərhini verməyə açar olan mülahizələr də söylənmişdir: "İsmayıl Şıxlının "Dəli Kür" romanı ona görə oxucunun məhəbbətini qazanmışdır ki, orada yalnız ayrı-ayrı surətlərin deyil, müəyyən tarixi dövr, bu dövrdə cəmiyyətin psixologiyası, ictimai ziddiyyətləri, inkişaf meyilləri düzgün bədii əksini tapmışdır"⁸⁷. Çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda da romanın ideya-estetik dəyərini bu istiqamətdə axtarmaq meyilləri var. Bu mənada T.Hüseynoğlunun şağıdakı tezisi maraqlı doğurur: "...Sakit Don" romanında olduğu

⁸⁷ İbrahimov M. Həqiqətin və gözəlliyin qanunları ilə (Azərbaycan Yazıçılarının V qurultayında məruzə). "Azərbaycan" jurn., 1971, №7

kimi. “Dəli Kür”də də əks etdirilən məsələlər epoxal səciyyə daşıyır. Bu əsərdə xalq taleyinin bədii inikasını və xalq xarakterinin canlandırılmasında milliliklə sinfiliyin əlaqə və tənəsübü məsələsinə bədii-estetik baxışın təzəliyi diqqəti cəlb edir⁸⁸. Tarixi və çağdaş ədəbiyyatşünaslıq mövqelərindən söylənilmiş bu tezislərdə maraqlı doğuran cəhətlərdən biri də budur ki, həmin fikirlər məhz tarixi və çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda romanın ideya-estetik dəyərini müəyyənləşdirmədəki əsas istiqamətlərdən birinə qarşı çevrilmiş polemik (çox sərt səslənsə də, əslində əks mövqedən) mövqeyi ifadə edir. Məsələ burasındadır ki, istər tarixi, istərsə də çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda “Dəli Kür”ü “Cahandar ağanın romanı” kimi təfsir cəhdləri geniş yayılmışdır. Əlbəttə, bu obrazın “Dəli Kür” romanının “canı, bel sütunu” (X.Əlimirzəyev) hesab edilməsi etiraz doğurmur. Etiraz doğuran cəhət budur ki, obrazın təbiəti çox vaxt əlahiddə götürülür, epoxanın məzmunundan və səciyyəindən ayrı salınır, xarakter konkret tarixi kontekstdə yox, çağdaş insanın humanist dünyagörüşü kontekstində qiymətləndirilir. Nəticə isə ona gətirib çıxarır ki, romanda hadisələrin epoxal xarakteri, epoxanın səciyyəsi açılmamış qalır, aparıcı qəhrəmanın səciyyəsi yalnız qiymətləndirilir.

Bütün XIX əsr boyu Azərbaycanın ictimai-siyasi və mədəni mühitindəki dəyişmələr çar hökumətinin yerlərdəki siyasəti ilə birbaşa bağlı idi. Rusiyanın özündə baş verən hadisələr bu və ya digər dərəcədə öz təsirini Azərbaycanda da hiss etdirirdi. Rusiyanı inqilab dalğaları bürüyür, cəmiyyəti sıçrayışla irəli aparmaq istəyənlərlə hökumət arasında ziddiyyətlər getdikcə daha kəskin şəkildə alırdı. Bu illərdə cəmiyyəti dəyişdirməyin, onu irəliyə doğru aparmağın ikinci bir yolu kimi maarifçilik hərəkatı geniş vüsət alır. Məlumdur ki, romanın süjetində və ictimai problematikasında Qori müəllimlər seminariyası ilə

⁸⁸ Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı. Azərənəşr, 2000, s.35

bağlı hadisələr əhəmiyyətli yer tutur. Bu hadisələr əsrin ikinci yarısının epoxal səciyyəsinə vermək üçün müəllif qarşısında böyük imkanlar açmışdır. İ.Şıxlı romanda zamanın bütün kəskinliyi ilə qarşıya çıxardığı sualı qoyur: Nə etməli? Məlum olur ki, “ümumən balaca millət olmaq bədbəxtlikdir. Hərə bir qaraz vurur, gözünü açmağa qoymur”. Əhmədin ürək yanğısı ilə dediyi bu fikir “nə etməli?” sualının, doğrudan da, ciddi cavab tələb etdiyini göstərir. Xalqı inqilabın xilas edəcək, yoxsa nicat maarifdədir? Romanda bu sual ətrafındakı düşüncələr də özünə əhəmiyyətli yer alır. Başqa bir yol daha var: Yaşayışın dədə-baba yolu, patriarxal münasibətlərin qorunub saxlanması.

Bu sualları roman müəllifi qoymur. Roman müəllifi epoxanın Azərbaycan gerçəkliyinin qarşısına qoyduğu problemləri bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə əsərə gətirir. Zamanın obyektiv mənzərəsini yaradır. Bir həqiqət tam aydındır ki, İ.Şıxlı XIX əsrin sonlarında Azərbaycan xalqının taleyinin yol ayrıcında qaldığını göstərir və “ayrılan yollar”ın yaratdığı problemləri əks etdirir. Romanın Əhməd – Kipiani xəttində millətlərin taleyi məsələsi müzakirə müstəvisinə çıxarılır. Bu zaman məsələ elə qoyulur ki, assosiativ olaraq müstəmləkə rejimi şəraitində yaşayan Azərbaycanın gerçək taleyi problemi önə çıxır. Tənqidi ədəbiyyatda oxuyuruq: “Doğrudur, əsərdə “sosrealizm”ə də azca yer ayrılmışsa da (Rus Əhməd–Kipiani xətti), bu məhz retuş səciyyəsi daşıyır və güman ki, bədii şüurdakı inersiya hissi ilə gəlir”⁸⁹. Biz isə bir qədər başqa cür düşünürük. Rus Əhməd–Kipiani xətti sosrealizm estetikasının müəyyənləşdirdiyi “marşrutdan” kənara çıxır. Əks halda “millətin nicatı inqilabdadır” fikri əsərdə birmənalı şəkildə bədii-estetik təfsirini tapmalı idi. Yalnız bu halda həmin xəttin “bədii şüurdakı inersiya xətti ilə gəldiyi”ni düşünmək olardı. İ.Şıxlı isə inqilab məsələsinə münasibətdə bədii şüurdakı ənənəvi standartı dağıdır. Doğrudur,

⁸⁹ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı. “Elm”, 1999, s.47

inqilab müstəmləkə rejimindən azad olmağın yollarından biri kimi qoyulur, lakin müəllif mövqeyinin ifadəsi kimi yox, roman qəhrəmanlarından Kipianinin siyasi baxışlarının bədii ifadəsi kimi. İkinci bir tərəfdən romanda millətlərin başqa qurtuluş yolları da müzakirə obyektinə çevrilir. Məsələn, Rus Əhmədin dünyagörüşündə maarifçilik ön mövqedədir. O, millətin nicat yolu kimi inqilab ordusundan çox "maarif ordusu"na ümid bəsləyir. Haqqında söhbət gedən xətti reallaşdıran obrazların aşağıdakı dialoquna diqqət yetirək:

"- Sən bilən bizim dərnəyimiz nə üçün tez dağıldı?"

- Çünki istinad nöqtəsini tapmadan yer kürəsini özülündən oynatmaq istəyirdik.

Kipiani qaşlarını dartdı. Təəccüb və maraq dolu baxışlarını müsahibinin üzünə zillədi:

- Nəyi nəzərdə tutursan?
- Şüurların oyanmasını.
- Şüurların oyanması müxtəlif cür ola bilər.
- Mənə ədalət və vicdanla dolu şüur lazımdır".

Diqqətimizi cəlb edir ki, bu "dialoq"da Rus Əhməd inqilabi "istinad nöqtəsini tapmadan yer kürəsini özülündən oynatmaq istəyi" kimi xarakterizə edərək əslində onu rədd edir. Sosialist ideologiyada inqilab həmişə şüurların oyanmasının hərəkətverici qüvvəsi hesab olunmuşdur. Rus Əhməd bu mənada da inqilabi qəbul etmir. Onun "mənə ədalət və vicdanla dolu şüur lazımdır" sözləri yalnız inqilabi şüuru qəbul etməməsinin göstəricisi deyil. Fəlsəfi örtüyə bürünmüş bu sözlərdə inqilabi şüurun antihumanist mahiyyətinə əsaslı işarə var. Əhməd inqilabda "ədalət və vicdanın səsi"ni eşidə bilmir. Şübhəsinin məzmununu aşağıdakı kimi açıqlayır:

"- Mən milləti parçalayıb qarşı-qarşıya qoymağın özünə şübhə ilə baxıram. Ehtiraslar qızıqıb keçəndən sonra baş verə biləcək peşmançılıq məni dəhşətə gətirir".

Bu fikirlər başdan-başa inqilabi məzmunudur. Burda inqilabın antimillətçi-xarakterinə aşkar işarə var, milləti siniflərə parçalayıb onları bir-birinə qarşı qoymaq inqilaba xas xüsusiyyət kimi Əhmədi "dəhşətə gətirir".

Rus Əhməd öz dəmir məntiqi ilə Kipianinin inqilaba olan inamına şübhə sindromu salır. "Millətə inqilabımı, yoxsa maarif ziyası lazımdır?" sualı ilə bağlı polemik mövqelər ortaliğa gələndə Əhməd öz dostunu birmənalı şəkildə "tərkisilahlı" edir. Bununla belə, bu birmənalı "qələbə"dən sonra müəllif Əhmədin də düşüncələrindəki müəyyən tərəddüd məqamlarını görüntüyə gətirir: "Bəlkə, Kipiani düz düşünürdü? Belə vəziyyətdə hansı birlikdən danışmaq olardı?"

Əhmədin düşüncələrinə tərəddüd çalarları əlavə etməkdə və məhz əlavə etməkdə yazıçının stixial olaraq senzuranı azdırmaq tendensiyası da görünür.

Ortaya sual çıxsa bilər ki, daha çox Kipiani obrazı ilə reallaşan inqilab xəttinin romanda daşdığı estetik funksiya nədən ibarətdir? İnqilab epoxadan doğulmuş hadisədir, maarifçilik hərəkəti də həmçinin. Madam ki, romanda epoxanın bədii estetik səciyyəsinə vermək müəllifin başlıca məqsədlərindən biridir, onda epoxadan "doğulan" və tarixdə izi qalan hər hansı bir hadisə bədii təsvirdən kənar qala bilməz.

M.Baxtin yazırdı: "Paradoksal şəkildə desək, Dostoyevski ayrı-ayrı fikirlər deyil, nöqtəyi-nəzərlər, düşüncələr, səslər vasitəsilə düşünürdü. O, hər bir fikri elə dərk etməyə, elə ifadə etməyə çalışırdı ki, bu fikirdə bütövlüklə insan, əvvəldən axıracan onun dünyagörüşü ifadə edilmiş və səslənmiş olsun"⁹⁰. Aydınır ki, burada söhbət polifonik romana məxsus xüsusiyyətlərdən gedir və biz "Dəli Kür"ü polifonik roman hesab etmək fikrindən uzağıq. Lakin Baxtinin Dostoyevski romanlarının poetikası ilə bağlı müəyyənləşdirdiyi bəzi estetik keyfiyyətlər bu və ya digər

⁹⁰ Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı, 2005, s.132

mənada “Dəli Kür”də görünməkdədir. Dostoyevskinin “ayrı-ayrı fikirlər vasitəsilə deyil, düşüncələr, səslər vasitəsilə düşünmək” imkanı mahiyyətə həm də o demək idi ki, “qəhrəmanın dedikləri və qəhrəmanın düşündükləri Dostoyevskinin dedikləri və düşündükləri demək deyildir”⁹¹. “Dəli Kür”də də yazıçının müxtəlif “nöqteyi-nəzərlər, düşüncələr, səslər vasitəsilə düşünmək” imkanı kifayət qədər qabarıq görünür. Bu düşüncə imkanını, əlbəttə, Dostoyevskidə olduğu kimi “qəhrəmanı onun yaradıcısı ilə birləşdirən göbəyin kəsilməsi” şəklində qəbul etmək çətin olsa da, müəyyən mənada İ.Şıxlıda da Dostoyevskidə olduğu kimi qəhrəman “müəlliflə birləşmir, onun səsinin rüporuna çevrilmir”. Lakin burası var ki, “Dəli Kür” hər halda sosrealist estetikanın prinsiplərinin hakim olduğu bir dövrdə və mühitdə yazılıb və bu mühitdə ədəbiyyatşünaslıq xüsusən müsbət qəhrəmanı müəllif mövqeyinin ifadə vasitəsi kimi görməyə və götürməyə öyrəşmişdi. İnsafən onu da deyək ki, bədii material da bir qayda olaraq buna əsas verirdi. Lakin “Dəli Kür” buna əsas vermir. “Dəli Kür”ün qəhrəmanları nəinki ənənəvi müsbət və mənfi qəhrəman bölgüsünə girmir, hətta şərti olaraq “müsbət ideya daşıyıcıları” kimi bir araya gətirə biləcəyimiz qəhrəmanlar – Kipiani, Rus Əhməd, Cahandar ağa, Əşrəf, Şamxal, Çernyayevski, Semyonov, Həsən ağa, gəmiçi Qoca və s. və i. obrazlar tipoloji cəhətdən eyni qrupda birləşə bilmirlər. Bu ondan irəli gəlir ki, İ.Şıxlının obrazları konkret ideya başlanğıcları ilə əsərə daxil olur, fərqli dünyagörüşləri və nöqteyi-nəzərlər nümayiş etdirə bilirlər. Romanın drammatizmi məhz bu dünyagörüşlərinin qarşılaşmasından və “dialogji” münasibətindən yaranır.

Kipianinin və Rus Əhmədin dünyagörüşlərində və siyasi baxışlarında nə qədər fərqli məqamlar olsa da, öz mühitləri ilə birlikdə onlara romana “yeni dünya”nın, “yeniləşən” dünyanın

⁹¹ Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı, 2005, s.

“səs”i kimi daxil olurlar. “Yeniləşən” dünya isə Kipiani və Rus Əhməd, eləcə də Çernyayevski və Semyonov kimi “yerlilər” içərisində “maarif məşəli” yandırmaq istəyən işıqlı qüvvələrlə bərabər, müstəmləkəçi rejimin dayağı olan qubernatorlardan, pristavlardan, “əli qılınclı kazak”lardan ibarət qüvvələri də öz içinə alır.

Sonuncular öz məqsəd və məramlarını çəkinmədən açıqlayırlar: “Əgər onları (müstəmləkəyə çevirdikləri yerlərin əhalisini – T.S.) vaxtında əzməsək, bizə qan uddururlar. Unutmayın ki, biz buraya qoşunla, ordu ilə gəlmişik. Süngülər, kazak qılıncları, qalalar olmasa, bircə gün də hakimiyəti əldə saxlaya bilmərik. Aydınıdır? Bizə sizin maarif ordunuz yox. əli qılınclı kazak lazımdır”.

İ.Şıxlı romanında bu qüvvələrlə üz-üzə duran, onunla ölüm-dirim savaşına girməyə məcbur qalan milli tarixi varlığı geniş epik planda təsvir edir; tarixi varlığın xarakterini açır, gücünü və gücsüzlüyünü göstərir. Fəlsəfi ədəbiyyatda oxuyuruq ki, “vaxtı ilə mövcud olub, indi isə yoxluğa çevrilmiş olanı ideal obraz yaratmaqla ideal varlıq kimi təqdim etmək olar. Məhz bu mənada ideyaların, hadisələrin tarixi şəxsiyyətlərin, bizə yaxın adamların ölməzliyi haqqında danışırıq”⁹². Fəlsəfi mənada varlıq keçmişlə yox, indiki zamanla bağlı anlayışdır. Keçmişdə olan və deməli, vaxtı ilə varlıq kimi mövcud olan indiki zamanda yaddaşda yaşamırsa, varlıq olmayana çevrilir. Əks məntiqlə desək, keçmişdə olanın indi də varlıq kimi mövcud olması üçün onun yaddaşda yaşaması, çağdaş insanın şüurunda obrazının olması zəruri şərtədir. İ.Şıxlının “Dəli Kür”ündə təsvir edilən zaman yaşadığımız zamanla müqayisədə keçmişdir. Keçmişdirsə, deməli, bu zamanda varlıq kimi mövcud olanın yoxluğa çevrilməsi ehtimalı da var. “Dəli Kür” vaxtı ilə mövcud olan milli varlığı estetik düşüncənin predmetinə çevirir və əslində,

⁹² İmanov H. Fəlsəfənin əsasları. Bakı. Turan evi. 2007, s.125

onu yaddaşa köçürüb ictimai düşüncəyə ötürür. Deməli, “Dəli Kür” keçmişdə varlıq kimi mövcud olana yeni həyat, yenidən yaşamaq hüququ verir. Məhz “Dəli Kür” vasitəsi ilə estetik şüurda özünə möhkəm yer edən və estetik şüurdan ictimai şüura keçən XIX əsrin milli varlığı (ideal varlıq şəklində) çağdaş milli varlıqla “dialoji” münasibətə girir, onda gedən deformasiyaları müşahidə edir, ona müqavimət göstərir. Fikrimizcə, “Dəli Kür”ün müasirliyini şərtləndirən ən əlamətdar keyfiyyət elə budur.

Romanın baş qəhrəmanı Cahandar ağadır. İ.Şıxlı təsvir predmetinə çevirdiyi dövrün tarixi milli səciyyəsinə aydın görür. Yaxşı cəhətdir ki, gördüklərinə ideoloji mövqedən yox, obyektiv mövqedən yanaşıb reallığı düzgün əks etdirir. Şəxsiyyətinin milli-tarixi varlığa bağlılığı onu təsvir predmetinə çevirdiyi zamanın və mühitin hadisələrini həssaslıqla duyub dərk etməyə, inikas və qiymətləndirməyə imkan verir. Bu mənada İ.Şıxlı “Dəli Kür”də sosrealist estetikanın müqavimətini uğurla qırılmışdır. Yazıçının sosrealist estetika üzərində ikinci qələbəsi yaratdığı obrazları heç bir ideoloji bəzək-düzəyə tabe tutmaması, həqiqi insan xarakterləri yaratmağa müvəffəq olması ilə müəyyənleşir. Yazıçı romanda “insanda insanı kəşf etmək” kimi həqiqi yaradıcılıq qanununa axıra qədər sadıq qalmışdır. Onun romanının həyatiliyini, yaşarılığını və hətta oxunaqlığını şərtləndirən ən əsas “özəlliyi”, fikrimizcə, bu məqamda axtarmaq lazımdır.

İ.Şıxlı heç bir qəhrəmanına sinfi münasibət bəsləmir. Yazıçı insanı, öncə, təbii varlıq kimi dərk və inikas edir. Bu xüsusiyyət onun qəhrəmanlarına həyatilik və canlılıq gətirir. İ.Şıxlı öz qəhrəmanlarını yaşadıkları təbii mühitdən ayırmır. İnsanın içində olduğu mühitin onun təbiətinə təsirini aydın təsəvvür edir və bunu qəhrəmanlarının xarakterində kifayət qədər uğurla əks etdirir. İnsan təbii varlıqdır. Fəlsəfə sübut edir ki, zaman keçdikcə

“insan tədricən təbiətdən yaranmış varlıqdan ondan fərqlənən varlığa çevrilir, artıq təbiəti özündən kənar və ona qarşı duran qüvvə kimi qəbul etməyə başlayır”⁹³. Yazıçının təsvir predmetinə çevirdiyi milli mühitdə insan öz təbii varlığından uzaqlaşmayıb, bu mühitdə insan təbiətə “qarşı duran qüvvə” deyil, ondan güc alan, onunla gündəlik təmasda olan varlıqdır. Qəhrəmanların xarakterindəki bir çox keyfiyyətlər təbii mühitlə sıx təmasdan gəlir. Bu mühit romanda necə əks olunur?

Romanın qəhrəmanları Kürün sahilində yaşayır. “Kürün hirsli ləpələri az qalır ki, evlərin divarını yalasın. Sol sahilə böyük bir meşə var. Bu meşə Kürün yaxası boyu uzanıb üfüqlərə doğru gedir”. Əsasən maldar, əkinçi olan bu insanlar meşə ilə sıx bağlıdırlar. Onlar hər gün yüzillik palıd ağacları ilə üz-üzə gəlir, səs-səsə verib oxuyan quşların nəغمəsini dinləyir, “Kürə su içməyə gələn marallara tamaşa etməkdən” doymurlar. Təbiətin ahəngdar və qayğısız həyatı insanlarda təmiz, saf duyğular yaradır, xarakterlərinin möhkəm və vüqarlı olmasına, məksiz, hiyləsiz bir həyat yaşamalarına stimül verir. Axşamüstü heyvanlar örüşdən qayıdanda boynu qumrovlu bir maral da naxırla birlikdə Cahandar ağanın həyatına gəlir. Maralın Cahandar ağaya, Cahandar ağanın marala münasibətindəki saflıq, təmənnaşlıq və təmizlik bu insanların, doğrudanda da, ilkinlikdən ayrı düşmədikləri haqqında heyrətamiz təsəvvür yaradır: “Naxırın içində fırlanan maral boynundakı qumrovu zıncıldada-zıncıldada Cahandar ağaya yaxınlaşdı. Kişinin əlini, paltarını iylədi, sonra da iri buynuzunu oynadaraq, nəm burnunu onun üzünə yapışdırdı. Cahandar ağa maralın boynunu qucaqladı”. Fikrimizcə, təbiətlə bu sıx təmas “Dəli Kür” qəhrəmanlarının içindəki gücün, əyilməzliyin, vüqarın, təmkinin, qüdrətin, zəhmən haradan və nədən qidalandığını aydın göstərir. Təbiətlə insanın bu bağlılığı bədii təsvirin xarakterinə də bir

⁹³ İmanov H. Fəlsəfənin əsasları. Bakı. Turan evi. 2007, s.246

təbiilik gətirir. Bənzətmələr öz məzmununu insanla təbiətin sıx bağlılığından alır. Yazıçı qəhrəmanın psixoloji durumunu oxucuya çatdırmaq üçün onun hərəkətini güc, qüdrət simvolu olan vəhşi heyvanların hərəkəti ilə müqayisədə təqdim edir. Əsərdə “naqafil üstü alınmış pələng kimi hücumu hazırlayırdı”, “qəfəsə salınmış yaralı pələng kimi dolandıqca...” kimi çoxsaylı müqayisələr üslub keyfiyyətinə çevrilir. Obrazın (Şamxalın - T.S.) ağlamasını təsvir edən aşağıdakı səhnəyə diqqət yetirək: “O, ağlamırdı. Ağzı üstə eşələnir, daxildən qopan nəriltini boğmaq istədikcə titrəyib çalxalanırdı”. Bu təsvirdə “daxildən qopan nərilti”, “titrəyib çalxalanırdı” ifadələri dəli Kürün və yaxud vəhşi heyvanın - pələngin hərəkətinə assosiasiya şəklində qəhrəmanın qarşısızalmaz gücə və möhkəm xarakterə malik olmasını işarələyir.

İnsan və təbiət münasibətləri ilə bağlı təsvirlərdə və ümumiyyətlə, “Dəli Kür”də ifadə olunan müəllif mövqeyində russoçuluğu müdafiə psixologiyası da var. İnsanın təbiətdən tamamilə ayrı düşdüyü və sözün həqiqi mənasında təbiətə qənim kəsildiyi bir zamanda yazılan əsərdə belə bir meylin olması ən azı qəribə görünür. “Təbii hüquq təlimi”nin müəllifi J.J.Russo elmin və sivilisasiyanın inkişafının əxlaqi tərəqqiyə xidmət etmədiyini söyləyərək “təbiətə doğru geriye” qayıtmağı təklif edirdi. ...Texniki tərəqqinin alovlu tərəfdarı Volter Russoya cavab olaraq deyirdi: “Mən Russoya qulaq asanda dördayaqlı olub, meşəyə qaçmaq istəyirəm”⁹⁴.

Volterin təbirincə demiş olsaq, İ.Şıxlıya da qulaq asanda “meşəyə qaçmaq istəyi” bizim də içimizdən keçir. Ancaq burası da var ki, “təbiətə doğru geriye” düşüncəsi “Dəli Kür”dən yan keçməyə də, müəllifin başlıca məqsədinə də çevrilir. Başlıca məqsəd insanı öz təbii halında, xarakterinin mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri, özünəməxsusluğunda göstərmək və onun

⁹⁴ İmanov H. Fəlsəfənin əsasları. Bakı. Turan evi. 2007, s.225

xarakterinin sosial amillərlə bərabər, təbii-bioloji amillərlə də şərtləndiyini önə çəkməkdir. Bu yanaşmadan kənar da İ.Şıxlının qəhrəmanlarının xarakterini və bu xarakterdən irəli gələn hərəkətlərini izah etmək mümkün deyildir.

Məlumdur ki, “Dəli Kür” romanı Cahandar ağanın başqasının kəbinli arvadını - Mələyi qaçırması hadisəsinə ailəsinin, xüsusən, arvadı Zərnigarın kəskin reaksiyası ilə başlayır. O da məlumdur ki, romanın məişət süjetindəki dramatizm öz başlanğıcını bu hadisədən götürür və sonadək səngimək bilmir. Ədəbiyyatşünaslıqda bu epizodun təfsirinə xüsusi maraq göstərilmiş və demək olar ki, romanın aparıcı qəhrəmanının “baş töhməti”nə çevrilmişdir. Bu hərəkətinə görə onu “ailədə hakimi-mütləq bir zalım” (Q.Xəlilov), “namusa ümumi insani keyfiyyət deyil, ancaq yüksək təbəqədən olan adamlar, onun kimi ağalara, qoluzorlulara xas olan bir sifət” kimi baxan insan (X.Əlimirzəyev), “nə arvaddan, nə yaşlı uşaqlarından, nə camaatdan, nə də namusunu ləkələdiyi kişidən çəkinməyən” (Y.Axundlu) adam kimi xarakterizə etmək meyilləri diqqətdən yayınmır. Bu təfsirlərdə məsələyə metodoloji yanaşmadakı yanlışlıq obrazın hərəkətinə onun yaşadığı mühitin qanunlarından və insanın təbii varlığından kənar da qiymət vermək cəhdidir. Çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda məsələyə daha çevik təfəkkürlə yanaşma faktı da diqqəti cəlb edir. T.Əlişanoğlu yazır: “Qız götürüb qaçırmaq icma qaydaları daxilindədir, necə ki, atası ilə çəkişib, ondan ayrılan Şamxal da belə edir, amma hər iki halda digər patriarxal normalara əməl olunmamışdır: Cahandar ağa kəbinli gəlini, Şamxal isə aşağı zümrə qızını qaçırmışdır”⁹⁵. T.Əlişanoğlu bir cəhəti də doğru vurğulayır ki, “cinayət” cəzaya hazır olmağı tələb edir. Ata da, oğul da buna hazırdır”⁹⁶. Burası tamamilə doğrudur. Cahandar

⁹⁵ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı. “Elm”, 1999, s.48

⁹⁶ Yəni orada.

ağanın yaşadığı mühit, əxlaq qanun və qaydaları çərçivəsində məsələnin həlli yolu budur ki, atdığı addım yanlış olsa da, o, bu addımı atmışdır və hər cür məsuliyyət də onun üzərində qalır. Cahandar ağa heç kimə hesabat vermir və vermək fikri də yoxdur. Bu mənada, hətta Y.Axundlu ilk baxışda haqlı da görünə bilər. Amma, axı, əsərdə patriarxal qanunların daşıyıcısı Cahandar ağadan başqa hiss, duyğu və istəklərə malik təbii varlıq - insan - Cahandar ağa obrazı da var. Bu rakursda Mələyin - hətta o, kəbinli gəlin olsa belə, qaçırılması epizodu fərqli yanaşmalara imkan verir.

Ümumiyyətlə, romanda patriarxal qanunların “yük”ünü çəkən Cahandar ağa ilə daxilindəki insani duyğuların “yük”ünü çəkən Cahandar ağanı fərqləndirməmək obrazın mahiyyətinə varmamaq deməkdir. Neçə illər baş yastığa qoyduğu arvadının, həmişə boy-buxunu ilə fəxr etdiyi oğlunun evdən küsüb getməsi onun üçün həqiqi dərd olur. Bu “yük”ü Cahandar ağa çox çətin çəkir. Daim əli tətikdə olan, zəhmindən yer yarılan bu kişinin arvadı, oğlu sarıdan çəkdiyi nigaranlıqlar, daxilən yaşadığı narahat hisslər onun həqiqi insani xarakterini ortaya qoyur. Fikrimizcə, Cahandar ağanın xarakterinə “Mələyin qaçırılması” epizodu işığında qiymət vermək obrazın həqiqi təbiətini açmaq üçün lazımi material vermir. Z.Freyd göstərirdi ki, “insanlarda qeyri-şüuri və ya şüuraltı psixi proseslər mövcuddur”. Elmi ədəbiyyat onu da təsdiq edir ki, “bu (qeyri-şüuri proseslər - T.S.) elə bir fraqmentdir ki, indilikdə biz onu şüurun nəzarəti altında saxlaya bilmirik”⁹⁷. Bu prizmadan yanaşsaq, Mələyin qaçırılması qeyri-şüuri atılmış addımın nəticəsidir. Bədii mətnə də buna işarə var: “Cavan, ətli-canlı gəlini su kənarında görəndə sönməkdə olan ehtirası birdən-birə quduz kimi oyanmışdı”. Fikrimizcə, bu hərəkəti yox, öz hərəkətinə münasibəti obrazın təbiətinə daha dərinədən nüfuz etməyə imkan verir. Atdığı

⁹⁷ İmanov H. Fəlsəfənin əsasları. Bakı. Turan evi. 2007, s.129

addımla bağlı Cahandar ağanın narahatlığı, haqsızlığını daxilən duyması, bütün bunlardan dolayı dərin peşmançılıq hissi keçirməsi müəllif təhkiyəsində döən-döənə qeyd olunur. Hətta onun “Əşi, nə olub, eldən çıxarı bir iş tutmamışam ki? Elə dədə-babadan iki arvad saxlamaq peşəmiz deyilmə?” - deyə, özünə ürək-dirək verməsində də peşmançılıq hissi aşkar görünür. Cahandar ağanın tutduğu hərəkətdən peşman olması və əzab çəkməsi qızı Salatının düşüncələrində də özünə yer alır: “Salatın duymuşdu ki, atası əziyyət çəkir, tutduğu işə peşmandır. Ancaq tüpürdüyünü yalaya bilmir”. Cahandar ağanın peşmançılığı romanda psixoloji cəhətdən əsaslandırılır. Ailəsinin onun hərəkətinə gözləmədiyi reaksiyanı verməsi, ailə rahatlığının tamam pozulması, ata-oğul qarşıdurmasının yaranması Cahandar ağanı daha dərinədən düşünməyə, çıxış yolu axtarmağa məcbur edir. Geriyə yolun olmaması isə Cahandar ağanın bütün həyatı boyu əzab çəkməsinə səbəb olur.

Cahandar ağa öz hərəkətlərində və sözündə sərt, qətidir. Dediği sözdən, elədiyi hərəkətdən geri dönmən deyildir. Sözüünün qabağına söz çıxarılmasını xoşlamır. Cahandar ağa igiddir, cəsurdur, gözüne tuşlanan güllədən belə qorxub geri çəkilməyi ağına gətirmir. Cahandar ağanın xarakterində bir böyüklük var, müdriklik və təmkin var. Cahandar ağa deyir: “Mənim öz aqlım var, istədiyim kimi yaşamışam, istədiyim kimi də öləcəm”. Bu sözlər anarxist düşüncəyə söykənmir. O, yaşadığı mühitin qanunlarını çox yaxşı bilir. Bu qanunlardan kənara çıxmır, ailəsini də bu qanunlar çərçivəsində yaşamağa istiqamətləndirir. Cahandar ağa dövrün namus qanununa səcdə edən bir adamdır. Namusa, təmiz ada düşən ləkədən çox dünyada onu qorxudan heç nə yoxdur. Onun inamında bəlkə də bir fanatizm, ifratçılıq da var. Ancaq bu inam onun içindən gəlir, varlığına hakim kəsilən əqidə səviyyəsindədir. Cahandar ağanın sərtliyi bu inamın gücündən qidalanır. Cahandar ağa sərt, lakin zalım deyildir

(elmi ədəbiyyatda bu xüsusiyyətin çox tez-tez onun xarakterinə "calaq" edilməsinə rəğmən).

Şahnigarın və Qəmər in (atın - T.S.) öldürülməsi ağır, tükürpədic i səhnələrdir. Lakin Cahandar ağanın bu hərəkəti dəhşətli sarsıntıdan doğur, başqa çıxış yolu tapa bilməyən insanın əl atdığı son "çarə"dən - çarəsizlikdən güc alır. Yazıçı hər iki epizodda qəhrəmanın çəkdiyi iztirabın, yaşadığı ağrıların nəhayətsizliyini psixoloji cəhətdən sənətkarlıqla əks etdirmişdir. Qəhrəmanın bütün varlığı ilə bağlı olduğu - öz həyatından da çox-çox üstün tutduğu və müəyyən mənada, hətta müqəddəs bir istəklə yanaşdığı bacısını və atını öldürməsi yaşadığı mühitin qanunlarından kənara çıxma bilməmək, çıxmaq istəməmək düşüncəsi ilə bağlıdır. Əlbəttə, Cahandar ağa üçün bacısı da, atı da əvəzəilməz varlıqlardır, lakin qanun da pozulmaz, təftişəilməzdir. Bunu təkcə Cahandar ağa yox, ailəsi də, bütün el-oba da yaxşı bilir. Təsədüfi deyil ki, Şahnigarın ölümünə dolayısı ilə səbəbkar olan Molla Sadıq da məhz bu "qanun" çərçivəsində öz "cəza"sını gözləyir.

Allahyarın da Cahandar ağanı cəzalandırmaq istəməsi bu «qanun» çərçivəsindədir. Lakin Allahyar öz düşməninin qarşısına çıxma bilmir. Ona arxadan zərbələr vurmaqla intiqamını almaq istəyir. (Əvvəlcə Salatına güllə atır. Güllənin səhəngə dəyməsi qızı ölümdən xilas edir; sonra ot tayasını yandırır, daha sonra isə Cahandar ağanın çox sevdiyi maralı öldürür; Salatını qaçırmayıq istəyir, amma niyyətini axıra qədər həyata keçirməyə nail olmur. Ən nəhayət, Qəmər in yalını, quyruğunu qırır ki, bu da nəticə etibar ı ilə atın öldürülməsinə səbəb olur). "Qanun" intiqamı yasaq etmir, amma arxadan vurmaqla yox. Bu hərəkətləri ilə, xüsusən, sonuncu ilə Allahyar mərdlik qanununa bağışlanmaz xəyanət edir və cəza almağı haqq edir. Cahandar ağa Allahyar ı öldürür. Diqqətimizi cəlb edir ki, bu zaman Cahandar ağa çox gərgin psixoloji ağırlıq altında idi, lakin bütün bunlara rəğmən

o, Allahyar ı mərdlik qanununa riyazi dəqiqliklə əməl etməklə cəzalandırır (O, düşməni ilə üzbəüz gəlmək istəyir və gəlir. Lakin ilk rastlaşmada Cahandar ağa onu öldürmək imkanından istifadə etmir. Çünki düşməni qarşısına silahsız çıxır. Silahsız düşməne güllə atmaq olmaz. O, Allahyara silahını götürüb atını minərək meydana çıxmaq şansı verir. Allahyar onu gülləyə tutsa da, Cahandar ağa ona arvad-uşağı qorxutmamaq üçün həyətdən çıxmağı təklif edir. Yalnız bundan sonrakı qarşılaşmada o, düşməni öldürür).

Zahiri parçalanmaya rəğmən Cahandar ağanın ailəsindəki daxili bütövlük, ruhi birlik, bir-birinə dayaq durmaq psixologiyası da diqqəti cəlb edir. Şahnigarın meyitinin yuyulub kəfəne tutulmasını Cahandar ağanın ailədən küsüb getmiş arvadı Zərnigara etibar etməsi (Şahnigarın güllə yarısından öldüyü sirr olaraq qalmalıdır) və Zərnigarın da bu "iş i" ləyaqətlə və səssizcə görməsi, ərinin bu "iş i" məhz ona və nə üçün tapşırıldığını çox gözəl başa düşməsi, küsüb gedən Şamxalın uzaqdan-uzağa atasını hər dəqiqə müdafiə etməyə hazır olması, onun varlığına hakim kəsilən "atamın namusu mənim namusumdur" düşüncəsindəki ülvilik, "parçalanmış" ailəni bir yerə yığmaq üçün əldən-ayaqdan gedən, gündə yüz dəfə "ölüb-dirilən" Salatının həyəcanları və s. ailədəki monolitliyin əlamətləridir.

Cahandar ağa ailəsinin təəssübünü çəkdiyi kimi, elinin - obasının da təəssübünü çəkir və bu yolda hər cür fədakarlığa hazırdır. Molla Sadıq tərəfindən qızıdırılan camaatın seminarıyaya uşaq yığmaq üçün gələn Çernyayevski və Rus Əhmədə qarşı düşünülənməmiş münasibət və hərəkətinə Cahandar ağanın reaksiyası təkcə qonağı müdafiə və qonağa hörmət istəyi və yaxud oxumağa, təhsilə müəyyən mənada "loyal" münasibəti ilə yadda qalmır. Bu təsvirlərdə qəhrəmanın xarakterinin daha əhəmiyyətli cəhətlərini önə çəkən məqamlar var. Burda baş verənlərə Cahandar ağanın münasibəti göstərir ki, o, geniş

düşünməyi bacaran, sözündə və hərəkətlərində özündən çox el-obanın mənafeyini nəzərə alan bir insandır. Bu səhnələrdə diqqətimizi belə bir cəhət çəkir ki, Cahandar ağanın əli hər an tətikdə olsa da, tətiyi çəkməyə hər an hazır olsa da, bütün hallarda o, hərəkətlərini soyuq aqlın, ayıq düşüncənin nəzarəti altında saxlamağı bacarır. Həmin epizodlarda Molla Sadığın camaatı qızıdırmasının çox acı nəticələrə gətirib çıxara biləcəyini düşünən Cahandar ağa nə qədər qəzəblənsə də təmkinini itirmir, həm cəsarətli və qəti hərəkətləri və həm də böyük təmkin və dözümlü ilə mollaı “tərkislah” edir; ağsaqqallıq, böyüklük səriştəsi nümayiş etdirir:

“Molla Sadıq Cahandar ağanın qıllı qaşları altından üzünə zillənən qan sağılmış gözlərinə baxa bilmədi. Onun iri qalın dodaqlarının səyridiyini, barmağının tufəngin tətiyində titrədiyini görəndə sözünün dalını qısdı... Müsahibinin dodağının bir balaca tərənəsinə bənd olan Cahandar ağa da susdu. Mollanın dillənməyə təqəti olmadığını yəqin etdikdən sonra barmağını tətikdən çəkdi:

- Ağır otur, batman gəl. Burada səndən başqa da kişi var”.

Cahandar ağa Molla Sadığın fitvası ilə qızıxan camaatın hərəkətinin son aqibətinin xoşagəlməz nəticələr verəcəyini irəlicədən görür. El-oba təəssübkeşi, ağsaqqal kimi bunun qarşısını almağı özünə borc bilir, Molla Sadıq kimi «dişli» bir adamdan, onun arxasında duranlardan çəkinmədən camaatı “fitva”ya getməkdən çəkindirir:

“- Fikriniz nədir, yoxsa könlünüze Sibir düşüb? Bəs bunun sonrasından qorxmursunuz? Sabah atlı kazaklar tökülüb gələndə cavab verə biləcəksinizmi? Hə, niyə dinmirsiniz? Sizi bir-birinizə çataqlayıb atın döşünə salanda bu Molla Sadıq qabağa dura biləcəkmə? Sizdən soruşuram, onda harayınıza çatan olacaqmı?”

Bu suallarda xalq üçün yanan ürəyin onun taleyi ilə bağlı

narahatlığı aydın əksini tapıb. “Adam bir iş görəndə fikirləşər. Hər yətinin sözüə baxıb toy toğlusı kimi ortalığa düşməz. Bir də qonağa əl qaldırmazlar” - Cahandar ağanın bu sözlərində el-obaya, camaata sonsuz məhəbbət, bağlılıq var, onun problemlərini öz şəxsi problemi kimi qəbul etmək, dərk etmək düşüncəsi var. Bu mənada, elmi ədəbiyyatda “Cahandar ağa milli xarakterdir” mülahizəsinin özünə yer almasını tamamilə təbii hesab edirik. Ədəbiyyatşünaslıqda bu fikir birmənalı qəbul olunmuşdur. Amma görünür ki, bəzi hallarda mahiyyətinə varılmadan qəbul olunmuşdur. Çünki çox vaxt bu tezisın ardınca “Cahandar ağa mənsub olduğu təbəqə, istismarçı sinif kimi ölümə məhkumdur” tipli mülahizələr gəlir. Halbuki bu iki fikir bir-birini tam şəkildə inkar edir. Çünki xarakter millidirsə, deməli, o, yaşarıdır, heç vaxt “ölümə məhkum” ola bilməz. Yox, əgər “ölümə məhkum”dursa, onda milli deyil. Sonuncu fikir xarakterə sinfi yanaşmanın nəticəsidir; mülkədarırsa, deməli, ölümə məhkumdur. Əslində, “Dəli Kür”ün qəhrəmanı “ölümə məhkumluğ”un yox, “ölümə məhkum edilmə”nin aqibətini və ağrısını yaşayır, həm də mülkədar kimi yox, mənsub olduğu sinfin “yük”ünü çəkən obraz kimi yox, mənsub olduğu millətin xarakterini varlığında daşıyan obraz kimi.

“Dəli Kür” romanında sinfi münasibətlər əks olunub. Yəni romanda Göytəpə kəndinin “qara damlar”da yaşayan sakinləri də, “daş evlərin sakinləri” (B.Nəbiyev) də özünə yer alıb. Romanda aşağı təbəqənin ağır güzəranından da bəhs olunub. Bu mənada Rüstəm kişi, gəmiçi Qoca və onların ailələrinin ağır güzəranını təsvir edən səhnələr xüsusilə diqqəti cəlb edir. Lakin “qara damlar”ın və “daş evlərin sakinləri” romana zamanın və mühitin reallığı kimi gəlib, realist qələm bunu görməyə və təsvir etməyə bilməzdi. İ.Şıxlı bu mənzərələri çox realistcəsinə əks etdirib. Ancaq bu əksətmədə ideoloji münasibət yoxdur. Romanda siniflərin dünyagörüşü əks olunub. Cahandar ağanın

“aşağılar”a münasibəti, “aşağılar”ın - Rüstəm kişinin, gəmiçi Qocanın, Çərkəzin “yuxarılar”a münasibəti romanda verilib, ancaq sinfi qarşıdurmanın təzahürü kimi yox. Romanda siniflərarası münasibətlər antaqonist ziddiyyətlər prizmasından bədii təsvir obyektı olmayıb. Çərkəz - Şamxal, Güləsər - Salatın, Güləsər - Şamxal, Osman - Şamxal xətlərində gerçəkləşən münasibətlər təmsil olunduqları siniflərin fəvqündə duran insani münasibəti simvollaşdırır. Ədəbiyyatşünaslığın sinfi ziddiyyətin ən tipik nümunəsi kimi qabartdığı gəmiçi Qoca - Cahandar ağa xəttindəki münasibətlər də sinfi düşmənçilik səviyyəsində deyil. İkincinin birinciyə yanaşmasında sinfi ayrışkınlıq var, ancaq sinfi düşmənçilik yoxdur. Digər tərəfdən, əsərdəki hər hansı obrazın hadisələrə sinfi baxışı ilə, müəllifin baxışını eyniləşdirmək olmaz. Müəllif, əlbəttə, siniflərin dünyagörüşlərindəki ziddiyyətli məqamları da diqqətdən yayındırmır, bunları tarixi reallıq kimi bədii düşüncənin predmetinə çevirir, lakin onları süni şəkildə bir-birinə qarşı qoymur, süni düşmən cəbhələr yaratmır. Çünki İ.Şıxlının məsələlərə estetik münasibəti milli bütövlük və bəşəri dəyərlər çərçivəsindədir.

Əsərin bədii konfliktinin müəyyənlişməsində də, onun inkişafında da məsələlərə milli bütövlük prizmasından baxış qorunub saxlanır. Şamxalın kasıb ailədən olan bir qızla evlənməsi Cahandar ağanı, əlbəttə, ciddi şəkildə narazı salır və sözün həqiqi mənasında qəzəbləndirir. Bu, ailədaxili məsələyə Cahandar ağanın silki mövqedən yanaşmasının göstəricisidir. Onun gəmiçi Qocaya münasibəti isə sinfi zəminə yox, insani meyarlara söykənir. O, gəmiçi Qocanın güzəranının ağırlığına təəssüflənir. Gəmiçi Qocanın maddi sıxıntı içərisində yaşaması müəyyən mənada hətta onu “darıxdırır”, “ürəyini ağrıdır”: “O, yenidən qudasını saymazyanaya süzdü. Kişinin məyus və müşkül görkəmi, bulud kimi tutulub susması, həmişə şuxluq edib aləmi

güldürən Qocanın indi yumaq kimi büzülməsi Cahandar ağanın da ürəyini ağrıtdı... O, darıxdı”.

Cahandar ağa mülkəddərdir. Çərkəzin sözləri ilə desək, “biçənəklərinin ucu-bucağı görünür”. Düşünülə bilər ki, madam ki, ürəyi ağrıyır, onda öz torpaqlarından, yenə də Çərkəzin sözləri ilə desək, “beş-on tağarlıq” yer ayırıb nə üçün gəmiçi Qocaya vermir? Demək lazımdır ki, bu, məsələyə maarifçi baxışdır və romanın maarifçi qəhrəmanlarından biri Əşrəf məsələni elə belə də qoyur: “Kişi dayandı. Onun qaşının biri yuxarı qalxdı, o biri isə gözünün üstünə endi:

- Nə demək istəyirsən?
- Bizim neçə hektar yerimiz var?
- Sözüdü de.
- Kəndimizdə elə adam varmı ki, heç torpağı olmasın?
- Dedim ki, sözüdü de!
- Olmazmı öz torpağımızdan bir az kasıblara verək?”

Təbiidir ki, Cahandar ağa oğlunun təklifi ilə razılaşmır. Onun məsələlərə sahibkar baxışı buna imkan verməz. Bu mənada Cahandar ağanın “necə yəni kasıblara torpaq payla, məktəb tikdir, bunlar mənim nəyimə lazımdır” qənaətində təəccüblü cəhət yoxdur. Əslində, Əşrəfin qoyduğu məsələnin kökü kifayət qədər dərinidir. Onun atasına etdiyi “təklif” çarizmin həmin dövrdə yürütdüyü iqtisadi siyasətdən mayalanır. Əşrəfin “təklifi” çarizmin 1870-ci il “Əsasnamə”sində nəzərdə tutulanların əks-sədası idi. Azərbaycan tarixində oxuyuruq: “Əslində, bu “Əsasnamə”də yeni bir şey yox idi və o, 1847-ci il “Əsasnamə”lərinin eyni idi. Həmin “Əsasnamə”lərdə də kəndlilərin şəxsən asılı olmaması, hər 15 yaşına çatmış kəndliyə (kişiyə) beş desyatın pay torpağı verilməsi nəzərdə tutulmuşdu. 1870-ci il “Əsasnamə”sində bunlar vəd edilirdi. Əslində, torpağı 5 desyatından az olan kəndlilərin böyük əksəriyyətinə

əlavə torpaq payı verilmədi... Rusiyada təhkimçilik hüququ ləğv ediləndə, dövlət kəndliyə öz torpağını satın almaq hüququ ilə bərabər, bu torpağı almaq üçün ona borc pul da vermişdi. Amma Azərbaycan kəndlisinə borc pul verilməmişdi və onun torpağı satın alması mümkün deyildi. Bu, çarizmin milli müstəmləkə siyasətinin təzahürü idi"⁹⁸. Tarixi həqiqət aydın göstərir ki, kəndlilərin torpaqsız qalması və buna görə də ağır maddi vəziyyət içərisində yaşamasının kökü "çarizmin milli müstəmləkə siyasəti"nin, milli ayrı-seçkiliyin nəticəsi idi.

Rus kəndlilərindən fərqli olaraq müsəlman kəndliyə torpaq almaq üçün "borc pul" verməməkdə çarizmin siyasəti kifayət qədər məkrli idi. Çar hökuməti çox yaxşı başa düşürdü ki, müsəlman mühitində torpaq probleminin yarımçıq həll olunması sinfi qarşıdurmanı gücləndirəcək. Bu, çarizmin milli birliyə, milli bütövlüyə zərbə vurmaq siyasəti idi. Azərbaycan maarifçiləri isə kəndlinin torpaq probleminin həllini "mərhəmət fəlsəfəsi"ndə axtarırlar, kəndlinin torpaqsızlığının günahını yuxarı təbəqənin mənəvi-əxlaqi naqisliyində görürdülər:

"- Eh, əmi, - Əhməd dərinəndən köksünü ötürdü, - elə dərd də burasındadır ki, biz bir-birimizə kömək eləmirik. Qalxan yıxılana baxmır. Kim güclüdürsə, hər şeyi qamarlayıb alır. Biri var-dövlətini qoymağa yer tapmır, o biri acından ölür. Biri gecə-gündüz dəridən çıxıb işləyir, o biri at belində gəzir".

Diqqət edilsə, görmək çətin deyildir ki, Əhmədin nitqində məsələlərə maarifçi baxışı inqilabi baxış tamamlayır. "Bir-birinə kömək eləmək", "qalxanın yıxılana baxması" zərurətinin ifadəsi maarifçi dünyagörüş kimi milli birliyə səsləyirsə, "var-dövlətini qoymağa yer tapmayan"larla "acından ölənlər", "gecə-gündüz dəridən çıxıb işləyən"lərlə "at belində gəzən"lərin qarşılaşdırılması milli təfriqəyə təkan verən inqilabi mövqedir. Əhmədin bu sözlərindən sosialist ideologiyasının "qoxusu"

⁹⁸ Azərbaycan tarixi. I cild. Bakı. Azərneşr, 1994, s.595-596

gəlir. Əhmədin sosial şüurunda inqilabi düşüncəyə ayrılan yer, fikrimizcə, rus mühitindən Azərbaycan mühitinə şüurlu (dövlət siyasəti səviyyəsində) transferin nəticəsi idi və çarizmin "parçala və hökm sür" siyasətinə dolayısı ilə təkan verirdi. Fikrimizcə, "Dəli Kür"dəki ata-oğul qarşılaşmasının - Cahandar ağa ilə Əşrəf arasındakı ziddiyyətin dərinləşməsinin kökündə də elə bu məsələ dayanır.

Romanda Cahandar ağanın oğlanları - Şamxal və Əşrəf obrazları da ciddi estetik yük daşıyırlar. Əşrəf "yeniləşən dünya"nın simvoludur. O, seminarist paltarını bir daha əynindən çıxarmaq fikrində deyil. O, etiraf edir ki, "mənim yolum başqadır". Şamxal "ata-baba yolu"nun davamçısıdır və atasının getdiyi yolu getməkdə israrlıdır. Onun "ata yolu"nu tutması milli varlıq uğrunda mübarizənin sönmədiyini, daha aramsız xarakter daşıyacağını göstərir.

* * *

"Ölən dünyam" (1995) romanının "Müəllifdən" adlı giriş sözündə İ.Şıxlı yazırdı: "Mən "Dəli Kür" romanını yazdıqdan sonra Azərbaycanda 20-ci illərdə baş verən inqilab tariximizdən yazmaq qərarına gəldim, müəyyən materiallar topladım, hətta əsərin adını da oxuculara çatdırdım. "Qanlı təpə" adlanacaq bu əsər 20-ci illərin mürəkkəb və ziddiyyətli həyatını əhatə etməli idi".

Lakin İ.Şıxlı həmin romanı yazmır. Ona görə ki, siyasi qadağalar şəraitində həqiqəti axıra qədər deyə biləcəyinə əmin ola bilmir. Bu şəraitdə yazacağı romanın tariximizin həmin dövründən bəhs edən məlum əsərlərdən bir o qədər də fərqlənməyəcəyini duyur. Yazmaq xatirinə yazmaq isə onu təmin etmir.

İyirminci əsrin 80-90-cı illərində ictimai-siyasi proseslərin

sürətlə dəyişməsi, milli özünüdərkini cəmiyyət həyatına nüfuzu, milli müstəqilliyin əldə edilməsi onu düşündürən konkret tarixi mərhələ və onun problemləri ilə bağlı öz sözünü demək üçün yazıçının qarşısında yeni üfqlər açır. O, yeni romanını yazmaq qərarına gəlir və yazır. Müəllifin romana yazdığı giriş sözündə oxuyuruq: "... Mən yeni roman üzərində işləməyi qərara aldım. Əsərin ruhu və məzmunu tamam yeni oldu, əsərin adı da dəyişdi. Mən romanımı "Ölən dünyam" adlandırdım".

"Ölən dünyam" mürəkkəb süjet və kompozisiya strukturuna malikdir. Məlumdur ki, dünya ədəbiyyatında müxtəlif dövrlərə, zaman kəsiklərinə aid hadisələri paralel süjet xətti və mürəkkəb kompozisiya sistemi ilə bir ideya, müəllif mövqeyi ətrafında birləşdirən roman ənənəsi mövcuddur. Q.Q.Markesin, M.Bulqakovun, Ç.Aytmatovun və b. yaradıcılığında əyaniləşən bu struktura Azərbaycan ədəbiyyatında da rast gəlirik. Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", Elçinin "Ölüm hökmü" romanlarında bu ənənə uğurla davam etdirilib.

İ.Şıxlı da "Ölən dünyam" romanında vermək istədiyi tarixi materialın bədii ifadəsi üçün müxtəlif zaman kəsiklərində cərəyan edən hadisələri əks etdirən paralel süjetlərin bir mürəkkəb kompozisiya sistemində yerləşdirilməsi üsulundan məharətlə yararlanıb.

Fikrimizcə, İ.Şıxlının romanda ənənəvi strukturun imtinası «dəb», «yenilik» duyğusundan yox, daha çox inikas olunmalı materialın təbiətindəki mürəkkəbliyə bağlı sənətkar axtarışlarından güc alıb. Başqa sözlə, "Ölən dünyam"dakı problematikanın mürəkkəbliyi özü mürəkkəb struktur doğurub.

Romanda bədii təsvirin mərkəzində 20-ci illərin hadisələri durur. Roman qəhrəmanları ilə ilk tanışlıqlar ailə-məişət hadisələri çərçivəsində baş verir. Lakin romanın məişət süjeti də kifayət qədər dramatikdir.

İlkin planda önə çəkilən və əslində axıra qədər izlənilən

mənəvi-əxlaqi kontekstin açılmasında bu süjet xətti aparıcı rol oynayır.

Alqazaxlılar nəslindən olan Həsənağa ov zamanı bilmədən Çıraqlılar nəslindən olan dostu, qardaşının qayını, yaxınlarda toyu olacaq Ələddini öldürür. Hadisə hər iki tərəfin çox ciddi narahatlığına səbəb olur. Hər iki tərəfi narahat edən həm də odur ki, bu iki nəsil arasında vaxtı ilə düşmənçilik olub. Çıraqlılar gənc Ələddinin ölümünə nə qədər yansalar da, onları daha çox narahat edən budur ki, görəsən, burada qisas hissi, xəyanət var. yoxsa yox? Alqazaxlıları isə qorxudan budur ki, Çıraqlılar işin əslini öyrənməsələr, düşmənçilik yenidən qızırsa bilər.

İnsanların qəlbini didən, onları gərgin psixoloji anlar yaşamağa məcbur edən bu hadisə yazıçının qələmində obrazların daxili aləminə nüfuz etməyin açarına çevrilir.

Alqazaxlıların ağbirçəyi Güllü arvad, Çıraqlılar nəslinin ağsaqqalı Ömər koxa yazıçının romanında yaratdığı möhtəşəm obrazlardır. Güllü arvad da, Ömər koxa da dünyanın hər üzünü görmüş, böyük həyat təcrübəsi toplamış müdrik insanlardır. Onlar həyatın mənasını namusla yaşamaqda görürlər.

Romanda Güllü arvadın da, Ömər koxanın da həyatı üç mərhələdə izlənilir: I. Çar hökuməti dövründə; II. Sovet hökumətinin ilk illərində; III. Sınıf mübarizənin kəskinləşdiyi və gərginləşdiyi illərdə - 20-ci illərin sonu və 30-cu illərdə. Əsas süjet xətti qəhrəmanların həyatının son illərini əhatə edən ikinci və üçüncü mərhələ ilə bağlıdır. Onların sovet hökumətinə qədərki həyat yollarını bütövlükdə bədii təsvirin obyektinə çevirmək müəllif məqsədinə daxil deyil. Obrazların həyatının əvvəlki mərhələsi Güllü arvad və Ömər koxanın keçmişlə bağlı xatirələrində - retrospeksiya yolu ilə oxuculara çatdırılır, həm də bütövlükdə yox, fraqmentlər şəklində.

Əslində müəllifin məqsədi ayrı-ayrı fərdlərin həyat yolunu izləmək deyil. Nə Güllü arvad, nə də Ömər koxa fərdi xarakterin

ümumiləşdirilmiş obrazı kimi yaradılmayıb. Baxmayaraq ki, Güllü arvadın da, Ömər koxanın da xarakteri çox aydın və parlaq cizgilərlə cızılmış, özünəməxsus fərdi keyfiyyətləri olan obrazlar kimi oxucu yaddaşında silinməz izlər buraxırlar. Bununla belə, Güllü arvadın və Ömər koxanın simasında cəmləşdirilən keyfiyyətlər daha çox sovetləşmədən əvvəlki dövrün mənəvi-əxlaqi mühitini səciyyələndirmək missiyası daşıyır. Müəllifi xarakterlərin fərdi taleyi deyil, dəyişən, bir-birini əvəz edən zamanların səciyyəsi maraqlandırır.

Bu mənada Güllü arvad da, Ömər koxa da milli-tarixi varlığın simvolları olmaqla, bu tarixi gerçəkliyə məxsus ən əlamətdar keyfiyyətlərin daşıyıcısı kimi bədii təsvirin mərkəzinə çəkilirlər.

Əks cinsdən olmalarına baxmayaraq, hər birisi bir nəslin başçısı kimi təqdim olunsalar da, geniş planda bu obrazlar bir-birinin davamıdır. Həyat yollarının romana gətirilən ilk mərhələsində onların hər ikisi milli xarakterin bir-birini tamamlayan bədii təcəssümü kimi maraqlı doğurursa, sonrakı mərhələlərdə obrazların simvolik - metaforik yükü dəyişir. Ömər koxa uzun illər ömür sürdüyü bu dünyadan narahat gedir. Həm də ona görə yox ki, bir az da yaşamaq istəyir. Yox. Ömər koxa əcəlinin gəldiyini bilir, onun gəlməsindən narazı da deyil. Çünki uzun bir ömür sürüb. O, bütün yaxınları ilə görüşüb halallaşır və yatağına uzanıb canını tapşırır: "...Ömər koxa oğlu Şamilin gözü qabağında elə bil yuxuya getdi. Şamil yorğan-döşəkdə yatan bu pələ saqqallı, bəyaz sifətli kişinin atasını, yoxsa müqəddəs bir məxluqmu olduğunu xeyli müddət ayırd edə bilmədi".

Bu, təbii bir ölümdür. Öz evində, qohum-əqrəbasının, oğul-uşağının əhatəsində "dövrünü çoxdan sürən" qoca ölümü haqq işi kimi qəbul edərək dünyasını dəyişir. Məntiqə görə, dini və milli inama görə, o, bu dünyadan rahat getməli idi. Bəs, Ömər koxa niyə bu dünyadan narahat gedir? Oğluna vəsiyyətləri onun bu narahatlığını doğuran səbəbləri aydınlaşdırır: "Sənə

iki vəsiyyətim var. Biri odur ki, mən öləndən sonra çalış, araya qan düşməsin. Onsuz da dünya qana çalxalanır. Belə getsə, deyəsən, adamları bir-birinin üstünə qaldırıb üz-göz edəcəklər, araya qırğın salacaqlar. Divan-dərəyə lotu-potular yığılıb, bala, ehtiyatlı olun. Bir-birinizdən göz-qulaq olun...".

Ömər koxanın sözləri dünyanın dəyişməsinə işarədir. Böyük həyat təcrübəsi və iti düşüncəsi, ağsaqqal fəhmi ilə o, baş verənləri və verəcəkləri düzgün qiymətləndirir. Ömər koxanın yaşadığı həyat namus, kişilik qanunu ilə idarə olunur. Bu mühitdə sözbütöv, igid, təmiz, namuslu insanlara xüsusi dəyər verilir. Belə insanlara böyük ehtiram göstərilir. Ömər koxanın yaşadığı mühitdə ağsaqqal, böyük sözüə nəhayətsiz ehtiram var. Böyüyün, kiçiyin, qadının, kişinin, oğulun, qızın, atanın milli əxlaq qanunları ilə tənzimlənən davranış tərzləri var. Kimsə bilərəkdən bu qanunları poza bilməz. Pozarsa, cəzasını alar, həm də bu cəza etirazla qarşılanmaz. Bu cəmiyyətdə şəxsiyyətə - yerini, hərəkətini, oturuşunu, duruşunu bilən insana böyüklüyündən və kiçikliyindən asılı olmayaraq dərin ehtiram var, namussuzluq və xəyanətə isə güzəşt yoxdur. Güllü arvadın çox-çox illər qabaq Ömər koxa ilə bağlı xatırladığı bir əhvalat o zamanın səciyyəsini başa düşmək üçün çox maraqlıdır. Güllü arvad xatırlayır ki, hələ balaca qız olduğu vaxtlarda Ömər koxanın gəlinlərinin biri alt paltarını itirmişdi: "Bu biabırçılıq idi. Qızın, ya gəlinin alt tumanını itirməsi, namusunu itirməsi demək idi. Namusunu itirənin eybini isə yalnız qara torpaq örtməli idi". Bu hadisə bütün tayfanı lərzəyə gətirir. Tayfanın ağsaqqalı dərdin ağırlığından iki gün dilinə çörək vurmur, alaçıqın çırağı yandırılmaz. Kimsənin nəfəsini çəkməyə, ona söz deməyə iqtidarı olmur. Yalnız təsadüfən paltarın camış tərəfindən yeyilməsi bilinəndə "kişinin (Ömər koxanın - T.S.) qan sağılmış gözləri elə bil işıqlandı, deyəsən, sifəti də açıldı. Dodaqlarında gülüşə bənzər bir şey sezildi".

Ömər koxa özünə məxsus beş camışın üçünü bir-bir doğrtdırıb onların mədəsində itmiş paltar axtarır. İtmiş paltar isə üçüncü camışın mədəsindən çıxır. Ağsaqqal dərindən nəfəs alır, rahatlanır. “Elə o gecə gəlini atası evinə yola saldılar. El yaylaqdan arana dənədən bir az sonra isə onun meyidini Gəmiqayanın alt tərəfindən, çiləkənin yanından tapdılar”.

Ömər koxa nə üçün bu qədər narahat olur? Gəlini elə əvvəldən qovmaq, yaxud öldürmək olmazdı? Yox! Namus qanunu tələb edir ki, cəzalanın günahı sübut olunmalıdır. Digər tərəfdən, əgər paltar oğurlanıbsa, deməli, kiminsə tayfaya sataşmaq niyyəti olub. Bu isə qan düşmənciliyi demək idi, neçə-neçə adamın ölümü demək idi. Ömər koxa isə həqiqəti bilənə qədər, günahkarı tapana qədər qan tökmək istəmir. Mərdlik qanunu bunu tələb edir.

Ahıl vaxtında - çox illər keçəndən sonra Ömər koxa yenidən böyük çətinlik qarşısında qalıb. Ələddinin - öldürülən nəvəsinin bir təsadüf, qəza işinin, yoxsa xəyanətin qurbanı olduğunu müəyyənləşdirə bilmir. Ömər koxanı ən çox qorxudan odur ki, nəvəsi namərd gülləsinin qurbanı olar. Lakin Alqazaxlılar nəslinə dərindən bələdliyi, “onların düşmənlə düşmən”, “dostla dost” olduqlarına əmin olması Ömər koxanı Həsən ağanın namərdlik etməyi qənaətinə gətirir. Ömər koxa Həsən ağanı bağışlayır. Mərdlik, kişilik qanunu da bunu tələb edir. Ölüm qəsdən deyilsə, bilərəkdən edilməyibsə, bağışlana bilər.

Alqazaxlılar nəslinin də bu ölüm hadisəsinə münasibəti olduqca ibrətamizdir. Güllü arvadın göstərişi ilə meyit yuyulub kəfəyə tutulur, cənazə tabuta qoyulur. Hər şey hazır olandan sonra bütün Alqazaxlılar nəslini cənazəni çiyinə alaraq Çıraqlıların evinə üz tutur. Həm də silahsız gedirlər. Cavanlar silah götürmək istəyirsə də Güllü arvad qoymur: “Əli yalın gedəcəyik, - dedi - düşmən üstünə ha getmirik, qıranda da qıracaqlar”. Məişət süjetinin bu dramatik məqamı oxucunu

çox ciddi gərginlik altında saxlayır. Çıraqlılar bu hadisəyə necə münasibət göstərəcəklər? - sualı oxucunu bir an da rahat buraxmır. Cənazəni qarşılayan Çıraqlıların keçirdiyi gərginlik oxucuya sirayət edir. Yazıçı bu məqamı təsvirdən əlavə, həm də çox ustalıqla həll edir: “Ömər koxanın dodağı səyridi. Dumağ pələ kimi saqqalı titrədi. İndi hər şey onun bircə işarəsindən asılı idi. Ömər Koxa geri qanrılıb boğuş səslə dilləndi:

- A bala, yer hazırlayın!”

Roman müəllifinin təqdir etdiyi həqiqət budur ki, ağsaqqalın bir anda qəbul etdiyi düzgün qərar iki nəslin həyatını xilas edir. Bütün ağrılarına, daxili təlatüm və yanğısına rəğmən, Ömər koxa ona uzanan əli kəsməyi kişilik qanunundan kənar hesab edir. (Çünkü əl sahibinin namərdlik etməyinə əmindir). Oxucunu düşündürən və həm də heyrtləndirən ağsaqqal sözüne olan ehtiram və inamın dərəcəsidir. Bütün Çıraqlılar nəslini, nə olur-olsun, Ömər koxanın bir sözünü iki etmələr və etməyi ağıllarına da gətirmirlər. Alqazaxlılar Güllü arvadın sözünü qanun saydıqları kimi.

İ.Şıxlı romanda ağsaqqal sözünü, göstərişini cəmiyyəti idarə edən qanun səviyyəsində təqdim və təqdir edir. Həm də bu təqdim etmə müəllif fantaziyasının məhsulu deyil, sovetləşmədən qabaqkı milli həyatın gerçəkliyi idi.

Ömər koxanın ölüm qabağı keçirdiyi narahatlıq hissi ondan doğru ki, o min illər ərzində formalaşmış, daşlaşmış qanun şəklinə düşmüş milli adət-ənənələrin, milli yaşam tərzinin başı üstündə böyük təhlükə dayandığını görür, zamanın sürətlə dəyişməyə doğru getdiyini və bu dəyişmənin heç də xeyirli olmayacağını başa düşür. Buna görə də oğlu Şamilə son dərəcə ehtiyatlı olmağı vəsiyyətdir.

Əslində Ömər koxanın oğlu Şamilə ehtiyatlı olmağı tapşırması yalnız dəyişən zamana münasibətin nəticəsi deyil, yalnız dünyanın “qana çalxalanması”, “divan-dərəyə lotu-

potuların yığılması” ilə bağlı sərvaxtlığının ifadəsi deyil, bu həm də zamanın “uşaqları”na - elə oğlu Şamilə də axıra qədər bel bağlaya bilməməsi ilə bağlıdır. Müəllif milli əxlaq, yaşam tərzinə, başqa sözlə, patriarxal həyat tərzinin qanun və qaydalarına baxışda yaşlı və gənc nəslin münasibətlərindəki fərqi riyazi dəqiqliklə əks etdirir. Eyni hadisəyə - Ələddinin öldürülməsinə həm Çıraqlıların, həm də Alqazaxlıların yaşlı və cavan nəslinin münasibətindəki fərqlər bunu aydın göstərir. Baş verən hadisə zamanı yaşlı nəslin - Ömər koxanın, Güllü arvadın göstərdiyi təmkin, müdriklik, vəziyyətdən çıxmaq üçün tökdükləri tədbirlərin səmərəliliyi diqqətdən yayınmır. Lakin bir cəhət də diqqəti çəkir ki, Ömər koxanın, Güllü arvadın “buyurduqları” sözsüz yerinə yetirilsə də, gənc nəslin psixologiyasında bu “buyruqlara” bir etiraz jesti də var. Cənazəni apararkən Alqazaxlıların cavanlarının silah götürmək istəmələri (yalnız nəslin ağbirçəyinin qəti göstərişi ilə silahsız gedirlər), Şamilin atası Ömər koxaya daxili bir hiddət, qəzəb, hətta etiraz notları ilə köklənmiş “məsləhətin nədi, ata, uşağın qanı batsın?” - sözləri yaşlı və gənc nəslin dünyaörüşü arasındakı fərqi dərinləşməyə doğru getdiyini göstərir. Bu fərq nədən doğur? Ömər koxa ilə oğlu Şamil, Güllü arvadla oğlu Həsən ağa eyni günlərdə yaşasalar da əslində onlar fərqli zamanların insanlarıdır. Ömər koxa və Güllü arvadın ömrünün böyük hissəsi patriarxal qanunların işlək olduğu zamanda keçib. Onların qocalıq günləri milli həyat təzi və əxlaq qanunlarının işləklikdən düşməyə doğru getdiyi zamana düşüb. Həsən ağa və Şamil isə patriarxallığın pozulmağa başladığı zamanlarda dünyaya gəlib, onun sürətlə pozulmağa doğru getdiyi zamanda yaşayırlar.

Həsən ağanın və Şamilin xarakterindəki saflıq, cəsarət, igidlik, ölümdən qorxmamaq, ağsaqqal, ağbirçək sözüne ehtiram və s. kimi təqdir olunası keyfiyyətlər yaşadıkları mühitdən çox, aldıkları tərbiyədən, gen yaddaşından gəlir. Biz Həsən ağanın

Ələddinin meyidi yanında «başını əlləri arasına alıb, için-için, korun-korun ağlaması»nda nəhayətsiz könül saflığı, mənəvi ləyaqət görürük.

Şamilin oğlunun ölümü ilə bağlı yaşadığı dəhşətli əzaba rəğmən, özünü ələ ala bilmək bacarığını təqdir edirik. Lakin Ömər koxa, Güllü arvadla müqayisədə, “atalar”la müqayisədə “oğullar”ın mənəvi dünyasındakı haçalanmanı da görürük. Diqqətimizi cəlb edir ki, Ömər koxanın hadisəyə yanaşması (Ələddinin ölümünə) bütövlükdə patriarxal qanunlar çərçivəsindədir. Lakin Şamilin münasibəti bu çərçivədən kənara çıxır. Ömər koxa Həsən ağanın xəyanət etmədiyinə əmin olaraq onu bağışlamağa öz içində güc tapır. Milli əxlaq qanunlarına söykənən təbiəti ona bu imkanı verir. Şamilin xarakterində isə “dualizm” var. Şamil də, Həsən ağa da ikilənmiş xarakterlərdir. Şamilin və Həsən ağanın xarakterindəki ikilənmiş yaşadıqları zamanın “hava”sından güc alır. Ələddinin ölümündə xəyanət motivinin olub-olmadığını önə çəkən atasından - Ömər koxadan fərqli olaraq Şamil hadisəyə zamanın prizmasından baxır. Ata ilə oğul arasında dialoqa diqqət yetirək:

“- Ağlın nə kəsir, bu işdə bir namərdlik olmaz ki?

- Nə bilim, olanda da olar, onlardan nə desən çıxar”.

Diqqət yetirilsə, görmək çətin deyil ki, Ömər koxa ölüm faktını yox, onun motivini önə çəkir. Şamili isə ölüm faktı, oğlunun öldürülməsi maraqlandırır. Onun üçün ölümün motivi o qədər də maraqlı deyil. Onun suala sualla verdiyi cavabda Alqazaxlılara və əslində insana (mərdlik qanunu ilə yaşayan insana belə, çünki biz Ömər koxanın düşüncələrindən Alqazaxlıların “dosta dost, düşməne düşmən” olduqlarını bilirik) inamsızlığı aşkar görünür. Ata ilə oğul arasında yuxarıdakı dialoqun davamı Şamilin patriarxal qaydalara, milli yaşam qanunlarına axıra qədər sadıq qala bilmədiyini ortaya qoyur. Əks təqdirdə o, dəlillər gətirib Həsən ağanın namərdliyini sübut etməli idi:

“- Axı, nədən ötəri, Ələddin onlara nə pislik eləmişdi?

Şamil çiyinini çəkdi. İstədi papağını çıxardıb fikirdən ağrıyan başını ovxalasin. Atasının yanında oturduğunu başa düşəndə əlini çəkdi”.

Atasının iradəsinə rəğmən, Şamilin varlığına hakim kəsilən, içinə dolan intiqam ehtirası (motivi, nə olur-olsun) yeni nəslin simasında patriarxal qaydaların öz gücünü itirməyə doğru getməsinin və Ömər koxaların gücsüzləşməsinin göstəricisidir:

“Otaqda yenidən tüstü laylandı. Kişi gözünün altından bu laylar arxasından sifəti güclə görünən oğluna baxdı. Onun dodaqları kip bağlanmışdı. Həmişə sığallı olan dən düşmüş bıığı codlaşmışdı. Əli xəncərin dəstəyində idi. Özünün də xəbəri olmadan tiyəni tez-tez qınından çıxarırdı. Ömər koxa başa düşdü ki, oğlu bir himə bənddir, əgər ona bir balaca işarə etsə, bütün Çıraqlıları ayağa qaldırar və qan su yerinə axar”.

Ömər koxanın ölümü milli yaşam tərzii və əxlaq qanunlarının gücdən düşməsinin simvolu kimi düşünülə bilər. Ömər koxanın sağlığında hər şeyin sakit gəlib-keçəcəyini bilən Həsən ağanın arxayınlığı patriarxal qanunların işləkliyini (tam gücü ilə olmasa da), Ömər koxanın ölümündən sonra varlığını çulğalayan narahatlıq hissi isə patriarxal qanunların sürətlə gücdən düşdüyünü işarələyir.

Hətta Şamil və Çıraqlıların onunla barışmalarına rəğmən, ürəklərində gəzdirdikləri kindən dolayı “içeridən qovrulub yanmaları” ilə Keçəl Xondulunun “nə vaxta qədər belə səksəkəli dolanacaqsan? Əlindən xata çıxıb, get üç-dörd ay yat, sonra gəl, rahat dolan” sözləri arasında tərəflərin mövqeyi baxımından yaxınlıq aydın görünür. Bu Ömər koxalardan sonrakı nəslin zamanın havasına köklənməsidir və yaxud zamanın havasının bu nəsillərə təsirinin güclənməsidir; bu təsirin sürətlə artmasına işarədir. Zamanın mərdlik, kişilik qanununa yer qoymayan ovqatı Şamilin içindəki patriarxallığı zəiflədir, onda “yeni

dünya” qanunları ilə yaşamaq ovqatı yaradır. Şamillərin içindəki patriarxallıq duyğusu zəiflədikcə, həsən ağalar bu mühtdə yaşamaq imkanını itirib və deməli, müqavimət duyğusunu itirib, “kənar dünya”lara üz tutduqca, şemiddinlərin ölümü çoxaldıqca keçəl xonduluların gücü və hökmü artır. Keçəl xondulular hər vaxtlə və hər yerdə kişilik, mərdlik toxumlarının cücərməsinə mane olur, onları məhv etməyə girişirlər.

Romanın sonrakı süjeti Güllü arvadın tale yolu ilə davam etdirilir. Əslində Güllü arvadın Ömər koxanın ölümündən sonrakı həyatı milli xarakterin sovetləşmə dövründəki faciəsini ümumiləşdirir. Məhz bu həyat yolu kontekstində müəllif sovetləşmə dövrünün ən acı həqiqətlərini oxucuya çatdırır. İ.Şıxlının ən böyük uğurlarından biri yaşanılan və yaşanmaqda olan həyatı qarşılaşdırması, müqayisə müstəvisinə gətirməsidir. Oxucu Ömər koxanın və Güllü arvadın, həmçinin Çıraqlıların və Alqazaxlıların inqilabaqədərki həyat tərzii ilə inqilabdan sonrakı həyat tərzinin ən səciyyəvi məqamları ilə tanış olur. Yazıçı süjetə müdaxilə etmir, hadisələrə tendensiyalı münasibət göstərmir. Sadəcə epik təhkiyəni davam etdirir, iki nəslin xoşbəxt, təbii bir həyat yaşamaq imkanını itirib faciəli bir tale yaşamasını, bu yaşantının ürək göynədən təfəsilat və detallarını təsvir edir. Bu təhkiyə və təsvirlər sovetləşmə dövründə itirdiklərimiz, daha çox isə mənəvi itkilərimizlə bağlı çəkilməz, dözülməz ağrıların təsvirinə yol açır, sonralar üzleşdiyimiz milli faciələrimizin kökünü görməyə istiqamət verir. Müəllifin “ölən dünyam” ifadəsini nə üçün sərlövhəyə çıxarmasının səbəblərini açıqlayır.

Sinfi mübarizənin kəskinləşdiyi və gərginləşdiyi illərin - 20-ci illərin sonu - 30-cu illərin təsvirini verən hissələrdə ictimai problematika önə çəkilir. Müəllif sinfi mübarizə prosesini milli varlığı böyük faciələrə düşər edən sosial bəla kimi təqdim edir. İnqilab uğrunda mübarizənin xalq, millət mənafeyinə olmadığını, ictimai zərurətdən doğmadığını, rus müstəmləkə

siyasətinin başqa bir üzü kimi və tələm-tələsik icra edildiyini, insanlara olmazın bəla gətirdiyini bütün dəhşətləri ilə birlikdə açıb göstərir.

Romanda təcrübəsiz, dünyagörüşü məhdud və şura təbliğati ilə böyüyən gənc müəllim Mürsəl “inqilab yaratmaq lazımdır” deyib, öz fikrini “zorakılıq olmasa, uşaq dünyaya gəlməz” deyimi ilə əsaslandıranda dünyagörmüş qoca müəllim ona çox məntiqli cavab verir: “Yarımcıq doğulan uşaq da çox yaşamaz: ya anadan olan kimi ölür, ya da ağıldan naqis olar. Təbiətin də, cəmiyyətin də öz əbədi və əzəli, dəyişməz qanunları var. Yaz qışı, yay yazı, payız da yayı əvəz etdiyi kimi cəmiyyət də embrioloji mərhələlərdən keçməlidir”.

Kənddə “Uçitel” ləqəbi ilə tanınan qocaman müəllimin dedikləri, eyni zamanda, müəllif mövqeyinin ifadəsidir. Romanda inqilab cəmiyyətin “əbədi və əzəli, dəyişməz qanunları”na zidd olan zorakı ictimai hadisə kimi rədd edilir.

Müəllifin yaratdığı milli-tarixi varlıqdan güc alan heç bir qəhrəman - (Ömər koxa, Güllü arvad, Çapıq Əmrah, Həsən ağa, Şəmidin, Halay bəy və b.) inqilabı qəbul etmir. Onun xalqın taleyində oynaya biləcəyi rola vaxtı ilə aralarında möhkəm dostluq olan Halay bəylə Kabı Kəsəmənlinin münasibəti maraqlıdır. Kabı Kəsəmənli inqilab tərəfdarıdır. İnqilab uğrunda, “yeni dünya” qurmaq uğrunda əldə silah gecə-gündüz dayanmadan çalışır, ölüm-dirim savaşına girir. Halay bəy isə müəllimdir, başını aşağı salıb uşaqlara böyük həvəslə riyaziyyatı öyrədir. Halay bəy cəmiyyətin maarifçilik yolu ilə inkişafının tərəfdarıdır. Qori Müəllimlər Seminariyasında oxuyarkən Kabı Kəsəmənli Halay bəyi də inqilab yoluna çəkmək istəmişdir. Lakin Halay bəy yolundan dönməmişdir. Çekanın müəyyənləşdirdiyi “troyka”nın nümayəndəsi Fətullayev “üçlü”yün qərarına salıb Halay bəyi güllələtmək istəyir. Kabı Kəsəmənli günahsız olduğu üçün onu müdafiə edir. Lakin Fətullayev Halay bəyə ölüm cəzası kəsir və

qərar yerinə yetirilir. Bu yolla Fətullayev F.Köçərini də məhv etməyə nail olub. Kəndin aşığını qaçaqların məclisində çaldığı üçün, kasıb bir kəndlini qalada yatan Halay bəyə çörək apardığı üçün “troyka”nın qərarına salıb güllələtmək istəyir. Fətullayevin əlində “troyka”nın iki ayrı üzvü tərəfindən imzalanmış “sənəd” var. O, kimi məhv etmək istəyirsə, “sənəd”ə üçüncü imzanı atıb atacağı addımı qanuniləşdirir. Fətullayevin hərəkətləri onunla eyni cəbhədə çalışanları da dəhşətə gətirir. Romanda oxuyuruq: “Kəsəmənli bir xeyli fikirli-fikirli, gözləri yol çəkirmiş kimi laldinməz oturdu... Onu fikir götürmüşdü. Çekanın mərkəzdən göndərdiyi Fətullayev hər yerdə, hər adamın simasında müzür ünsür görürdü. Kim əlinə keçirdisə, ən ağır cəza verməyə çalışırdı. Qəzada qaçaqların sayı getdikcə çoxalırdı”.

Müəllif tarixi dövrün həqiqətlərini realist qələmlə açır. Həm də bu zaman siyasi rejimin öz müstəmləkəçilik siyasətini pərdələmək üçün ortalığa atdığı “sinfi mübarizə”nin heç bir ictimai əsası olmadığını da sübut edir. “Sinfi düşmənə kömək edən müzür ünsürlər qırılmalıdı, vəssalam” qənaəti Fətullayevin düşüncəsinə müstəmləkəçi dövlətin qərar və təlimatlarından gəlir. Siyasi rejimin səciyyəsi birbaşa onun üzərinə köçürüldüyü üçün (metaforik obraz olaraq) Fətullayev insanlara fərdi münasibət göstərmək iqtidarında deyil. Qəza fırqə özəyinin sədri Abdal kişi, İnqilabi Şura sədri Kabı Kəsəmənli isə inqilab mücahidləri olsalar da xarakterlərinin milli varlığa bağlılığı onların insanlara total münasibətini mümkün etməz edir. Fətullayevin (oxu: inqilabın, sovet hökumətinin) “müzür ünsür”, “sinfi düşmən” elan etdiyi hər bir insanın fərdi taleyinə, əməl və xarakterinə yaxşı bələd olan Abdal kişilərdə, Kabı dayılarda, inqilaba olan əvvəlki rəğbət və inamlarına rəğmən, bir tərəddüd, təəssüf, inamsızlıq psixologiyası yaranır. Firudin bəy Köçərlinin ölümü yadına düşəndə Abdal kişi “odsuz-ocaqsız yanır”, “bələ bir kişini qoruya bilmədiyi üçün özünü danlamaqdan yorulmurdu”.

Hələlik, nə qədər ki, qəti qərara gəlməyiblər (o mənada ki, rejimin antimillə xarakterini tam dərk edə bilməyiblər) Abdal kişilər, Kabı Kəsəmənliyə, şura sədri Mustafalar “troyka”nın “güllələnmə” siyahısına salınmış Aşıq Qarnetləri, Çoban Kərəməlliləri, bacısına sataşdığına görə şura sədri Qəzənfəri “düz qaşının ortasından vuran” kənd uşağını ölümün cəngindən qurtarmaqla, tutulmaq qorxusundan silah götürüb dağlara çəkilməmiş günahsız insanları üzə çıxarmaqla təsəlli tapırlar.

Sovet hökumətinin sinfi mübarizə adı altında həyata keçirdikləri heç bir insanlıq ölçüsünə sığışmır, hökumətin müstəsna səlahiyyət verdiyi fətullayevlər, keçəl xondulular bütün müqəddəs inamlara tüpürür, insanları gedər-gəlməzə göndərərək, onların illər boyu düzəldikləri ev-eşiyə, var-dövlətə sahib çıxmaq ehtirası ilə alışıb yanırırlar. Romanda Abdal kişi, Kabı Kəsəmənli kimi insanların inqilab uğrunda mübarizəsi də tarixi gerçəkliyə uyğun verilmişdir. Fətullayevin Halay bəyi güllələnməsini eşidən Kabı Kəsəmənlinin tapançasındakı bütün güllələri onun bədəninə boşaltması, təkcə intiqam hissini ifadə etmir. Onun əndazədən çıxan hərəkəti Kabı Kəsəmənlinin içindəki tərəddüdə son qoyur, onun yeni hökumətə olan inamını heçə endirir. Kabı Kəsəmənli illərdən bəri uğrunda mübarizə apardığı işə arxa çevirir. Ona görə ki, o Halay bəy, Firidun bəy kimi insanları bir anda məhv etməyə hazır olan bu quruluşa inamını itirir. Xalqın içindən çıxıb inqilaba qoşulan Kabı Kəsəmənli yenidən xalqın içinə qayıdır. Bu həqiqi milli xarakterin heç vaxt və heç bir vəchlə öz təbiətindən çıxma bilməyəcəyinə olan yazıçı inamını ifadə edir. Romanın bu konteksti Abdal kişinin də, Mustafanın da Kabı Kəsəmənlinin yolu ilə gedəcəyinə inamı əks etdirir. Xalqın içindən çıxıb ona arxa çevirən, yediyi qaba tüpürən Keçəl Xondulun son aqibətinin şərfəsiz ölüm olması da olduqca mənalı detal kimi oxucunu düşündürür.

Romanın təsdiq pafosu ilə inkar pafosu süjet kəsişmələri və

bir-birini tamamlaması, xarakterlərin və hadisələrin assosiativ müqayisəsi fonunda müəllif mövqeyini qabardır.

Bircə dəfə gördüyü və bütün qəlbi ilə bağlandığı nişanlısı Ələddinin faciəli ölümündən sonra yaşamaq istəməyən və yaşaya bilməyən Qaratelin qara yazılan taleyində, çoxdan arzuladığı oğul həsrətinə son verib, arzusuna çatan, təzə anadan olan oğlunu böyütmək sevinci ilə yaşayan Şəmiddinin “müzür ünsür” kimi güllələnilib dərəcə aşağı yuvarlandırılması epizodlarında insanın içini məhəbbətlə dolduran hisslərlə nifrət hissləri eyni vaxtda üz-üzə gəlir. Qəzavü-qədərin, təsadüfi açılan güllənin Qaratelin qəlbində açdığı yaranın ağrısı, göynərtisi başa düşüləndir. Mahiyyətə siyasi sifarişin nəticəsi olan Şəmiddinin ölümü isə - yenicə doğulan oğluna görə sonsuz bir sevinc yaşayan insanın öldürülməsi isə insanlığa xəyanətin ən dəhşətli faktı kimi bağışlanmazdır. Şəmiddinin ölümü faciəvi məzmun daşıyır. Qardaşı Həsən ağa kimi o da qaçıb dağlara çəkilə bilərdi. Övlad sevgisi ona bu addımı atmağa imkan vermir. Əslində Şəmiddin bilərəkdən özünü ölümün ağuşuna atır. Yazıçı Şəmiddinin içindəki bu böyük insan sevgisini fətullayevlərin, keçəl xonduluların və onların şəxsində siyasi sistemin antihumanist təbiətinə qarşı qoyur.

Romanın Alqazaxlılar və Çıraqlıların sürgünə göndərilməsini təsvir edən epizodlarını da həyəcənsiz oxumaq mümkün deyil (Ümumiyyətlə, romanı həyəcənsiz oxumaq mümkün deyil). Bu epizodlar yalnız insana antihumanist münasibətin bədii ifadəsi kimi yox, həm də insanlıq ləyaqətinin ucalığına inamın ifadəsi kimi oxucu yaddaşında silinməz izlər buraxır.

Yük vaqonlarına doldurulub sürgünə göndərilən insanların insanlıq ləyaqəti ilə onlara göstərilən qeyri-insani münasibətin yaratdığı təzad sovet siyasi rejimi haqqında ən sərt həqiqətləri əks etdirir. Ağla sığmayacaq dərəcədə dözülməz şəraitdə Güllü arvadın nümayiş etdirdiyi təmkin, dözümlü, mətənət, bu şəraitdə

belə şəraf və ləyaqət haqqında düşüncələri, əməli hərəkətlərində bunun təsdiqi milli-tarixi varlıqdan gələn xarakterin gücünü göstərir. Ən dözülməz şəraitdə gecə-gündüz yol gedən yük qatarında Güllü arvadın bir an da gözünü qırpmadan ətrafındakı insanların təhlükəsizliyi üçün keçirdiyi narahatlıq hissləri milli və bəşəri dəyər kimi insanlığın qüdrətinə, bütün olub keçənlərə rəğmən, inamımızı sarsıtmır, bu inamı bir daha qüvvətləndirir.

Sosializmin ideoloqları aşağı və yuxarı təbəqə arasında antaqonist ziddiyyətlər olduğunu və sinfi mübarizənin qnesioloji əsasını da bu ziddiyyətlərin təşkil etdiyini döənə-döənə təkrar etmiş və demək lazımdır ki, ictimai şüurda bunun kök salmasına nail ola bilməşlər.

İ.Şıxlı milli birliyə nail olmaq üçün bu yanlış tendensiyanın ictimai şüurdan çıxarılmasını zəruri hesab edir və məhz buna görə də romanda milli birlik idealının bədii təcəssümünə xüsusi diqqət yetirir. Romanın çoban Kərəməli-Halay bəy xəttində biz bunun aydın ifadəsini görürük. Aclıq illərində heç bir təmənnə güdmədən, insanlıq borcu kimi Halay bəy çoban Kərəməlinin ailəsinə, qohum-əqrəbasına əl tutur, onların aclığın amansız girdabında boğulmasına imkan vermir. Neçə illər keçəndən sonra Halay bəy hökumətdən qaçaq düşəndə isə çoban Kərəməli öz həyatını böyük təhlükə qarşısında qoyaraq (Fətullayev onu məhz bu hərəkətinə görə “troyka”nın qərarına salıb güllələtmək istəyir) dağda-daşda gününü keçirən Halay bəyə çörək aparır. “Kəbi dayı, o elə yaxşı adamdı ki, onun yolunda adam ölümə də gedər. O mənə elə yaxşılıq eləyib ki, özüm də, balalarım da ona ömrümüz boyu borcluyuq”. Çoban Kərəməlinin dilindən çıxan bu sözlər yalnız milli-tarixi gerçəklikdə sinfi ayrı-seçkiliyin işlək olmadığını göstəricisi deyil, həm də insanlıq qanunlarının hələ də yaşarı olduğunu, insanlar arasındakı münasibətlərin (sinfi mənsubiyyətindən asılı olmayaraq) qarşılıqlı hörmətə əsaslandığını sübut edir. Sovet hökumətinin sinfi mübarizə

siyasəti məhz o mənada qorxulu idi ki, insanlar arasında nifaq, düşmənçilik toxumu səpir, onları bir-birinə qarşı qoyurdu.

Roman qəhrəmanları sovet hökumətinin sinfi ayrı-seçkilik siyasətinin mahiyyətini düz başa düşürlər. Çoban Kərəməli bunu tam aydınlığı ilə dərk etməsə də, içindəki milli ləyaqət onu təhtəlsüz da olsa, bu siyasətə qarşı kökləyir. Müsavat hökumətinin keçmiş zabiti, sovet hökumətindən qaçaq düşmüş Çapıq Əmrah isə sovetləşmənin müstəmləkəçi, antimilli, antiinsani məqsədlərini çox aydın başa düşür. Fətullayevin dəstəsi tərəfindən tutulanda isə o öz iradəsi ilə əks tərəfin canına qorxu salır, oxucunun gözləri qarşısında bütün varlığı mənəvi ləyaqətdən və dəyanətdən yoxrulmuş insanın aydın siması canlanır. Çapıq Əmrahın düşmən qarşısında göstərdiyi ləyaqət onu milli əzəmi obraza çevirir:

“Fətullayev gözaltı onu süzdü və hirsə ayağa qalxdı:

- Gəncədə döyüşdünüz. İnsan qırğınından başqa nə qazandınız?

Çapıq Əmrah da ayağa durdu və Fətullayevlə döş-döşə dayandı:

- Mərdlik! Cəsarət! Bəs, siz nə qazandınız? Camaati qorxaqlığa, xəyanətə öyrətdiniz. Hamını qırdınız, tökdünüz, elədiniz gözüqırıq... İndi buraya nəyə gəlmisiniz? Rus əsgərlərini nəyə gətirmisiniz?”

Fətullayev cavab verəndə ki, “bizim yaratdığımız cəmiyyət kamil insan cəmiyyəti olacaq”, Çapıq Əmrah deyir: - “Cəmiyyət də insan kimidir. Axtalanmış adamdan kişi çıxmadığı kimi, axtalanmış cəmiyyətdən də kamil cəmiyyət ola bilməz”.

Çapıq Əmrahın sözləri sovet rejiminin antihumanst, faşist təbiətini açmaqla bərabər milli-mənəvi əxlaqa, genefonda endirilən zərbələrin çəkilməsi mümkün olmayan ağrıları da ifadə edir. Bu həmin o ağrılardır ki, İ.Şıxlı - bu mütəfəkkir sənətkar onu həyatı boyu öz ürəyində gəzdirməli olmuşdu.

Çapıq Əmrahın xatirələri vasitəsilə sovet işğalına qarşı milli müqavimət hərəkətinin əsas tarixi məqamları da romanda özünə yer almışdır. Müəllif Gəncə hadisələrinin, XI Qızıl Ordunun Gəncəni ələ keçirməsinin müfəssəl təsvirini vermişdir. O, aparılan mübarizələrdə milli hökumətin məğlubiyyətini Azərbaycan xalqının tarixi taleyinin qara səhifəsi kimi əks etdirə bilir.

Qəhrəmanların tragik taleyindəki lirik yaşantılar romanın oxunaqlılığını artırmaqla bərabər, milli kaloriti qat-qat gücləndirir. Əsərdə Kür şərti-metaforik obraz səviyyəsinə qədər yüksəlir. Roman qəhrəmanlarında Kürə əsatiri bir inam vardır. Ölümə gedən də, xoşbəxtlik axtaran da üzünü Kürə tutur: “Bu kəndin qaydası idi: ilin-ayın axır çərşənbəsində köhnə ili yola salanda, baharın gəldiyini xəbər verən Novruzun ilk günündə dan yeri qızarar-qızarmaz axar suya - Kürə tökülüşərdilər. Su bumbuz olub adamı qılınc kimi kəssə də çimşər, ağırlıqlarını - uğurluqlarını yuyar, təzə ilə tərtəmiz gələrdilər”. Maraqlıdır ki, insanların içi həyat eşqi ilə dolanda da, ölüm varlığına hakim kəsiləndə də Kürə üz tutur, onun suyunda təmizlənilib ruhani paklığa (məhz ruhani, cismani yox) qovuşur, alınlarına qəza ölüm yazıbsa, ölümə tərəf, xoşbəxtlik yazıbsa, xoşbəxtliyə tərəf gedirlər.

Roman qəhrəmanlarının içində elə, obaya, yaşadığı evə, yurd yerinə, onun otuna, ağacına, hər qarış torpağına qarşısalınmaz bir məhəbbət var. Ölümə üz-üzə qalan, sürgünə göndərilən bu insanlar ölümdən çox, yurd itkisinin, doğma ocaq, torpaq ayrılığının acısını duyur, yaşayırlar. Ahıl çağında sürgün həyatı yaşamağa məcbur olan Güllü arvadın yurd həsrətinin bir məqamını müəllif aşağıdakı kimi təsvir edir: “Əlini belinə qoyub Kürün sahilinə enən yaşıllıqlara, əyri-üyrü cığırlara, suya enən qız-gəlinə tamaşa etdi. Körpəlikdən gəzib dolaşdığı bu yerlərin ətrini elə bil sinəsinə doldurub saxlamağa çalışdı. Su yolunda,

yarğanların altında qızlarla deyib güldüyü günləri xatırladı... Gözündə gilələnən yaşı sinəsinə axıtdı”.

* * *

“Ölən dünyam” həqiqi roman təfəkkürünün məhsuludur. Burada hər epizod, hər təsvir, təfsilat və detal, obraz insan xəyalını çəkib uzaqlara aparır, onun düşüncəsinin alt və üst qatlarını oyadır. Ömər koxanın əvvəllər “maral buğasının heykirtisi”, “düyələrin mələşməsi eşidilən meşələr”dən indi “çaqqal - tülkü vaqqıltısından qulaq tutulması” ilə bağlı narahatlığında, Alanın (itin) insanlara sədaqətində, canavarlara qoşulub uzun müddət meşədə yaşasa da, öz əslini qorumasında, uzun illərin yurd həsrətindən sonra Həsən ağanın obaya dönüb yurdlarında salamat qalmış və vaxtilə öz əlləri ilə əkdidi qoca palıdın altında canını tapşırmasında İ.Şıxlının “ölən dünya”sının bizim üçün tam açılması çətin olan çox həqiqətlər gizlənilir.

* * *

Milli ideologiyanın formalaşmasında mədəniyyətin və təbii ki, bədii ədəbiyyatın rolu danılmazdır. “Ölən dünyam”da “milli siyasət üçün arsenal” (N.Çəmsizadə) çevrilə biləcək, ideologiyamızı milli-tarixi dəyərlər istiqamətində formalaşdırmağa stimül verən çox mətləblər var. Əsərin müasirliyini və deməli, yaşarılığını şərtləndirən keyfiyyətlərdən biri də budur.

İLYAS ƏFƏNDİYEV

(*İlyas Əfəndiyevin tarixi dramaturgiyası və nəsr*)

“Ədəbiyyatın tarixi xalqa öz etnokulturoloji kökləri üzərində dayanmaqda mənəvi-ideoloji kömək göstərməlidir”⁹⁹. Fikrimizcə, ədəbiyyat məhz bu funksiyası ilə antimillə rejimlərə müqavimət hərəkətinin iştirakçısına çevrilir, xalqın tarixi varlığının, yaşarı ənənələrinin qorunmasında, gələcək nəsillərə ötürülməsində ən mühüm amil olur. Ona görə də “ədəbiyyatda ehtiva olunmuş tarix ən səmimi, ən humanist tarixdir”¹⁰⁰ və deməli, ən düzgün, ən etibarlı tarixdir.

Azərbaycan xalqının “ədəbiyyatda ehtiva olunmuş ... ən səmimi, ən humanist tarix”ini yazanlardan biri də görkəmli nasir və dramaturq İ.Əfəndiyevdir. Azərbaycan ədəbiyyatının tarixində həm nəsr, həm də dramaturgiya sahəsində onun kimi eyni məhsuldarlıq və eyni keyfiyyətlə aramsız çalışan, hər iki sahədə öz üslubunu təsdiq edən ikinci bir sənətkarın adını çəkmək çətinidir. İctimai və milli idealının estetik təsdiqi mənasında onun nəsr ilə dramaturgiyası bir-birini tamamlayır. İ.Əfəndiyevin tarixi mövzuda yazılmış əsərlərində milli varlığın tarixi səciyyəsinin bədii-xronoloji inikasını görürük.

Böyük ədibin sənətkar qüdrəti ondadır ki, onun bütün yardımçılığı, nəsr və dramaturgiyası müasir və tarixi mövzulu əsərləri bir estetik konsepsiyanın bədii ifadəsi kimi yaranmışdır. Məlumdur ki, “bədii əsər üzərindəki iş estetik idealdan təkən alıb başlanır” və “estetik ideal gözəl həyat və kamil insan haqqındakı təsəvvürlərimizin konkret ifadəsi, obrazı və timsalı deməkdir” (M.Məmmədov). Milli vüqara, bəşəri düşüncəyə malik olan azad şəxsiyyət, azad vətən və azad dünya İ.Əfəndiyevin

estetik idealının ana xəttini təşkil edir. Estetik ideal yazıcının hər bir əsərində həyat materialının bədii inikası olan konkret məzmununda, xarakterlər qalereyasında bədii təcəssümünü tapır. Bu ideya xətlərinin bir-birini tamamlaması, üzvi bir bütövlük yaratması isə artıq sənətkarlıq qüdrəti məsələsidir.

İ.Əfəndiyevin tarixi mövzulara qabarıq meyli keçən əsrin son rübünə düşür. Bu illərdə o, bir-birinin ardınca “Mahnı dağlarda qaldı” (1971), “Geriyyə baxma, qoca” (1980), “Xurşudbanu Natəvan” (1980), “Üçatılan” (1981), “Şeyx Xiyabani” (1986), “Hökmdar və qızı” (1991) kimi əsərlərini yazır.

Bu əsərlərin yazıldığı yox, əks etdirdiyi tarixi hadisələrin xronologiyasını nəzərə alsaq, maraqlı bir mənzərənin şahidi olarıq. Bu zaman sonuncu yazılan əsəri – “Hökmdar və qızı”nı önə keçirmək lazım gəlir. Bu əsərdə cərəyan edən hadisələr XVIII əsrin və XIX əsrin əvvəllərinin ictimai-siyasi mühitini əks etdirir. Azərbaycan müstəqil xanlıqlardan ibarətdir. Azərbaycanı öz nüfuz dairəsinə almaq üçün Rusiya ilə İran arasında aramsız müharibə gedir. Rusiya-İran müharibəsi Rusiyanın xeyrinə bitir. Rusiya Azərbaycanı öz himayəsinə keçirmək adı altında xanlıqların torpaqlarını bir-bir zəbt edir. Milli bütövlük uğrunda mübarizə, xanlıqların birləşməsi ideyası gerçəkləşə bilmir. Xanlar rus müstəmləkəçiliyi əleyhinə vahid qüvvə kimi birləşə bilmirlər. Gəncə xanı Cavad xandan başqa rus müstəmləkəçiliyi əleyhinə qətiyyətlə vuruşa girmək istəyən yoxdur. Dramaturq əsərində yalnız “XVIII əsrin xronikası”nı vermir. Cavad xanla İbrahim xan qarşıdurmasında milli müstəqillik, antimüstəmləkə ideali ilə təslimçilik mövqeyini qarşı-qarşıya gətirir. Əsərin əsas ideyası Cavad xanın müstəmləkə əleyhinə apardığı dönməz mübarizələrin gedişində açılır.

Tarixi hadisələrin xronologiyasını əks etdirmək baxımından “Hökmdar və qızı”ndan sonra “Xurşudbanu Natəvan” pyesi gəlir. Bu pyesdə hadisələrin cərəyan etdiyi zamanda müstəqil

⁹⁹ Cəfərov N. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. II cild. Bakı, “Elm”, 2007, s.13

¹⁰⁰ Yəni orada.

xanlıqlar dövrü artıq arxada qalıb, bütün xanlıqlar, o cümlədən Qarabağ xanlığı da Qafqaz canişinliyinə tabedir. “Xurşudbanu Natəvan”da rus müstəmləkəçiliyi şəraitində, çarizm dövründə yaşayan Azərbaycan xalqının faciəli taleyi (iki yerə bölünmüş Azərbaycanın taleyi) və bundan doğan ictimai-siyasi problemlər önə çəkilir.

“Şeyx Xiyabani” və “Mahnı dağlarda qaldı” pyeslərində hadisələrin cərəyan etdiyi zamanlar eyni olsa da (hər iki pyes 20-ci illərin əvvəllərindən bəhs edir), bədii məkanlar kifayət qədər fərqlidir. “Şeyx Xiyabani” pyesində Cənubi Azərbaycanda, “Mahnı dağlarda qaldı” da isə Şimali Azərbaycanda baş verən siyasi proseslər bədii təhlilin mərkəzinə gətirilmişdir. Əlbəttə, sözün geniş mənasında, burada məkan birliyi də var. Şimal da, Cənub da Azərbaycandır – Vətəndir. Elə dramaturqun Şimalda və Cənubda baş verən hadisələri dram predmetinə çevirmək məqsədi də onun vətən idealından güc alır. “Şeyx Xiyabani”də xalqın fars şovinizmi əleyhinə apardığı milli azadlıq mübarizəsi əks olunur. “Mahnı dağlarda qaldı”da isə azad xalqın – yenicə özünə müstəqil bir dövlət qurmuş xalqın antimüstəmləkə əhvali-ruhiyyəsi, milli varlıq uğrunda ölümə qədər getmək əzmi əks olunmuşdur. Lakin “Mahnı dağlarda qaldı” pyesində psixoloji durum digər üç pyesdəkindən kifayət qədər fərqli və mürəkkəbdir. “Mahnı dağlarda qaldı”da sovet hökumətinin müstəmləkəçilik niyyətləri məkrlidir. Bu niyyətə sinfi don geydirilib. Sanki bütün mübarizələr aşağı təbəqənin haqqını müdafiə məqsədi daşıyır. Sovet hökuməti torpaqlarına göz dikdiyi ölkələrin vətəndaşlarının çox böyük bir hissəsini – kəndli və fəhlə təbəqəsini “sinfi mübarizə” adı ilə öz bayrağı altına yığa bilib. Bu ideologiya milləti iki yerə parçalayıb və onları üz-üzə qoyub. “Mahnı dağlarda qaldı” pyesindəki Nicat məhz bu ideologiyanın təsiri ilə “zəhərlənib” və onun düşüncəsi, məramı, fəaliyyəti antimilləti istiqamət alıb.

Sovet hökumətinin antimilləti ideologiya təbliğatı müqayisəyə gəlməz dərəcədə güclü olduğu üçün milli varlıq uğrunda mübarizə aparanların və bu yolda ölümə qədər gedənlərin qəhrəmanlığı, nəcib, müqəddəs niyyətləri ört-basdır edilib. Uzun müddət ədəbiyyat da bu ideologiyaya dəstək olub. Ədəbiyyatda sinfi mübarizə qəhrəmanları önə çəkilib. Ədəbiyyatşünaslıq və tənqid də onları müsbət qəhrəman kimi qiymətləndirib. Ədəbiyyatda antimüstəmləkə əhvali-ruhiyyəli qəhrəmanlara “sinfi düşmən” damğası vurulub.

“Mahnı dağlarda qaldı” pyesinin finalı isə “inqilabın təntənəsi”ni yox, milli taleyin faciəli yaşantılarını önə çəkir. Şahnazın ölüm məqamında Nicatın dilindən səslənən və əslində hansısa təhtəşüür dərkən nəticəsi olaraq deyilmiş “axı, sənın yaşamağa haqqın vardı!..” sözləri təkcə haqqı tapdanan bir qızın, sevən gəncin hüququ kimi dərk olunmur, bütöv bir xalqın əlindən alınmış haqqının simvolu kimi dərk olunur. Məhz bu kontekstdə Böyük bəy və Şahnaz bir xarakter kimi İ.Əfəndiyevin sonrakı tarixi dramlarında yaradılan Natəvan, Seyid Hüseyn (“Xurşudbanu Natəvan”), Xiyabani, Sarı Mərdan, Hacı Fərhad, Səhər (“Şeyx Xiyabani”), Cavad xan, Hüseynqulu xan, Saday bəy, Tubu xanım, Ağabəyim ağa (“Hökmdar və qızı”) obrazları ilə tipoloji cəhətdən birləşirlər.

Şahnaz mürəkkəb xarakterdir. Lakin bu mürəkkəblik təkcə onun fərdi təbiətinin ifadəsi deyil. Ümumiyyətlə, bizim qənaətimizə görə, İ.Əfəndiyevin bu dramında obrazlar fərdi xarakterin ümumiləşdirilmiş bədii əksi kimi yaradılmamışdır. Əsərin ideya-estetik məzmununda simvolika üstünlük təşki edir. Şahnaz – Nicat, Şahnaz – Böyük bəy, Böyük bəy – Nicat münasibətləri obrazların fərdi münasibətlərindən doğan intriqaları əks etdirmir. Daha çox, konkret bir zaman hüdudunda, çərçivəsində əks dünyagörüşlərin, zidd mövqələrin çarpışmasını ifadə edir və bu, bütövlükdə zamanın mürəkkəbliklərini ifadə

etməyə istiqamətlənir. Bu məqamda zamana məxsus ziddiyyətlər, mürəkkəbliklər daha çox Şahnaz obrazının üzərinə yüklənir. Şahnaz zamanın xarakterini və deməli, həm də faciəsini ifadə edir. Sürətlə dəyişən ictimai-siyasi və mənəvi-əxlaqi problemlər mühitində zamanın insanı, milli xarakterin təbiəti Şahnazın simasında simvolikləşdirilir.

Əsərdə müstəmləkəçi rejimə ilk kəskin reaksiyanı Böyük bəy verir. Böyük bəy həyatına, var-dövlətinə heç bir zəmanət almadan yadelli düşmənlə vuruşmaq qərarına gəlir. Bu yolda ölümə qədər getmək onun sarsılmaz əqidəsidir. Ədəbiyyatşünaslığımızda Böyük bəy obrazı öz həqiqi qiymətini almamışdır. O, sözün həqiqi mənasında tragik qəhrəmandır. Çünki qeyri-bərabər qüvvəyə qarşı bilərəkdən, şüurlu şəkildə çıxır və özünü qurban verir. Böyük bəy milli tale və ideal uğrunda mübarizənin qəhrəmanıdır.

* * *

Məlumdur ki, dramaturgiya ilə müqayisədə epik növün imkanları genişdir. Sənətkarın dramaturgiyasında əks olunan milli varlığın tarixi həqiqətlərinə onun bədii nəsrinin son mərhələsində (“Geriyə baxma, qoca” və “Üçatılan” əsərlərində) son dərəcə dərin və cəsarətli estetik açılış verilir. Bu mənada həmin əsərlərə daha geniş təhlil verməyi məqsədəuyğun hesab edirik.

Ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıq da roman haqqındakı təhlillərində “geriyə baxmağa dəyər”^{101*} qənaətindən çıxış edir və xalqımızın tarixinin mühüm bir dövrü haqqında bədii həqiqətlərin romanda yer almasına dair yekun qənaətə gəlir. Roman “dövrün epoxal bədii təcəssümü”nü verən (N.Cabbarov), “epoxa haqqında, milli-mənəvi varlığımız haqqında təsəvvürlərimizi zənginləşdirən” (Yaqub İsmayılov), “epoxa və mühit haq-

¹⁰¹ * Roman haqqında ilk tənqidi məqalələrdən biri elə belə adlanır: Nadir Cabbarov. Geriyə baxmağa dəyər. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1981, №11

qında bədii təsəvvür” yaradan (Akif Hüseynov) əsər kimi qiymətləndirilir. Lakin “Geriyə baxma, qoca” romanındakı bu “bədii təsəvvür” və “təcəssüm”ün xarakteri mürəkkəbdir. Bu mürəkkəblik təcəssüm obyektinin təbiəti ilə bağlıdır. Romandakı hadisələr zaman etibarilə fərqli ictimai sistemlərdə – çarizm, ADR illəri və sovet hökumətinin qurulması dövründə cərəyan edir. Müəllif üç müxtəlif dövlət quruluşunda yaşayan Azərbaycan xalqının tarixi taleyi və bu quruluşların milli mənəviyyətə təsiri məsələsini inikas obyektinə çevirir.

Müəllifi, hər şeydən əvvəl, milli varlığın tarixi xarakteri haqqındakı həqiqətlər düşündürür. “Möhnət qocanın nağılları”nda canlanan “aranlı-yaylaqlı Qarabağ” obalarındakı Kərbəlayi İbixan və b. nəsillərin yaşam tərzini xalqımızın həyat yolu, adət və ənənələri ilə bağlı təsəvvürləri dolğunlaşdırmağa, milli yaddaşımızı oyandırmağa xidmət edir.

“Geriyə baxma, qoca” romanında xatirə motivi, müəllif tərcümeyi-halından gələn təfsilatlar vardır. Lakin bu “motiv” və “təfsilatlar” romana avtobioqrafik səciyyə vermir. Çünki müəllif tərcümeyi-halının daşıyıcısı kimi görünən və əsərin əsas təhkiyəçi qəhrəmanı Muradın həyatının çox az bir qismi romana gətirilir. Fikrimizcə, xatirə elementləri romanda daha çox təhkiyə forması kimi düşünülmüşdür. Təhkiyə olunan hadisələrin real həqiqətləri əks etdirdiyini görükdürmək məqsədi daşıyır. Romanın əvvəlki hissələrində təhkiyəçi qəhrəmanın başqa olması (İlk hissələr “Möhnət qocanın nağılları” kimi təhkiyə olunur) da keçmiş həyata nüfuzda xatirə formasının əsas götürüldüyünü əyaniləşdirir.

Roman haqqındakı tədqiqatlarda təhkiyəçi qəhrəman kimi “balaca uşaq” – Muraddan söhbət gedir. N.Cabbarov yazır: “Geriyə baxma, qoca” romanının ən böyük uğurlarından biri elə odur ki, burada təsvir edilən həyatın tarixi-məntiqi doğruluğuna bədii təminat verən “faust müdrikiyi” deyil, körpə qəlbin hiss

və duyğularındır, əsərdə dövrün epoxal bədii təcəssümünü təmin və bərqərar edən balaca qəhrəmanın emosional təəssüratıdır”.¹⁰² A.Hüseynov da təhkiyəçi qəhrəmanı “uşaq” obrazı kimi qəbul edir: “Məsələ onda deyil ki, həmin uzaq illərin uşaq zehninə, uşaq qəlbinə çökmüş təəssüratı olduqca təsirli, zəngin idi...”.¹⁰³

Məsələ ondadır ki, ikinci təhkiyəçi “balaca Murad” deyil, qoca Muraddır. Hadisələri qoca Murad təhkiyə edir. “Yaşlı vaxtı”nda “dönüb keçmişə baxmaq istəyəni” qoca uşaq illərinin xatirələrinə dalır. Artıq keçmişə çevrilib arxada qalan, ata-anası, nənə-babası, qohum əqrəbası ilə birlikdə yaşadığı “əzablı” və “xoşbəxt” günləri xatırlayır. Bu xatırlama fonunda biz o dövr, zaman haqqında müfəssəl təsvirlərlə tanış oluruq. Muradın “xatirə”ləri təkcə balaca uşağın real yaşantıları deyil, həm də “keçmişsiz yaşaya bilməyən” qocanın uşaq illər təəssüratıdır.

A.Hüseynov Ə.Əylislinin “Adamlar və ağaclar” əsərindəki balaca Sadıqla Muradı müqayisə edir və göstərir ki, “Muradla bağlı təfsilatda isə məhz əyanilik, canlılıq, boyaların yeniliyi lazımı dərəcədə nəzərə çarpmadığına görə...” və s.¹⁰⁴ Tənqidçi həmin fikri davam etdirərək yazır: “Murad öz həyəcanları, sarsıntıları haqqında tez-tez sadəcə məlumat verir, halbuki bizə onun məlumatı lazım deyil, biz onun həmin hissi necə yaşadığını, körpə bir qəlbin daxili emosiyalarını, xarakterinin inkişafını bilavasitə görmək, onun qəlbinə özümüz nüfuz etmək istəyirik”.¹⁰⁵

Səmimilik baxımından (şübhəsiz ki, uşaq səmimiyyəti) balaca Sadıqla Murad arasında özünü göstərən fərq yazıçı istedadının obraz yaratma ustalığındakı fərqdən irəli gəlmişdir.

¹⁰² Cabbarov N. Geriyə baxmağa dəyər. “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti, 1981, №11

¹⁰³ Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsr) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.159

¹⁰⁴ Yəni orada. s.184.

¹⁰⁵ Yəni orada. s.184.

Təhkiyəçi qəhrəmanlar arasındakı kəskin yaş və estetik yük-lərinin müxtəlifliyindən yaranır. Muradın uşaq illər yaşantıları əvəzinə “həyəcanları, sarsıntıları haqqında tez-tez sadəcə məlumat verməsi” də təhkiyəçinin həqiqətdə əsərə ikili təbiətlə daxil olması ilə bağlıdır.

Əslində Murad da Möhnət qoca kimi təhkiyəçidir, hadisələri nəql edir. Lakin Möhnət qocadan fərqli olaraq Murad ancaq təhkiyəçi kimi yox, həm də təhkiyəçi-qəhrəman kimi əsərə daxil edilir. Diqqət edilsə, Muradın öz xarakteri, hərəkəti, əməlləri yox, onun romanın başqa obrazlarının xarakter, hərəkət və əməllərinə münasibəti daha çox qabardılır. Başqa sözlə, Murad tez-tez təhkiyə etdiyi hadisələrə şərhlər verir, münasibət bildirir. Hətta bu münasibət bəzən hədsiz dərəcədə çılpaqlaşır. Muraddan fərqli olaraq Möhnət qarı təhkiyəyə müdaxilə etmir, seyrçi kimi qalır. O da etiraf edilməlidir ki, Möhnət qarının təhkiyəsinə hadisələr, təsvirlər və başqa sözlə həyat daha canlı və səmimidir. Ona görə ki, Möhnət qarının təhkiyə etdiyi hadisələrə müəllifin tendensiyalı münasibəti yoxdur. Bu dövrün hadisələrini müəllif zamanın gerçək həqiqətləri və milli varlığın təcəssümü kimi tam sərbəst və realist əks etdirir.

Möhnət qarı öz “nağılları”nı yekunlaşdırıb “söz”ü Murada verəndə ilk dəfə olaraq ona verilən “rol”dan kənara çıxıb hadisələrə münasibətini də ifadə edir. “Bu dünyada igid babalardan, nənələrdən yadıma düşənlərdən başqa nə qalır ki...” Bu sözlər romanın predmetinə çevrilən hadisələrin fəlsəfəsini və ictimai məzmununu əks etdirir. Yazıçının keçmişə müraciətinin məqsəd və məramını aşkarlayır.

Bu “keçmiş”də müasir oxucu öz zamanından fərqli bir “dünyanın” seyrinə düşür. Bu dünyanın qanunları tamam başqadır. Kərbəlayi İbixanların, Xəlsə nənələrin, Səkinələrin, Xanım arvadların, Qaçaq Xanmuradların, yüzbaşı Bəndalılardan, Bayram kişilərin təmsil etdiyi bu həyat, ilk növbədə, təbiiliyi və

səmimiliyi ilə seçilir. Burda mərdlik, igidlik, sözü bütövlük, namus, qeyrət, böyüklük-kiçiklik, kişilik sifətləri hələ qüvvədədir. Bu həyatda adam öldürən də, qız qaçırdan da, oğurluğa gedən də, qisas alan da mərdlik qanununa əməl edir. Bu qanunu tapdayıb namərdlik yolunu tutanlar dərhal öz cəzasını alır. Bu cəza ölüm olsa belə, mühit, insanlar onu təbii və sakit qarşılayırlar.

Qonağı olduğu Kərbəlayi İbixan ailəsinin nişanlı qızına tamah salan Murovun atının quyruğu dərhal kəsilir:

Murov qəzəblə soruşdu:

— Kərbəlayi, bu nə işdi?

Kərbəlayi İbixan dağdan ağır adam idi, Murova sakit baxıb dedi:

— Ağa, altmışında yorğalamaq istəyən yabını bizlərdə belə eləyirlər ki, bir az yüngülləşsin, bəlkə yolunu azmaya!¹⁰⁶

Öz hərəkəti ilə elin-obanın başını uca edən, adət-ənənələrə həssas yanaşan adama isə hər cür qayğı, diqqət göstərilir. Beləsinə həmişə yuxarı başda yer ayrılır. “Möhnət qocanın nağılları”nda oxuyuruq:

“Xəlsə nənənin dörd oğlu, bir qızı oldu. Ancaq uşaqlar lap körpə ikən Ağa Məhəmməd əfəndi vəfat etdi, cavan, gözəl, göyçək bir gəlin kimi dünyanın bütün zövq-səfasından gözünü çəkərək ərə getməyib, başladı uşaqlarını böyütməyə. Güneylərdə oturan qocalar başlarını ağır-ağır tərpedib onun haqqında dedilər:

— Sağ olsun, kişi qızıymış...

Nə qədər ki, uşaqları körpə idi, qonşu kişilər:

— Qorxma bacı, - dedilər. Yerini şumlayıb əkdilər. Hov eləyib taxılımlı biçib döydülər”.¹⁰⁷

Kərbəlayi İbixan və Xəlsə nənənin hərəkətlərini elin ya-

¹⁰⁶ Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.5

¹⁰⁷ Yəni orada.

zılmamış “namus” qanunu, “qonşu kişilər”in hərəkətini isə “insanlıq” qanunu tənzimləyir.

Qaçaq Xanmurad meşə içində cavan bəylə gəlini tutub soymaq əvəzinə gəlinə “boy-görünceyi” qızıl üzük bağışlayanda, yüzbaşı Bəndali evindəki qonağı mühafizə etmək üçün bir dəstə silahlıya qarşı vuruşanda qeyri-adi bir iş gördükləri, qəhrəmanlıq etdikləri haqqında düşünür, sadəcə kişilik, mərdlik ləyaqətlərini yerinə yetirə bildikləri üçün dərindən nəfəs almaqla kifayətlənirlər.

Əlbəttə, yazıçı bu həyatı idealizə etmir. Onu problemləri və faciələri ilə birlikdə oxucu mühakiməsinə verir, qan davalarının yaratdığı müsibətlərə diqqət çəkir. “Gödək Nisə qırx adamı bir-birinə necə qırdırdı?” başlıqlı hekayətdəki Güney Güzdək qırğını bu baxımdan ibrətamizdir. Lakin yazıçı bu “qırğın”ları həmin həyatın əsas qanunauyğunluğu hesab etmir. Ümumi halda insanın öz insanlıq təbiətinə sədəqəti, saflığını və inamını qoruyub saxlaya bilməsi müəllifi daha çox maraqlandırır, oxucunu daha artıq cəlb edir.

Y.Səmədoğlunun “Qətl günü” romanında tatar Temir deyir: “Çünki adam gərək adam ola. Biz elə hamımız, balacasıdı, böyüyüdü, hamı adamlıqdan çıxıb. Dediym odu ki, hamı dönüb olub qulyabanı”.¹⁰⁸

M.Süleymanlının qəhrəmanlarından biri Haleyin dilində də təxminən eyni fikir səslənir: “Adamın ən ağıllısı, ən güclüsü ən tez aldatmağı bacarandı... Ona görə də inanmırıq heç nəyə. Arvad ərini aldadır, ər arvadını — könüllərdə oynaşlar gəzir”.¹⁰⁹

İnsanın insanlıqdan çıxdığını, könüllərdə oynaşlar gəzdirməyi acı və gerçək həqiqət kimi qəbul etmək məcburiyyətində qaldığımız indiki zamanda Qaçaq Xanmuradların, Təhməzlərin, Bayramların kişiyana hərəkətləri, sözlərinin bütövlüyü, sözləri

¹⁰⁸ Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı, “Yazıçı”, 1987, s.24

¹⁰⁹ Süleymanlı M. Günah duası // “Azərbaycan” jurnalı, 1988, №13, s.27

ilə əməllərinin bir-birini tamamlaması və s. cəhətlər müasir insanın əxlaqi eybəcərliyi ilə assosiativ müqayisədə həqiqi milli sərvət kimi qavranılır.

C.Məmmədov yazır: “Bu romanda ayrıca inkişaf etdirilən, taleyi qabarıq açılan, irəli çəkilən obraz, fərd axtarmaq düzgün olmaz”.¹¹⁰ Bu fikirlə razılaşmaq çətindir. Təhkiyəçi qəhrəman Muradla paralel olaraq Bayram kişi, Səkinə nənə, Abdulla, Yaqut, Nuru obrazlarının taleyi əsərdə axıra qədər izlənilir, xarakterləri hərtərəfli açılır. Əlamətdar cəhət kimi onu da qeyd etmək lazım gəlir ki, bu obrazların hamısının fərqli sosial yükü vardır. Müəllif dəyişməkdə olan həyatın bu insanların taleyində oynadığı rolu və həmçinin bu insanların dəyişən dünyaya münasibətini əks etdirməklə zamanın həqiqətlərini üzə çıxarır.

Qoca Murad təhkiyəsinin əvvəlində “keçmişə baxmaq” istəyini “bu mənim “nə isə”ni, o zaman babamla nənəmin, atamla anamın bir zamanlar yaşadıkları, xoşbəxt olduqları, gözəl hissləri əzaba, kədərə, kinə, nifrətə döndərən qəddar səbəbi bilmək” arzusu ilə əsaslandırır. Bu əsaslandırma romanda əks olunan bir çox həqiqətləri özündə ehtiva edir. Muradın babasının, nənəsinin, ata və anasının “yaşadıqları, xoşbəxt olduqları” Zamanla onların “gözəl hissləri”ni “əzaba, kədərə, kinə, nifrətə döndərən” Zamanı bir-birindən fərqləndirmək lazım gəlir. Bunsuz, yazıcının tarixi keçmişə müraciətinin həqiqi səbəbini açmaq mümkün deyil. Romanın ümumi kontekstindən aydın olur ki, Muradın ailəsinin (ümumiyyətlə isə, insanların) “xoşbəxt olduqları” zaman dünyanın dəyişməsindən, “təzə günlər”dən əvvəlki zamandır. Çar hökumətinin nüfuz etdiyi, lakin patriarxal həyat qanunlarını dəyişməyə müvəffəq olmadığı zamandır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, tənqidi ədəbiyyatlarda İ.Əfəndiyevin bu zamanı “əzablı keçmiş” imici ilə romana daxil etməsinə dair fikirlər özünə yer tapıb və deməliyə ki, bu fikirlər

¹¹⁰ Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı, “Yazıçı”, 1990, s.31

həqiqətdən uzaqdır.

İkinci zaman öz başlanğıcını sovet hökumətinin gəlişindən götürür. İnsanların gözəl hisslərini əzaba, kədərə, kinə, nifrətə döndərən qəddar “səbəb” də bu zamanla bağlıdır. Sovet hökuməti öz gəlişi ilə insanlar – ailələr, nəsillər, tayfalar arasında nifaq salır. Həmin qəddar səbəb insanlar arasına nifaq toxumu – sinfi ayrı-seçkilik – ziddiyyət toxumunun səpilməsidir. Özünü yoxsulların hamisi, varlıların düşməni kimi təqdim edən siyasi qurum az bir zaman içərisində insanları iki qismə ayıraraq bir-birinin üzərinə salır. Həyatın təbii inkişaf qanunu pozulur. Tacir Abdullanın bütün ömrü boyu qazandıqlarını yoxsul qardaşı Qubad bir gecənin içində mənimsəyir. Məsələ bu “mənimsəmə”də deyil. Qardaş qardaşa düşmən olur. İnsanların bir qisminin – varlı, istismarçı, kulak adı ilə damğalananların bütün hüquqlarını əlindən alıb, başqa bir qisminin – yoxsulların onların üzərinə qaldırılması nəticə etibarilə milli əxlaqa zərbə endirir. İnsanın insana inamını öldürür.

Əsərin əsas obrazlarından biri Bayramdır. Çar hökuməti və ADP dövründə pristav, qəza rəisi vəzifələrində çalışan, insanlıq duyğusunu, kişilik ləyaqətini heç vaxt itirməyən Bayramı sovet hökumətinin gəlişi tragik bir vəziyyətə salır. O, bu hökumətin varlılara, çar dövründə vəzifədə işləyənlərə amansız münasibətini bildiyi üçün elindən-obasından didərgin düşür. Abdulla – Yaqut ailəsi hökumətin varlılara düşmən siyasəti üzündən acınacaqlı bir həyat yaşamağa məcbur olurlar. Heç yerdə iş tapa bilmədikləri üçün bəzən bir tikə çörəyə də möhtac qalırlar.

Sovet hökumətinin gəlişindən sonra insanların qarşılaşdıqları ağır həyat romanda realistsəsinə əks etdirilmişdir və bu rejimin xarakteri haqqında həqiqi təsəvvür almağa imkan verir. Lakin müəllifin inikas üsullarında bir-biri ilə üst-üstə düşməyən məqamlar vardır. Romanda həqiqi realist təsvirlərlə sosrealist estetikadan gələn təsvir prinsiplərinin yaratdığı ziddiyyəti

aşkar müşahidə etmək mümkündür. Bu ziddiyyət romanın son hissələrində daha çox hiss edilir. Qaçaq Xanmurad, Abdulla və Yaqut ailəsinin taleyinin bədii inikasında təhkiyənin obyektiv məzmunu dövrün mənzərəsini realist əks etdirir. Lakin bu obyektiv məzmun təhkiyəçinin subyektiv münasibətində tamam əks mövqedən “şərh” olunur.

Romanda Qaçaq Xanmurad XIX əsr boyu və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda geniş yayılmış qaçaq hərəkəti haqqında təəssüratımızın dəqiqləşməsində və dolğunlaşmasında əhəmiyyətli rol oynayan bir obraz kimi maraqlıdır. O, Qaçaq Kərəm, Qaçaq Nəbi və b. qaçaqların ümumiləşdirilmiş obrazı kimi düşünülməsə də, qaçaq hərəkəti və qaçaq xarakterini kifayət qədər aydınlıqla təsvir etməyə imkan verir. Xanmuradın qaçaq düşməsinin səbəbləri də, mübarizə hədəfi və üsulları da, şəxsi keyfiyyətləri də tarixi həqiqətlərlə üst-üstə düşür. Müəllifin qaçaq hərəkətinin milli səciyyəsinə açmaq təşəbbüsü razılıq doğurur. Qaçaq Xanmuradın iranlı kişi ilə konkret situasiyadan doğan dialoqu qaçaqlığın sosial-siyasi və milli xarakteri haqqında həqiqətləri əks etdirir:

Kişi:

— Ay Xanmurad, — dedi, — keflərindən gəlmirlər ha. Odey, biri sən özün, bəyəm durduğun yerdə qaçaq olmusan?!

Xanmurad qaşqabaqlı cavab verdi:

— Mən padşahın ucbatından qaçaq olmuşam.

Kişi dedi:

— Onlar da İran şahının ucbatından dərələrə düşürlər.

Xanmurad dedi:

— Mən heç vaxt kasıb-kusuba, arvad xeyləyinə dəyməmişəm...

Kişi dərindən nəfəs alıb dedi:

— Hər yerdə mərd də var, namərd də...¹¹¹

¹¹¹ Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.106

Bu “dialoq” qaçaqlığın milli məzmunu haqqında həqiqəti ifadə edir.

Romanın əvvəlki hissələrində təhkiyəçi qəhrəmanın Qaçaq Xanmurada rəğbətini nəhayətsizliyi də bu “həqiqətin” idrak olunmasında əhəmiyyətli rola malikdir: “...Qaçaq Xanmuradda nə isə mənə yaxın, doğma olan bir şey var idi. Onu yaraşlıq üzünün solğunluğu, gülərkən görünən ağappaq dişləri, gilənar rəngli diaqonal çuxası, qırmızı ağac qoburlu onatılan tapançası məndə söz ilə ifadə edə bilmədiyim şairanə hisslər yaradırdı. Qaçaq Xanmurad gedəndən sonra atam da, dayım da mənə soyuq, yapışıqsız, hətta yad kimi görünürdülər”.¹¹² Qaçaq Xanmuradda Muradın tapdığı “doğmalığ”, ilk növbədə, onun xarakterindəki qeyri-adiliklərdən və hərəkətlərindəki nəcibliklərdən doğurdu. Qaçaqın kişilik, mərdlik qanunlarına köklənən təmənnaşılığından, milli heysiyyət və qürurundan qidalanan hərəkətləri adamlarda ona böyük məhəbbət hissi yaradırdı. Qaçaq haqqında həmin məhəbbətdən mayalanan “əfsanə və rəvayət”lər yaranır və bu da Muradın Xanmurada münasibətinin müəyyənləşməsində həlledici rol oynayırdı. Məhz bu kontekstdə obraz öz təbiiliyi və tarixi həqiqətə uyğunluğu ilə mənalı görünür. Lakin hadisələrin sona doğru inkişafında obraz bu təbiiliyin məntiqindən kənara çıxır. Qaçaqın hərəkət və əməllərində onun əvvəlki hərəkət və əməlləri ilə tam ziddiyyət yaradan məqamlarla rastlaşırıq. Daha doğrusu, bu barədə məlumat alırıq. Murad Xanmuradın düşməninə intiqam almaq üçün Arazın o tayına keçmələri, “qəfil həmin düşmənin alaçığını mühasirə edərək, uşaqdan böyüyə hamını necə gülləbaran eləyib qırmaları” haqqında anasına danışdığı “söhbəti” təhkiyə edir. Muradın anası ilə Xanmurad arasında belə bir “dialoq” olur:

— Yazıq arvad – uşağın nə təqsiri vardı?

Xanmurad eyni nəşə ilə dedi:

¹¹² Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.107

— Düşmən-düşməndi, kimdi arvad-uşağa baxan?!¹¹³

Hadisələrə bu yanaşma və düşüncə tərzı obrazı öz təbii xarakterindən çıxarır. Bu səciyyə obrazın ümumi inkişaf məntiqindən doğmur. Xarakter haqqında yaranan bu təəssürat və səciyyələndirmə ideoloji münasibətdən yararlanır. Müəllif hadisə və xarakterlərin taleyini vahid bir məcraya yönəltməyə səy edir. Axı təhkiyənin zaman axarı “dəyişən dünya”ya, sovet rejiminin bərqərar olmasına doğrudur. Muradın Qaçaq Xanmurada münasibətindəki “dəyişiklik” ideoloji məzmunludur. Zamanın Qaçaq Xanmuradların əleyhinə işləməsinin göstəricisi-dir: “Ancaq indi mən daha Qaçaq Xanmurad haqqında düşün-mürdüm. Zərif, solğun təbəssümlü Xanmuradın anama danış-dığı amansızlıqlar, arvad-uşağa rəhimsizcəsinə basqını, çadırı atəşə tutması onun igidliyini gözümdən salmışdı. Mən xilaskar qəhrəmanlar haqqında düşünürdüm”.¹¹⁴

Muradın Qaçaq Xanmuradı “xilaskar qəhrəman” kimi qəbul edə bilməməsi və bu rolu “qırmızı ordunun soldatlarına” verməsi romanın zahiri məntiqini, müəllif qayəsinin üst qatını əks etdirir. Qırmızı ordu komandirinin “qardaşlıq” və “torpaq” vəd edən çıxışında sovet hökumətinin humanist təbiətini gös-tərmək cəhdi də bu məntiqi tamamlayır. Təhkiyəçi qəhrəma-nın Qaraca-Kərbəlayi İbixan ailəsi, İmaş, Güllü-Nuru, Ab-dulla-Yaqut qarşılaşmasında insani münasibətlərə sinfi nəzərlə yanaşmasının, bəy oğlanlarının “təkəbbürü”nə qarşı nifrətini tez-tez büruzə verməsinin əsas səbəbi ideologiyanın sinfi ayrı-seçkilik prinsipindən yararlanır. Lakin bu məqamda təhkiyəçi qəhrəmanın mövqeyi ilə sənətkar mövqeyini fərqləndirmək lazım gəlir. Muradın “şərh”ləri sovet hökuməti ilə bağlı əsl həqiqətin ifadəsi kimi səslənə bilmir. Buna görə də, A.Hüseynovun roman haqqındakı “...Sovet hakimiyyətinin gücü, nüfuzu sosial

ədalətsizliyə qarşı mübarizə aparmasında olmuşdur – hadisələrin sonuna doğru (“Geriyə baxma, qoca” romanından söhbət gədir – T.S.) yığıcam cizgilərdən bu həqiqəti yəqin edə bilirik”¹¹⁵ kimi yekun qənaəti ilə razılaşmaq mümkün olmur.

Təhkiyə və təsvirlərin mətnaltı qatı tamam başqa bir həqiqəti ortaya qoyur. Müəllif sovet hökumətinin Azərbaycana gəlişinin ciddi müqavimətlə qarşılandığını, heç də xilaskar rolunda görülməməsi məsələsinə diqqəti çəkir. Bayram bəy ətrafındakı adamlarla söhbətində deyir:

— Kəhrizli Ayna xanıma dedim ki, farağat oturun. Camaatı qırğına verməyin, bu selin qabağına durmaq mümkün deyil. Arvad beş yüz atlı ilə Bərdəni kəsdi ki, mən “Qızıl ordunu Qa-rabağa qoymayacağam” ...Böyük-böyük dövlətlər bolşeviklərlə bacarmır, amma bu arvad beş yüz atlı ilə onun qabağını saxlamaq istəyir...¹¹⁶

Ayna xanımın hərəkəti öz vətəni, doğma torpağını müstəmləkə rejimindən qorumaq, onunla ölüm-dirim savaşına girmək istəyini əks etdirir. Ayna xanımın timsalında bolşevizm bəlasına qarşı çıxan millət fədailərinin obrazının ümumiləşdi-rildiyini də nəzərə almaq lazım gəlir. Dünyagörmüş, böyük bir mahalda ağsaqqal kimi qəbul edilən Bayram bəyin sözləri zahirən bolşevizmə loyallıq münasibət ifadə edir. Əslində isə həmin sözlər (Camaatı qırğına verməyin; Bu selin qabağında durmaq mümkün deyil; Böyük-böyük dövlətlər bolşeviklərlə bacarmır) sovet hökumətinin Azərbaycanı hərbi qüvvə ilə və həm də qan tökərək ələ keçirməsi həqiqətini ifadə edir.

Müəyyən məqamda Muradın “qırmızılar”a, “qırmızılar”ın gəlişi ilə bağlı hadisələrə aşkar rəğbətli münasibəti roma-nın sonuna doğru bu obrazın ideoloji “yükü”nün artırılması ilə bağlıdır. Murad ziddiyyətli obrazdır. Bu ziddiyyət onun

¹¹⁵ Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəşri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.169

¹¹⁶ Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.229

¹¹³ Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı, “Yazıçı”, 1981, s.107

¹¹⁴ Yenə orada, s.190

təbiətinin ikili xarakter daşması ilə bağlıdır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hadisələri qoca Murad təhkiyə etsə də, o, əsərə balaca Murad kimi daxil olur. Başqa sözlə, qoca Murad təhkiyəni balaca Muradın dilindən aparır. Beləliklə, hadisələrin təhkiyə olunma zamanı ilə təhkiyə olunan hadisələrin zamanı arasında əsaslı vaxt fərqi yaranır. “Geriyə baxma, qoca” romanının təhkiyəçi qəhrəmanı öz səciyyəsi ilə İ.Hüseynovun “Tütək səsi” povestinin təhkiyəçi qəhrəmanı ilə müqayisə oluna bilər. Bu povestdə “təhkiyəçi qəhrəman artıq olub keçmiş, arxada qalmış müharibə illərindən söhbət açır. Hadisələrin nəql olunma zamanını başvermə zamanından uzun illər ayırır”.¹¹⁷

Qeyd edilən cəhət hər iki əsərdə təhkiyənin və təhkiyəçi qəhrəmanların xarakterindəki yaxınlığı əks etdirir. Lakin romanın və povestinin təhkiyəçi qəhrəmanlarının daşdığı estetik yük arasında əsaslı fərq də vardır. “Tütək səsi”ndə yazıçı təhkiyəçi qəhrəmanın bugünkü dünyaduyumuna ehtiyac görmür. Odur ki, ...təhkiyəçinin bugünkü “mən”i əsərin iştirakçısı kimi çıxış etmir”.¹¹⁸ “Geriyə baxma, qoca”da isə vəziyyət bir qədər başqadır. Romanda təhkiyənin xarakteri ikili keyfiyyət daşıyır. Nəql etdiyi hadisələrdə təhkiyəçi balaca Murad obrazında çıxış edir. Lakin İ.Hüseynovdan fərqli olaraq, İ.Əfəndiyev təhkiyəçi qəhrəmanın bugünkü dünya duyumuna da ehtiyac görür və “təhkiyəçinin bugünkü “mən”i də əsərin iştirakçısına çevrilir. Bu iştirakçı isə artıq balaca Murad deyil, qoca Muraddır. Beləliklə, əsərdə balaca Muradın təhkiyəsində həyat həqiqətləri realist planda əks olunursa, hadisələrə münasibət — balaca Muradın dilindən verilən “şərhlər” isə qoca Muradın düşüncəsindən gəlir və ideoloji “yüklü”dür.

Fikrimizcə, Abdulla – Yaqut ailəsinin taleyi Sovet rejiminin gəlişindən sonrakı Azərbaycan həqiqətlərini daha realist əks

¹¹⁷ İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı, “Elm”, 1991, s.35

¹¹⁸ Yəni orada

etdirir. Bu illərdə ailənin yaşadığı faciəli tale, üzləşdiyi məhrumiyyətlər zamanın reallığı kimi qavranılır. Balaca Muradın “qırmızı komandir” libası geyməsinə baxmayaraq, “burjuv balası” kimi damğalanaraq üzləşdiyi acılar, arzularına rəğmən gözləri ilə gördüklərinin ifadə etdiyi sərt həqiqətlər onun düşüncəsini oyandırır. Murad uşaq fəhmi ilə də olsa “atası, qardaşı da sovet hökumətinin düşməni olsa, pioner gərək onu bağışlamasın. O saat gedib çekaya xəbər versin” deyər təbliğat aparən komsomol rəhbərinin sözlərindəki haqsızlığı duyur, məhz uşaq duyğusu ilə onunla mübahisəyə girir, komsomol rəhbərinin mövqeyi ilə razılaşmır, varlı-yoxsul məsələsi ilə bağlı daha məntiqli fikir irəli sürür. Muradın komsomol rəhbəri ilə mübahisəsi və sonradan özünün və ailəsinin başına gələnlər, onun “bizdən nəyin qisasını alırlar, adamlar niyə belə amansız olub” kimi daxili etirazla yüklənən fikirləri ictimai-siyasi proseslərə obrazın ayıq münasibətini əks etdirir. Fikrimizcə, bu ayıq münasibət yazıçının estetik qayəsinin bədii inikası kimi mənalanmalıdır.

“Geriyə baxma, qoca” romanında əks olunan estetik qayə “Üçatılan” povestində daha aydın və sərrast ifadəsini tapır. Bu mənada, povestinin “Geriyə baxma, qoca” romanının məntiqi davamı”¹¹⁹ hesab edilməsində qanunauyğunluq vardır. Lakin ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda romanla povestinin tipoloji təhlili ilə bağlı irəli sürülən bəzi mülahizələr polemika üçün kifayət qədər əsas verir. A.Hüseynov “Geriyə baxma, qoca” və “Üçatılan”ı «eyni mühitin adamlarına və təxminən eyni dövrün hadisələrinə həsr olunmuş»¹²⁰ əsərlər hesab edir. Başqa bir məqamda da tənqidçi bu roman və povestdən «eyni mühitin bədii təəcəssümünə»¹²¹ həsr olunmuş əsərlər kimi söz açır.

Məsələyə bu nöqtədən yanaşanda İ.Əfəndiyevin estetik

¹¹⁹ Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı, “Yazıçı”, 1990, s.36

¹²⁰ Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsr) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.152

¹²¹ Yəni orada.

konsepsiyasının əsas məğzi açılmamış qalır. Hər iki əsər bir-birinin ardınca yazılmışdır. Yazıçının “eyni mühitin” və “təxminən” də olsa “eyni dövrün hadisələrinə” dalbadal iki əsər həsr etməsi həm məntiqi cəhətdən izah oluna bilmir, həm də sənətkarın özünü təkrarı təəssüratı yaradır.

“Üçatılan” povestində bədii təsvirin mərkəzinə çəkilən zaman kəsiyi “Geriyə baxma, qoca” romanında inikas olunan zaman deyil. Romanda bədii təcəssümünü tapan zaman geniş əhatəlidir, tarixi bir dövrdür, epoxal xarakter daşıyır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, təxminən XIX əsrin ikinci yarısından Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulmasının ilk illərinə qədərki zamandır. “Üçatılan” povestində hadisələrin təhkiyəsi “Geriyə baxma, qoca”da təhkiyənin sona yetdiyi zamandan başlanır. Yəni povestdə İ.Əfəndiyev ictimai-siyasi proseslərin sonrakı davamını bədii təhlil müstəvisinə gətirir. “Üçatılan”da feodal-patriarxal münasibətlərin hakim olduğu zamanın və sovet hökumətinin ilk illəri yox, sinfi mübarizənin şiddətləndiyi və kollektivləşmə hərəkatının başladığı illər bədii təhlil obyektinə kimi götürülür. Bu isə, ictimai-siyasi proseslərin sürətlə dəyişdiyi bir vaxtda əhəmiyyətli zaman fərqi deməkdir. “Üçatılan” povestindəki sosial mühit hətta “Geriyə baxma, qoca”nın əhatə etdiyi son zaman kəsiyindəki mühitdən də fərqlənir. Sovet hökumətinin gəlişini “Geriyə baxma, qoca”da hirs-hikkə ilə qarşılayanlar, ən yaxşı halda gözləmə mövqeyi tutub mütərəddid mövqe nümayiş etdirənlər “Üçatılan”da artıq baş verənləri gerçək həqiqət kimi qəbul etmək məcburiyyətində qalmışlar. Povestdəki müxtəlif xarakterli və mövqeli obrazların dilində tez-tez səslənən “indi əyyam başqadır” sözləri bu həqiqətin ifadəsi olmaqla, mühit və şəraitin dəyişdiyini göstərir. “Üçatılan” əsəri müəyyən mənada bu dəyişən mühit və şərait haqqında povestdir, dəyişən zamanın həqiqətlərini üzə çıxarmaq məqsədi ilə yazılmışdır.

Fikrimizcə, tənqidi fikirdə “Üçatılan” povestinin “Azərbaycan kəndində kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən” əsər¹²² kimi qiymətləndirilməsi də yazıçının estetik konsepsiyasının, onun tarixə müraciətinin əsas səbəbini düzgün müəyyənləşdirməməklə bağlıdır.

“Üçatılan” povesti 1981-ci ildə yazılmışdır. Bu illərdə kolxoz və sovxozların tənəzzülü, təsərrüfat forması kimi özünü doğrultmadığı gerçək həqiqət kimi meydana çıxmışdı. Buna görə də, İ.Əfəndiyev kollektivləşmə uğrunda mübarizə hərəkatında müasirlik axtarması bir qayda olaraq gerçəkliyə ayıq münasibət göstərən yazıçının estetik baxışları ilə paradoksallıq yaradır. İkinci bir tərəfdən, Azərbaycan ədəbiyyatında sinfi mübarizə və kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən kifayət qədər (bəlkə də qədərindən çox) roman və povest yazılmışdır. M.Hüseynin “Kin”, “Tərən”, Ə.Ələkbərzadənin “Yoxuşlar”, “Dünya qopur”, S.Rəhimovun “Saçlı”, Ə.Vəliyevin “Qəhrəman” və b. əsərlərdə sinfi mübarizə və kollektivləşmə hərəkatı ideoloji mövqedən şərh olunmuşdur. 30-40-cı illərin və qismən də 50-ci illərin tarixi ədəbi prosesi ideoloji yönlü olduğu üçün sənətkarlar bu hərəkatın əsl mahiyyətini açma bilməmiş, baş verən ictimai-siyasi proseslərin obyektiv mənasını, əsl həqiqəti göstərə bilməmişlər. “Üçatılan”ı “Azərbaycan kəndində kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən” əsər kimi qiymətləndirmək və bu “qiymətə” əlavə heç bir şərh verməmək əsəri mahiyyətcə yuxarıda adlarını çəkdiyimiz roman və povestlərlə eyni ideya mövqeyinə gətirmək deməkdir. Demək lazımdır ki, “Üçatılan” povesti fərqli bir mövqedən yazılmışdır və bu mövqeyin ifadəsi kimi səslənən mətn tamam başqa bir həqiqəti ortaya qoyur. İ.Əfəndiyev “Üçatılan”da sinfi mübarizə və kollektivləşmə uğrunda mübarizədən yox, bu “mübarizə” dövrünün həqiqətlərindən söz açır. Povestdə dövr hadisələrinə ideoloji, sosrealizm

¹²² Quliyev V. Nəsr (81-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses 81-82. Bakı. “Elm”, 1987, s.24

estetikasının tələblərindən irəli gələn illüziyalı münasibət yoxdur. Müəllifin əsas məqsədi 20-30-cu illərin ictimai-siyasi proseslərinin mürəkkəb və ziddiyyətli xarakteri haqqında obyektiv təəssürat yaratmaq, mənəvi-əxlaqi və psixoloji sferaya təsirini izləməkdir.

Povest sosrealizm prinsipləri ilə yazılmasa da, əsərin təhlil və qiymətləndirilməsində bu metodun ideoloji meyarlarına istinad meyli qabarıqdır. Povestdə yazıçı qayəsini “azadlıq uğrunda çarpışmalar”la¹²³, həmçinin Ərşadı “inqilab düşmənlərinə qarşı, yeni quruluşu gözü götürməyənlərin düzəldikləri talançı qaçaq dəstələri əleyhinə fəal və cəsur mübariz”¹²⁴ xarakteri ilə bağlamaq məhz bu meylin ifadəsidir. Məsələ ondadır ki, bu cür qiymətləndirmə ilə nə yazıçının estetik konsepsiyasını, nə əsərin daşdığı məna yükünü və bu “yük”də ifadə olunan müasirliyi, nə obrazların xarakterini və xarakterlərin inkişaf mexanizmini, nə simvolikasını, nə də təsvir və dialoqlarda özünə möhkəm yer almış mətnaltı mənanı izah etmək mümkündür.

C.Məmmədov “Üçatılan” povestini “lirik-psixoloji nəsr” nümunəsi hesab edərək yazır: “Yazıçı iki gəncin məhəbbəti fonunda dövrün tablosunu yaratmışdır”.¹²⁵ Povestdə məhəbbət motivinin, doğrudan da, fon olması, süjetin inkişafında bir vasitə kimi düşünüldüyünü təsdiq etmək lazım gəlir. Lakin bu halda da söhbət iki gəncin sevgisindən yox, Ərşadın Sərvinazı almaq istəyindən gedir. Lakin bu məhəbbət qarşılıqlı deyildir. Əsərdə Sərvinazın Ərşada münasibəti həqiqi sevgi duyğusu kimi mənalıdır. Ərşad Sərvinazı götürüb qaçır və Sərvinaz onun arvadı olur. Ümumi kontekstdən o da aydın olur ki, Sərvinazın hissləri, başqa sözlə, bu istəyin qarşılıqlı olması məsələsi Ərşadı bir o qədər narahat etmir. Süjetə hərəkət vermək nöqteyi-

¹²³ Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı, “Yazıçı”, 1990, s.36

¹²⁴ İsmayılov Y. İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq ylu. Bakı, “Elm”, 1989, s.206

¹²⁵ Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı, “Yazıçı”, 1990, s.36

nəzərindən bu məsələ müəllifi də bir o qədər maraqlandırmır. Ərşadın şəhərli dayısı qızı ilə “dialoq”u bunu aydın göstərir:

Anam zarafatyana soruşdu:

— Bəs Sərvinazın könlü hansınızdır?

— Dayım “hə” deyəndən sonra qızın nə həddi var sözünü çevirsin.¹²⁶

Tənqidçinin özünün də etiraf etdiyi kimi, povestdə məhəbbət xəttinin fon səciyyəsi daşması, üstəlik bu məhəbbətin tək tərəfliyi, eyni zamanda, aparıcı qəhrəmanın duyğusal xarakterli olmaması, ciddiliyə çəkən xarakteri əsərin təhkiyə ahənginin lirik-psixoloji istiqamətə köklənmədiyinin göstəricisidir. Süjetin müəyyən inkişaf mərhələsindən sonra bu motivin tam arxa plana keçməsi də bunun əlamətidir. Lakin povest, doğrudan da, psixoloji yönümlüdür. Təhkiyənin ahənginə istiqamət verən sosial-siyasi proseslərdir. Povestdə bu proseslərin insanlara psixoloji təsiri izlənilir. Zamanın və hadisələrin dəyişmə sürəti onların lazımınca idrak olunmasına imkan vermir. Bu cəhət insanları çətinliyə salır və onlar üçün əlavə problemlər yaradır. İkinci bir tərəfdən, həyatın və yaşayışın yeni meyarları və ölçüləri meydana çıxır. Həm də bu proses təbii şəkildə baş vermir, insanların başının üstünü qəfil alır və onları çıxılmaz vəziyyətə salır. “...Kulaklarla mübarizə getdikcə şiddətlənirdi. Səs yayılmışdı ki, Azərbaycanın bəzi yerlərində təsərrüfatlar kollektivləşir. Hacı Tanrıverdi kimi varlılara çoxlu vergi gəlirdi. Ona görə də qaçaq dəstələri əmələ gəlmişdi”.¹²⁷

“Kulaklarla mübarizə”də, “kollektivləşmə”də, varlılara gələn çoxlu “vergilər”də bu həyatın indiyə qədər görünməmiş və eşidilməmiş halları idi. Buna görə də geniş kütlə vəziyyəti idrak edə bilmir, çıxılmazlıq içində vurnuxurdu. Zamanın mürəkkəbliyi və insanın sosial düşüncəsindəki psixoloji gərginliyin əsas səbəbi

¹²⁶ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı, “Gənclik”, 1982, s.61

¹²⁷ Yenə orada.

də bununla müəyyən olunurdu. Yaranmış namüəyyənlik insanların hərəkət və düşüncəsinə də namüəyyənlik gətirir. Nə etmək lazım gəldiyini bilməyən adamlar psixoloji gərginlik girdabında çabalayırlar. Povestdə psixoloji namüəyyənliyin ilk əlaməti Eyvaz dayının qızı Sərvinazı kimə – Hacı Tanrıverdinin oğlu Nuruya, yoxsa Ərşada vermək məsələsi ilə bağlı qəti bir qərara gələ bilməməsində üzə çıxır. Keçmiş zaman ölçüləri ilə yanaşanda Sərvinazı kimə vermək məsələsində Eyvaz dayı tərəddüd etmir. Hacı Tanrıverdinin “köklü nəsilən” olması, obada heç kimin “ondan çox qoyunu, ondan çox atı-dəvəsi” olmaması Eyvaz dayının qızı Hacı Tanrıverdinin oğluna vermək qərarını qətiləşdirir: “Bir var ki, Sərvinaz Hacı Tanrıverdinin gəlini ola, bir də var Ərşada gedə”.¹²⁸ Lakin əyyam başqalaşanda, get-gedə dəyişəndə Eyvaz dayının da qərarı dəyişir. Hacı Tanrıverdi ailəsinin başı üstünü qara bulud örtəndən, şura hökumətində yüksək vəzifə daşıyan qardaşı oğlu Surxaydan bu ailənin “işi”nin “yaxşı olmayacağı” haqqında dəqiq informasiya alandan sonra Eyvaz dayı “Ərşadın bacısını çağırıb xəlvətcə onu başa saldı ki:

— Qoy, qardaşın qızı götürüb qaçsın”.¹²⁹

Eyvaz dayı qızı Hacı Tanrıverdi ailəsinə verməkdən dolayısi ilə ona görə boyun qaçırır ki, Hacı Tanrıverdi sinfi düşməndir, kulakdır, yaxud “şuranın düşməni”dir. Hacı Tanrıverdinin “başqalarının zəhmətindən istifadə eləyən” “ağa”, “istismarçı” olması haqqındakı şura yönlü təbliğatlar da Eyvaz dayının təsəvvüründə Hacı Tanrıverdinin “düşmən” obrazını yarada bilmir. Eyvaz dayının qərarını dəyişməsinin əsas səbəbi “heç nə başa düşmədiyi” bu mürəkkəblik içində Hacı Tanrıverdi kimi varlılara yeni quruluşda yer olmadığını başa düşmək və “hesabı içəri vermək” stixiyası ilə bağlıdır.

Hacı Tanrıverdiyə – sinfi düşmən, kulak adı ilə “damğa-

¹²⁸ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.21

¹²⁹ Yenə orada. s.84

lanan” obraza bu cür münasibət ədəbiyyatımızdakı ənənəvi münasibətdən köklü şəkildə fərqlənir. Dəyişən “əyyam”da belə Eyvaz dayının Hacı Tanrıverdiyə münasibəti loyallığı, müəllifin münasibəti isə insani meyarları – sinfi münasibətin əksinə olaraq görükdürür.

Povestdə kollektivləşmə uğrunda mübarizə hərəkəti da sinfi mövqelərin kəskin toqquşması, əks qütblərin ehtiraslı münasibətləri mövqeyindən təsvir olunmur. Kollektiv təsərrüfatın onların mənafeyinə olub-olmayacağı məsələsi obrazların düşüncəsini ardıcıl olaraq məşğul edir. Demək olar ki, böyük əksəriyyət kolxoz məsələsinə ümidverici yox, şübhəli nəzərlə yanaşır. Mümkün qədər gözləmə mövqeyi tutur, bu mümkün olmayanda isə kolxoza daxil olurlar. Bu “daxilolma” prosesinin psixoloji tərəfi povestdə daha çox “tədqiq” obyektı olur.

Kollektivləşmə hərəkətində adamları ən çox çaşdıran (onlara qəribə gələn) “yuxarılar”ın öz dövlətlərini guya “aşağıları” istismar hesabına qazanmalarına dair hökumət mövqeyidir. Adamlar uzun illər boyu onun gözləri qarşısında əziyyət çəkib var-dövlət qazananların istismarçılığına dair şura təbliğatına inanmırlar. Daha doğrusu, bu var-dövlətin min bir əziyyət hesabına qazanılması onlara gün kimi aydındır. Məqam düşən kimi onlar bu həqiqəti dilə gətirirlər. Eyvaz dayı ilə Surxay arasındakı dialoq bu baxımdan çox səciyyəvidir:

— Ona görə ki, Tanrıverdi bizim quruluşun düşmənidir. Kulakdır.

— Kulak nədi?

— Dövlətli kəndli... Dövlətli tərəkəmə.

— Başa düşürəm niyə axı şura çox qoyun-quzusu olana düşmən kimi baxır?

— Ona görə ki, onlar dövləti-varı İman kimilərinin zəhməti hesabına qazanıblar.

Eyvaz dayını od götürdü:

— Ay tarısız, əgər Üçtoqqa İman dövlət qazanan idi, niyə indiyəcən özünə bir gün ağlamırdı? Hacı Tarverdi o dövləti zorla tutub onun-bunun əlindən almayıb ki? Zəhmət çəkib, gecə-gündüz yatmayıb, əlləşib, qazanıb¹³⁰.

Eyvazın Hacı Tanrıverdi və Üçtoqqa İmanla bağlı dilə gətirdiyi həqiqətlər povestdə konfliktin sinfi toqquşmalardan yaranmadığını göstərir. Adamların bir-birindən narazılığı ictimai ziddiyyətlərdən yox, şəxsi və tayfa münasibətlərindən doğur və konkret situasiyalarla bağlanır. Bu situasiyalar da hər hansı bir səbəbdən yarandığı kimi, müəyyən məqamda da ortadan çıxır. Ona görə də, əsərdə müxtəlif zümrələrə mənsub insanların bir-birinə ehtiraslı düşmənçilik münasibətinə rast gəlmirik. Şura təbliğatçısı varlıqların istismarçılığına dair «uzun-uzadı danışanda Ərşad əsnəyib, öz ürəyində təbliğatçıya deyirdi: “Ay tarısız, kulak bizi müftə işlətmirdi ki? İşlədib haq verirdi, dayna”¹³¹.

Kollektiv təsərrüfatın üstünlüyü, kolxoz olandan sonra hamının daha yaxşı yaşayacağına dair şura həqiqəti də ictimai düşüncədə özünə asanlıqla yer tapa bilmir. Adamlar “kollektivləşmə olanda hamı yaxşı işləyəcək. Ümumi təsərrüfatı özününkü bilib, can yandıracaq”, “kollektivləşəndən sonra adamların şüuru dəyişiləcək, adamlar anlayacaqlar ki, yaxşı dolanışq üçün hamının yaxşı işləməsi lazımdır”¹³² sözlərindəki məntiqi reallıq kimi qəbul edə bilmirlər. Adamlar daha real düşünür, uzun illərin həyat təcrübəsi və mühitlə sıx təmas onları daha konkret nəticələrə gəlməyə və illüziyalara aldanmamağa sövq edir. Surxayın şura ideologiyasından qidalanan və sırf nəzəri səciyyə daşıyan yuxarıdakı tezislərinə qarşı Eyvaz dayının antitezisi – praktik həyatdan doğan mülahizələri daha tutarlı və inandırıcı səslənir:

¹³⁰ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.54-55

¹³¹ Yəna orada.

¹³² Yəna orada. s.55

— Xam xəyalı! Heç qardaş qardaşla bir yerdə dolana bilmir. Ayaqları yer tutan kimi ayrılıb deyirlər: səninki səndə, mənimki məndə. İndi durub bu boyda Kürdoba camaatı birləşib bir yerdə dövlət qazanacaq? Bunun içində bir-birilə dədə-baba ədavəti olanı var, oğrusu-əyrisi var. Üçtoqqa İman kimi əfəli var...¹³³

Şura hökuməti nümayəndələrinin, müxtəlif zümrələrə mənsub obrazların ictimai-siyasi vəziyyətlə bağlı yaranan narahatçılığı, bu narahatçılığın yaratdığı psixoloji gərginlik sosial düşüncəni hadisələrin gələcək inkişafı ilə bağlı suallar əhatəsinə salır. Povestin ekspozisiyası kimi düşünülmən bu sosial gərginlik hadisələrin sonrakı inkişafına təkan verir. Süjetin ekspozisiyadan zavıazkaya doğru hərəkətində hadisələri nəql etmədən konkret situasiyaların təsvirinə keçid güclənir. Müəllif sosial düşüncəni saran suallara cavab nöqtəyindən konkret bir insanı povestin əsas qəhrəmanı kimi götürür. Ərşadın ictimai-siyasi proseslər burulğanında keçən həyatını zamanın insanının tale yolu kimi ümumiləşdirir. Kollektivləşmə dövrü haqqında obyektiv təəssürat almaq, dövrün psixologiyasını əks etdirmək baxımından bu obraz geniş material verir. Ərşad kolxoza daxil olur. Əlbəttə, filan qədər qoyunu, malı birdən-birə kolxoza qoymaq Ərşad üçün o qədər də asan olmur. “O, bir neçə gün lap key kimi gəzib dolanır”. İllər boyu əzab-əziyyətlə qazandıqlarının birdən-birə əlindən çıxması Ərşada “dərd” olur. Ərşad xeyli müddət Haramı düzündə keçirdiyi günlərin “kədərli xatirə”si ilə yaşayır. Lakin o, bu dərdi, bu kədərli xatirəni özündən uzaqlaşdırmağa çalışır. Ərşad savadsız olsa da, təhkiyəçinin “dünyadan xəbəri olmayan Ərşad” kimi təqdiminə rəğmən, biz onu reallığı qiymətləndirməyi bacaran ayıq şüurlu bir gənc kimi görürük. Ərşadın kolxoza daxil olması kollektiv təsərrüfatın üstünlüyünü qəbul etməsi ilə bağlı deyil. Bir neçə günün içində Hacı Tanrıverdi-

¹³³ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.55

nin bütün var-dövlətini əlindən alıb onu “Üçtoqqa İman kimi lütün biri”nə çevirən şura hökumətinin gücü qarşısında geriyyə çəkilmək stixiyası ilə bağlıdır. Bu, əlbəttə, qorxaqlıq göstəricisi deyil, riyakarlıq, gizli düşmənçilik də deyil. Bu, zamanın kəc rəftarı ilə barışmaq məcburiyyətidir.

Ərşad bütün gücü ilə özünü zamanın tələbinə uyğunlaşdırmağa, Hacı oğlanlarının bundan sonra “qızıl toqqa bağlayıb, erkək dayların saatda birini minib qız-gəlinin gözü qabağında belədən-belə səyirdə bilməyəcəyi”ni, hökumətin özlərindən olmasını düşünüb təsəlli tapmağa çalışır. Sədr onu kolxoz sürüsünə baş çoban qoyanda Ərşadın hökumətə inamı bir qədər də qüvvətlənir. Ərşad ona tapşırılmış əmanətə — el malına qayğısını əsirgəmir, öz şəxsi sürüsü kimi gecə-gündüz sürünün əziyyətini çəkir. Lakin yaranmış vəziyyətin mürəkkəbliyi Ərşadın beyninə rahatlıq vermir, o, əvvəlki kimi qayğısız yaşaya bilmir. Ərşadı qayğılandıran, ilk növbədə, gecə-gündüz çalışmasına baxmayaraq, qazancının nə olacağını təsəvvür edə bilməməsidir. Pövestdə Ərşadın bu istiqamətdəki düşüncələrinə kifayət qədər yer ayrılmışdır: “Ancaq Haramıya bu gedişi ona əvvəlki kimi şirin görünmürdü. Onun Haramıda xüsusi heç nəyi yox idi. Altındakı istəkli atı belə indi onun deyildi. Bütün bunların axırı necə olacaq? Başa düşmürdü. Neçə vaxt idi ki, Sərvinazın yanına əliboş gedirdi”.¹³⁴

Müəyyən mənada sərbəstliyinin və ixtiyarının əlindən alınmasına baxmayaraq, Ərşad el malına xəyanət etmir, heç oğurluğa da getmir. Ərşadın hərəkətləri el adət-ənənələri, daha çox isə kişilik, mərdlik qanunları ilə tənzimlənir. O, ona tapşırılan mal-heyvana, kolxoz malı kimi yox, el malı kimi yanaşır. Ərşadın təsəvvüründə isə el malına xəyanət yoxdur. İkinci bir tərəfdən, çobanlıq etməyə razılışıbsa, daha sözündən dönmək mümkün deyil. Sözü dönüklük namərdlikdir. Ər-

¹³⁴ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.94

şadın kolxoz sürüsünü qaçaq-quldurdan qorumaq üçün çalışması sinfi şüurun yox, mərdlik qanununun, sözünə sahib çıxmaq stixiyasının əlamətidir.

Onlara tapşırılan sürülərə burda “mənim heç nəyim yoxdu” fikri ilə yanaşan çoban yoldaşlarından – Əlidən, Kərəmdən qoyunlara qayğı tələb edəndə də çoban Ərşad hökumət malı bərədə düşünmür. Bu zaman o, peşəkar heyvandar stixiyası ilə hərəkət edir:

— Ay tarısız, - deyə Kərəmə üz tutdu, - kolxoz olanda nə olar? Heyvanlar yazıq döyül?¹³⁵

Ərşadın xarakteri elədir ki, o, hər çətinliyə dözər, hər cür əzab-əziyyətə qatlaşar, lakin heysiyyətinə toxunan bircə sözü həzm edə bilməz, hətta bu, ona həyatı bahasına başa gəlsə belə. Pövestdə Ərşadın hökumətdən qaçaq düşməsi də onun xarakterindəki bu bütövlüklə bağlıdır. Təkbaşına dörd qaçağa qarşı vuruşub kolxoz sürülərini xilas edən zaman Ərşad hökumət adamlarından təşəkkür gözləməsə də, təhqir də gözləmir. Lakin milis rəisi Veysəlin Ərşada şübhəli və təhqiramiz münasibəti Ərşadın səbr kasasını doldurur. O, rəisə tabe olmaqdan, qaçaq düşməyi üstün tutur. Ərşadın hökumət nümayəndələri tərəfindən zorən qaçaq edilməsi sosial ədalətsizliyin göstəricisidir və zamanın amansızlığını və mürəkkəbliyini ifadə edir.

Ərşadın “nəçərnik Veysel”in başına “üç güllə” vurmaq ehtirası da, qaçaq düşüb dağlara çəkilməsi də, Arazın o tayına keçmək istəyi də yaranmış çətin vəziyyətlə bağlı qəhrəmanın düşüncəsindəki psixoloji gərginliyin göstəricisi olmaqla dövrün reallığını əks etdirir.

İ.Əfəndiyev Ərşadı öz təbiəti və mühitinin övladı kimi təsvir edir. Obrazın xarakterini milli-tarixi ənənədən, kökdən ayırmır. Onun milli səciyyəsinin mürəkkəbliklərini açmağa çalışır, obrazın xarakterinə “sinfi şüur yetkinliyi” calamır. Ənənəvi

¹³⁵ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.96

kolxoz romanlarından fərqli olaraq onda “sinfi şüurun getdikcə inkişaf etdiyini” və “əsərin sonuna doğru sinfi şüurca yetkin qəhrəman” obrazına çevrilmə prosesini əks etdirməyə can atır. Bütün bunların əvəzində İ.Əfəndiyev canlı və eyni zamanda, milli xarakteri səciyyəvi cizgiləri ilə inikas obyektinə çevirir. “...Ərşad üçün azadlıq ictimai nemət kimi yox, hər şeydən əvvəl, fərdi-mənəvi sərbəstlik kimi əziz və qiymətlidir”.¹³⁶

Tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda Ərşadın qaçaqlarla mübarizəsi onun sinfi şüurunun yetkinlik əlaməti kimi təqdim olunmuşdur. Əsl həqiqətdə isə Ərşadın “qaçaqlarla mübarizəsi” şura hökumətinin heç cürə “tuta bilmədiyi” Sarıqaçaqla “mər-di-mərdanə döşləmək” istəyindən qidalanır. Sarıqaçağın “kolxoz malı” da olsa, camaatın var-dövlətini talan etməsi Ərşadda el-oba təəssübü hissini gücləndirir. Həm də Ərşad Sarıqaçağı İran qaçağı hesab edir. “O taylı gədəsi”nin gəlib onun elində-obasında mənəmlilik etməsi ona acıq gedir. Buna görə də bir igid kimi o, bu vəziyyəti həzm edə bilmir. Ancaq Ərşad Sarıqaçağın əlindən “çox yanıqlı” olsa da, Veysəlin onu namərd-cəsinə öldürmək təklifi ilə razılaşmır. Ərşada görə, Sarıqaçağı öldürmək olar, ancaq mərdi-mərdanə, üzbəüz döyüşlə. Veysələ dediyi sözlər Ərşadın xarakteri haqqında tam təsəvvür yaradır:

— Düzü, nəçərnik, kim olur-olsun, adamı namərdliklə öldürmək arıma gəlir. O vaxt qaçaq Nəbini yatdığı yerdə vurub qaçana el-oba indi də lənət oxuyur.¹³⁷

Ərşad üzbəüz döyüşdə gülləsi qurtaran Sarıqaçağı tutur. Sarıqaçaq onun qabağına düşüb getməkdən boyun qaçıranda Ərşadın onu öldürməyə əli gəlmir. O, Sarıqaçağı buraxır. Y.İsmayılov yazır: “Ərşadın bir səhvi də onda olur ki, yaxaladığı Sarıqaçağı buraxır. Bununla o, sadəcə səhv etmir, həm də bir

növ cinayət işləmiş, səhlənkarlığa yol vermiş olur”.¹³⁸ Şübhəsiz ki, bu fikirlə razılaşmaq olmaz. Lakin onu da demək lazımdır ki, tədqiqatçının bu fikri Ərşad obrazını “inqilab düşmənlərinə qarşı, yeni quruluşu gözü götürməyənlərin düzəldikləri talançı qaçaq dəstələri əleyhinə fəal və cəsur mübarizə”¹³⁹ inqilab qəhrəmanı kimi xarakterizə etmək meylindən qidalanır. Ərşad isə inqilab qəhrəmanı deyil, o, sadəcə öz təbiətinə sadıq milli xarakterdir.

Ərşad Sarıqaçağı dörd səbəbdən öldürə bilmir. Birincisi, Ərşadın Sarıqaçağın şəxsiyyəti ilə bağlı gümanı düz çıxmır. Fikirləşdiyinin əksinə olaraq, Sarıqaçaq onun öz ellisi – Hacı Tanrıverdinin oğlu Fərhad olur. İkincisi, Ərşad Fərhadı gülləsi qurtarmış vəziyyətdə tutur. Ərşad gülləsi qurtarmış adamı öldürməyi igidlik qanunundan kənar iş hesab edir. Üçüncüsü, ölüm məqamında belə, Fərhad özünü əsl mərd kimi aparır, güllə qabağında “şax dayanır”. Bu situasiya isə həmin məqamda onların qarşılaşmasını mərdin mərdə münasibəti müstəvisinə gətirir. Dördüncü səbəb isə budur ki, Sərvinazın qaçırılması ilə bağlı Ərşadla Fərhadın ailəsi arasında şəxsi ədavət var idi. Bu məqamda Fərhadın öldürülməsi Ərşadın şəxsi intiqamı təəssüratı yarada bilərdi. Bu hərəkət də Ərşad üçün qəbuləndirilməzdir. Göründüyü kimi, hansı rakursdan yanaşıl-sa, Ərşadın Sarıqaçağı öldürməməsi onun milli xarakterinin davamlılığının göstəricisidir.

Kərəm soruşdu:

— Nə oldu bəs, o köpək oğlu?

Ərşad bir az susub sonra onun üzünə baxmadan dedi:

— Buraxdım, cəhənnəm oldu.

Kərəm təəccüblə dedi:

— Necə yəni buraxdım, dəli-zad olmamısan ki?

Ərşad bir qədər susub dedi:

¹³⁶ Nəbiyev B. Roman və müasir qəhrəman. Bakı, “Yazıçı”, 1987, s.165

¹³⁷ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.137

¹³⁸ İsmayılov Y. İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu. Bakı, “Elm”, 1989, s.107

¹³⁹ Yəni orada. s.106

— Gülləsi-zadı qurtarmışdı.

Kərəm dedi:

— Nə olsun gülləsi qurtarmışdı?

Ərşad dedi:

— Oba camaatı gəlib durdu gözümün qabağında.

— Oba camaatının Sarıqaçağa nə dəxli var?

Ərşad dedi:

— Sarıqaçaq deyilən adam Hacı Tanrıverdinin oğlu Fərhad imiş.¹⁴⁰

C.Məmmədov yazır: “Hacı Tanrıverdi tərəkəmələrin Sovet hakimiyyətinə düşmən nümayəndəsi kimi ümumiləşdirilmişdir. Yaxşı və çox yaxşı haldır ki, yazıçı bir çox əsərlərdə inqilaba düşmən qüvvələrin tanış karikaturasını deyil, məhz düşmən mövqeyini açmışdır”.¹⁴¹ Tədqiqatçıya görə, “varlı ata (yəni Hacı Tanrıverdi – T.S.) bu dünyada varını qorumaq idealından başqa heç nə tanımır” və elə buna görə də “təzə quruluşa, ədalətə düşmən”¹⁴² çıxır.

Bu cür qiymətləndirmə meyarları ilə C.Məmmədov Hacı Tanrıverdi obrazını “Yoxuşlar”dakı (Ə.Ələkbərzadə) Babacan, “Tərən”dakı (M.Hüseyn) Fərman bəy, “Qəhrəman”dakı (Ə.Vəliyev) Merac və Seyid Əhməd obrazları ilə eyniləşdirir. Sınıf düşmən kimi yaradılan bu obrazların nə dərəcədə realist və həyat həqiqətinə uyğun təsvir edilməsi məsələsini bir tərəfə qoyaraq, demək lazım gəlir ki, İ.Əfəndiyevin Hacı Tanrıverdiyə münasibəti sələflərinin münasibətindən kəskin şəkildə fərqlənir. İ.Əfəndiyev Hacı Tanrıverdinə tərəkəmə obalarının varlı insanların ümumiləşdirilmiş obrazı kimi yaradır və sovet hökumətinin gəlişi ilə onun və onun kimilərin düşdüyü acınacaqlı vəziyyətin realist təsvirini verir. Yazıçı heç bir halda

¹⁴⁰ Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı. “Gənclik”, 1982, s.151

¹⁴¹ Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı, “Yazıçı”, 1990, s.38

¹⁴² Yəni orada.

Hacı Tanrıverdinə “düşmən” kimi xarakterizə etmir. İ.Əfəndiyev Hacı Tanrıverdinə son dərəcə canlı və bütöv bir xarakter kimi əks etdirir. Məlum olur ki, Hacı Tanrıverdi tərəkəmə obalarının sayılıb-seçilən “dağdan ağır” kişilərindəndir. El-oba arasında çox böyük nüfuzu var. Hamı onun əvvəllər çoban olduğunu, bütün var-dövlətini ağır zəhmət bahasına qazandığını bilir. Əsərdə Hacı Tanrıverdinin nə vaxtsa kimisə işlədib haqqını vermədiyinə, başqa sözlə, onun istismarçılıqına dair bircə işarə də yoxdur. Bütün var-dövləti, özünün və uşaqlarının “səsi alınan” Hacı Tanrıverdinin yeganə “günah”ı günün birində Arazın o tayına keçməsidir. İ.Əfəndiyev Hacı Tanrıverdi obrazını tendensiyalı və ideoloji mövqedən yaratmamışdır. Hacı Tanrıverdinin taleyi mürəkkəbliklər və ziddiyyətlərlə dolu Zamanın tərkib hissəsi, reallığı idi. Yazıçı bu reallıq haqqında həqiqəti ifadə edir. Bu həqiqət isə Hacı Tanrıverdiyə nifrət hissi təlqin etmir. Əksinə, düşdüyü faciəli vəziyyətlə bağlı Hacı Tanrıverdi və onun ailəsinin taleyi oxucuda ağırlı hisslər yaradır. Hacı Tanrıverdinin kiçik oğlu Fərhadın Sarıqaçağa çevrilməsinin, müəyyən mənada çılğınlaşmasının və hətta amansızlaşmasının obyektiv səbəblərini də görməmək, hiss etməmək mümkün deyil. Bu səbəbdən Fərhadı “düşmən” obrazı kimi yox, tragik obraz kimi qavrayırıq. Ərşad da Fərhadın bu vəziyyətə düşməsinin səbəblərini təhtəlsüz olaraq başa düşür və buna görə də, hər şeyə rəğmən, onu öldürməyə “əli qalxmır”.

Povestdə Ərşadın silahı – üçatılan da simvolik obraz səviyyəsində iştirak edir. Əsərdə hadisələrin inkişafı və konfliktin yaranmasında əhəmiyyətli detal rolu oynayır. Bu köhnə tüfəngə münasibət obrazların iç dünyasının, mənəviyyatının açılışına təkan verir. Povestdə üçatılan, ilk növbədə, millitarixi varlığını yaşatmağın zəruriliyi ideyasını simvollaşdırır. Üçatılan, digər bir mənada isə, mərdlik, kişilik dünyasının simvolu kimi canlanır. Hər iki halda üçatılan milli yaddaşımızı

simvollaşdırır. Ərşadın bu tufəngə həssas münasibəti onun kökə, milli varlığa bağlılığının göstəricisidir. Üçatılan tufəngin Ərşadın əmisi Kərbəlayı Əsəddən yadigar qalması və Kərbəlayi Əsədin də öz zamanında çox məşhur və mərd bir igid olması məsələsi qətiyyənlə təsadüfi deyil. Kərbəlayi Əsəd millitarixi keçmiş rəmzləşdirir. Ərşad milli tarixi keçmişə sədaqət hissini əyaniləşdirir. Üçatılana münasibət də bunun təzahürüdür. Üçatılanın patronlarının azalması və istehsal edilməməsi də mərdlik, kişilik qanunlarının get-gedə daha artıq dərəcədə zəifləməsi və tənəzzülünün göstəricisidir. Ərşadın bütün hərəkətləri milli varlığı bu tənəzzüldən çıxarmaq cəhdinə köklənib. Lakin “dəyişən zaman” bu cəhdləri uğursuzluğa münəcər edib. Ərşadın üçatılanı yenidən torpağa basdırması və könüllü təslim olması bu acı həqiqəti daha aydın dərk etməsi ilə bağlıdır. “Lakin bundan belə nəticə çıxarmaq əsla doğru olmaz ki, guya üçatılanı torpağa gömən Ərşadı qəhrəmanlıq ruhu büsbütün tərk edir. Əlbəttə, yazıçı bu fikirdən uzaqdır”.¹⁴³ Həqiqət budur ki, yeni dünya “qanunları” qarşısında davam gətirmək mümkünsüz olub. Ərşadın dostları – Şahmarın və Köçərinin hərəkətlərindəki təbəddülatlar – Ərşadı təəccübləndirən təbəddülatlar yeni dünya qanunlarının milli varlığa təsirini ifadə edir. Milli varlıqda yaranan metamarfozaların göstəricisidir.

Hərəkətləri ilə Ərşadın təəccübünə, heyrətinə və əsəbiləşməsinə səbəb olan komsomol oğlan “yeni dünya”nın övlədidir. Bu komsomol oğlan babasından qalma köhnə berdanka tufəngi keçmişin qalığı kimi muzeyə verir. Baba yadigarı onun üçün heç bir mənə ifadə etmir. Bu hərəkətinə görə “dünyanı dağıdan” nənəsinin “ağac götürüb” onu döymək istəməsinin, “abrını atəyinə bükməsi”nin səbəblərini anlaya bilmir.

Komsomol oğlan Ərşadın “nənən qeyrətli arvadmış” sözlərində ona tuşlanan kinayənin mənasını da başa düşmək iqtı-

darında deyil. Çünki komsomol oğlan milli yaddaşsızlığa köklənib. Oğlunun adını Mayıs qoyması da, oxuduğu mahnı da (Mən hər ildə bir mayısam; Lalə məndə, çiçək məndə, gül məndə...), Ərşadın oğluna qoyduğu İbixan adını “köhnə ad” hesab etməsi də milli yaddaşsızlığına işarədir. Komsomol oğlanın “babasının karlı adam”, özünün isə “cüvəllağı” olması ilə bağlı söhbətlər mənəvi-əxlaqi dünyamızdakı itkilərin başlanğıcını görükdür.

¹⁴³ Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat // “Azərbaycan” jurnalı, 1986, s. 165

ƏKRƏM ƏYLİSLİ

(Əkrəm Əylislinin bədii nəsrinin xüsusiyyətləri
və "Ağ dərə" romanı haqqında)

"Ağ dərə" romanı Ə.Əylislinin 80-ci illərə qədər keçdiyi yaradıcılıq yolunun bədii məntiqindən doğulan bir əsərdir. Xüsusən "Adamlar və ağaclar" trilogiyasından sonra "Ağ dərə"nin meydana çıxması tamamilə qanunauyğun bir hadisədir. Əslində "Adamlar və ağaclar" — "Ağ dərə" xətti Ə.Əylisli yaradıcılığının ana xəttini, əsas mahiyyətini ifadə edir və yazıçını daha çox kənd nasirləri cərgəsinə qatır. Bu halda Ə.Əylisli kənd həyatına ardıcıl müraciət edən, kənd həyatını, kəndli məişətini yaxşı bilən və bu həyata məftunluq göstərən bir yazıçı imici qazanır. Anarın Ə.Əylislini kənd nasiri kimi səciyələndirən aşağıdakı fikirləri, şübhəsiz ki, ilk növbədə "Adamlar və ağaclar" silsiləsindəki yazıçı uğurlarına söykənib: "Əkrəm Əylisli müharibə illərinin kəndini daha kiçik yaşlarında görüb və onun nağıllar və laylalar dünyası o illərin real məhrumiyətləri və kədəri, iztirabları ilə bir vaxta təsadüf edib, ağac kökləri kimi bir-birinə dolaşmış, sarmaşmış və gələcək yazıçının həmin iti yaddaşı uzun illərdən sonra bütün bunları nağılla həqiqətin üzvi qarışığından ibarət poetik bir formada yenidən canlandırır"¹⁴⁴.

Anarın bu mülahizələri və bunun davamı kimi, "Ə.Əylisli və İ.Hüseynov kəndi... elə dəqiq, elə real təsvir ediblər ki,..." və s. kimi fikirləri onun Ə.Əylislini kənd nasiri kimi səciyələndirmək meylini aşkarlayır. Lakin Azərbaycan nəsrinin "kənd", "şəhər" və eləcə də nasirlərimizin buna uyğun bölgüsünə ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqdakı münasibət birmənalı deyil. Məsələn, Anardan fərqli olaraq tənqidçi T.Əlişanoğlu belə hesab edir ki, "ümumən, ədəbi tənqidin Azərbaycan nəsrinə tətbiq etməyə

¹⁴⁴ Anar. Sızsız. Bakı, "Gənclik", 1992, s.331

çalışdığı "kənd-şəhər nəsr" təsnifləri heç zaman nəticə verməmişdir, məhz "tətbiq" səciyyəli olduğuna görə. Rus nəsrində real ənənələri olan sıranı sadalayıb, məsələn, Ə.Əylisli nəsrini buna analogiya gətirmək, aydındır ki, səmərəsizdir. Nəinki Oveçkinin, habelə V.Belov, Abramov, V.Astafyev və hətta V.Şukşinin nəsrində kifayət qədər akutallanmış, bütün etno-psixoloji xüsusiyyətləri ilə qabardılmış "rus mujiki" obrazına müqabil Ə.Əylisli nəsrində realist-tipik şərtlik prinsipi ilə ümumiləşdirilmiş Azərbaycan kəndlisi obrazına rast gələ bilmərik"¹⁴⁵.

Tənqidçinin mülahizələri ilə razılaşmaq çətindir. Aydın həqiqətdir ki, Ə.Əylislinin kəndlə bağlı "dəqiq" və "real" təsvirləri (Anar) "realist-tipik şərtlik prinsipi ilə ümumiləşdirilmiş Azərbaycan kəndlisi" obrazını yaratmağa yönəlməsə də, bu nəsrə müharibə və müharibədən sonrakı Azərbaycan kəndinin realist və ümumiləşdirilmiş obrazını görmək mümkündür. Azərbaycan kəndini bütün reallığı ilə bədii təsvirin mərkəzinə çəkmək, təhlil edib qiymətləndirmək, buradakı həyatın fəlsəfəsini açmaq Ə.Əylisli nəsrinin başlıca məqsədlərindən biri kimi səslənir.

Ə.Əylisli nəsrinin məna və mahiyyəti urbanizasiyaya münasibətdə də təhlil müstəvisinə çəkilir və müəyyən mənada paradoksalıq yaradır. Ə.Əylislinin mövqeyini daha çox "kənd nasirləri" cərgəsində görən Anar onun yaradıcılığında əsas cəhətlərdən birini – antiurbanist meyli qəbul etmir. Anar qəbul etsə də ki, "məsələ kəndi şəhərə qarşı qoymaqda deyil", bununla belə bu qənaətə gəlir ki, "ciddi yazıçı olan Əkrəm Əylisli şüurlu antiurbanist ola bilməz..."¹⁴⁶ Ə.Əylislinin "antiurbanist" mövqeyi ilə bağlı Anarın mülahizələrində bəzi məqamlara nəzər salmaq lazım gəlir. Birincisi, hər hansı bir yazıçının, antiurbanizasiya mövqeyində dayanması onun yaradıcılığına

¹⁴⁵ Əlişanoğlu T. Azərbaycan "yeni nəsr"i. Bakı, "Elm", 1999, s.38

¹⁴⁶ Anar. Sızsız. Bakı, "Gənclik", 1992, s.350

“ciddilik” və ya “qeyri-ciddilik” səciyyəsi verə bilməz. Antiurbanizasiya mövqeyində dayanıb da, bu mövqeyin fəlsəfəsinin uğurlu ifadəsi ilə ciddi bədii nailiyyət qazanmaq mümkündür. Başqa sözlə, yazıçının antiurbanizasiya və ya urbanizasiya mövqeyində dayanmasının sənət həqiqəti nöqtəyi-nəzərindən bir elə əhəmiyyəti yoxdur.

Digər bir tərəfdən, Anar Ə.Əylislinin urbanizasiyaya müxalif mövqe tutmasının səbəbini dolayısı ilə onun yaradıcılığının uğursuz tərəfləri ilə izaha çalışır: “...bu müəllifin həyat şirəsi ilə dolu olan nəsrinin ən uğursuz, qeyri-səmimi səhifələri şəhərdən bəhs edən səhifələrdir. ...Əylisli şəhərə düşmüş kəndlinin duyğularını, daxili aləmini çox gözəl açar bilir, lakin şəhərin özü, şəhərlilərin obrazı onda alınmır”¹⁴⁷.

Şəhər həyatı, xalis şəhərli xarakteri Ə.Əylisli nəsrinin yaradıcılıq konsepsiyasının tərkib hissəsi kimi çıxış etmir. Bir bədii məkan olaraq şəhər və bədii tip kimi “xalis şəhərli” onun estetik idealını açıqlamağa xidmət etmir. Anarın öz ifadəsincə demiş olsa, “başqa bir mənəvi məkana ehtiyatlı münasibət məsələsi” təkcə Əylislinin yaratdığı obrazların deyil, həm də onun yaradıcılığının səciyyəvi keyfiyyətlərindən biridir.

Ə.Əylislinin urbanizasiyaya münasibətini elmi baxımdan T.Əlişanoğlu daha obyektiv səciyyələndirir: “Anar adı çəkilən məqaləsində yazır ki, “ciddi yazıçı olan Əkrəm Əylisli şüurlu antiurbanist ola bilməz”. Bu kəskinliklə “Ə.Əylisli şüurlu antiurbanistdir” hökmünü verə bilməsək də, qəti söyləmək olar ki, yazıçı məhz şüurlu şəkildə dağılan, itən, məhv olan patriarxal dəyərləri qoruyur, müdafiə edir, təcəssümləndirir. Ə.Əylislinin ümumən yazıçı missiyası bununla bağlanmışdır... Ə.Əylisli nəsrində qaçılmaz urbanizə, ETİ, “tərəqqi” proseslərinə qarşı incə, amma bəzən çətin gizlənilən bir ironiya, qəzəb də var”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Anar. Sızsız. Bakı, “Gənclik”, 1992, s.351

¹⁴⁸ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı, “Elm”, 1999, s.43

Anar Ə.Əylisli yaradıcılığında “başqa bir mənəvi məkana ehtiyatlı münasibət məsələsi”ni “başlıca mövzu” kimi müəyyənləşdirirsə, T.Əlişanoğlu “dağılan, itən, məhv olan patriarxal dəyərləri qoruması”ni Ə.Əylislinin əsas “yazıçı missiyası” kimi dəyərləndirir və belə qənaətə gəlir ki, “yazıçı “Azərbaycan həqiqəti”ni birbaşa ifadə edir”¹⁴⁹. Şübhəsiz ki, hər iki fikirdə müəyyən həqiqət ifadə olunmuşdur. Lakin bu “missiya”lar Ə.Əylisli nəsrini bütünlüklə əhatə etmir və bu nəsrin inkişaf dialektikasını, özünəməxsusluğunun keyfiyyətlərini tam açmağa imkan vermir.

Anarın müəyyənləşdirdiyi “başlıca mövzu” Ə.Əylisli yaradıcılığında “ikinci mərhələ” üçün səciyyəvi sayıla bilər. Yazıçının ideya-estetik qənaətlərində, istərsə də obrazlarının xarakterində, “başqa bir mənəvi məkana ehtiyatlı münasibət məsələsi” Buzbulaqla müqayisə və Buzbulağa münasibət zəminində üzə çıxır. Yazıçının bədii nəsrilərinin ilk mərhələdə Buzbulağı bədii məkan kimi alır və bu məkanın və bu məkanda yaşayanların problemlərini çözüür, xarakterlərini canlandırır. “Mənim nəğməkar bibim”, “Tənha narın nağılı”, “Adamlar və ağaclar” povestlərində yazıçı doğulduğu kəndin “gerçəklik”lərini nağıllaşdırır. Həm də “S.Zalığın doğru olaraq yazır ki, Əylislinin nağılı ancaq əsərin sərlövhəsindədir, mətn isə həyatı hekayədir”¹⁵⁰.

Bu povestlərdə “Əylisli nəsrinin məkani müharibə illərinin kiçik Buzbulağ kəndi” olaraq milli konkretliyi və müəyyənliyi ilə təsvir obyektinə çevrilir. Buzbulaq adı şərti səciyyə daşıyarsa, təsvirlərin mənə və mahiyyətində şərtlilik yoxdur, hadisələr konkret məkan və zaman çərçivəsində cərəyan edir. Ona görə də tənqidçi T.Əlişanoğlunun “burda – (Ə.Əylisli nəsrində – T.S.) “Buzbulaq” şərtliliyi C.Məmmədquluzadə nəsrindəki

¹⁴⁹ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı, “Elm”, 1999, s.43

¹⁵⁰ Anar. Sızsız. Bakı, “Gənclik”, 1992, s.350

“Danabaş”, “İtqapan”, “Qapazlı” və s. kimi metaforik səciyəli bədii uydurmadır. Hər iki yazıçı “Azərbaycan həqiqəti”ni birbaşa ifadə edir, “kənd” və “kəndli” obrazları burada vasitədir, “materialdır”¹⁵¹ mülhizəsi ilə razılaşmaq mümkün deyil.

Bununla belə, tənqidçinin mülhizələrində Ə.Əylisli nəsrinin dərin ümumiləşdirmə qüvvəsinə malik olduğunu qabartmaq meyli aşkar görünür. Dərin ümumiləşdirmə qüvvəsi yazıçı nəsrinin mayası və canıdır. Lakin bu, həmin nəsrdəki təsvirin fərdiliyini inkar etmir. Əksinə, Əkrəmin nəsrli təsvirin fərdiliyi və konkretliyi ilə daha çox ümumiləşdirmə imkanı qazanır.

Ə.Əylislinin bədii nəsrinin ikinci mərhələsində onun təsvir obyektini kimi götürdüyü bədii məkan dəyişir. Bu mərhələ üçün səciyyəvi olan “Ürək yaman şeydir”, “Gilənar çiçəyinə dediklərim”, “Yas yerindən reportaj”, “Ağ dəre” və b. əsərlərdə hadisələr artıq Buzbulaqdan kənar cərəyan edir. Lakin bədii məkanın dəyişməsi yazıçının estetik idealının, mövzusunun dəyişməsini yox, onu daha təfərrüatlı ifadə istəyini göstərir. Yazıçı bu qənaətdədir ki, “yazan adam əvvəlcə öz mövzusunun tapır, sonra yazıçı olur”¹⁵². Tapdığı “mövzunu” ən müxtəlif rakurslardan bədii təhlil obyektinə çevirmək Ə.Əylisli üçün bir yazıçı missiyasıdır.

Bədii məkan dəyişsə də, Buzbulaqlı “qəhrəmanlar” bu nəsrin də mərkəzində dayanır. Birinci mərhələdən ikinci mərhələyə keçidin mahiyyəti onunla müəyyənləşir ki, bədii məkanın sərhədləri genişləndikcə qəhrəmanların düşüncə sərhədləri də genişlənir, təsvir olunan hadisələr daha çox məna tutumuna malik olur. Buzbulaq və Buzbulaqdan kənar bədii məkan müqayisə zəminində yaşadığımız həyatın mənası və problemləri ilə bağlı yazıçı düşüncələrinə stimül verir.

Bundan əlavə, ən mühümü isə odur ki, birinci mərhələ-

də yazıçını Buzbulağın taleyi daha çox düşündürürdü. Buzbulağın timsalında Azərbaycan kəndinin və kəndlisinin sosial problemləri, mənəvi-əxlaqi dünyası, psixologiyası bədii təhlilin əsas niyyətini müəyyənləşdirirdi. 70-ci illərin sonu, 80-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan kəndində sosial problemlərin dözülməz dərəcəsi, mənəvi-əxlaqi aşınmaların hüduzsuzluğu, psixoloji metamorfозalar kənd adamının şəhərə meylini qat-qat qüvvətləndirmişdi. Bu illərdə şəhərli “kəndli”lər təbəqəsi yaranmışdı. Bu təbəqənin özlərinə məxsus yaşayış və əxlaq tərzləri, psixologiyaları formalaşmışdı. Şəhərə üz tutan kəndlilin taleyi kimi, həyat fəlsəfələri də əsaslı dərəcədə müxtəlif və mürəkkəb idi. Ə.Əylisli nəsrinin ikinci mərhələsində Buzbulaqlı şəhərlilərin tale kitabları yazılır. Lakin yaradıcılıq kredosuna tam sadiq olan Ə.Əylisli bu mərhələdə də Buzbulaqlı bədii təhlildən kənar saxlamır. Əgər belə demək mümkündürsə, onun bütün qəhrəmanlarında (səciyələrindən asılı olmayaraq) bir Buzbulaqlı xarakteri həmişə özünü saxlayır və yazıçı Buzbulaqlı buzbulaqlıların taleyini ustalıqla əlaqələndirir. Bu əlaqələndirmə əksər hallarda əsərin kompozisiya quruluşuna da təsir edir və Ə.Əylisli nəsrinin süjeti “dairəvi” xarakter alır. Yazıçının nəsrində Buzbulaqdan kənar bədii məkan kimi çox vaxt şəhər (təbii ki, Bakı şəhəri) götürülür. İkinci mərhələyə xas əsərlərdə süjet adətən Buzbulaq – Bakı – Buzbulaq və yaxud Bakı – Buzbulaq – Bakı xətti üzrə davam edir və qapalı bir dairə əmələ gətirir (Məs.: “Ürək yaman şeydir” hekayəsində hadisələr birinci xətt, “Ağ dəre”də isə ikinci xətt üzrə davam edir). Hadisələrin qapalı bir dairə çərçivəsində davamı bədii niyyətlə bağlıdır. Yazıçıya öz qəhrəmanlarının taleyinə və psixologiyasına kifayət qədər nüfuz etmək fürsəti və onların yaşadığı həyatın fəlsəfəsini açmaq imkanı verir.

¹⁵¹ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı, “Elm”, 1999, s.38

¹⁵² Məmmədov A. Sözümlər eşidilənədək. Bakı, “Yazıçı”, 1988, s.159

“Ağ dərə” romanında insanın gücü və gücsüzlüyü kimi qlobal bir problem patriarxal insanın urbanizasiya mühitindəki taleyi müstəvisində həll edilir. Ramazan – Həbib və Səidə-Pakizə xatələri, eyni zamanda Ramazanın bütün həyat dramı bu problemin bədii ifadəsi ilə bağlıdır. Həbib və Pakizə mənəvi gücü, Ramazan və Səidə isə mənəvi gücsüzlüyü, iflası simvollaşdırırlar.

Həbibin doğma torpağa, elə-obaya tükənməz bir güclə bağlılığı, el qızlarından biri ilə qurduğu xoşbəxt ailə həyatı, ailə həyatında nüfuzu, el-oba arasındakı böyük hörməti, təmizliyi ona hər an mənəvi güc verir, onu qətiyyətli bir şəxsiyyət kimi formalaşdırır. Həbib bütün bu mənəvi keyfiyyətləri ilə birlikdə əsl kişi xarakteri ilə canlanır. Bu bütövlüyün, qətiyyətin isə arxasında torpağa, yurda, elə bağlılıq dayanır.

Ramazan da təmizdir, safdır, ancaq mənən gücsüzdür. Canında sanki həyat şirəsi qalmamışdır. Ramazanın mənəvi gücsüzlüyü ayrıldığı və uzun illər ayaq basmadığı Buzbulağa gələndə daha qabarıq görünür. Romandakı, demək olar, bütün obrazlar ondakı bu süstlüyü görür və duyurlar. Həbibin həyat yoldaşı Pakizənin düşüncələrində Ramazan “həmişə fikir-xəyalat içindəydi, adamın gözünün qabağında kölgə kimi gəzirdi, ayağını yerə basmaqdan da elə bil ehtiyat eləyirdi”¹⁵³. Ciddi tale uğursuzluqlarına və bu uğursuzluqda Ramazanın da az-çox günahı olmasına baxmayaraq hətta bacısı Səidənin də Ramazana “həmişə yazığı gəlirdi”.

Bütün bu hadisələr və təsvirlər fonunda yazıçı oxucunu insanı mənəvi gücsüzlüyə sürükləyən, onu kölgəyə çevirib “yazıq” edən amillər haqqında düşündürür. Yazıçıya görə, Ramazanın faciəsi, ilk növbədə, onun torpaqdan, el-obadan ayrı düşməsi ilə bağlıdır: “Sən demə, Ramazanın dərdi buy-

muş – Buzbulaqmış”¹⁵⁴. Buzbulaq dərdi – Ramazanın doğma torpağa, elə-obaya, sevdiyi insanlara, urəyindən olan, qanına, iliyinə qədər hopmuş peşə məşğuliyyətinə həsrətinin ifadəsidir. Bu həsrət duyğusu o qədər güclüdür ki, əslində xaraktercə heç də zəif olmayan bu insanı – Ramazanı tamamilə gücdən salır, mənən bitirib-tükəndirir. Ramazan itirdikləri ilə barışa bilmir. Üç il iş almaq qorxusundan Buzbulaqdan didərgin düşməsinə və bu didərginliyin səbəbinə öz varlığına “düşmən” kəsildiyini çox sonralar Ramazan bütün aydınlığı ilə başa düşür: “Ramazan dünyada tək idi; nə olsun ki, evində ailəsi vardı, iş yerində iş yoldaşları vardı, institutda oxuyanda tələbə yoldaşları olmuşdu... Ramazan dünyada tək qalmağın – ümitsiz, qolsuz-qanadsız – bomboz üzünü görür”¹⁵⁵. O, düşdüyü həyat şəraitində “bircə bostan tağında olan qədər dirilik – həyat nişanəsi”¹⁵⁶ tapa bilmir. Çünki Ramazan şəhərə öz xoşu ilə gəlməmişdi, şəhər həyatını sevmirdi, sevmədiyi mühəndislik peşəsi, ürəkdən bağlanmadığı qızla ailə həyatı qurması onu mənəvi iflas dərəcəsinə qədər gətirir. Ramazan çertyoj çəkə-çəkə vaxtı ilə əkib becərdikləri torpaq, bostan haqqında fikirləşir. Hətta bu fikirlər ancaq keçmişin xatirələrindən ibarət olsa belə, yenə də Ramazanın canına güc-qüvvə gəlir, ona həyat şirəsi içirir. Ramazanı yaşadan onun nə vaxtsa elə-obaya qayıdıb, doğma torpağı əkib-becərmək ümididir: “Bostan becərməyin hər işini o vaxt Ramazan atasından öyrənmişdi. Və o vaxtın qovun-qarpızı Buzbulaqda bir də becəriləsi olsaydı, bu işin Ramazandan yaxşı ustası, lap elə indinin özündə də bu kənddə, çətin ki, tapılırdı...”¹⁵⁷

İnsanın gücü və gücsüzlüyü bəşəri mahiyyət daşıyır və onun

¹⁵⁴ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərneşr, 1987, s.306

¹⁵⁵ Yenə orada. s.335

¹⁵⁶ Yenə orada. s.347

¹⁵⁷ Yenə orada. s.343

¹⁵³ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərneşr, 1987, s.405

təbiətinin mürəkkəbliyi ilə bağlıdır. Yazıçının istedadının gücü bu mürəkkəbliyin təbiətini nə dərəcədə üzə çıxara bilməsi ilə bağlıdır. Ə.Əylislinin “Ağ dəre”dən qabaq yazdığı “Ürək yaman şeydir” hekayəsində (1972) çox qüvvətli bir epizod təsvir olunub. Əvvəlcədən onu deyək ki, bu hekayə də öz ruhu etibarlı ilə “Ağ dəre” ilə yaxından səsleşir. Hekayənin qəhrəmanlarından olan Əjdərin taleyi ilə Ramazanın taleyi arasında oxşarlıq çoxdur. Əslində “Ürək yaman şeydir” hekayəsində qoyulan problemlər “Ağ dəre”də bir qədər də genişliyi ilə inikas olunub. Hekayədə uzun illər şəhərdə qalıb, bazarda alver eləyən buzbuluqlu Əjdər “şəhərli” olmağa can atan keçmiş dostu və həmyerlisi Sərvəri bu işdən hər vəchlə çəkirməyə çalışır və bu münasibətlə ona bazarda müşahidə elədiyi bir əhvalatı danışır: “Bir xırdaca ev köpəyi bir yekə küçə itini qabağına qatıb qovurdu... Ağappaq, əl boyda bir şey. Heç tüllab itə də oxşamırdı... Camaat da baxıb hırıldaşdı”.¹⁵⁸ Əjdər Sərvərdən “yekə küçə iti”nin “xırdaca ev köpəyi”nin qarşısında nə üçün aciz qaldığını soruşanda, təbii ki, Sərvər bunun səbəbini izah edə bilmir. Əjdər isə nəinki bunun səbəbini başa düşür, hətta bu hadisəni heç bir vəchlə unuda bilmir. Bu epizoddan insanın gücü və gücsüzlüyü simvollaşdırılmışdır. “Xırdaca ev köpəyi”nin gücü bu hadisəyə “baxıb hırıldaşan” camaatın ona arxa durmasını başa düşməsi instinkti ilə bağlıdır. “Yekə küçə iti”nin gücsüzlüyü bu məqamda onu heç kimin müdafiə etməyəcəyini başa düşməsi instinkti ilə bağlıdır. Əjdər öz doğma torpağından, elindən-obasından ayrılıb şəhərdə məskunlaşdığı bu on illər ərzində “yekə küçə iti”nin gücsüzlüyünü öz canında praktik olaraq hər gün hiss edib, buna görə də öz həmyerlisi, dostu və təmiz insan kimi tanıdığı Sərvəri bu gücsüzlükdən doğan və mənəvi iflası apan faciəni yaşamasına heç cür razı ola bilmir.

“...Yazıçı kəndi kənddən eləmiş sosial-urbanizə proseslə-

¹⁵⁸ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərneşr, 1987, s.112

riniñ təqiblədiyi və heç cür şəhərdə yurd-yuva sala bilməyən “patriarxal” insanın ağrıları qələmə alır; bu insanın daşdığı dəyərlər isə yurd-torpaq sevgisinə, torpaq əxlaqına, ilkinliyə, saflığa, təbiətə bağlıdır. İnsan mühitdə, cəmiyyətdə daim öz təbiətinə amacdır, buna can atır”¹⁵⁹.

“Ürək yaman şeydir” hekayəsi ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda bu janrın ən uğurlu nümunələrindən biri kimi qiymətləndirilib və bu, həqiqətən də, belədir. Yuxarıdakı mülahizələr də bunu göstərir. Lakin hekayə haqqında ədəbiyyatşünas N.Əliyevanın təhlilləri əsərin məna və məzmununu tamamilə yanlış şərh edir və təhlillərdəki bir neçə əsas məqama diqqət yetirmək zərurəti yaradır. Tədqiqatçı yazır: “Əsas məsələ odur ki, oğurluq etmiş adamın (Əjdər nəzərdə tutulur – T.S.) ovqatı – psixologiyası hekayədə ayrıca yer tutur”¹⁶⁰.

Hekayədə “oğurluq etmiş adamın” yox, doğma yurddan, el-obadan ayrı düşmüş və bu ayrılığın bütün acılarını canında yaşadan insanın “ovqatı-psixologiyası” əks etdirilir. Doğrudur, hekayədə Əjdərin uzun illər qabaq hökumətin üç min manat pulunu qaçırması faktı vardır. Təsvirin ümumi ruhu onun təbiətən təmiz adam olması və bu hərəkətin hansısa – hekayədə açıqlanmayan – sosial motivlə bağlanması təəssüratı yaradır. Fikrimizcə, tənqidçi T.Əlişanoğlu “zahirən heç də rəğbət doğurmayan bu insanın içində” yatan güclü “vətən həsrəti, torpaq sevgisi”ndən danışmaqda çox haqlıdır və hekayənin ideyasının da “bu sevgiyə bağlanması”¹⁶¹ təbiidir.

N.Əliyevanın ikinci yanlış mülahizəsi Əjdəri Təhminə (Anar. “Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi”), Nurcabbar (İ.Məlikzadə. “Dədə Palı”) və b. obrazlarla bir cərgədə qoyub, onların hamısını “həyatda öz ictimai dayaqlarını itirmiş,

¹⁵⁹ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı, “Elm”, 1999, s.44

¹⁶⁰ Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı, “Yazıçı”, 1988, s.25

¹⁶¹ Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı, “Elm”, 1999, s.44

zəhmətdən, real aləmdən uzaq düşmüş, artıq adamlara çevrilmiş surətlər” hesab etməsi³ ilə bağlıdır. Birincisi, adları çəkilən obrazların hər biri tamamilə fərqli səciyyəyə malikdir. İkincisi, “öz ictimai dayaqlarını itirmiş, zəhmətdən, real aləmdən uzaq düşmüş” insan tipi ilə “artıq adamlara çevrilmiş” insan tipi eyni sərəya qatıla bilməz.

N.Əliyeva Əjdərin danışdığı əhvalatın simvolikasını da düzgün açmışdır. Ümumiyyətlə, tədqiqatçının “Ürək yaman şeydir” hekayəsi, “Ağ dəre” romanı ilə bağlı mülahizələrindəki hədsiz empiriklik, sosioloji mövqə qabarıqlığı, yazıçının üslub təmayülünü düzgün qiymətləndirə bilməməsi nəticə etibarilə onu əsassız yekun qənaətə gətirib çıxarmışdır: “Adama elə gəlir ki, Ə.Əylislinin qəhrəmanlarında torpaq və vətən ideallıq səviyyəsinə qaldırılmaz... Günün harada xoş keşdi, ora vətəndir” əqidəsi onların bir çoxu üçün həyat devizidir¹⁶².

Qayıdaq “Ağ dəre” romanı ilə bağlı təhlillərə.

“Kəndi kənddən eləmiş sosial-urbanizə prosesləri” və bu prosesləri sürətləndirib ifrat dərəcəyə çatdıran amillər, onun ictimai-siyasi kökləri problemi romanda ayrıca bir xətt təşkil edir və təbii ki, digər xətlərlə üzvi şəkildə bağlanmaqla həm də onları tamamlayır. Romanın “Yağış” fəslində göstərilir ki, aramsız yağan yağışlar kəndin kolxoz təsərrüfatına ciddi ziyanlar vurmaqla bir sıra problemlər yaradır. Kolxoz planı ödəyə bilmir, nəticədə təsərrüfat başçıların bir neçəsi tutulur. Ramazan da tutulmaq təhlükəsi qarşısında qalanda kənddən qaçmağa məcbur olur.

Ədəbiyyatşünas N.Əliyeva Ramazanın kənddən getməsinin əsas mahiyyətini düzgün izah etmir. Onun məntiqində bu didərginliyin nə sosial, nə də siyasi səbəbləri açıqlanır. Tədqiqatçı yazır: “...Amma Ramazan kimi adamların kənddən üz döndərib şəhərə gəlməsi heç də faydalı deyil və bu sadəcə olaraq kadrları

¹⁶² Əlişanoğlu T. Azərbaycan “yeni nəsr”i. Bakı, “Elm”, 1999, s.25

düzgün seçib yerləşdirə bilməməyin və belə ağıllı, təcrübəli adamlara laqeydliyin nəticəsindən başqa bir şey deyil¹⁶³.

Q.Kazımov isə bu məsələnin mahiyyətinə aşağıdakı şərh verir: “Ramazan da bu yağışların qurbanıdır. Ramazanın ailə narazılıqları, Səidənin, Cəvahirin kədərli həyatı da bu yağışlarla bağlıdır¹⁶⁴. Bu fikirlə razılaşmaq çətindir. Burda yağış səbəb deyil, vəsilədir. Ramazanın tutulmasının zahiri məntiqidir. Doğrudur, Ramazan özü də taleyindəki uğursuzluqları həmin bu yağışlarla bağlayır: “Yağış. Yağış. Yağış... O yağış, sən demə, tale yağışımı, o yağışın cəzasını Ramazan mütləq çəkməliyimi¹⁶⁵. Yağış və onunla bağlı hadisə təsvirindəki müəllif məqsədi Q.Kazımovun və roman qəhrəmanının düşüncəsindən əsaslı şəkildə fərqlənir. “Yağış” fəslindən başlayaraq müəllifin təsvirlərində rəmzi-simvolik və metaforik məğz güclənir. Aramsız yağan yağışlar təbii fəlakətdir. Təbii fəlakətə görə insanlara inzibati qaydada dövlət səviyyəsində cəza vermək gülünc bir işdir. Romanın bu hissəsində tənqid pafosu, hadisələrin cərəyanına müəllifin kinayəli münasibəti güclüdür. Q.Kazımov yazır: “Romanda lirik və həzin bir intonasiya ilə kəndlə bağlı bir sıra ciddi problemlərə toxunulmuşdur¹⁶⁶. Fikrimizcə, müəllif kəndlə bağlı problemləri lirik və həzin bir intonasiya ilə yox, çox ciddi sosial və hətta siyasi məsələlər qaldıraraq, baş verən əyintilərin təsadüfi deyil, ciddi ictimai və siyasi amillərlə əlaqələndiyini, bağlandığını göstərir. Bu zaman müəllifin vətəndaşlıq və yazıçı mövqeyində bir gərginlik diqqəti çəkir. Yazıçı siyasi ittihamlara məruz qala biləcəyini belə nəzərə almadan kollektiv təsərrüfatın səmərəsizliyini, xalq üçün faydasızlığını sübut edir. Tor-

¹⁶³ Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı, “Yazıçı”, 1988, s.39

¹⁶⁴ Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.99

¹⁶⁵ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərənəşr, 1987, s.340

¹⁶⁶ Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.97

paqların yararsız hala düşməsinin, əkinçinin torpaqdan uzaqlaşmasının, mənəvi-əxlaqi deformasiyaların, kəndin çoxsaylı sosial problemlərlə üzləşməsinin səbəblərini məhz təsərrüfat sisteminin düzgün qurulmamasında görür. Kollektiv təsərrüfat adı altında təsərrüfatsızlığın və əyintilərin baş alıb getməsi nəticə etibarlı ilə insanların torpaqdan uzaqlaşmasına, mənəvi aşınmaya vüsət verir. Həbibin düşüncə və yazılarında, Ramazanla söhbətlərində, Şahsuvarın peşəkar əkinçi yanğısı ilə irəli sürdüyü mühakimələrdə, Ramazanla dialoqunda kəndin sosial, mənəvi-əxlaqi iflasının səbəbləri çox aydın göstərilir: “Bir var ki, göz açıb ağacın əkildiyini görəsən, bir də var, göz açıb ağacın kəsildiyini görəsən. Bu iki cür insan qismi heç vaxt eyni ürəyin sahibi ola bilməzdi. Ömründə bir ağac böyütməyənin kənd üçün övlad böyütməyi də mümkün deyildi”¹⁶⁷. Ramazan belə düşünür, Şahsuvar məhz bu məntiqin qarşısında yanıb yaxılır. Müəllif mövqeyi bu məqamda qəhrəmanların mövqeyi ilə tam üst-üstə düşür.

Ramazanın torpaqla bağlı düşüncələrini nümunə gətirib “əgər desək ki, bu kimi səhifələr S.Əhmədovun “Toğana”, “Azıxa doğru” romanlarının təsiri altında yazılmışdır, qətiyyətlə səhv etmərik”¹⁶⁸ deyən ədəbiyyatşünas N.Əliyeva ilə razılaşmaq olmaz. Birincisi, torpağa, kənd həyatına, doğma yurda, el-obaya bağlılıq Ə.Əylislinin bütün yaradıcılığında estetik konsepsiya şəklində meydana çıxır. İkincisi, “Toğana” və “Azıxa doğru” romanlarından xeyli əvvəl yazılmış “Dəhnə”, “Bu kənddən bir qatar keçdi” əsərlərində Ə.Əylisli bu problemi kifayət qədər təfərrüatı ilə, lakin bir qədər prozaik və publisistik səpkidə əks etdirmişdir. Digər tərəfdən, “Ağ dərə”də doğma yurd, torpaq, milli-mənəvi dəyərlər probleminin həm də sosial-siyasi müstəvidəki fəlsəfi məzmunu açılmışdır.

¹⁶⁷ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərnaşr, 1987, s.372

¹⁶⁸ Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı. “Yazıçı”, 1988, s.40

“Ağ dərə” gerçəkliyi təsdiq pafosu ilə də xüsusi rəğbət doğurur. Müəllif gerçəkliyi müşahidə, ifadə və qiymətləndirmədə həqiqi bir istedad nümayiş etdirir. Romanın əsas məziyyətlərindən biri burada Azərbaycan xalqının milli xarakteri üçün səciyyəvi olan bir çox keyfiyyətlərin qabarıq ifadəsidir. Yazıçı məhz milli xarakter üçün səciyyəvi olan və “məhz şüurlu şəkildə dağılan, itən, məhv olan patriarxal dəyərləri qoruyur, müdafiə edir, təcəssümləndirir”. Müəllifin yazıçı missiyasına bu dəyərlərin ortadan çıxmasını bilavasitə sürətləndirən ictimai-siyasi sistemin yaratdığı mühitə tənqidi münasibət də daxildir.

Keçmiş mənəvi dəyərləri yaşatmağın ən uğurlu yolu bu dəyərləri öz canında və qanında daşıyan insanların obrazının təbii canlandırılmasıdır. “Ağ dərə”nin əsas uğurlarından biri bununla müəyyən olunur. “Ağ dərə”nin əksər qəhrəmanları milli əxlaqın və mənəviyyatın göstəricisi olan insani keyfiyyətlərin, başqa sözlə, patriarxallığın daşıyıcısı kimi canlana birlirlər. Həbib, Ramazan, Dosta arvad, Pakizə, Səidə öz yaşayışlarını, həyat tərzlərini bu yazılmamış qanunlar əsasında qururlar. Kiçiyin böyük yanında danışığına, oturuşuna-duruşuna diqqətli olmasından tutmuş taleyüklü məsələlərə qədər bu adamların hər biri atacağı addımı, görəcəyi işi bu qanunlar əsasında tənzimləyir. Doğrudur, zaman dəyişir, patriarxal dəyərlər cəmiyyəti idarə etməkdə getdikcə daha artıq şəkildə öz gücsüzlüyünü göstərir, adamların “köpəyoğluluğu” (roman qəhrəmanlarından Şahsuvarın ifadəsidir) heç bir məntiqə sığmır. (İşləyənin də, işləməyənin də çörəyi var, əkməyən, biçməyən hamıdan çox yemək istəyir və yeyir, kəndin ali təhsilliləri – müəllimindən direktorunacan bazar alverçisi və qatil Validin qabağında “mil” durur). Ancaq minillik əxlaqi dəyərlər hələ tamam məhv olub, sıradan çıxmayıb. Romanda xatırlama formasında danışılan bir əhvalat – çılpaq vəziyyətdə gölməçədə çimən və oğlanların onu bu vəziyyətdə görməsindənsə ölümü üstün tutaraq özünü su-

da boğan 13 yaşlı qızın hərəkəti və bu ölümə bütün Buzbulaq camaatının elliklə yas tutması, bu dəyərlərin “müqavimət” duyğusunun gücündən, süni səbəblər aradan qaldırılırsa, hələ çox yaşamaq imkanından xəbər verir. Və bu romanda ifadəsini tapan mühüm müəllif qənaətlərindəndir.

Ə.Əylisli urbanizmdən, ictimai-siyasi proseslərdən qidalanan sosial bələlərin kəndə nüfuzunu daha çox önə çəkir. Ramazan yağışdan çıxıb yağmura düşür. Bir vaxtlar kənddən şəhərə qaçmağa məcbur olan Ramazan indi şəhərdən qaçıb kəndə getməklə öz təbiəti üçün doğma olan bir mühitə qovuşacağını zənn edir. Lakin tamam özgə mənzərələrin şahidi olur. Ramazanın düşüncələri ilə “keçmiş” kəndin, müəllifin təhkiyəsində isə “müasir” kəndin assosiativ müqayisəsi roman qəhrəmanının təsvür edə bilmədiyi bir çox həqiqətləri üzə çıxarır: “Qəribədir, indicə, lap indicə Ramazana elə gəlirdi ki, bu kənddə getməyə min yer var. Məsələn, atasının bir vaxt bostan əkdiiyi yer. Hilal kişinin köhnə xırmanın yer, onlar baş alıb çay yuxarı dəyirman arxınacan gedə bilərdilər; üz tutub çay aşağı gedə-gedə kolxoz bağlarına tamaşa eləyərdilər, çay qırağındakı söyüdlərin sərin kölgəsində oturub sinə dolusu nəfəs alardılar...¹⁶⁹ Bu, patriarxal kənddir, indi yoxdur, o ancaq ramazanların yaddaşında yaşayır. Həqiqət olan kənd müəllif təhkiyəsində canlanır: “...Məsələ burasında idi ki, o dəyirman arxı, o kolxoz bağları, o sərin kölgəli söyüdlər bu saat bu kənddə elə əslində də yox idi. Bilal kişinin bir vaxt bostan əkdiiyi – kənddən uzaq, günəvər torpaqlarda, o tərəflərin çeşmələri qurduğundan, indi bəlkə heç qanqal da bitmirdi. İyirmi ildən çox idi ki, Buzbulaqda nə xırman salınırdı, nə taxıl döyülürdü. Və çayın qırağındakı o söyüdlərin də camaat çoxdan axırına çıxmışdı”¹⁷⁰.

Kəndi caynağına almış acınacaqlı sosial durum və pozul-

¹⁶⁹ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərnaşr, 1987, s.338

¹⁷⁰ Yəni orada.

muş mənaviyyat sahiblərinin (Validlərin, Qaratellərin) əxlaqi sapıntıları kəndin də eynən şəhər taleyi yaşadığı, sosial-urbanizə proseslərinin kəndi də ağışuna aldığı haqqında Ramazanda qəti qənaət yaradır və o, bunu zamanın faciəsi kimi qavrayır. Romanın sonunda üzünü qardaşına tutaraq “bu gün biz gedək – deyirəm” deyə qəti qərar verməsi və Səidəni də özü ilə aparması həyatımızı saran ictimai bələlərin qaçılmazlığı haqqında həqiqətin göstəricisidir.

T.Hüseynoğlu yazır: “Kökədən ayrı düşmüşlərin faciəli halı Ə.Əylislidə də mühüm yer tutur. Bu cəhət Ə.Əylislinin əsərlərində daha çox mənavi-psixoloji aspektdə əks etdirilir. “Billur külqabı”da Mirzə Manaf, “Yaz havası”nda qoca asfaltbasan, “Ürək yaman şeydir” povestlərində (bunlar hekayədir –T.S.) Əjdər surətləri buna misal ola bilər”¹⁷¹. Qafar, Mirzə Manaf, qoca asfaltbasan, Əjdər və bu tipli digər obrazlar “kökdən ayrı düşən” insanın xarakterini ifadə etmir. Bu cür səciyyələndirmə obrazların taleyini məkan müstəvisinə çıxarır. Belə olanda “faciə”nin əsas motivi qəhrəmanın məhz dünyaya göz açdığı məkanda yox, kənar bir məkanda yaşaması ilə izah olunur. Məhz bu cür təfsir bir sıra sualları cavabsız buraxır. Cavabsız qalır ki, Əjdərlə eyni kənddən olan və Bakıda yaşayan Teymur (“Ürək yaman şeydir”) bəs nə üçün “faciəli tale” yaşamır?

Fikrimizcə, bu tipli qəhrəmanların “faciə”si onların mənavi dünyası ilə bağlıdır. T.Hüseynoğlunun bu tipli əsərlərdə “mənavi-psixoloji aspektin” üstünlüyünə dair mülahizəsi də həmin bağlılığı müşahidədən doğur. Qafarın, Əjdərin, Ramazanın, qoca asfaltbasanın, Mirzə Manafın əzablı düşüncələrinin əsasında onların kökə bağlılığı, öz təbiətindən qopa bilməmələri dayanır. Bu qəhrəmanlar cismən şəhərdə, mənən, bütün ruhi dünyası ilə isə kənddə - böyüyüb ərsəyə gəldiyi məkanda “yaşayırlar”. Yaşadıqları mühitlə onların arasındakı ziddiyyət bu

¹⁷¹ Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı, Azərnaşr, 2000, s.103

mənəvi-ruhi “ögey”likdən doğur. Taleyin hər hansı dalğası və ya öz iradəsi ilə şəhərə gələnlərin hamısı öz təbiətinə axıra qədər sadıq qalmır. Bəziləri düşükləri “yeni məkan”la çox tez dil tapır, onun ağuşunda özünə isti yer edirlər. “Ürək yanan şeydir” hekayəsindəki Teymur, “Gilənar çiçəklərinə dediklərim” povestindəki Səlim Sahib yad mühidə özlərini qətiyyənlə narahət hiss etmirlər. Teymur, Səlim Sahib kökündən qopan insanı təmsil edirlər. Onların yaddaş dəftərindən Buzbulağın adı çoxdan silinib. “Gilənar çiçəyinə dediklərim” povestinin qəhrəmanı Qələndər bu cür adamları “ağacsız adamlar” adlandırır: “Mən o axşam elə o bulvarda öz aləmində təzə bir “fəlsəfə” yaratmışdım: “ağacsız adamlar” fəlsəfəsi... Və o ağacsız adamların siyahısında hələlik – Qiyas idi, Faiq müəllim idi, bir də, nə gizlədim, mənim məşhur yerlim Səlim Sahib... Sonralar o siyahı böyüdü”¹⁷².

Müasir nəsrimizdə “ağaclı” və “ağacsız” adamların toqquşmasından ibarət mənəvi-əxlaqi kolliziya əhəmiyyətli mövqe qazanır. Bu kolliziyanın mahiyyəti “ev” motivinin bədii inikasında açılır. Kökündən qopa bilməyən, öz milli varlığına sadıq insanla kökündən ayrı düşən insanın mənəviyyatı yurd yerindəki evə münasibətlə də bədii düşüncənin obyektinə çevrilir. Müasir nəsrə “ev” motivinin inikas xətlərini aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

1. Yurd yerindəki ev motivi konfliktin əsasında dayanır və kökünə bağlı insanın faciəvi yaşantılarını əks etdirir.

İ.Məlikzadənin “Dədə pəlid” povestindəki Bağrı T.Hüseynovun “Torpaq” əsərindəki Nemət müəllimlə doğma yurda, ata ocağındakı evə ruhani bağlılıq birləşdirsə, Bağrının qızı Nazlı və kürəkəni Müzəffər Nemət müəllimin arvadı ilə patriarxal dəyərləri qiymətləndirə bilməmək və urbanist düşüncə stixiyası ilə bir araya gəlirlər. Nazlı da, Nemət müəllimin arvadı da ata

ocağının pula dəyişdirilməsində heç bir “çətinlik” və qəbahət görmürlər. Hətta, Bağrının “Bala, bəs mən harada öləcəm?” sualındakı faciəvi məzmun da Nazlıyı ayıldı bilmir.

2. Ata ocağındakı evi satmaqla doğma ocaqla ünsiyyəti kəsb şəhərli olmaq istəyən qəhrəmanın taleyi. Ə.Əylislinin “Söydlərin sarı işığı” povestindəki Kazım bu taleyi əlamətdar cizgiləri ilə əks etdirir. “Ata evini satmaq, kökdən tamamilə ayrılmaq, onunla tam əlaqəni kəsmək, özünə, kökünə, əslinə qayıtmaq yollarını tamamilə bağlamaq, şəxsiyyətin mənəvi süqutu insanda insaniyyətin məhvi kimi dərk olunduğundan Kazımın ata ocağını satıb, onunla gələcəyini qurmaq, səadətə çatmaq arzusunu həyata keçirməsi mümkün olmur”¹⁷³.

3. Doğma ocaq, ata yurdundakı ev tamam unudularaq baxımsız qalır. Cismən doğma ocağı tərk edən insan ruhən ordan qopur və bir daha dönüb geriye baxmır. Ə.Əylislinin “Gilənar çiçəyinə dediklərim” povestində (1982) təhkiyəçi qəhrəman Qələndər öz həmyerlisi məşhur yazıçı Səlim Sahibi oxucuya belə tanıdır: “Səlim Sahibin bizim kənddən Bakıya haçan getməyi elə o vaxtlar da Buzbulaqda az adamın yadında olardı. Ancaq özünün Buzbulaqlı olduğunu bilən hər kəs bunu da mütləq bilirdi ki, Bakıda belə bir adam var və o adam bizim Buzbulaq kəndində dünyaya gəlmişdir. Yuxarı sinif şagirdlərinin dərs kitablarında eynən belə yazılmışdır: “Buzbulaq kəndində dünyaya gəlmişdir”¹⁷⁴.

Məhz bu informasiyadan sonra təhkiyəçinin Səlim Sahibin dədə yurdu ilə bağlı söyləmələrinin mətnaltı mənası aydınlaşır. Təhkiyəçi nitqinin axarında sanki gündəlik məişət xəbəri kimi yer alan epizod daxili məzmun qatı və satirik intonasiası ilə ciddi sosial məna qazanır: “Buzbulaq çayının qırağında yolu-yolağını ot basmış bir kimsəsiz ev vardı. Amma sən işə bax ki, o

¹⁷² Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərnaşr, 1987, s.

¹⁷³ Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı, Azərnaşr, 2000, s.104

¹⁷⁴ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərnaşr, 1987, s.215-216

evin Səlim Sahibin dədə yurdu olduğunu biz – balaca məktəblilər o xəbər çıxan vaxtaca bilmirdik...¹⁷⁵

4. Ata yurdunda ev tikməklə doğma ocağın sönməkdə olan közünü alovlandırmaq, özünün mənəvi rahatlığını təmin etmək, ata-anasının ruhunu şadlandırmaq qəhrəmanın əsas məqsədinə çevrilir. S.Azəridə (“Dalanda”) Qafar, S.Əhmədovda (“Azıxa doğru”) Valeh müəllim obrazları bunu öz həyat amallarına çevirirlər. Qafar kimi, Valeh müəllim də kökündən qopa bilməyən, urbanist mühitdə bunun kifayət qədər faciəsini yaşayan insan obrazı kimi canlanır. Romanda “doğma mühitdə özünə mənəvi istinadgah axtaran” (A.Hüseynov) insanın daxili dünyasındakı narahatlıq cəmiyyətin sosial və mənəvi-əxlaqi dəyərlərinə fəal münasibət kontekstində açılır.

“Azıxa doğru” romanı baş qəhrəmanın bir çox səciyyəvi keyfiyyətləri ilə “Ağ dərə”dəki Ramazan, “Dalanda” əsərindəki Qafar obrazı ilə yaxınlaşırsa, hadisələrin cərəyan etdiyi bədii məkan kontekstində bu roman “Ağ dərə” ilə birləşir. “Dalanda” və “Ağ dərə” qəhrəmanlarının xarakterini kənd-şəhər-kənd dairəvi süjet xəttində izləmək mümkün olsa da, birinci romanda mənşəcə “kəndli” qəhrəmanın şəhərə üz tutmasının, ikinci romanda isə mənşəcə “kəndli” qəhrəmanın şəhərdən kəndə qayıdışının psixoloji məqamları yazıçını daha artıq düşündürür. Fərq burasındadır ki, birinci halda patriarxal qəhrəmanın şəhər mühitində taleyi fonunda urbanizə proseslərinin mahiyyəti açılır, ikinci halda isə urbanizə proseslərindən yorulub bezikən qəhrəmanın düşüncələri fonunda kəndin ictimai-siyasi və mənəvi əxlaqi həyatına nüfuz imkanı əldə edilir.

“Ağ dərə” romanının süjet xətti şəhər həyatından bezikib kəndə gələn və burda da özünə mənəvi dayaq tapa bilməyib şəhərə qayıtmağı qərarlaşdıran aparıcı qəhrəmanın – Ramazanın düşüncə, hərəkət, münasibət və arzuları əsasında qurulur. Yaşı

¹⁷⁵ Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cildə. II cild., Bakı, Azərneşr, 1987, s.215-216

əllini ötmüş Ramazanın “ömr kitabı” romanda səhifələnilir və bu müəllifə retrospektiv təsvirlər üçün geniş imkan yaradır. Ramazanın xəyalı, xatirələri 30-cu illərlə hüdudlanır və retrospektiv təsvirlərin bundan sonrakı davamı müəllifin Dosta arvadla bağlı təhkiyəsində üzə çıxır.

Lakin süjetin zaman hüdudları aparıcı qəhrəman və müəllifdən başqa bir-neçə obrazın təhkiyəsində genişlənilir. Romanın azyaşlı qəhrəmanı Mehдинin düşüncə və xəyalları bu günlə və gələcəklə bağlıdır. 30 yaşlı Səidənin – Ramazanın bacısının ağı kəsəndən bəri gördükləri, dünya, həyat və insanlar haqqındakı düşüncələri də romanda xeyli yer tutur.

Romanda təsvir obyekti kimi götürülən hadisələr və aparıcı qəhrəmanların taleyi bir neçə müstəvidə bədii təhlil obyektinə olur: zaman, sosial-siyasi, mənəvi-əxlaqi və psixoloji müstəvilərdə. Nəticədə, 20-ci illərdən 70-ci illərə qədər davam edən Zaman çərçivəsində sosial-siyasi hadisələrlə mənəvi əxlaqi dəyərlər arasındakı əlaqələr təsir və əks-təsir mövqeyindən bədii düşüncənin predmetinə çevrilir.

V.Y.Xalizev yazır: “Süjet başlıca olaraq personajların hərəkəti ilə formalaşır”¹⁷⁶. O, ədəbiyyatda hərəkətin iki tipini önə çıxarır: “Bir halda süjet personajın qəti hərəkəti, həyatının həlledici məqamının təsviri ilə qurulur. Bu hal hərəkətin zahiri dinamikasıdır... İkinci halda hadisələr daha çox personajın düşüncə və həyəcanları ilə ifadə olunur”¹⁷⁷. Xalizev bunu hərəkətin daxili dinamikası kimi mənalandırır. “Ağ dərə” romanında hadisələr məhz obrazların hərəkətlərinin daxili dinamikası və bu dinamikadan doğan məntiq əsasında bir süjet xətti ətrafında cəmləşir.

20-ci illərdə Sovet hökumətinin gəlişi ilə Dosta arvad və Əlquzunun ailə münasibətlərinin sona varması, Əlquzunun

¹⁷⁶ Введение в литературоведение. Под редакцией Г.Н.Поспелова. Москва. “Высшая школа”, 1976, с.168

¹⁷⁷ Yəni orada.

bütün var-dövlətini, evini, sevimli və “doymadığı” arvadını atıb İrana getməsi, bundan sonra Dosta arvadın “təklənib-yalqızlaşıb adamayovuşmaz olması”, Əlquzudan sonra keçən uzun illər ərzində, özünün haçansa qız olduğunu, arvad olduğunu və nəhayət, insan olduğunu hiss eləyə bilməməsi epizodları “yağış” fəlakəti ilə bağlı Buzbulaq kolxozunun dövlət planını yerinə yetirə bilməməsi, bunun səbəbinə bir dəstə adamın, o cümlədən sədr Şahsuvarın və briqadir Ramazanın tutulmaq təhlükəsi, Şahsuvarın tutulması, Ramazanın doğma yurdundan didərgin düşməsi, nəticədə Şahsuvarın mənən sındırılması, Ramazanın mənəvi iflası xətləri ilə analogiya yaradır. Əlquzunun “qaçaqlığı”, Dosta arvadın “adama yovuşmazlığı”, Şahsuvarların və Ramazanların daxili dayaqlarını itirmələri, “dünya”sız qalmaları (“Buzbulağın bir hektar, hektar yarım torpağında dünyanın özü boyda bir dünya vardı”), “göz açıb ağac əkildiyini görənlərin” “göz açıb ağacın kəsildiyini görənlər”lə əvəzlənməsi milli mənəviyyətin pozulmaq təhlükəsi haqqında düşüncələrə stimül verir.

Hər kəsin öz çörəyini “iştahla yediyi”, “insanlarda insanlıq olduğu” zamanla “insanlıq sifəti”nin itdiyi, “uşaq-muşağın tamam korlanıb getdiyi” indiki zaman müqayisə zəminində bədii təhlil müstəvisinə gətirilir və məhz bu məqamda müəllifin patriarxal dəyərlərə ciddi önəm verməsinin, siyasi-ictimai mühitə kəskin tənqidi münasibətinin səbəbləri aşkarlanır.

Əsərin obrazlar sistemi, kompozisiya quruluşu müəllifin patriarxal dəyərləri müdafiə mövqeyində durması fikri ilə aydınlaşır. Əsərdə Səidə və Ramazan obrazları əsas süjet xətti ilə bağlıdır. Qəcələ Mənsurə və Valid isə əsas süjetlə birbaşa bağlı deyil. Sual oluna bilər ki, Valid və xüsusən Qəcələ Mənsurə ilə bağlı epizodlar əsərə hansı məqsədlə daxil edilmişdir? Bu obrazlar əsərin kompozisiya sistemində dağınıqlıq yaratmır ki? Və yaxud obrazların daşdığı məna yükü nədən ibarətdir?

“Ağ dəre” romanında müəllif fikrinin fəlsəfəsi həm də bu əks qütblərdə dayanan obrazlar vasitəsilə ortalığa qoyulur. Səidə və Qəcələ Mənsurə, Ramazan və Valid bir-birinə tamamilə zidd mənəviyyət və əxlaq sahibidirlər.

“Məktəbdə, çeşmədə, küçədə bir oğlanın bircə dəfə üzünə baxmağı ilə rəngi-ruhu ağappaq olan”, “əli-ayağı əsim-əsim əsən” Səidə ilə “yan-yörəsinin otu atın üzəngisinə dəyən bir kolxoz arxının içində üç oğlanla olan o əhvalatı” törədən (“Özü də o haqq-hesab sən demə, çoxdan başlanıbmiş – bəlkə bir aydan da qabaq”) Qəcələ ləqəbli Mənsurənin, “bir yağışlı gecənin” ağrısını ömrü boyu canında gəzdirən Ramazanla “kəndin birinci gözəli” Səfurənin qatili Validin ömür yolunu müəllif müqayisə aspektində və simvolik canlandırır. Bu müqayisə təhtəltür gedir və müəllifin əsas fikrinin oxucuya çatmasında həlledici rol oynayır. Mənəvi dünyası zəngin, əxlaqı saf Səidələrin, Ramazanların tale uğursuzluqlarında, Validin harın həyatı, Qəcələ ləqəbli Mənsurənin on uşaq doğub ev-eşik sahibi olmasında bir “qanunauyğunluq” görən müəllifə görə, bu “qanunauyğunluq” patriarxal dəyərlərin günü-gündən öz gücünü itirməsi hesabına yaranır.

III BÖLMƏ ƏDƏBİ TƏNQİD

MƏMMƏD ARİF

(Məmməd Arif tənqidi mahiyyət müstəvisində)

Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixində Məmməd Arifin xüsusi mövqeyi vardır. Keçən əsrin 30-cu illərində ədəbi tənqiddə gələn M.Arif bu sahədə qırx ildən artıq ardıcıl fəaliyyət göstərmişdir. Onun yaradıcılıq yolu Azərbaycan sovet tənqidinin demək olar ki, bütün mərhələlərini əhatə edir. Bu mənada M.Arifin yaradıcılığı ədəbi tənqidimizin bütöv bir dövrünün ən səciyyəvi əlamətlərini, mürəkkəbliklərini və ziddiyyətlərini özündə əks etdirmək gücündədir. M.Arif tənqidi sinfilikdən milliliyə, sosiolojiden estetikliyə doğru uzun bir yol keçmişdir. 40-50-ci illər onun ədəbi tənqid sahəsindəki fəaliyyətində ən məhsuldar vaxt olsa da, tənqidçi 30-cu illər və 60-70-ci illər ədəbi proseslərinə də nüfuz etməyi bacarmışdır.

Bəlkə də ədəbi prosesə hərtərəfli və aktiv nüfuzu ilə tənqid tariximizdə onunla müqayisə ediləcək tənqidçi tapmaq çox çətinidir. Və yaxud belə bir müqayisə zəruri olsa, onda yalnız M.Hüseynin adını çəkmək lazım gəlir.

Birmənalı şəkildə söyləmək olar ki, 30-cu illərdən 70-ci illərə qədər Azərbaycan ədəbiyyatının elə bir sahəsi və aktual problemi olmamışdır ki, M.Arif tənqidi ona münasibət bildirməmiş olsun. Ədəbi tənqiddə gəldiyi ilk illərdən etibarən bədii nəsrin, poeziyanın, dramaturgiyanın, hətta tənqid və ədəbiyyatşünaslığın problemlərini, nümayəndələrinin yaradıcılığını diqqətlə izləmiş, ədəbi prosesi irəliyə doğru hərəkət kontekstində

qiymətləndirməyə çalışmışdır. Ayırı-ayrı ədəbi mərhələlərdə aktuallaşan metodoloji və estetik problemlərə- ədəbiyyatda sinfilik və millilik, tarixilik və müasirlik, ənənə və novatorluq kimi məsələlərə elmi-nəzəri qiymət verməkdən çəkinməmişdir.

İllər keçdikcə M.Arifin milli-ədəbi prosesə nüfuz imkanları artmış, ədəbi mühitdə onun tənqidinin obyektivliyinə və prinsipliliyinə böyük inam bəslənmişdir. Adının qabağına əlavə olunan “ustad tənqidçi”, “tənqidimizin vicdanı” kimi qeyri-rəsmi titullar da heç şübhəsiz ki, bu obyektivlik və prinsipliliyin, tənqidçi həssaslığının nəticəsi kimi yaranmışdır.

Lakin M.Arifə tənqidimizin tarixində şərəfli mövqə qazandıran fərqi üslubu birdən-birə formalaşmamışdır. Bu üslub zaman-zaman təkamül prosesi keçirmiş, cilalanmışdır. Ədəbi tənqiddə gəldiyi ilk vaxtlardakı- 30-cu və 40-cı illərin birinci yarısındakı məqalələrlə sonrakı illərdə yazdığı əsərlərin elmi-nəzəri səviyyəsi arasında ciddi fərqlər müşahidə olunur. Akademik K.Talıbzadə tamamilə doğru yazır ki, “bu kitaba daxil olan əsərlər (“Seçilmiş əsərləri”nin I cildinə daxil olan ədəbi-tənqidi məqalələri nəzərdə tutulur – T.S.) eyni səviyyədə yazılmamışdır, ədəbi əsər və hadisələri eyni dərəcədə dürüstlüklə təhlil etmir. Bu əsərlərə tarixi yanaşmaq, onların ədəbi-tənqidi fikrin hansı mərhələsində yarandığını da nəzərə almaq lazımdır. M.Arif haqqında yazanlar doğru göstərirlər ki, onun ayırı-ayrı əsərlərinin səviyyəsi ilə ədəbiyyatımızın müxtəlif dövrlərinin ümumi səviyyəsi arasında ahəngdar bir uyğunluq vardır”¹⁷⁸.

30-cu illərdə H.Zeynalli, M.Hüseyn, Ə.Nazimlə bərabər M.Arif də sosioloji tənqidin nümayəndəsi kimi çıxış edir və qələmini proletar (sovet) ədəbiyyatının təşəkkülü və inkişafı uğrunda mübarizəyə sərf edir. M.Arif fərdi üslubu ilə seçilən bir tənqidçi olmuşdur. Adı çəkilən tənqidçilərin ədəbi prosesin ayırı-ayrı nümayəndələrinə sərt münasibətini M.Arif tənqidində

¹⁷⁸ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cild. I cild. Bakı. 1967, s.8

loyallıq əvəz edir. M.Arif tənqidi çılğın deyil, təmkinlidir, əgər belə demək mümkünsə, siyasətçil tənqiddir. Lakin onun bu illərdəki təhlilləri elmi-nəzəri səviyyə baxımından M.Hüseyn, Ə.Nazim, H.Zeynallı tənqidi səviyyəsinə qalxa bilmir. Mülahizələrində analitiklik, məntiqi ardıcılıq çatışmır. Nəzəri təfəkkürün zəifliyi, dil bəsitliyi aşkar nəzərə çarpır.

“Yüksəliş yollarında”, “Qaranlıqdan işığa”, “Müşfiqin poemaları”, “Dirilən adam”, “Əbülhəsənin “Yoxuşlar”ı” M.Arifin 30-cu illərdə yazılmış məqalələridir.

M.Arif 1941-ci ildə “Pevolyusiya i kultura” jurnalında çap olunmuş “Tənqidimizin vəziyyəti və vəzifələri” adlı məqaləsində 20-30-cu illərin ədəbi tənqidini səciyyələndirərək yazırdı: “Bu tənqid hər bir yazıçıya və onun hər bir əsərinə, birinci növbədə, proletar dünyagörüşünə nə dərəcədə yaxınlaşması ilə qiymət verirdi, bədii əsərlərdə yazıçının bilavasitə söylənmiş siyasi fikirlərini axtarır, əsərin bədii-estetik xüsusiyyətlərinə əhəmiyyət vermirdi”¹⁷⁹.

Əlbəttə, bu mülahizədə müəyyən həqiqət vardır. Lakin bədii əsərə və yaxud onun müəllifinə “proletar dünyagörüşünə nə dərəcədə yaxınlaşması” ilə qiymət vermək tendensiyası sözü gedən illərdə tənqidin bütün nümayəndələrinin yaradıcılığı üçün yox, marksist təmayüllü tənqid üçün səciyyəvi cəhət idi. 20-30-cu illər tənqidi daha çox yazıçıdan proletar məfkurəsinin sənətkarına ifadəsini tələb edirdi. Marksist tənqid üçün aparıcı olan bu keyfiyyət M.Arif tənqidində də qabarıq şəkildə nəzərə çarpırdı. Ə.Ələkbərzadənin nəsrini (“Yüksəliş yollarında”), Y.V.Çəmənəzəminlinin hekayələrini (“Qaranlıqdan işığa”), Müşfiqin poemalarını (“Müşfiqin poemaları”) M.Arif proletar məfkurəsinə yaxınlıq nöqteyi-nəzərindən tənqid-təhlil süzğəcindən keçirirdi. Sənətkarların yaradıcılığının bu məqalələrdə yüksək qiymətləndirilməsi öz başlanğıcını, ilk

¹⁷⁹ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967, s.64

növbədə, siyasi-ideoloji amillərdən götürürdü. 30-cu illərdə Ə.Ələkbərzadənin “Dünya qopur” romanının bədii uğuru kimi təqdim etdiyi aşağıdakı xüsusiyyətlər M.Arifin nəinki, yazıçının yaradıcılığına, ümumən ədəbi prosesə metodoloji yanaşmasının əsas konturlarını əks etdirir. Tənqidçi yazırdı: “Surətlər statik şəkildə verilməmişdir, hamı inkişaf edir, bu inkişaf ölkədə gedən inqilabi hərəkətlə sıx surətdə bağlıdır. Hər bir obrzazın inkişafı nəticə etibarilə onun inqilaba yaxınlaşması və uzaqlaşması ilə izah edilir”¹⁸⁰.

M.Arif istedadlı bir nasir kimi Y.V.Çəmənəzəminlininin nəsrinin də perspektivlərini inqilabi hərəkətlə yaxınlaşmaqda görür, onun sovet dövrü hekayələrinə məhz bu tendensiya işığında qiymət verirdi: “Lakin hər halda bu hekayələrdə və daha sonra gələn “Sidi” və “Osman dövləti” hekayəsində əməkçilərdəki və ziyalılardakı inqilabi hərəkət özünü göstərir”.

Tənqidçi 1935-ci ildə çap olunmuş “Şeirlər” məcmuəsindəki altı poemanı M.Müşfiqin “inkişafında əsas xətti təyin etmək üçün əhəmiyyətli bir əlamət” hesab etsə də, bu əsərlərdə “sınıf düşmən qalıqlarının qalibiyyətli sosializm inkişafı şəraitində məhv olduğunu” görmədiyi üçün şairin yaradıcılığının ümumi inkişaf ahənginə tənqidi yanaşır.

Əlbəttə, sənətkarlara bu cür yanaşma siyasi rejimin tələblərindən güc alır. Ancaq əlamətdar cəhətlərdən, həm də M.Arif üslubunu şərtləndirən xüsusiyyətlərdən biri budur ki, tənqidçi sənətkarları proletar məfkurəsinə doğru çəkərkən sərt mövqe tutmur, onların keçdiyi yaradıcılıq yoluna inkarçı-nihilist münasibət nümayiş etdirmir. Tənqidçi Y.V.Çəmənəzəminlini “1905-ci ildən sonrakı xırda burjua yazıçıları sırasında yetişmiş” sənətkar hesab etsə də, onun yaradıcılıq yolunu tarixi kontekstdən ayırmır. Yazıçının nəsrində keçmiş həyat tərzinə tənqidi münasibəti, hekayələrində “o dövrün bəzi canlı səhnələrini”

¹⁸⁰ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967, s.33

verməsinə, M.Müşfiqin lirikasında “ictimailəşməyə doğru gedən” hərəkəti, onun poema janrına keçməyə can atmasını təqdir edir. Bu günün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə yanaşanda M.Arifin təqdir etdiyi cəhətlərin əslində nə Y.V.Çəmənəmənli, nə də M.Müşfiq yaradıcılığı üçün müsbət hal olmadığını düşünməliyik. Y.V.Çəmənəmənli nəsrində özünü göstərməyə başlayan inqilabi hərəkət konteksti, M.Müşfiqin poemaya keçidi və lirikasındakı ictimailəşmə həmin sənətkarların yaradıcılıq inkişafının təbii nəticəsi kimi doğulmamışdı və bu keçid prosesində Y.V.Çəmənəmənli nəsrinə də, M.Müşfiq şeiri də estetik kamillik nöqtəyi-nəzərindən çox şey itirmişdi. Bununla bərabər, zamanın ədəbiyyat siyasətinin sərtliyini, 30-cu illərdə proletar platformasına keçidin sənətkara yaşamaq şansı verdiyini nəzərə alsaq, M.Arifin M.Müşfiq, Y.V.Çəmənəmənli yaradıcılığına münasibətinin obyektiv şəraitdən doğduğunu vurğulamaq lazım gəlir. Məsələnin başqa bir tərəfi də var. Müasir ədəbiyyatşünaslıq elmi ədəbiyyatla onu tənqid edən elmin- ədəbiyyatşünaslığın və yaxud tənqidin metodunu eyniləşdirməyin əleyhinə çıxış edir və bu çıxışında o, doğrudan da, haqlıdır. Lakin ədəbiyyatımızın tarixi inkişafının müxtəlif dövrlərində ədəbiyyatla tənqidin metodoloji prinsiplərinin üst-üstə düşdüyü və yaxud bir-birini tamamlaması hallarını müşahidə etmək mümkündür. Misal üçün deyək ki, M.F.Axundovun bədii yaradıcılıq metodu ilə ədəbi tənqid konsepsiyası arasında bərabərlik işarəsi qoymaq mümkündür və bu mənada, ədəbiyyatşünaslığımızda onun tənqidinin maarifçi-tənqid konsepsiyası kimi qiymətləndirilməsində böyük həqiqət vardır. Lakin eyni meyarlarla XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindəki ədəbi prosesə yanaşmaq və bədii yaradıcılıq metodlarına uyğun tənqid metodlarını müəyyənləşdirmək tendensiyası heç cür özünü doğrultmur. Bu mənada sovet dövrü ədəbi prosesinə də spesifik yanaşma tələb olunur. Proletar ədəbiyyatının məfkurə əsasında marksizm ideologiyası

dayanırdı və 30-cu illərin ədəbi tənqidi də ədəbi prosesə münasibətdə bu ideologiyanın tələblərini önə çəkirdi. Bu mənada K.Talıbzadə M.Arif tənqidinin “partiyalı tənqid” olması və onun “marksizm-leninizm metodologiyası bu tənqidin elminəzəri əsasını, ideya bünövrəsini təşkil edir” mülahizəsilə tam razılaşmaq lazım gəlir. Lakin tamamilə başqa bir məsələdir ki, Azərbaycan tənqidşünaslığının banisi “Tənqidçi sənətkarlığı” adlı məqaləsində bu keyfiyyəti “M.Arif tənqidinin müasir keyfiyyətini və əhəmiyyətini şərtləndirən əsas xüsusiyyətlərdən biri” hesab edirdi. Marksist-leninçi ideologiyaya söykənən bu cür baxışda K.Talıbzadə məqalənin çap olunduğu illərdə də qüvvədə olan “bir həqiqəti” dilə gətirirdi. Lakin bu gün artıq mübahisə doğurmayan bir həqiqət var ki, marksist-leninçi ideologiyanın ədəbiyyata nüfuzu və ədəbiyyata marksist-leninçi ideologiya ilə nüfuz bütün mərhələlərdə sənəti öz təbiətindən, immanent qanunları əsasında inkişaf imkanlarından ayırmağa xidmət etmişdi. M.Arif tənqidinin, misal üçün, 30-cu illərdə onun həmkarı kimi çıxış edən A.Musaxanlı tənqidinə uduzmasının obyektiv əsasını da hər iki tənqidin metodoloji təbiətləri arasındakı fərqdə axtarmaq lazımdır. M.Arifdən fərqli olaraq A.Musaxanlı Müşfiq haqqında məruzəsində “Müşfiq yaradıcılığı üçün poemaların heç də səciyyəvi olmadığı” fikrini irəli sürmüş və sənətkarın məhz “lirik bir şair” kimi imkanlarının genişliyindən bəhs etmişdir. Dolayısı ilə A.Musaxanlı M.Müşfiqin poema janrına keçidinin onun üslubunun təbiətindən doğmadığını və yaradıcı ilhamının “zorlanması”nın nəticəsi olması qənaətinə gəlmişdir. Bu gün sənətkarın lirikasını poema yaradıcılığı ilə müqayisə müstəvisinə gətirəndə A.Musaxanlının tamamilə haqlı mövqedə dayandığını etiraf etmək lazım gəlir. Heç şübhəsiz ki, M.Arifin və A.Musaxanlının Müşfiq yaradıcılığına fərqli prizmalardan baxışlarında tənqid metodları arasındakı müxtəliflik həlledici rol oynayırdı. A.Musaxanlı öz mülahizələrini söyləyərkən

ədəbiyyatın immanent qanunlarına söykənir, yaradıcılığın zaman-zaman formalaşmış estetik prinsiplərindən çıxış edir, Müşfiqin poetik istedadının təbiətini əsas götürürdü.

Fikrimizcə, hər hansı bir tənqidçinin tənqid tarixindəki yerini müəyyənləşdirmək üçün, ilk növbədə, onun ədəbiyyata elmi-nəzəri və metodoloji baxış sisteminin araşdırılması vacibdir. M.Arif tənqidinin xüsusən metodoloji əsaslarının müəyyənləşdirilməsi üçün 1941-ci ildə nəşr olunan "Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq" məqaləsi geniş material verir. Bu məqalədə tənqidçi Azərbaycan ədəbi tənqidinin keçdiyi tarixi inkişaf yoluna ümumi bir nəzər saldıqdan sonra müasir tənqidin qarşısında duran elmi-nəzəri və metodoloji funksiyaları müəyyənləşdirməyə çalışır. M.Arif birmənalı olaraq qəbul edir ki, "sovet tənqidi partiyalı tənqiddir" və "bütün dünyada yeganə düzgün inqilabi nəzəriyyə olan marksizm-leninizm nəzəriyyəsi ilə silahlanmış sovet ədəbi tənqidi" "ədəbi hərəkatımızın sükançısı olmalıdır"¹⁸¹.

Tənqid ədəbi hərəkatımızın sükançısı olmalıdır. Bu mülahizə öz-özlüyündə ədəbi tənqidin üzərinə düşən funksiyaları çox düzgün müəyyənləşdirir, lakin məsələ burasındadır ki, M.Arif belə bir funksiyayı hər cür tənqiddə yox, məhz "sovet tənqidi"nə aid edir. Düşünürük ki, M.Arifin bu gün üçün qəbul edilməsi çətin olan elmi-nəzəri mülahizələrinin böyük bir qisminin əsasında bilavasitə "marksizm-leninizm ideologiyası" ilə təpədən dırnağa silahlanmış sovet tənqidçisinin düşüncələri dayanır.

Keçmişə nihilist münasibət M.Arif tənqidində ən ağırlı cəhətdir. Onun məqalələrində Azərbaycan xalqının tarixi keçmişinə, milli-tarixi varlığa bir qayda olaraq sərt və inkarçı münasibət nümayiş etdirilir. Milli-tarixi keçmiş M.Arif tənqidində "Azərbaycanın ən qara və günəşsiz günləri"dir, "köhnə dərəbəylik dövrü"dür. Tənqidçi milli-tarixi varlığımızdan bəhs

¹⁸¹ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967, s.75

edən əsərləri təhlil edərkən qələminin bütün gücü ilə oxucuda "Azərbaycan kəndlilərinin qara keçmiş" haqqında təsəvvür yaratmağa çalışır və belə qənaətə gəlir ki, "keçmiş quruluşla bərabər onun keçmiş adamları da əsas etibarilə yox olub getmişdir"¹⁸². Əlbəttə, keçmiş bu cür nihilist münasibət ideoloji məfkurə ilə bağlı idi. Siyasi rejimin mərkəzdəki ideoloqları yeni quruluşun üstünlüklərini qabartmaq üçün keçmiş ayaq altına salıb tapdalayır, onu bütün vasitələrlə gözdən salmağa, keçmiş zaman və həyatın mənfur obrazını yaratmağa çalışırdılar. M.Qorki yazırdı: "Keçmişin zəhərli katorqa həyatına bənzəyən rəzalətlərini yaxşı işıqlandırmaq və dərk etmək üçün ona hazırkı həyatımızın nailiyyətləri zirvəsindən, gələcəyin böyük məqsədləri yüksəkliyindən baxmaq bacarığını özümüzdə inkişaf etdirməliyik"¹⁸³. 30-cu illərdə bu ideoloji resept marksist tənqidi düşüncəyə ötürülür və sənətkarların yaradıcılığına yanaşmanın elmi meyarına çevrilirdi. Marksist tənqidin digər nümayəndələri kimi M.Arif də sənətkardan keçmişdən yox, bu gündən yazmağı, sovet həqiqətlərini tərənnüm etməyi tələb edir. Keçmiş sovet yazıçısının qələmində yalnız qaranlıq bir dünya kimi təsvir edilməli, mövzu elə işlənməli idi ki, oxucuda keçmiş həyata (əslində milli tarixi varlığa) nifrət tələqin etsin, bu həyatla müqayisədə sovet quruluşunun üstünlüyü aşkar nəzərə çarpsın. Heç şübhəsiz ki, xüsusən 20-30-cu illərin bədii nəsrində, xüsusən hekayələrdə süjetin inkişaf trayektoriyasının keçmişdən bugünə istiqamətlənməsi, iki həyat tərzinin müqayisə müstəvisinə gətirilməsi, birincinin yazıçı qələminin bütün gücü ilə tünd boyalarla, qara rənglərlə rənglənməsinin, müasir həyatın isə illuziyalı təsvirinin kökü tənqidi düşüncənin estetik düşüncəyə təsiri ilə bağlı idi.

M.Arif sovet ədəbiyyatının "təsdiqedicisi bir ədəbiyyat"

¹⁸² Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967, s.42

¹⁸³ Yəni orada. s.74

olmasını, buna görə də müasir həyat məslələrinin bədii təsvir və təhlilin mərkəzinə çəkilməsini vacib hesab edir və belə qənaətə gəlir ki, müasir varlığın bədii təsdiqində ən əhəmiyyətli rol “müsbət qəhrəman”a verilməlidir: “Yeni və müsbət qəhrəman məsələsi tənqidimiz üçün həmişə yeni və canlı bir məsələdir”¹⁸⁴. Müsbət qəhrəmana verilən bu cür müstəsna mövqə sosrealizmin müdafiə etdiyi əsas estetik prinsiplərdən biri idi və M.Arifin də bədii inikasda ona əhəmiyyətli rol verməsi təəccüblü deyildi. Lakin M.Arifin yazıçılara “mövzu vermək” ideyası ilə çıxış etməsi, onları konkret mövzulara doğru istiqamətləndirmək təşəbbüsləri ideoloji ifrata qapılmağın və ədəbi qanunların nəzərə alınmamasının, yaxud bilərəkdən arxa plana keçirilməsinin təzahürü idi.

“Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq” məqaləsində M.Arif yazırdı: “...Tənqidçi yalnız bədii əsərin estetik və formal təhlili ilə kifayətlənməyib, ideya-məzmununu təhlil və tənqid etməli, siyasi istiqamətini aydınlaşdırmalı, perspektivini təyin etməlidir”. Nə qədər qəribə səslənsə də, demək lazımdır ki, bu mülahizələr M.Arifin tənqidçiliklə bərabər, üzərinə çox ciddi ideoloji missiya götürdüyünü düşünməyə əsas verir. Tənqidçinin bədii əsərin oxucuya estetik tərbiyə ilə bərabər, kommunist tərbiyəsi aşılması fikrini irəli sürməsi və bu iki cəhəti vəhdətdə götürmək təşəbbüsü də sənətə münasibətində ideoloji prinsiplərə daha artıq əhəmiyyət verməsini önə çıxarır.

1948-ci ildə yazılmış “Sosialist realizminin bəzi məsələləri” adlı məqaləsi M.Arifin sənət konsepsiyasının mahiyyətini tam şəkildə təsvir etməyə imkan verir. Məqalə sovet ədəbiyyatının yaradıcılıq metodu kimi sosialist realizminin estetik prinsiplərinin elmi-nəzəri şərhini vermək və milli-ədəbi prosesə qiymət vermək məqsədilə yazılmışdır. M.Arif bu yazısında sosialist realizminin bədii praktikaya tətbiqində qarşıya çıxan

çətinlikləri və qüsurları ümumiləşdirməyə çalışmışdır. Məhz bu ümumiləşdirmə zamanı onun tənqidinin zəif cəhətləri və büsbütün ideologiyaya söykənən keyfiyyətləri üzə çıxır. “Sosialist realizminin bəzi məsələləri” məqaləsinin analitik oxusu bizdə belə qənaət yaratdı ki, M.Arif tənqidində sosrealizm bədii yaradıcılıq metodu kimi yox, ideoloji nəzəriyyənin ədəbiyyata tətbiqi kimi başa düşülür.

M.Arifə görə, “Azərbaycan ədəbiyyatında sosializm realizminə layiqiyə yiyələnmək işinə əsasən iki xətdən maneə törənməkdədir. Bunlardan biri “tənqidi realizm”ə aid isə, ikincisi mücərrəd romantikaya aiddir”.

Tənqidçiyə görə, tənqidi realizm sosialist realizminin Azərbaycan ədəbiyyatında möhkəmlənməsinə mane olur. M.Arifin bu cür düşünməsinə əsas verən arqumentlər nədən ibarətdir?

Məlumdur ki, tənqidi realizm realist təsvir üsulunun tiplərindən biri, realizmin inkişafında maarifçi realizmdən sonra bədii yaradıcılıqda yer alan ikinci qanunauyğun bir mərhələdir. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatına C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir kimi böyük sənətkarlar bəxş etmiş bu yaradıcılıq metodunun M.Arif tənqidində sovet dövrünün həqiqətlərini, sovet həyatını təsvir etmək üçün imkansızlığı, onun həyatı inikas üsullarının məhdudluğu döndönə vurğulanır və belə bir qəti hökm verilir ki, “tənqidi realizm bu gün, sosializm quruluşu dövründə artıq çoxdan keçilmiş bir mərhələdir”.

Tənqidi realizmə bu cür münasibət M.Arifin fərdi tənqidi düşüncəsinin məhsulu deyil. Sovet rejimi sosialist realizmini sovet ədəbiyyatının yeganə yaradıcılıq metodu elan edəndə bütün realizm tipləri kimi, tənqidi realizmə də arxa çevirmişdi. Sosrealizm nəzəriyyəsi tənqidi realizmdən keçmiş qalıqlarına tənqidi, işsaedici münasibət kontekstində sosrealizmin bir ünsürü

¹⁸⁴ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967, s.74

kimi istifadəyə imkan verirdi. Nəzəri cəhətdən tənqidi realizmin sosrealizmin estetikasındakı yeri nə qədər izah edilirdisə də, praktik işdə, başqa sözlə, bədii yaradıcılıq prosesində tənqidi realist təsvir üsulu onun üçün ayrılmış çərçivəni dağdır, sənətkarın həyatı idrak və inikasında ünsür kimi yox, aparıcı bir mövqedə çıxış edirdi.

Sənətkarın yeganə metodu sosrealizm elan edilsə də, bir çox bədii əsərlər tənqidi realizmin nümunəsi kimi meydana çıxırdı. Niyə? İlk növbədə, ona görə ki, sovet rejimi ədəbi cərəyan və yaxud bədii yaradıcılıq metodu kimi tənqidi realizmin tarixə çevrildiyini elan etsə də, ədəbiyyatın immanent qanunları buna müqavimət göstərir, tənqidi realizmin bədii yaradıcılıqdakı yaşarılığını təmin edirdi. İkincisi, sosrealizm bir metod kimi ədəbi ənənənin yeni tarixi şəraitdə qanunauyğun davamı kimi doğulmamışdı.

20-50-ci illər ədəbiyyatına münasibətdə sovet tənqid və ədəbiyyatşünaslığı həmişə keçmiş həyat səhnələrinin və bu səhnələri təcəssüm etdirən obrazların sovet həyat tərzindən bəhs edən təsvirlərdən və yeni həyat qəhrəmanlarından daha canlı, daha təbii və inandırıcı çıxdığını dönə-dönə etiraf etmişdir. Bu, doğrudan da belə idi və bunun iki əsas səbəbi var idi. Birincisi, sovet dövrü ədəbiyyatının yaradıcılıq metodunun sosrealizm olması fikri ictimai və estetik şüura nə qədər yeridilsə də, əsl həqiqətdə bədii yaradıcılıqda uzun illər (bir neçə onillik) bu metodlara məxsus xüsusiyyətlər paralel şəkildə yer almışdır. Keçmiş həyat səhnələri və dövrün eybəcərliklərinə tənqidi münasibətdə tənqidi realizmin prinsiplərinə istinad edilmiş, yeni həyatın təsvir və tərənnümündə isə sosrealizmin estetik prinsiplərinə əməl etməyə çalışmışlar.

Tənqidi realizm bir metod kimi həyatın özündən doğulmuşdu, buna görə də həyatın təbii və canlı təsvirinə imkan verirdi; sosrealizmi isə siyasi rejim doğurmuşdu, onun estetik

prinsiplərini müəyyənləşdirərkən ədəbiyyatı təbliğat vasitəsinə çevirmək missiyası önə çəkilməmişdi. Həyatın özündən doğulan bir təsvir üsulu olmadığı üçün onun həyatı canlı təsvir imkanı da ola bilməzdi. Yazıçıların iki yaradıcılıq üsulunu birləşdirmək cəhdi bir qayda olaraq bədii təsvirdə tənqidi realizmin önə çıxmasına, sosrealizmin isə fona çevrilməsinə səbəb olurdu. Tənqidi realizmə istinad sənətdə özünə ənənənin gücü ilə yer edirdi, sosrealizm isə siyasi rejimin təlqini ilə. Tənqid və tərənnümdə, inkar və təsdiqdə estetik mükəmməllik, canlılıq və həyatilik mənasında ikincilər həmişə birincilərə uduzur və bu da dövrün ədəbi tənqidini ciddi şəkildə narahat edirdi.

M.Qorki yazırdı: “Keçmiş tənqid etmək (keçmişin bugünkü qalıqları da buraya daxildir) asan olduğu üçün yazıçıları bugünün böyük hadisələrini və proseslərini təsvir etmək zərurətindən uzaqlaşdırır. Gənc müəlliflərdə elə bir qüvvə yoxdur ki, onlar oxucuda keçmişə qarşı nifrət oyatsınlar”. M.Arif yazırdı: “Böyük sovet ədəbinin bu sözləri tamamilə doğrudur”. Əlbəttə, bu fikirlərin heç biri ilə razılaşmaq olmaz. Birincisi, keçmiş tənqidi yanaşma zərurəti sovet yazıçılarına ardıcıl olaraq təlqin edilirdi və əslində bu tənqid mahiyyətcə tənqidi realistlərin keçmişə tənqidi münasibətlərindən köklü surətdə fərqlənirdi. Tənqidi realistlərin keçmişə tənqidi yanaşmasında milli və ictimai şüurun oyanışı, vətəndaş cəmiyyəti formalaşdırmaq, estetik idealın inkar yolu ilə təsdiqi əsas yaradıcılıq məqsədi idi. Tənqidi realistlərdə keçmiş tənqid keçmiş inkar deyildi. Sosrealizm isə keçmiş tənqidi “keçmişə qarşı nifrət oymaq” kimi başa düşürdü. Bədii əsərdəki tənqid “oxucunu bir o qədər də keçmişdən uzaqlaşdırmaq” (M.Qorki) məqsədi daşmırdısa, sosrealizmdə bu cür tənqid yolverilməz elan edilirdi. Sovet ideoloqları tənqidi realizmin estetikasındakı tənqidlilik prinsipinin keçmişə inkarçı münasibətdən yox, sevgidən doğduğunu başa düşür və buna görə də bu prinsipi hər

vəchlə sosrealizmin tərkibindən qovub çıxarmağa çalışırdılar.

M.Arif narahatçılıq hissi ilə yazırdı: “Bəs necə olur ki, hələ də bəzi yazıçılarımız tənqidi realizmdən əl çəkə bilmirlər?” Bu narahatçılıq hissi ilə o tənqidi pafosla yazılmış əsərlərə qarşı çıxır, Mir Cəlalin “Açıq kitab” romanı, S.Rəhimovun “Xala uşağı”, “Sərbətali” hekayələri, S.Rəhmanın “Aşnalar” komediyalarını həyatımızı birtərəfli göstərməkdə, müəllifləri obrazları “qeyri-səciyyəvi, donmuş və dəyişməz bir halda” təsvir etməkdə suçlayırdı. Sən demə, ictimai həyata kəskin tənqidi münasibət tonunda, ictimai eybəcərliyə daxili bir etiraz ruhunda və tənqidi realizmin və ümumiyyətlə realizmin yaşarı ənənələrinə istinadən yazılmış bu əsərlərdə “xala uşaqlarını, şərbətalları, Gəldiyevləri, mirzə qərənfilləri və bu kimilərini sovet oxucularına tez-tez xatırlatmaqla və həm də pis xatırlatmaqla yazıçılar heç də sovet adamlarına kommunist tərbiyəsi vermək vəzifəsini yerinə yetirmirlər”. Diqqət edilsə, görmək çətin deyildir ki, bu mülahizələr M.Qorkinin yuxarıda səslənən mülahizələrinin ədəbi mühitə transferidir, həm də heç bir yaradıcı münasibət olmadan.

Diqqətimizi o da cəlb edir ki, ədəbi mühitə tənqid vasitəsilə ötürülən bu tip ideoloji şamplar sənətkarlar tərəfindən həmişə birmənalı qarşılanmamışdır. Ədəbi proses yaradıcılıq stixiyası və ənənəsinin gücü ilə, bədii istedadın təlqinləri və ictimai həyata bəsinət gözü ilə baxışla bu tələblərin doğru olmadığı qənaətinə gəlmiş və bəzi hallarda öz etiraz səslərini də ucaltımlar. Əsərlərində tənqid pafosunun qüvvətli ifadəsinə görə tənqid tərəfindən töhmətlənən S.Rəhimov tənqidin bu mövqeyi ilə qəti surətdə razılaşmayaraq yazmışdır: “Biz yazıçılar sosializm əmlakını oğurlayanlara, rüşvətxorlara qarşı mübarizə etməyəkmiz? Biz yazıçılar utopik xəyala qapılıb ulduzlara qalxaqımı?”

S.Rəhimovun mövqeyinə münasibətdə M.Arif bu qənaətə

gəlir ki, “heç tənqid etməmək pis tənqid etməkdən yaxşıdır”. M.Arifə görə, yazıçılar həyata tənqidi münasibətlə “həyatımızın yeni keyfiyyətlərinə” təqdirəməli münasibəti uzlaşdırma bilmirlər. Bu fikrin doğruluğunu ancaq sosrealizmin estetik prinsiplərindən irəli gələn tələb kimi qəbul etmək olar.

S.Rəhimovun mülahizələrində isə bu qəti normativlərə tabe olmamaq tendensiyası var. S.Rəhimov həyat həqiqətinə sədaqəti estetik prinsip kimi irəli sürür: Həyatımızda oğurluq, rüşvətxorluq halları var və bu bədii inikas obyektinə ola bilər. Onun “biz yazıçılar utopik bir xəyala qapılıb ulduzlara qalxaqımı?” sualında sosrealizmin sənəti illuzial təsvirə istiqamətləndirmək tendensiyasına müqavimət duyğusu, etiraz ruhu var. Bu etiraz yazıçının həyat həqiqətini bədii həqiqət kimi əks etdirmək istəyindən qidalanır. S.Rəhimov, bəlkə də, təhtəşüür olaraq, inersiya ilə həyat həqiqətinə inqilabi don geydirməyə, onu bəzəməyə qarşı çıxır.

Sosialist realizmi yaradıcılıq metodunda romantikaya yer varmı? sualı sovet tənqidində qızgın mübahisələrə meydan vermiş, son nəticədə qoyulan suala müsbət cavab verilmişdir. Metodun tərkibində romantikaya “inqilabi romantika” şəklində yer ayrılmışdır və bu da anlayışın ənənəvi məzmununu əsaslı şəkildə dəyişdirmişdir. Romantik yaradıcılıq üsulunun ənənəsində və XX əsrin romantizm ədəbi cərəyanında əsas estetik prinsip kimi çıxış edən romantika anlayışı sosrealizmdə kifayət qədər deformasiyaya uğrayaraq “inqilabi romantika” şəklinə düşmüş, əsas estetik prinsipin əlavə bir ünsürü kimi düşünülmüşdür. Sosrealizmin tərkib hissəsi kimi çıxış edən “inqilabi romantika” “müərrəd romantika”ya, əslində isə romantika anlayışının ənənəvi məzmununa qarşı qoyulmuşdur. M.Arif yazır: “Sosializm realizminin ən mühüm xüsusiyyəti ondan ibarətdir ki, orada ayıq realizmlə inqilabi romantika bir vəhdət halında birləşmiş, sosializm realizminin ayrılmaz tərkib

hissəsi olmuşdur”¹⁸⁵. M.Arif romantizmi öz mənəvi prinsipləri çərçivəsində “burjua ədəbiyyatında hökm sürən realizmə zidd” və “oxucuları real həyatın ziddiyyətlərindən uzaqlaşdırıb xəyal aləminə aparan” bir cərəyan hesab edir. Bu cür romantizmə sovet ədəbiyyatında yer olmadığı qənaətinə gəlir. Məlumdur ki, əsərlərində romantik təsvirə üstünlük verən və onu sosrealizmin tərkib hissəsi kimi nəzəri cəhətdən əsaslandırان, sənətdə romantik xəyal uğrunda mübarizə aparanların ön cərgəsində S.Vurğun getmişdir. Onun sosrealizmin tərkib hissəsi kimi düşündüyü romantika öz mahiyyəti etibarilə romantikanın ənənəvi məzmunu ilə üst-üstə düşür. S.Vurğunun romantika anlayışına verdiyi təfsirlər M.Arifi razı salmır. Şair romantikanın sənətkar xəyalının, bədii düşüncəsinin sərhədsiz qanadlanması kimi başa düşür. Ancaq sənətkar xəyalından qidalanan və müəllifin estetik idealının romantik bədii təcəssümü kimi ərsəyə gələn təsvirlər M.Arif tənqidində “mücərrəd romantika” kimi başa düşülür. Tənqidçi sosrealizmdə romantikaya “sovet adamlarının yaradıcılıq pafosunu, onların planlı və şüurlu işi ilə hazırlanan sabahkı həyatın mənzərəsini canlandırmaq” kimi təfsir verir. Bu cür təfsir romantik xəyalı göydən yerə endirməklə bərabər, sənətkarı əsl həqiqətdə sosial həyat problemlərini əks etdirmək və bu zaman reallığı bəzəmək məcburiyyəti qarşısında qoyur.

M.Arif səciyyəviliyi sosrealizmin mühüm estetik prinsiplərindən biri kimi dəyərləndirir. Tənqidçi bədii əsər üçün vacib olan bu xüsusiyyəti qəhrəmanın xarakterində və “bir də ümumi şəraitin səciyyəviliyi”ndə axtarır. Bu, əlbəttə, belədir. Realizmin tarixi ənənəsi də, xüsusən də tənqidi realizm də tipik xarakterlərin tipik situasiya və şəraitdə təsvirini vacib şərt hesab edir. Bu mənada realizmin tarixi ənənəsi ilə sosrealizmə şamil edilən estetik keyfiyyətlərin bir-birini tamamlaması təəssuratı yaranır. Hətta M.Arif Leninin fikirlərinə istinad edərək, onun

¹⁸⁵ Arif M. Ədəbi-tənqidi məqalələr. Bakı. Azərneşr, 1958, s.205-206

“həyatın mühüm, əsas və səciyyəvi hadisələrini təsvir etməyi” tələb etdiyini önə çəkəndə də haqlı görünür. Lakin M.Arifin səciyyəvilik-tipiklik haqqında nəzəri görüşlərinin davamında sosrealizmə məxsus bu keyfiyyətin ənənəvi məzmunundan fərqli dərkə də diqqətimizi cəlb edir. Tənqidçinin nəzəri görüşlərində səciyyəviliyə tendensiyalı baxış var. Həyatda müşahidə etdiyimiz bütün hər cür tipik situasiya və şəraitlər, tipik xarakterlər M.Arifə görə sosrealizm ədəbiyyatında səciyyəviliyin faktı kimi çıxış edə bilməz. Sovet həyat tərzinin irəliyə doğru hərəkətini, böyük müvəffəqiyyətlərini (tənqidçi bu cəhəti “ictimai həyatın inkişaf tendensiyası” kimi xarakterizə edir) öz içinə almayan heç bir situasiya, hadisə və xarakter tipik-səciyyəvi ola bilməz. Və əksinə, həyatda ümumi hal kimi nəzərə çarpmayan tək-tək hadisələr və insan xarakterləri “ictimai həyatın inkişaf tendensiyası”na uyğun gəlsə, M.Arif həmin situasiya və xarakterləri tam səciyyəvi bir hal kimi qiymətləndirməyi vacib sayır. Tənqidçi səciyyəviliyi-tipikliyi “sosializm realizmi nöqtəyi-nəzərindən səciyyəviliyi”ə münəcər edir. Tarixi-estetik kateqoriya kimi səciyyəvilik-tipiklik bədii həqiqətin əsasında həyat həqiqətinin dayanmasını önə çəkir. Sosrealizm nöqtəyi-nəzərindən səciyyəvilik isə bədii həqiqəti həyat həqiqətindən sərf-nəzər edir, bədii təsviri tendensiyalılığa tabe tutaraq ona hansısa bir ictimai idealın obrazlaşdırılması funksiyasını verir. Bu zaman obrazın xarakteri, təsvir predmetinə çevrilən hadisə yazıcının həyatı müşahidəsindən doğmur. Sənətkar ona tələq edilən idealı “gerçəkləşdirəcək” bir sujet qurmağa, obraz yaratmağa çalışır. Bu zaman obrazın həyatiliyi kimi realist sənət üçün həmişə zəruri olmuş bir estetik keyfiyyətin təcəssümü arxa plana keçir, sənətkar xəyalından doğana (daha doğrusu, xəyalından doğurmağa məcbur qaldığına) həyatilik donu geyindirməyə məcbur olur. Həyatli olmayan situasiyanın və xarakterin həyatli obraz kimi oxucuya sınımmasında tənqid də öz üzərinə “ciddi missiya” götürür.

Elçin yazır: "...Sevillə bağlı (C.Cabbarlının "Sevil" pyesinin qəhrəmanı nəzərdə tutulur- T.S.) irad tutmaq olar ki qurudur, plakat səciyyəlidir, onu dövrün bədiidən artıq, sosioloji ifadəsi səhnəyə çıxarıb. Sevilin təbəddülatı bədii cəhətdən zəif əsaslandırılıb və s. Ancaq Sevil azərbaycanlı qadınların cəmiyyətdə öz yerlərinə sahib çıxmasında müstəsna rol oynadı, nisbətən zəif bədii surət güclü ictimai stimula çevrildi"¹⁸⁶. Fikrimizcə, bu mülahizələr sosrealizmdəki səciyyəviliyin mahiyyətini çox dəqiq ümumiləşdirir. Eyni zamanda, bu inikas üsulunun təbiətindəki məhdudluqları da üzə çıxarır. Sevilin bir obraz kimi "plakat səciyyəli", bədii cəhətdən zəif çıxmasının əsas səbəblərindən biri müəllifin həyatda səciyyəvi olmayana səciyyəvilik donu geydirmək cəhdi ilə bağlıdır. Bu cəhd ilkin təqdimində çox canlı və həyati obraz olan Sevil "təbəddülat"lara məruz qoyaraq, başqa sözlə, sosialist realizmi nöqtəyindən nəzərindən səciyyəvi kimi təsvir edərək onu həyati xarakterdən məhrum edir. Obrazı "güclü ictimai stimula" çevirmək missiyası onun həyatiliyi və canlılığını əlindən alaraq, ona təbliği funksiya aşılır. Nəticə olaraq isə, qəhrəman (və təbii ki, həm də əsər) həqiqi sənət faktı kimi yaşamaq imkanından məhrum olur, zamanın sınağından çıxıb bilmir. M.Arif də hesab edir ki, Almaz, Sevil, Həyat surətlərinin "çox yüksək bədii tərbiyəvi rolu olmuşdur". M.Arif "doğulan və böyüyən bir qüvvə" kimi bu obrazları, təmsil etdikləri zaman və cəmiyyətdə "bir qədər zəif və sayca az" olmalarına rəğmən səciyyəvi hesab edir. Tənqidçinin təfsirindəki bu "səciyyəviliy"in əsasında obrazların həyati xarakteri yox, ictimai-tərbiyəvi funksiyaları dayanır. Tənqidçi Ruxsarə, Gəldiyev və bu tipli obrazların- sözün həqiqi mənasında həyati dəqiq müşahidədən doğulmuş bu obrazların isə həyatiliyini qəbul etsə də, səciyyəviliyini qəbul etmir.

¹⁸⁶ Elçin. Sosrealizm bizə nə verdi? Humanitar elmlərin müasir durumu və ədəbiyyatşünaslığın nəzəri-metodoloji məsələləri. (Beynəlxalq elmi konfransın materialları). Bakı. Dekabr 2010-cu il. Bakı. "Elm", 2010, s.69

Ədəbiyyatşünaslığımızda və ədəbi tənqid tarixi ilə bağlı araşdırmalarda M.Arifin bir tənqidçi kimi dramaturgiya məsələlərinə daha artıq diqqət yetirməsi dönə-dönə vurğulanmışdır. Əslində M.Arif tənqidində dövrün ədəbi prosesinə ümumən həssas yanaşma nəzərə çarpır. O, ədəbi prosesi bütöv bir orqanizm kimi alaraq, onun irəliyə doğru hərəkətini bütün ədəbi növ və janrların inkişafı kontekstində təhlil etməyə, qiymətləndirməyə çalışır. M.Arif məhsuldar bir tənqidçi kimi ədəbi prosesi diqqətlə izləyir. Meydana çıxan nəsr əsərinin, poetik nümunənin, dramın janrın ənənəsinə nə əlavə etdiyini, janrların hərəkətində ənənə ilə novatorluğun üzvi əlaqəsini görə bilir. Tənqidçi təkcə meydana çıxan ədəbi-bədii nümunələri tənqid-təhlil süzgecindən keçirməklə, ədəbi prosesdə əsərin yerini müəyyən etməklə kifayətlənir. Onun tənqidi ədəbi prosesə "sükançı olmaq" funksiyasını heç vaxt əldən vermir. M.Arif ədəbi prosesin ağırlı təərəflərinə daha artıq diqqət yetirməyə çalışır. Onun 40-cı illərin sonu, 50-ci illərin əvvəllərində dramaturgiya məsələlərinə dalbadal bir neçə məqalə həsr etməsi yalnız bu sahənin uğurlarına elmi-analitik qiymət vermək məqsədi daşımır. Burada ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılıq təkamülünü izləmək tendensiyası da var. Ancaq bunların heç birisi M.Arif tənqidinin əsas missiyasını müəyyənləşdirmir. Tənqidçini dramaturgiyaya tərəf çəkən cəhət bu sahənin inkişafının nəsr və poeziya ilə müqayisədə ləng getməsidir. Konfliktsizlik nəzəriyyəsinin zərərli təsirinin dramaturji sahədə özünü xüsusi kəskinliklə göstərməsi də tənqidçini narahat edir. Tənqidçinin dramaturji sahəyə artan diqqətində özünün də qeyd etdiyi kimi SovİKP-nin XIX qurultayının "dramaturgiyamızdakı nöqsanları ciddi tənqid etməsi"nin də rolu var. Ancaq ən əsas və əlamətdar cəhət budur ki, M.Arif "Dramaturgiyamıza bir nəzər" (1946), "Dramaturgiyada dil və dialoq" (1948), "M.F.Axundov və sovet komediyası" (1953), "Dramaturgiyamızın yüksəlişi uğrunda" (1953) və b.

məqalələrində ədəbi prosesdə dramatik janrların yeri ilə bağlı kifayət qədər maraqlı mülahizələr söylənmişdir. Təqdirəlayiq cəhət budur ki, bu məqalələrdə tənqid və təhlilin əsas ağırlığı məfkurəvi-ideoloji problemlərin dramaturgiyadakı əksinə yox, mövzu və problematika məsələlərinə də yox, sənətkarlıq məsələlərinin üzərinə salınmışdır. Həm də diqqətimizi cəlb edir ki, sənətkarlıq məsələsinə M.Arif dram estetikasının ənənədən gələn bütün yaşarı prinsipləri əsasında qiymət verməyə çalışır. Tənqidçi yazırdı: “Bəzən dramaturqlarımız dramın spesifik qanunlarına əməl etmirlər. Halbuki səhnə əsərində əsrlərdən bəri imtahandan çıxmış elə qanunlar vardır ki, onları sadəcə texniki cəhət hesab edib etinasız buraxmaq olmaz”¹⁸⁷. M.Arif öz dövrünün dramaturqlarını “dramın spesifik qanunları”nı dərk etmək üçün klassikləri dərinə dərinə öyrənməyə çağırır. Tənqidçiyə görə, müasir dramaturqlar səhnə əsərinin sirlərini klassik milli dramaturgiyamızdan, xüsusilə M.F.Axundovdan öyrənməlidirlər. O, yaxın keçmişin ədəbi təcrübəsində C.Cabbarlı dramaturgiyasında öyrənilməsi və bədi praktikada yaradıcı tətbiqi vacib olan keyfiyyətlərə diqqət yetirməyi zəruri sayırdı. Tənqidçi elmi-nəzəri fikirlərini əsaslandırmaq, dramaturji təsvirlərdə yol verilən ciddi qüsurların mahiyyətini izah etmək üçün çox tez-tez rus və dünya dramaturgiyasının klassiklərinə, xüsusən Şekspirə müraciət edir, mövzunun fəlsəfi təfsirinin sirlərini böyük sənətkarların yaradıcılıq yoluna hərtərəfli bələd olmaqla mənimsəməyin mümkünlüyünü önə çəkirdi.

Doğrudur, M.Arif tənqidində milli klassik dramaturgiyaya münasibətdə sol məqamlar da nəzərə çarpır. Onun “Hacı Qara”, “Dağılan tifaq”, “Pəhləvanani-zəmanə”, “Hekayəti Molla İbrahimxəlil kimyagər” əsərlərinə “qəhrəmanların şəxsi mənafe uğrunda mübarizəsi” kontekstində yanaşması ilə razılaşmaq olmaz. Dramaturgiya tariximizdə çox əhəmiyyətli yeri olan

¹⁸⁷ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967, s.192

Hacı Qara, Fəxrəddin, Fərhad, İsgəndər obrazlarının estetik məna “yük”ündə “ictimai mənafe” uğrunda mübarizənin ünsür şəklində yer tutmasına dair mülahizələr də heç bir elmi əsasa söykənmir. Bütövlükdə sovet dövrünə qədərki dramaturgiya tariximizin “fərdlərin mənafeyi” və yaxud mübarizəsi kontekstində qiymətləndirilməsi də tənqiddə dözmür. Tənqidçi yazır: “Ölülər”də və “Müsibəti-Fəxrəddin”də dramatik ideya kəskin olsa da, hərəkət birtərəflidir, köhnəliyə qarşı mübarizə passivdir. Fəxrəddin melodramatik, İsgəndər isə bir qədər satirik-kinayəli ruhdadır. İsgəndərin dərin və təsirli monoloqu da məsələni həll etmir, əsərin dramatik vüsəti artmır”¹⁸⁸. Şübhəsiz ki, bu mülahizələrin heç birisi bu gün elmi həqiqət kimi qəbul edilə bilməz. Heç məqalənin yazıldığı dövrün ədəbiyyatşünaslığı və tənqidi üçün də bu mülahizələri səciyyəvi hesab etmək olmaz. (M.Hüseynin 1942-ci ildə yazdığı məqalədə M.F.Axundov və C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına verdiyi yüksək qiyməti, dünya dramaturgiyası kontekstində bu sənətkarların yaradıcılığına məxsus orijinal keyfiyyətlərə dair mülahizələrini yada salmaq olar). Yaxşı cəhətdir ki, M.Arif özü də bir qədər sonra milli dramaturgiya tariximizə bu qeyri-elmi və qeyri-obyektiv mövqedən çəkinmiş, “M.F.Axundov və sovet komediyası” məqaləsində klassik dramaturji irsə, xüsusən Axundov yaradıcılığına düzgün elmi qiymət və təhlil vermişdir. Əgər “Dramaturgiyamıza bir nəzər” məqaləsində tənqidçi klassik irsə dair mülahizələrində tarixilik prinsipini unudur, sənətkarların yaradıcılıq metodunun tələblərini arxa plana keçirir və həmin əsərlərə sosrealizmin estetik prinsipləri əsasında qiymət verirdisə, “M.F.Axundov və sovet komediyası” məqaləsində o, dramaturqun yaradıcılığına realizmin tarixi prinsipləri kontekstində yanaşmağa çalışır: “Axundovun tənqidi pozitiv bir səciyyə daşıyır, yəni bu tənqidin arxasında

¹⁸⁸ Arif M. Ədəbi-tənqidi məqalələr. Bakı. Azərneşr, 1958, s.179

böyük və müsbət fikir, gözəl bir məqsəd, müqəddəs bir ideal dürür". "Konflikt Axundov komediyalarının canıdır" deyən tənqidçi dram estetikasının tələblərindən irəli gələn cəhətlərə M.F.Axundovun böyük sənətkarlıqla əməl etdiyini, əsərlərində yaratdığı canlı situasiya və xarakterlərlə müasir dramaturqlara örnək olmasını vurğulayır. "Məhəbbət", "İnitər", "Vəfa", "İnsan", "Toy", "Bahar suları", "Aşnalar" kimi müasir həyat məsələlərindən bəhs edən əsərləri, "Nizami", "Cavanşir", "Qaçaq Nəbi", "Qatır Məmməd", "Dumanlı Təbriz" kimi tarixi dramları dram estetikası baxımından tənqid-təhlil süzgecindən keçirəndə M.Arif doğru bir qənaətə gəlir ki, "öyrənmək, ustalığa yiyələnmək işində vəziyyətimiz o qədər də yaxşı deyildir". Əlbəttə, M.Arifin tənqid və təhlilərində bu əsərlərə müxtəlif rəqəslərdən yanaşılır. Ümumən zəif əsərlə, dramatik janrın prinsiplərinə cavab verməyən əsərlə maraqlı ədəbi hadisə kimi meydana çıxan, lakin zəif cəhətləri də gözə çarpan əsərlər fərqləndirilir. Hər bir nümunəyə ümumən dramaturgiyamızda çatışmayan hansısa səciyyəvi keyfiyyətin fakti kimi müraciət edilir, bu təhlilərdə ədəbi prosesə profilaktik nöqtəyi-nəzərdən yanaşma, onu sağlam yaradıcılıq istiqamətinə yönəltmək, ədəbi prosesin sabahı üçün narahatlıq hissi keçirmək funksiyası önə keçir.

30-cu illərdə, elə 40-cı illərin əvvəllərində də mövzu və problematika məsələlərini önə çəkən, əsərin məfkurəvi istiqaməti üzərində xüsusi olaraq dayanan, təhlil və qiymətləndirmənin ağırlığını daha çox sosioloji istiqamətə yönəldən tənqidçi 40-cı illərin sonlarına doğru aktual mövzu arxasında gizlənməyi, sənətkarlıq məsələlərini mövzunun aktuallığı ilə pərdələməyi sənətin inkişafına mane olan qorxulu bir tendensiya kimi qabardır. M.Arif yazır: "Aktual mövzu onlar üçün, eyni zamanda, sənətkarlığı da müəyyən dərəcədə əvəz edir... Səhnədə insan səciyyələri, insan fikir və hissləri əvəzinə ayrı-

ayrı ictimai-inqilabi hadisələrin sönük səhnə təsvirini görürük". Tənqidçinin "yazıçı əsəri yaratdığı kimi, onun mövzusunu da özü yaratmalıdır" fikri ilə razılaşmasaq da, onun dramaturqların mövzu məhdudluğu içərisində qapanıb qalması, dramaturji sujetlərin bəzi hallarda bir-birini təkrar etməsi, mövzu və sujetin, xarakterin həyati müşahidə əsasında yox, mütaliə əsasında yaradıldığını konkret bədii əsərlərin təhlilindən alınan qənaətlər kimi irəli sürməsi təqdir olunmalıdır.

M.Arifin dramaturji əsərdə qəhrəman probleminə dair mülahizələrində maraqlı cəhətlər üzə çıxır. O, qəhrəmanın xarakterinin qeyri-ardıcıl təsvirini, bir çox hallarda qəhrəmanın öz təbiətindən çıxarılmasını müasir dramaturgiyaya xas ən səciyyəvi qüsurlar hesab edir. Tənqidçiyə görə, qəhrəmanın öz səciyyəsinə uyğun hərəkət etməməsi inandırıcılığı azaldır. "Qəhrəman kefinə gələn şeyi edə bilməz, gördüyü iş onun səciyyəsinə uyğun olmalıdır" – deyərək təkid edən tənqidçi sənətkarın obraz üzərində diqqətlə işləməsini, onu öz ideali uğrunda mübarizə aparən xarakterə çevirməyi bədiiyin əsas şərti kimi itəli sürür.

Dram əsərlərində dil məsələsi sənətkarlığın əsas şərtlərindən biri kimi tənqidçinin daim diqqət yetirdiyi məsələlərdən biri olmuşdur. Səhnə üçün əsər yazmağın, bir neçə saat tamaşaçı diqqətini səhnədə cərəyan edən hadisələrə yönəltməyin o qədər də asan olmadığını, dramaturji əsərdən ideya-bədii mükəmməllik tələb olunduğunu döən-döənə qeyd edən M.Arif bu mükəmməlliğin təcəssümündə dilin roluna müstəsna yer ayırır. Səhnə dilinin "dinamik, çevik və təsirli" olmasını, "hər bir surətin danışığının öz xasiyyətinə uyğun və son dərəcə aydın və ifadəliliyini, dialoq və replikaların işlənməsi"ni konfliktin inkişafına tabe tutmağı vacib sayır.

Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, M.Arif tənqidi ədəbi-bədii sahə, janr məhdudiyəti tanımamışdır. Onun xüsusi diqqət

yetirdiyi sahələrdən biri də poeziya olmuşdur. “Döyüşən şeir” (1943), “Döyüşçü surəti” (1944), “Lirika” (1946), “Osman Sarıvəlli” (1955), “İlk addımlar” (1956), “Şair Məmməd Rahim” (1957), “Mikayıl Müşfiq” (1959), “Azərbaycan sovet şeiri” (1959), “Fikir poeziyası” (1963), “Poeziya və keyfiyyət” (1965) məqalələrinin yazılış xronologiyasına nəzər yetirəndə düşünmək olur ki, poeziyanın inkişaf problemləri tənqidçini bütün yaradıcı fəaliyyəti boyu düşündürmüşdür.

Bu ədəbi materialın nəzərdən keçirilməsi bizi belə bir qəti qənaətə gətirir ki, ədəbi prosesə münasibətdə M.Arifin tənqidi düşüncəsi statik olmamışdır. Onun 40-cı illərdən sonrakı yazılarında bədii yaradıcılığa sənətin əzəli qanunlarına istinad edərək qiymət vermək meyl qüvvətlənmişdir. Əgər belə demək mümkünsə, ədəbi tənqid sahəsindəki təcrübəsi artıqca onun tənqidi düşüncələrində elmi-nəzəri səviyyə də hiss olunacaq dərəcədə yüksəlmişdir. M.Arif tənqidində sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatını milli ədəbi ənənənin davamı kimi öyrənmək tendensiyası da davamlı bir şəkil almışdır. O, müasirlərinin poetik yaradıcılığını klassik poeziya ənənələri işığında tədqiq, təhlil və qiymətləndirməyə xüsusi meyl göstərmişdir. Şübhəsiz ki, burada ciddi bir qanunauyğunluq da vardır. Azərbaycan poeziyasının zəngin tarixi ənənəsi müasir poeziyanın uğurlarını və qüsurlarını intensiv qiymətləndirməkdə tənqidçiyə yardımçı olmuşdur. Tənqidçinin poeziyadakı irs-varislik əlaqəsinin xüsusiyyətlərini araşdırmaq, müasirlərinin sənətkarlıq axtarılarındakı uğurlu və uğursuz cəhətləri ciddi elmi ümumiləşdirməyə cəlb etməsi baxımından “Lirika” məqaləsi əhəmiyyətli mövqedə dayanır. Əslində “Lirika” məqaləsində tənqidçi müasirlərinin yaradıcılığında poeziyanın irəliyə doğru hərəkətində müşahidə etdiyi sənətkarlıq qüsurlarını ümumiləşdirməyə daha artıq meyl edir. Məqalə sərt tənqidi ruhda yazılmışdır. Lakin yazının ümumi ruhunda ədəbi prosesə

obyektiv münasibət əsasdır. Müəllif əvvəlcə Azərbaycan poeziyasının keçdiyi tarixi inkişaf yoluna qısa bir ekskurs edir, Füzuli lirikasının, Sabir satirasının ecazkarlığını şərtləndirən sənətkarlıq məsələlərini aşkarlayır. Füzulidə məzmunla formanın poetik bütövlük yaratması, bədii təfəkküründəki məcaziliyi, Sabirin Füzuli ənənələrinə yaradıcı münasibətini, “ictimai həyata müdaxilə” imkanlarının genişliyini, ana dilinin incəliklərindən məharətlə istifadəsini – başqa sözlə, klassiklərin sənətkarlıq sirlərini öyrənməyi müasir poeziyanın qarşısında duran ən vacib məsələ hesab edir. Klassik poeziya ilə bərabər, xalq şeirinin, aşıq poeziyasının poetikasına bələd olmağın sənətkarların yaradıcılıq axtarışlarında müsbət rol oynayacağını vurğulayır.

Bu illərdə M.Arifdə ədəbi tənqidin keçdiyi tarixi inkişaf yoluna tənqidi baxış da formalaşır. O, Azərbaycan tənqidinin keçdiyi tarixi yoldakı sapıntıları obyektiv qiymətləndirməyə və etiraf etməyə meyllənir. Əslində bu, sadəcə etiraf deyildi. Ədəbi-tənqidi düşüncənin yeni sənət konsepsiyası ilə çıxışı idi. Sənətə yanaşmanın yeni metodoloji meyarlarının müəyyən və elan edilməsi idi. M.Arif yazırdı: “Bir zaman bizdə yanlış fikir əmələ gəlmişdi, deyirdik, tək fikir sağlam olsun, forma ikinci dərəcəli şeydir”. Zahirən sadə görünən bu etirafda tənqidi düşüncənin bədii əsərə vulqar-sosioloji və hətta sosioloji yanaşmadan imtina etməsinin, onun estetik təhlilə can atmasının konturları aydın görünür. Fikrimizcə, tənqidçi məhz sənətə estetik yanaşma işığında Füzulinin məhəbbət lirikasının həqiqi qiymətini verə, “obrazlı ifadə”ni “lirikanın əsas xüsusiyyəti” kimi önə çəkə bilər.

“Lirika” məqaləsində Osman Sarıvəlli, Ə.Cəmil, M.Rahim, S.Rüstəm, M.Dilbazi, S.Vurğun və b. lirik şeirlərini elmi təhlil obyektinə çevirən tənqidçi belə bir qənaətə gəlir ki, “lirik şeirlərimizin çoxunda səmimiyyət, sadəlik və təbiilik çatmır”. M.Arifin bu qənaəti məqalədə ancaq qənaət olaraq qalmır. O, Osman Sarıvəllinin “Deyirlər”, Ə.Cəmilin “Bahar” şeirlərindəki

səmimiyyət, sadəlik və təbiiliyin əlamətdar cəhətlərini konkret təhlillər vasitəsilə ortaya qoyduğu kimi, Zeynal Xəlilin “Ata yadigarı”, S.Rüstəmin “İlk məhəbbət”, S.Vurğunun “Bakının dastanı” və b. şeirlərdə lirik qəhrəmanın öz duyğu və düşüncələrini süni və patetik bir dillə ifadəsinə diqqət çəkir. Bədiilik naminə ancaq vəzn və qayıfəyə istinad, obrazlı təsvirin sanki lirikadan qaçaq düşməsinə, bəzən isə obrazlı təsvirin dolaşq və uğursuz ifadələrlə əvəz olunmasını, lirik “mən”in fərdi duyğular çərçivəsini aşma bilməməsinə, poeziyanın əbədi və əzəli mövzuları sırasında yer alan “təbiət, məhəbbət və ölüm” mövzularına yeni fəlsəfi baxışın çatışmamasını müasirlərinin yaradıcılığı üçün səciyyəvi qüsurlar kimi ümumiləşdirir.

Ədəbi tənqiddə gəldiyi ilk vaxtlarda M.Arif lirik şeirin imkanlarını kifayət qədər qiymətləndirə bilmirdi. Sənətkarın ictimai həyat problemlərini əks etdirməsi üçün onun epik poema janrına keçidini bir zərurət sayırdı. 1935-ci ildə yazılan “Müşfiqin poemaları” məqaləsində Müşfiqin lirikasına münasibətdə, onun poema janrına keçməsinə zamanla ayaqlaşma bilməsi üçün zəruri şərt kimi irəli sürməsi də bunu aydın göstərir. Lakin 40-50-ci illərdə artıq M.Arifin lirikanın həyatı bədii inikas imkanları ilə bağlı qənaətlərində əsaslı irəliləyiş nəzərə çarpır. Bu illərdə o, “şerimizin bədii cəhətdən daha çox inkişaf etmiş, fəal və təsirli sahəsi” kimi lirikanın inkişafına, ədəbi prosesdəki yerinə xüsusi əhəmiyyət verir. Mövzu və forma məsələsinə münasibətdə olduğu kimi, janr məsələsində də tənqidçi problemi sənətkarlıq müstəvisinə gətirir. Bədii uğuru mövzunun yox, mövzunun hansı janrda işlənməsinin yox, yalnız nə dərəcədə sənətkarına işlənməsinin şərtləndirdiyinə dərin inam bəsləyir. İki qurultay arasında-1955-1959-cu illər arasında müxtəlif ədəbi nəsiləri təmsil edən sənətkarların lirik şeirlərini təhlil edərkən tənqidçi bu əsərlərdə “səmimiyyət və daxili hərarətlə bərabər, həyata bağlılıq, konkretlik və mühüm ictimai qayə” axtarır. M.Arif sənətkarın

həyatdan aldığı təsirlə onun şeirdəki ifadəsi arasında fərq qoyur. Həyat həqiqətinin bədii həqiqətə çevrilməsində istedadın böyük rolundan söz açır. Sənətkarın həyatı müşahidələrinin obrazlı təfəkkürdən keçməsinə, tamamilə obrazlaşmasını, “məna ilə ifadə arasında vəhdət yaranmasını” əsas zərt kimi irəli sürür. Həyatda təsirli olanın sənətdə təsirsizliyini, diqqətimizi cəlb etməyən, bizi bir o qədər də təsirləndirməyən həyat faktının sənətdə estetik zövq mənbəyinə çevrilməsini yaradıcılıq imkanı ilə bağlayır, sənətkarın söz üzərində dönə-dönə işləməsinə, fikri, misranı, ifadəni bədii cəhətdən cilalamağı lazım bilir.

M.Arif hər bir sənətkarın poetik təfəkkür imkanlarını yaxşı öyrənir, üslubunun əlamətdar cəhətlərini aşkarlamağa çalışır. B.Vahabzadə lirikasında “daxili bir hərarət, səmimiyyət”, H.Hüseynzadə yaradıcılığında “hissiyat”ı dominant xüsusiyyət kimi önə çıxarır. Onun N.Xəzri, N.Rəfibəyli, M.Rahim, R.Rza, Z.Xəlil və b. lirik şeirləri ilə bağlı ümumiləşdirmələri dəqiq müşahidədən doğur, ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılıq laboratoriyasına bələd olmaqdan, poetik təfəkkür imkanlarını düzgün hesablamadan irəli gəlir. M.Arif tənqidi bədii mətnə münasibətdə poetik nüfuz tanımıdır. Poetik nümunə bu tənqiddə, ilk növbədə, sənətkarın yaradıcılıq yolunun irəliyə doğru inkişafı kontekstində qiymətləndirilir. Dünənki əsərinə görə təqdir olunan sənətkar, bugünkü əsərinə görə kəskin tənqidin hədəfinə çevrilir. Tənqidçi tənqid və təhlillərində həmişə sənətkarın potensialını nəzərə alır, qüsurlarının kökünü müəyyənləşdirməyə çalışır. Əgər tənqidçi inanırsa ki, sənətkarın bu mövzunu yüksək bədii səviyyədə işləməyə gücü çatır və qüsurları daha çox onun söz üzərində az işləməsindən irəli gəlmişdir, onda bu tənqiddə güzəşt üçün heç bir yer qalmır.

Azərbaycan nəsrinin problemləri də bir tənqidçi kimi həmişə M.Arifin maraq dairəsində olmuşdur. 40-50-ci illərdə yazılan və ədəbiyyatımızda yeri olan elə bir nəsr əsəri xatırlamaq mümkün

deyil ki, tənqidçi bu və ya digər dərəcədə ona münasibət bildirməmiş olsun. Xeyli sayda roman və povestlərin hər birinə o, ayrıca məqalələr həsr etmişdir. Bu sırada “Dirilən adam” (1939), Əbülhəsənin “Yoxuşları” (1939), “Mehman” povesti və müsbət qəhrəman məsələsi” (1945), “Hadisə və səciyyə” (1946), “Müharibə” romanı haqqında” (1948) məqalələrini xüsusi qeyd etmək lazımdır. Heç şübhəsiz ki, hər bir bədii əsər, əgər həqiqi istedadın məhsuludursa, ədəbiyyatımızın tarixində yeni bir səhifə açır, sənətkarın yaradıcılıq imkanlarını ortaya qoyur, ənənəyə novator münasibətin faktına çevrilir və s. M.Arif də bədii nəsrimizin ayrı-ayrı nümunələrini bu kontekstlərdə tədqiq-təhlil süzgəcindən keçirmiş, müasirlik və sənətkarlıq nöqtəyi-nəzərindən hər bir əsərə obyektiv qiymət verməyə çalışmışdır.

Bəzi hallarda isə bədii nəsrimizin inkişaf problemlərinə hər hansı bir yazıçının yaradıcılıq yolunun tədqiqi zəminində aydınlıq gətirmişdir. Bütün bunlarla bərabər bir tənqidçi kimi ədəbi prosesdə nəsrin yerinə dair konseptual mövqeyini M.Arif icmal məqalələrində - müəyyən bir zaman kəsiyində nəsrin inkişaf xəttini izləyən araşdırmalarında ortaya qoymağa daha çox müvəffəq olmuşdur. Bu baxımdan “Azərbaycan sovet romanı” (1957) məqaləsi xüsusi dəyər kəsb edir. Düşünürük ki, bu məqalə nəinki Azərbaycan romanının 40-50-ci illərdəki mənzərəsi haqqında, hətta M.Arifin tənqidi düşüncəsi (bütün ziddiyyətli, qüsurlu cəhətləri ilə bərabər) barədə, bir qədər də irəli getsək, deyə bilərik ki, ümumiyyətlə, sözü gedən dövrdə ədəbi tənqidin səviyyəsi haqqında təsəvvür yaratmaq gücündədir. Məqalədə M.Hüseynin “Abşeron”, “Səhər”, Ə.Vəliyevin “Çiçəkli”, Mir Cəlalın “Bir gəncin manifesti”, S.Rəhimovun “Şamo”, M.İbrahimovun “Gələcək gün”, İ.Qasimov və H.Seyidbəylinin “İllər keçir”, İ.Şıxlının “Ayrılan yollar”, Ə.Abbasovun “Zəngəzur” romanları təfsilatlı təhlidən keçirilmiş, bəzi başqa

romanlar haqqında bu və ya digər münasibətlə mülahizələr söylənmişdir.

Romanların təhlil və qiymətləndirilməsi xronoloji prinsipə tabe tutulmamışdır. Sərlövhəyə çıxarılan problematikadan görüldüyü kimi, tənqidçi Azərbaycan sovet romanını təşəkkül və inkişaf, novatorluq kontekstində qiymətləndirmək məqsədini əsas götürmüşdür. Ədəbi-elmi qiymətləndirmə bir neçə istiqamətdə aparılmışdır. Mövzu aktuallığı, mövzu və onun bədii həlli, istehsalat mövzularına bədii yanaşma, roman və qəhrəman, konfliktsizlik nəzəriyyəsi, bədii struktur problemi-sujet, kompozisiya məsələləri, bədii dil və s. Bütün bu kontekstlərdə tənqidçinin roman janrı nümunələrinə yanaşmasında hər bir əsərin bədii mətninə yetərinə bələdliyi razılıq doğurur. Razılıq doğuran əsas cəhətlərdən biri də budur ki, tənqidçi təhlilin ağırlığını mövzu və problematika məsələlərindən çox mövzunun bədii həllinə doğru istiqamətləndirir. Uğur və uğursuzluqların əsas şərti kimi sənətkarlıq məsələsi önə keçir. Bu zəmində M.Arif Azərbaycan romanının bədii səviyyəsi ilə bağlı xeyli dəqiq mülahizələr söyləyir. Güzəştiz təhlillər aparır. 50-ci illərin sonlarında M.Arif elə bir tənqidçi nüfuzuna malik idi ki, onun hər hansı bir əsərlə bağlı mövqeyi həmin əsərin ədəbi prosesdəki yerini təyin edə bilirdi. Ancaq tənqidçinin adı çəkilən romanlarla bağlı elmi mülahizələri heç də həmişə obyektiv həqiqəti ifadə etmirdi. Əlbəttə, söhbət hər hansı bir əsərin mövzu və ideyası, qəhrəmanının səciyyəsi ilə bağlı siyasi-ideoloji yönümlü təhlillərdən getmir. Söhbət bədii mükəmməllik mənasında əsərlərə verilən elmi qiymətləndirmələrdən, təhlillərdən gedir. Söhbət bədii əsərdə mövzunun sənətkarına işlənməsi baxımından tənqidçinin proqnozlarının bugün özünü nə dərəcədə doğrultmasından gedir.

Adı çəkilən romanlar arasında M.Arif M.Hüseynin “Abşeron” romanını birmənalı şəkildə yüksək bədii səviyyədə

yazılmış əsər kimi dəyərləndirir. Əsərlə bağlı təhlilərdə heç bir ideya-bədii qüsurdan söhbət getmir. “Abşeron”dan on il sonra yazılmış İ.Şıxlının “Ayrılan yollar” romanı isə “konfliktsizlik nəzəriyyəsi”nin təsiri ilə və kolxoz həyatından “müəyyən kompozisiya və konflikt ştampları” ilə yazılmış əsər hesab olunur. Hər iki romanın təhlilində “əsas konflikt nədən ibarətdir?” sualı qoyulur. Tənqidçi haqlı olaraq konfliktsiz bədii əsər təsəvvür etmir və onu “hadisələrin ardıcıl inkişafını və xarakterlərin daxilən açılmasını şərtləndirən əsas yay” kimi xarakterizə edir. Razılaşırıq. Lakin M.Arif “Abşeron”un “əsas konflikti”nin nədən ibarət olması sualına cavab vermir. O, trest müdirləri olan ər və arvadın- Lalə və Qüdrət İsmayılzadələrin arasındakı məişət və istehsalat zəminində baş verən öləri münəqişələrdən söz açırsa da, aydın məsələdir ki, bunlar konflikt yox, mübahisə səciyyəsi daşıyır. Tənqidçi “Azərbaycan romanının nailiyyətlərini öyrənmək istəyən ədəbiyyatçılar üçün” bu romanın xüsusi əhəmiyyətini vurğulayır, romanı “ədəbiyyata gətirdiyi, oxucuya açdığı yeni həqiqət” prizmasından yüksək qiymətləndirir. Hətta Azərbaycan tənqid və ədəbiyyatşünaslığını romanı “yüksək qiymətləndirməməkdə” suçlayır, ümumsovet ədəbiyyatşünaslığının əsərə daha yüksək qiymət verməsini önə çəkir. Romanın qəhrəmanı Tahiri Balzakın “Qorio ata”sındakı Rastinyak obrazı ilə müqayisə edərək şəxsiz üstünlüyü M.Hüseynin qəhrəmanına verir.

Bu nüfuzlu tənqidçinin “Abşeron” romanını “Qorio ata” ilə müqayisə edərək təqdir və “Literaturnaya qazeta”nın 1949-cu il 74-cü nömrəsində əsərin ispan yazıçısı Roman Liasın “Neft” romanı ilə müqayisəsini uğurlu hesab etməsi bizim üçün nə qədər xoş olsa da, həqiqətə nəminə demək lazımdır ki, romanın köklü qüsuru burda həyat həqiqətinin yetərincə özünə yer ala bilməməsi, konfliktin bədii ifadəsində yazıçının “konfliktsizlik nəzəriyyəsi”nin təsiri altına düşməsi olmuşdur.

M.Arifin əsərlə bağlı bütün təhlilləri “Abşeron” romanının müvəffəqiyyətinin sirrini açmağa istiqamətlənir. Bununla belə, fikrimizcə, “Abşeron” M.Hüseynin bədii nəsrində yeni keyfiyyət mərhələsinin başlanğıcı ola bilmir. Çünki M.Hüseyn bu romanda həyatı müşahidələrini inikas əvəzinə, daha çox bir ideoloq kimi çıxış etmiş, maarifçi ədəbiyyatda olduğu kimi, ideyadan sujetə gələrək “kommunizmə doğru sürətlə irəliləməkdə olan sovet adamı”nın, ictimai şüuru durmadan “yüksələn” əmək adamlarının obrazını yaratmağa daha çox can atmışdır. Bu qəhrəmanların əməl və hərəkətləri, düşüncə və duyğuları müəllifin onlara verdiyi həyatilikdən uzaq “rol”u gerçəkləşdirməkdən ibarətdir. Romanın sujeti zamanın gerçək üzündən güc almırdı, qəhrəmanların xarakteri təsvir predmetinə çevrilən dövrün insanının problemlərini, həqiqi yaşantılarını, ağrılarını və hətta müəyyən mənada, deyə bilərik ki, faciəsini əks etdirə bilmirdi. İlluzial təsvirlər həyat həqiqətinin üstünü pərdələyirdi.

M.Arifin “Ayrılan yollar” romanı ilə bağlı ciddi iradları ilə də razılaşmaq olmur. Romanda “konfliktin inkişafı və bədii ifadəsi” tənqidçini təmin etmir. Məsələ burasındadır ki, romanın konflikti tənqidçi tərəfindən düzgün müəyyənləşdirilmir və ümumiyyətlə, əsərin yazılmasında yazıçı məqsədi yanlış başa düşülür. M.Arif “Ayrılan yollar”a kolxoz həyatından bəhs edən sıradan bir roman kimi yanaşır. “Ayrılan yollar”la bağlı təhlillər istehsalat romanı kontekstində aparılır. Konfliktin müəyyənləşməsindəki yanlışlıqlar da buradan güc alır. Tənqidçi çarpaz becərməyə iki əks qütbün- Kosaoğlu və İmranın təmsil etdikləri tərəflərin münasibətlərini konfliktin əsasında dayanan ziddiyyət kimi izah edir və İmranın “yeni üsul uğrunda fəaliyyətinin səhnə arxasında getməsi”ni, başqa sözlə, istehsalat münəqişələrinin romanda qabarıq təsvir edilməməsini bədii konfliktin zəifliyi kimi mənalandırır. Əslində isə, əmək

prosesində qarşıya çıxan çətinliklərdən, problemlərdən doğan konflikt əsasında hərəkətə gələn sujet “Ayrılan yollar”da bədii təsvirin üst qatıdır, örtüyüdür (istehsalat prosesinin təfərrüatlı təsviri burda yazıçı mədsədinə daxil deyil). İmranın Kosaoğlu ilə “dava”sı yüksək aqrotexniki qaydalara əməl etməyə, kənd təsərrüfatı maşınlarından istifadəyə çağırış məsələlərindən qidalansa da, mübarizənin məqsədi “Ayrılan yollar”a qədərki əsərlərdən, “Abşeron”dan, hətta “Böyük dayaq”dakından da köklü şəkildə fərqlənir. İmran-Kosaoğlu, Nəsimi kişi-Kosaoğlu qarşılaşmaları ilə Şirzad-Rüstəm kişi qarşılaşması mahiyyətə eyni deyil. Şirzadın və digər gənc qüvvələrin Rüstəm kişiyyə qarşı çevrilən münasibətinin kökündə sırf istehsalat münaqişəsi dayanır. Tərəflərdən biri plan və öhdəliyin artırılmasını zəruri sayır, əks tərəf isə bunu mümkün hesab edir. “Ayrılan yollar”da isə konfliktin əsasında əsil həqiqətdə insana humanist münasibət tərəfdarları ilə antihumanist münasibət göstərənlər üz-üzə gəlirlər.

M.Arif dolayısı ilə olsa da “insanı bütöv və kamil varlıq kimi əks etdirən” roman hesab etdiyi “Abşeron”da əslində insanı istehsalat sahəsində qazandığı uğurlara görə qiymətləndirmək, məhz istehsalat göstəricilərinə görə dəyərləndirmək kimi 30-40-cı illərin bədii ənənəsindən gələn kontekst güclü idi. İnsanın mənəvi-ruhi dünyası burda hələ insanlığı şərtləndirən aparıcı keyfiyyətə çevrilə bilmir, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər ancaq istehsalat göstəricilərinin yedəyində qiymətləndirmədə iştirak edirdi. “Abşeron” romanında yazıçı qəhrəmanlarını “hərtərəfli müasir insan yox, yalnız müəyyən bir peşə sahibi” kimi (Elçin) təsvir etmək tendensiyasından xilas ola bilmir.

M.Arifin Ə.Sadığın “Mingəçevir” romanı ilə bağlı tənqidi təfsirlərində də kifayət qədər mübahisəli və ziddiyyətli məqamlar var. Tənqidçi yazır: “Abşeron” romanında qabarıq bir şəkildə gördüyümüz xüsusiyyətləri Manaf Süleymanovun

“Yerin sirri”, Əvəz Sadığın “Mingəçevir” romanında da görürük”. Ancaq elə bu mülahizənin ardınca yazır ki, “ancaq insan və onun taleyi məsələsini M.Hüseyn öz əsərində ilk plana çəkə bilmiş və daha canlı göstərmişdir”. Birincisi, “Abşeron”la bağlı yuxarıdakı təhlillər də göstərdi ki, tənqidçinin bu mülahizəsini elmi həqiqət kimi qəbul etmək mümkün deyil. İkincisi, M.Arifin bu mülahizəsindən belə bir məntiqi nəticəyə gəlmək olar ki, “insan və onun taleyi məsələsi” “Yerin sirri” və “Mingəçevir” romanlarında “Abşeron”dan fərqli olaraq ilk plana çəkilməmişdir. Bu elə bir qüsurdur ki, daha başqa heç bir keyfiyyət həmin əsərlərə bədiilik bəraəti qazandıra bilməz. Amma M.Arif “Mingəçevir”ə bu bəraəti qazandırmaya çalışır. Ancaq tənqidçinin romana qazandırdığı “bəraət”lər romanın xeyrinə heç nə demir. Tənqidçi romanın zəifliyini “texnisizm”də görən M.Hüseynlə razılaşmır. Elçin bir neçə il sonra yazdığı “Tənqid və nəsr” monoqrafiyasında yazırdı: “Mingəçevir” romanı “oxucular tərəfindən yüksək qiymətləndirilmiş” əsər kimi ona görə təbliğ və tərif olunurdu ki, yuxarıda göstərdiyimiz “fəaliyyət nəticəsi”ndə pis mənada aktualıq bədiiliyə üstün gəlmişdi; əgər əsər müasir mövzuya həsr olunmuşsa, yəni müasir dövrdə kənddəki və ya şəhərdəki istehsalat prosesindən bəhs edirsə, müasir əsər- qiymətli əsər kimi qələmə verilirdi”¹⁸⁹. M.Arifə görə “texnika romanda öz qanuni yerini tutur”. Eyni zamanda, etiraf etməyə məcbur olur ki, “müəllif öz qəhrəmanlarını lazımınca canlı verə bilməmiş, kamil bədii surətlər səviyyəsinə qaldıra bilməmişdir”. Şübhəsiz ki, “Mingəçevir” romanının zəifliyinin bütün səbəbləri “texnikaya çox yer verməkdə deyildir”. Ancaq istehsalat prosesinin təfərrüatlı təsviri və bunun məqsədə çevrilməsi insan münasibətlərinin hərtərəfli təsvirinə, psixoloji təsvirin dərinləşməsinə mane olur. Tənqidçi bunu qəbul etmək istəmir. Halbuki “Yerin sirri”, “Mingəçevir”, “Dağlar səslənir”

¹⁸⁹ Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı. “Yazıçı”, 1981, s.198

(İ.Şıxlı), “Gülşən” (Ə.Vəliyev) və s. roman və povestlərdə, hətta “Abşeron”da, “Böyük dayaq”da istehsalat, təsərrüfat problemlərinin önə çəkilməsinin bədiiliyə, canlı təsvirə nə qədər ziyan verdiyi indi ədəbiyyatşünaslıqda heç bir mübahisə doğurmur.

“Azərbaycan sovet romanı” məqaləsində M.Arif bədii nəsrimizdə özünə kifayət qədər yer alan konfliktizmə, “konfliktlərdəki sxematizm və ştamplardan söz açır, bu xüsusiyyətlərin bədiiliyə ciddi xələl gətirməsini vurğulayır. Doğrudan da, tənqidçi sxematizm və ştamplı səciyyəli, bir-birini təkrarənkolxozsədrələri, baytarhəkimləri, aqronom obrazlarının ədəbiyyatımıza heç nə əlavə etmədiyini düzgün müşahidə edir. Tamamilə haqlı olaraq şikayətlənir ki, “neftçilərin həyatından yazan yazıçılar qoca neft ustalarını son zamanlarda elə trafaret bir hala salmışlar ki, bu sxemi heç kəs qırıb kənara çıxma bilmir”¹⁹⁰. M.Arif nəsrimizdəki bu köklü qüsurları doğru ümümləşdirir və təbii ki, nəsrimizdə yer alan bu tipli qüsurların səbəbləri barədə düşünür. Qəti qənaətə gəlir ki, “vəziyyətin belə olmasının iki əsas səbəbi vardır. Bu səbəblərdən biri yazıçılarımızın həyatı bilməmələri isə, ikincisi, onların həyata münasibətindəki səthilik, bədii tənqiddəki zəiflikdir, sənətkarlığın çatışmamasıdır”. Əlbəttə, bunlar da səbəbdir, lakin əsas səbəb deyil. Əsas səbəb sənətkar düşüncəsinə azadlıq verilməməsidir, onun çərçivəyə salınmasıdır. Çərçivədən çıxmaq istəyən və ya çıxmış sənətkar düşüncəsinin tənqiddə ciddi təzyiqləri ilə üz-üzə qalmasıdır. M.Arif yazır: **“Sovet ədəbiyyatının ən yaxşı nümunələrində biz yazıçıların yüksək siyasi mövqeyini, cəmiyyətin inkişafındakı qanunauyğunluğa inamını və həyatı mütləq inqilabi inkişafda təsvir etmək cəhdini görürük”**¹⁹¹. Tənqiddəki tərtib etdiyi sxem budur (Fərqləndirmə bizimdir – T.S). Yazıçı

¹⁹⁰ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cild. I cild. Bakı. 1967, s.446

¹⁹¹ Yenə orada. s.517

aydın siyasi mövqə nümayiş etdirməlidir və bu “həyatı mütləq inqilabi inkişafda” təsvirə gətirib çıxarmalıdır. Bədiiliyin də, yüksək sənətkarlığın da əsas meyarı, əsl həqiqətdə isə əsas ştamplı budur. Bu ştamplı rəsmi adı “sosialist realizmi” yaradıcılıq metodudur. M.Arifin “Yazıçının siyasi mövqeyi” məqaləsi tənqiddəki təklif etdiyi çərçivəni dağıdan əsərə qarşı yönəlmiş “məhkəmə hökmü”dür. Tənqidçi yazır: “Yanar ürək” povestində müəllif özü də hiss etmədən sosialist realizmi prinsiplərindən kənara çıxmışdır”¹⁹². Beş səhifəlik təhlildə bizim tam çəkildə razılaşdığımız yeganə mülahizə budur. M.Arifə görə, bu “kənara çıxma” yazıçının realizmini zəiflətməmiş, “kolxoz həyatını əyri güzgüdə göstərməsinə səbəb olmuşdur”. Tənqidçi povestdə yazıçının təsvir etdiyi mənzərələrin birtərəfli, boyaların isə tünd çıxmasında, ictimai mövqə və məqsəd aydınlığı nümayiş etdirə bilməməkdə, mübaligəli təsvirlərin həyat həqiqətini təhrifə gətirib çıxarmasında günahlandırır. Bizə görə isə, İ.Hüseynov kolxoz kəndi mövzusunda yazdığı bu əsərdə tənqidçinin bədii nəsrimiz üçün köklü qüsurlar kimi ümümləşdirdiyi sxematizmi dağıtmış, ştamplı xarakterli obrazlar yaratmaq əhəmiyyətini sındırmış və ədəbiyyatımıza həyat həqiqətindən güc alan neçə-neçə canlı, təbii, həyatı insan surətləri gətirmişdir.

M.Arif yazır ki, “çünki müəllifin təsvirinə görə Səməd əsərin əsas qəhrəmanıdır və müsbət surətdir”. Razılaşıraq ki, Səmədə əsərdə əsas qəhrəman rolu verilmişdir, lakin yazıçı ona “müsbət surət” missiyası yükləməmişdir. Səməd xarakterinin bütün mürəkkəbliyi, ziddiyyətləri, zəif və qüvvətli tərəfləri ilə birlikdə canlı insan obrazıdır. Bəli, “müəllif bizə Səmədi döyüşkən, prinsipial bir kommunist kimi yox, çöx düşünüb az iş görən bir adam kimi tanıtdırır”¹⁹³. Çünki yazıçının məqsədi sosialist realizminin qəliblərinə tam uyğun gələn bir “müsbət

¹⁹² Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cild. I cild. Bakı. 1967, s.515

¹⁹³ Yenə orada. s.514

qəhrəman" yaratmaq deyil, həyatın canlı təsvirini verməkdir. Səməd Əmirli obrazı ideoloji təbliğat üçün bir vasitə kimi yaradılmamışdır, həyatı realistsinə müşahidənin nəticəsi kimi yaranmışdır. Səmədin xarakteri, hərəkətləri və düşüncələri müəllif təəyyülünün məhsulu deyil, gerçəkliyin sənətkarına obrazlaşdırılmasının nəticəsidir. "Öz tarixini yazan fransız cəmiyyətinin katibi" Balzak "nəcib və namuslu bir gənc olan Rastinyak"ın ("Qorio ata") Parisə gələn kimi dəyişməsinə, fırladaqçı və mənsəbpərəst bir adama çevrilməsini realistsinə, obrazın xarakterinə heç bir müdaxilə etmədən, onu həyatı təbiətindən uzaqlaşdırmadan nə cür təsvir edirdisə, İ.Hüseynov da realizmin bu tarixi ənənəsindən sənətkarına faydalanaraq "Yanar ürək"in bütün qəhrəmanlarını ən epizodik obraza qədər eləcə təbii, həyatı səciyyədə yaratmışdır.

M.Arifə görə, yazıçı unudur ki, "bizim həyatımızda əsas və həlledici cəhət sovet adamlarının kommunist cəmiyyəti qurmasıdır"¹⁹⁴. Buna görə də tənqidçi hesab edir ki, "adamlarımız kommunist cəmiyyəti uğrunda mübarizədə" təsvir edilməlidir. Aydın ki, bütün bunlar ədəbiyyatın, sənətin üzərinə yüklənmiş ideoloji missiyalardır. İ.Hüseynov bilərəkdən bu "yük"ü ədəbiyyatın üzərindən atır, bədii həqiqətin əsasına bu missiyanı yox, həyat həqiqətini qoyur. Həyat həqiqəti İ.Hüseynovun əsərinə bütün sərtliyi, acıları ilə birlikdə, bəzək-düzəksiz gəlir. O, kolxoz həyatından bəhs edən povesti istehsalat təfərrüatlarının, problemlərinin bədii təsviri ilə yükləmir. Təsərrüfat həyatının təsviri onun əsərində məqsədə çevrilir. Müəllif bədii təsvirin mərkəzinə insanı, insanları gətirir. "Əsil insan haqqında povest" yazır. Sosial ədalətsizliklər mənəşəsində sıxılıb əzilən insanlar haqqında həqiqətləri deyir. Bu əsərə qədər ədəbiyyatımızda ancaq müsbət missiya ilə, insanların qayğıkeşi və dostu kimi göstərilən raykom katibinin əsl simasını, antiinsani mahiyyətini

¹⁹⁴ Arif M. Ədəbi-tənqidi məqalələr. Bakı. Azərneşr, 1958, s.514

açıb göstərir. M.Arif yazır ki, "Yanar ürək" povestində təsvir olunan həyat ona görə birtərəflidir ki, orada həqiqi sovet adamları, müsbət qəhrəmanlar bir növ hərəkətsiz, fəaliyyətsiz və qorxaq göstərilmişlər". Bəli, povestdə, doğrudan da, bir silsilə milli tarixi varlığımızdan gələn nəcib insani keyfiyyətlərin daşıyıcısı olan obrazlar vardır. Lakin onlar əsərə "həqiqi sovet adamları"nın obrazları kimi gətirilməmişdir, müəllif onların simasında siyasi rejimin dəstək verdiyi vəzifə adamlarının zülmü altında inləyən, hər şeyi başa düşən, lakin "zülmün topu, qələsi" qarşısında öz gücsüzlüyünü dərk edən, buna görə də dözməyə məcbur olan məzlum (bir çox hallarda isə həm də mübariz) insanların surətlərini ümumiləşdirmişdir.

M.Arif tənqidinin səciyyəvi qüsurlarından biri budur ki, hətta əllinci illərin sonlarına doğru da, bu tənqid mövzu aktuallığının təsirindən tamamilə qurtara bilmir. Xüsusilə siyasi-ideoloji mövzularda yazılmış əsərlərə münasibətdə elmi təhlilin ağırlığı mövzu, ideya, problematikanın üzərinə salınır. Bədii təsvirin həyatımızdakı "inqilabi inkişafı" nə dərəcədə gerçəkləşdirə bilməsi elmi qiymətləndirmənin əsasında dayanır. Bədii material siyasi məfkurənin ifadəsi baxımından tənqidçini razı salırsa, bu zaman əsər sənətkarlıq baxımından qiymətləndirməyə status alır. Fikrimizcə, bir obraz kimi Şamoya münasibətdəki bu cür güzəştlər daha qabarıq görünür. Tənqidçi özü də etiraf edir ki, "dövrümüzün əsas qəhrəmanının xarakterini hələ bir canlı bədii surətdə belə ümumiləşdirə bilməmişik". Belə olanda uzun-uzadı onun "Şamo" romanındaki müvəffəqiyyətlərdən söz açması məntiqi səslənmir. Mixail Şoloxovda olduğu kimi, Süleyman Rəhimov da ayrı-ayrı qəhrəmanların mənəvi aləmini dərinədən əks etdirir"¹⁹⁵ qənaəti az qala qeyri-ciddi səslənir. Çünki əsərin baş qəhrəmanı ilə bağlı verdiyi çox yığcam xarakteristika da müqayisənin yerinə düşmədiyini təsdiqləyir. Əlbəttə,

¹⁹⁵ Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cild. I cild. Bakı. 1967, s.429

tənqidçinin bədii materialı duyum həssaslığına qətiyyəən şübhə etmirik. Həyat həqiqətinin və yaxud belə deyək ki, mövzunun bədii həqiqətə çevrilməsində yazıçının uğurlarını və qüsurlarını görməkdə tənqidçi çətinlik çəkmir. M.Hüseynin “Səhər”, I.Qasımovun və H.Seyidbəylinin “İllər keçir”, Mir Cəlalın “Bir gəncin manifesti” romanları ilə bağlı təhlilləri də bunu aydın göstərir. “Bir gəncin manifesti” haqqındakı mülahizələrinə bir qədər təfsilatlı nəzər yetirək.

Mir Cəlalın ən məşhur əsəri “Bir gəncin manifesti” romanıdır desək, yəqin ki, səhv etmərik. Sovet dövründə bu əsər təkə tənqid və ədəbiyyatşünaslığın təqdir etdiyi roman yox, həm də sözün həqiqi mənasında oxucuların stolüstü kitabı olmuşdur. Romana bu sevginin həqiqi və ən əsas səbəbi nədir? Fikrimizcə, bu səbəbi M.Arif çox dürüst müəyyənləşdirmişdir: “Bir gəncin manifesti” vətənpərvərlik ehtirası ilə yazılmışdır”. Tənqidçinin fikrinə, bu vətənpərvərlik ehtirası romanda dolğun əks olunmuşdur. Bu “dolğunluq”un birinci və əsas şərtini tənqidçi romanın “eposa meyilliyi”ndə görmüşdür. Onun “Bir gəncin manifesti”ni S.Rəhimovun “Şamo”su ilə müqayisə etməsi çox ciddi mətləblərdən xəbər verir. M.Arif müqayisəni ona görə aparmır ki, “Şamo” romanının mövzusu “Bir gəncin manifesti” romanının mövzusunda çox da fərqli deyildir. O, bu qənaətdədir ki, “S.Rəhimov “Bir gəncin manifesti”ndəki materialı “mütləq epik planda işlədi”. Bu mülahizə mahiyyətcə “Bir gəncin manifesti”nin epopeya materialı əsasında yazıldığını təsdiq etmək deməkdir. Tənqidçi romanda “xalq kütlələrinin şüurlanması və xalqın inqilabi qüvvəsinin üstünlüyü”nün əks etdirilməsini önə çəkməklə və əsərdə “heç şübhəsiz xalq ruhu da müəyyən dərəcədə öz ifadəsini tapmışdır” deməklə “Bir gəncin manifesti”nin epopeyaya çəkən xarakterini açır. Bu zaman görkəmli tənqidçi romanın lirik səciyyəsinə belə, xalq həyatı haqqında dolğun təsəvvür yaradılmasını yazıçının sənətkarlığı hesab edir.

* * *

M.Arif tənqidi heç şübhəsiz ki, kifayət qədər mürəkkəb və ziddiyyətli bir səciyyəyə malikdir. Bu ziddiyyətlərin böyük əksəriyyəti zamanın, ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni mühitin xarakterindən qidalanır. Fikrimizcə, yaşadığı dövrün elmi düşüncəsinin daşıyıcısı kimi bu tənqid zaman-zaman öyrəniləcək, ədəbi fikir tariximizdə öz layiqli qiymətini alacaqdır.

MÜNDƏRİCAT

Ön söz	3
Giriş	7

I BÖLMƏ POEZİYA

Əhməd Cavad	18
Umğülsüm Sadiqzadə	97
Almas İldırım	109

II BÖLMƏ NƏSR VƏ DRAMATURGIYA

Mir Cəlal Paşayev	135
Mehdi Hüseyn	157
İsmayıl Şıxlı	171
İlyas Əfəndiyev	218
Əkrəm Əylisli	252

III BÖLMƏ ƏDƏBİ TƏNQİD

Məmməd Arif	274
-------------------	-----

TƏYYAR SALAMOĞLU

(Təyyar Salam oğlu Cavadov)

MÜASİR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

Dərs vəsaiti

BAKI-2012

Müəlliflə əlaqə:

Tel: (050) 415 63 77

E-mail: tayyarsalamoglu@yahoo.com

Blog-sayt: tayyarsalamoglu.azersayt.com

Kompüter yığıcısı: Şahnaz Cavadova

Yığılmağa verilmişdir: 03.04.2012

Çapa imzalanmışdır: 16.04.2012

Ofset kağızı. Format 60X84 1/16

Şerti çap vərəqi 19.625. Tiraj 500



Nəşriyyat və Poliqrəfiya
Şirkəti MMC

Kitab "E.L." Nəşriyyat və Poliqrəfiya Şirkəti MMC-nin mətbəəsində ofset üsulu ilə çap edilmişdir.

Ünvan: Bakı şəhəri, Dərnəgül qəsəbəsi 3105-ci məhəllə.

Tel: 562-83-03; 563-54-42.

Direktor: Cəfər Əziz oğlu Bağırov

№ 2012
1990



Təyyar Salam oğlu Cavadov) - ədəbiyyatşünas, tənqidçidir. Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin üzvü, filologiya elmləri doktoru, Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin professoru və Bakı Qızlar Universitetinin Azərbaycan dili və ədəbiyyat kafedrasının müdürüdür. «Kredo» qəzetinin redaksiya heyətinin üzvü, BQU-nun «Elmi əsərləri»nin məsul redaktorudur.

1960-cı ildə Sabirabad rayonunun Mürsəlli kəndində anadan olmuş, 1981-ci ildə API-nin (indiki ADPU-nun) filologiya fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir. 1984-cü ildə aspiranturada daxil olmuş, 1988-cü ildə «XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan uşaq poeziyası» mövzusunda namizədlik, 2007-cü ildə «80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü» mövzusunda doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir.

«Pedaqoji mühit və uşaq ədəbiyyatı» (M.Məmmədov və Y.Babayevlə birlikdə, 1992), «Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret – öçerklər)» (1998), «Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» (2007), «Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri» (2008), «Tarixi və çağdaş ədəbi prosesə dair araşdırmalar» (2009) monoqrafiyalarının, «Ədəbi tənqid tarixinə dair portret - öçerklər» adlı dərs vəsaitinin, 150-dən artıq elmi məqalənin müəllifi, «Azərbaycan klassik uşaq ədəbiyyatı antologiyası», «Ömrü şərəflə yaşayanda...» (Y.Babayevlə birlikdə) kitablarının «Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı», «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı», «Ədəbi tənqid tarixi» fənlərinə dair tədris proqramlarının tərtibçisidir.

Bir sıra beynəlxalq elmi konfransların iştirakçısıdır. Elmi məqalələri Rusiya, Türkiyə və b. xarici ölkələrdə çap olunmuşdur.

Ailəlidir. İki qızı, bir oğlu var.

742