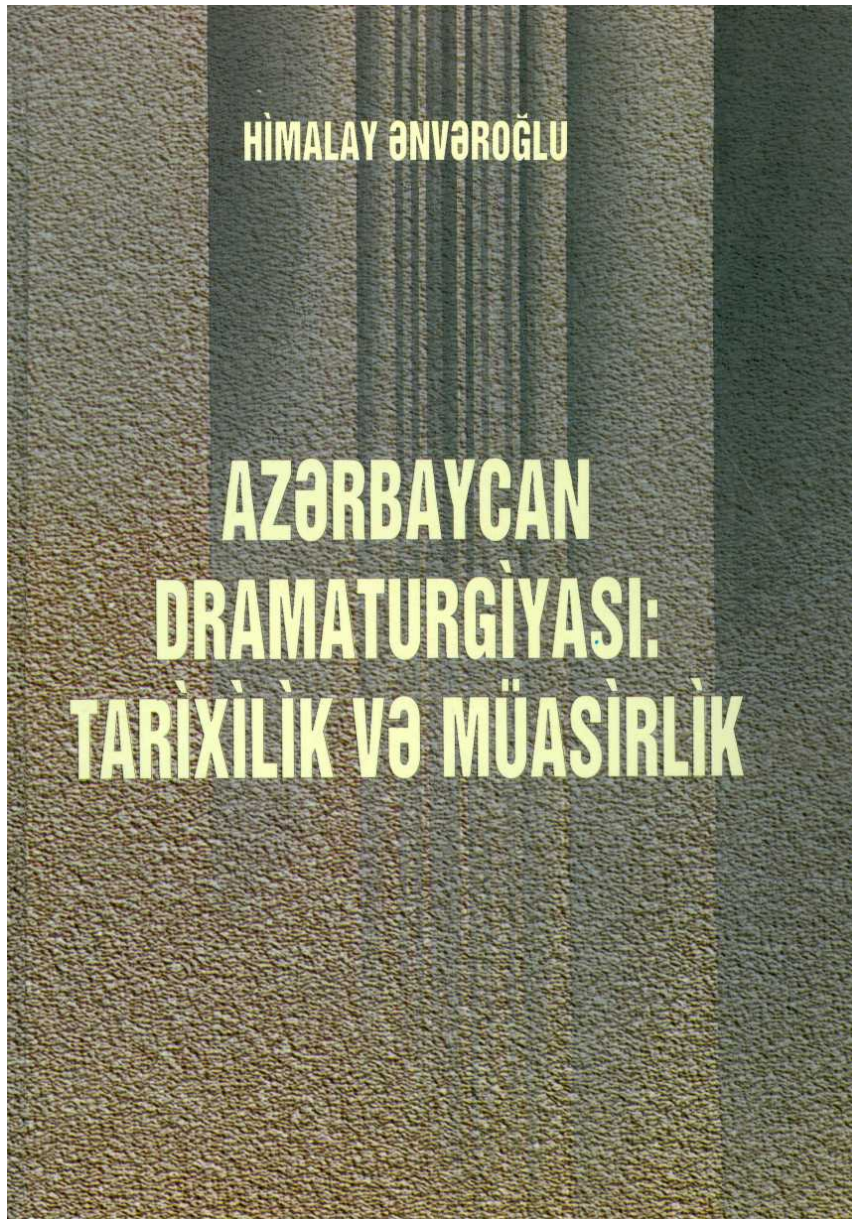




HİMALAY ƏNVƏROĞLU (QASIMOV)

**AZƏRBAYCAN DRAMATURGİYASI:
TARİXİLİK VƏ MÜASİRLİK**

B A K I - 2 0 0 8

**Elmi redaktor və
ön sözün müəllifi:**

Nərgiz Arif qızı Paşayeva
filologiya elmləri doktoru, professor

Rəyçilər:

Cəlal Mehdi oğlu Abdullayev
filologiya elmləri doktoru, professor

Elman Hilal oğlu Quliyev
filologiya elmləri doktoru, professor

Himalay Ənvəroğlu (Qasimov). Azərbaycan dramaturgiyası: tarixilik və müasirlik. Bakı, «Nurlan», 2008, 256 s.

Kitabda dramaturgiyamızın təkamülündə mühüm rol oynayan H.Cavid, S.Vurğun, İ.Əfəndiyev və Anar yaradıcılığının özünəməxsusluğu, əsərlərinin ideya-estetik xüsusiyyətləri sistemli şəkildə təhlil olunur. Onların Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafına verdikləri töhfələrə elmi-nəzəri düşüncə müstəvisində aydınlıq gətirilir. Kitabda yer alan məqalələrdə isə böyük yazıçı Mir Cəlal yaradıcılığının bəzi məqamları yeni baxış bucağı əsasında incələnilir və bir sıra ədəbi-tənqidi əsərlər barədə konseptual mülahizələr yürüdüülür.

Q $\frac{4603000000 - 101}{N - 098 - 2006}$ *Qrifli nəşr*

© H.Ə. Qasimov, 2008

ÖN SÖZ

Azərbaycan elmi ictimaiyyətinin ədəbiyyat tarixçisi və nəzəriyyəçisi, çoxsaylı tədqiqatların müəllifi kimi tanıdığı, filologiya elmləri doktoru, professor Himalay Ənvəroğlu bu kitabında dramaturgiyamızın müxtəlif dövrlərinin yaradıcılıq problemlərini araşdırma müstəvisinə çıxarmışdır. O həm də Azərbaycan ədəbiyyatının orta çağlar, XIX və XX əsr, müasir və ən yeni dövrləri barədə də maraqlı tədqiqatların müəllifi kimi tanınır. Himalay Ənvəroğlu bu araşdırması ilə Azərbaycan tarixinin ictimai-siyasi, mənəvi-psixoloji təbəddülatlarla zəngin olan müxtəlif dövrlərinin ədəbiyyatının mürəkkəb yaradıcılıq məsələlərini fərqli baxış bucağından, elmi ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi müstəvisində incələmək kirdarında olan tədqiqatçı olduğunu isbat edir. O bu monoqrafiyasında dramaturji əsərlərə orijinal tədqiqatçı düşüncəsilə təhlil verməklə yanaşı, dramaturgiyamızın bəzi yaradıcılıq problemlərini çağdaş ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü əsasında araşdırma predmetinə çevirmişdir. H.Cavid, S.Vurğun, İ.Əfəndiyev, Anar dramaturgiyasının konseptual tədqiqi deyilənlərə bariz mİsaldır.

Himalay Ənvəroğlunun dramaturgiyamızın inkişaf problemləri ilə bağlı konseptual açıqlamalarında həmçinin tədqiqata cəlb olunan əsərlərin janr poetikası haqqında da dolğun elmi təsəvvür yaradılır.

«Azərbaycan dramaturgiyası: tarixilik və müasirlik» kitabında da milli dramaturgiyamızın müxtəlif yaradıcılıq məsələlərinə dair araşdırmalar sərgilənmiş, dramaturji sənətin H.Caviddən Anara qədərki inkişaf yolunun müəyyən məqamları geniş təhlil edilmişdir.

Tipoloji təhlillərlə dramaturji sənətin mahiyyətinə varılması, ədəbi irs və varislik kontekstində müasir Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf meyllərinin tarixi düşüncə axarında həlledilməsi Himalay Ənvəroğlunun tədqiqatının yüksək elmi dəyərindən soraq verir. Çağdaş Azərbaycan dramaturgiyasının yaradıcılıq məsələlərinə konseptual yanaşılması tədqiq obyektinin elmi-nəzəri təhlilinə gerçək zəmin yaratmış, milli dramaturgiyamızın H.Cavid, S.Vurğun, İ.Əfəndiyev və Anar kimi görkəmli simalarının yaradıcılığını tarixilik və müasirlik probleminin tələbləri əsasında incələməsinə mümkün etmişdir.

Araşdırmada H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyeslərinin tipoloji təhlili əsasında böyük dramaturqun yaradıcılıq prinsiplərinin bir sıra özəl keyfiyyətləri aşkarlanır, şairin romantik bədii düşüncə axarında sərgilədiyi sənət konsepsiyasının önəmi barədə elmi qənaətlər ortaya qoyulur.

Tarixiliklə müasirliyi konkret dramaturji əsərlərin tədqiqi müstəvisində bir araya gətirən Himalay Ənvəroğlunun sənətin ruhiliyini tədqiq predmetinə çevirməsi təqdirəlayiqdir. Tədqiqatçı S.Vurğunun, İ.Əfəndiyevin və Anarın dramaturgiyasının təhlili prosesində H.Cavid sənətinin önəmini də məxsusi vurğulayır, onların dramaturji ustalığında bu böyük dahinin nə kimi rol oynadığı barədə inandırıcı mülahizələr yürüdür.

Monoqrafiya müəllifi tarixi dramın nəzəri-estetik əsaslarından bəhs edərkən tarixiliyi yalnız gerçək tarixlə məhdudlaşdırmır, onu birbaşa sənətkarın bədii konsepsiyası ilə əlaqələndirir. S.Vurğunun «Vaqif» pyesinin daxili konteksti ilə bağlı yer alan açıqlamalar fikrimizə əyani sübutdur.

Tədqiqatçı İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının özəl bədii xüsusiyyətlərini araşdırarkən haqlı olaraq mənəvi İnsan konsepsiyasına xüsusi diqqət yetirir, dramaturqun tarixə müraciət edərkən və

müasir gerçəklikdən yazarkən nəyə görə məhz mənəvi-əxlaqi məsələləri önə çəkməsinə aydınlıq gətirir.

Anarın dramaturji axtarışlarının sərgiləndiyi fəsildə ümumən ədibin sənət dünyası, təhlilə cəlb olunan pyeslərinin dramaturji konflikt, üslubi xüsusiyyətləri çağdaş ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü işığında dəyərləndirilir.

Kitabda «Çağdaş ədəbi-tənqidi düşüncə çevrəsi» başlığı altında toplanmış məqalələr bitkin elmi mündəricəsi, dərin nəzəri təhlilləri, sərrast ümumiləşdirmələri ilə diqqəti cəlb edir. Böyük sənətkar, qüdrətli ədəbiyyatşünas, görkəmli pedaqoq Mir Cəlala həsr olunmuş məqalələrdə onun fenomenal şəxsiyyəti və möhtəşəm ədəbi fəaliyyəti təqdir olunur, bədii nəsrinin özəl keyfiyyətləri haqqında dəyərli fikir və mülahizələr yürüdülmür.

Çağdaş ədəbiyyatşünaslığı qayğılandıran problemlərə həssas münasibət, yeni araşdırmalara müasir elmi-nəzəri tələblər səviyyəsində yanaşma Himalay Ənvəroğlunun monoqrafiyasında düzənlənən ədəbi-tənqidi məqalələlərinin əsas məğzini təşkil edir. Onun İnsanı bilavasitə bədii tədqiq obyektinə çevirən ədiblər barəsində ən yeni araşdırmaları elmi düşüncə müstəvisinə çıxarması erudik imkanlarının genişliyindən soraq verir. Ədəbi-tənqidi məqalələri orijinal mühakimə tərz, təhlil manerasının özəlliyi ilə seçilir və sözügedən araşdırmalar haqqında təsəvvürlərimizi kifayət qədər genişləndirir.

«Azərbaycan dramaturgiyası: tarixilik və müasirlik» adlı kitabda həlledilənlər oxucuda erudisiyalı tədqiqatçının özünəməxsus təfəkkür tərz, barədə dolğun fikir formalaşdırır. İstedadlı ədəbiyyatşünas-alim Himalay Ənvəroğlunun digər əsərləri kimi bu kitabının da elmi ictimaiyyət tərəfindən rəğbətlə qarşılanacağı gümanın dayıq.



GİRİŞ

Əlum olduğu kimi H.Cavidin dram stixiyası ilk öncə lirikasından qaynaqlanmışdır. Bunu «Şeyx Sənan» dramını yazmazdan əvvəl Şeyx Sənan türbəsi qarşısında dilə gətirdiyi «Oyan, ey piri-xoş-dil», «Bənim tanrım», «İblis»dən öncə yazıya aldığı «Hübuti-Adəm», «Türk əsirləri» lirik şeirləri də isbat edir. H.Cavid lirikası və dramaturgiyası böyük Azərbaycan ədəbiyyatının ayrılmaz tərkib hissəsi olaraq çeşidli rakursları ilə araşdırılmağa layiqdir. Şairin «İştə bir divanədən bir xatirə», «Şeyx Sənan», «Yadi-Mazi», «Dün və bu gün», «Hərb və fəlakət», «Dəniz tamaşası» və neçə-neçə digər şeirlərində mənəviyyat adamları tərənnüm obyektı olaraq heç şübhəsiz ki, həm də «Şeyx Sənan», «İblis», «Peyğəmbər», «Afət», «Topal Teymur», «Səyavuş» və «Xəyyam» kimi misilsiz dram əsərlərinin yazılmasında ilkin poetik qaynaq rolu oynamışlar.

V.Osmanlının «Azərbaycan romantikləri», B.Vahabzadənin «Dərin qatlara işıq», T.Əfəndiyevin «Cavidin ideyalar aləmi», M.Məmmədovun «Acı fəryadlar, şirin arzular», S.Xəlilovun «Cavid fəlsəfəsi», «Cavid və Cabbarlı müxtəlifliyin vəhdəti», R.Hüseynovun «Vaxtdan uca», A.Əbilovun «Hüsni-Xuda şairi», «Əbədi Turan», N.Əzizovanın «H.Cavid dramaturgiyasında İnsan, İblis, Tanrı», K.Əliyevin «H.Cavidin şəxsiyyəti və poetikası», A.Həsənoğlunun «Ürfan işığında», Y.Qarayevin «Sənətkar

və tarix», Elçinin «Sübh şəfqənin aydınlığında» və bu qəbildən olan digər araşdırmalarda H.Cavid sənəti geniş kontekstlə çağdaş elmi-nəzəri düşüncə müstəvisinə çıxarılmış, konseptual əsasda geniş təhlil edilmişdir.

H.Cavid ikinci vətəni sayılan Türkiyədə də kifayət qədər tədqiq olunub. M.H.Türkekulun «Hüseyn Cavid», Y.Gediklinin «H.Cavid Rasizadenin «İblis» və «Uçurum» eserleri üzerinde bir çalışma», Özdemir Cihanın «Hüseyn Cavidin tarixi dramları», doktor Ənvər Uzunun «H.Cavid ve Türkiye edebiyatı» adlı araşdırmaları deyilənlərə əyani mİsaldır.

«Dramaturgiya həmişə dövrlə, zamanla daha çox müvafiq olan bir janrdır. Bu mənada Azərbaycan dramaturgiyasının hər bir mərhələsinin Azərbaycan ictimai həyatının həmin dövrdəki mənzərəsini daha real əks etdirdiyinə dair fikrə haqq qazandırmaq olar» (53.s.146). Bu mənada H.Cavid dramaturgiyası kimi Səməd Vurğun dramaturgiyasının da tarixiliyinin və müasirliyinin, əsərlərinin mövzu, ideya, janr, süjet, kompozisiya, dil və üslub xüsusiyyətlərinin zaman-zaman geniş təhlil predmetinə çevrilməsi təbiiidir. Dünya dramaturgiyasının yaşarlı ənənələrindən yaradıcılıqla bəhrələnən İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının özəl bədii keyfiyyətləri ilə incələnməsi. Anarın dram əsərlərinin ailə-məişət, sosial problematika, mənəvi ülfət, məhəbbət kontekstində çözülməsi də bu baxımdan təsadüfi deyil.

Monoqrafiyada həmçinin müəllifin son dövrdə müxtəlif qəzet və jurnallarda çap etdirdiyi bəzi elmi-tənqidi əsərləri, o cümlədən böyük Azərbaycan yazıçısı və ədəbiyyatşünası Mir Cəlal Paşayev haqqında məqalələri də yer almışdır.

I FƏSİL

HÜSEYN CAVID DRAMATURGIYASI

Ictimai-siyasi hadisələrlə zəngin olan XX əsr ədəbiyyatımızın da qarşısında taleyüklü problemlər çıxarmışdır. Kəskin ideoloji mühitdə, ictimai həyatın siyasiləşdirildiyi bir şəraitdə bu dövr ədəbiyyatının metodoloji əsası üçün başlıca meyar partiyalıq, sinfilik hesab olunurdu. Partiya və dövlət sənədləri ədəbi hadisələrə istiqamət verən konsepsiya kimi qələmə verilirdi. «Prinsiplər» klassik irsə, ənənəyə münasibətdə mənfi meyillər yaradırdı. Lakin yazıçıdan sinfi mövqe nümayiş etdirmək, siyasi «ustanovka»lara riayət etmək tələblərinə baxmayaraq ədəbiyyat özünün möhkəm özülü əsasında dikəlirdi. O zamankı ədəbi prosesin aparıcı simalarından olan H.Cavidin ətrafında mühit nə qədər qatılaşdırılıb dumanlandırılırsa da, ədib romantik yaradıcılıq prinsiplərinə sadıq qalmışdır. Romantik qayəsini tarixi keçmişlə möhkəm əlaqələndirən H.Cavid mövzu və qəhrəmanlarını xalqımızın milli-mənəvi dəyərlərinin təsdiqinə yönəltdi, milli ruhu yüksək sənət eşqi ilə oxşadı, mühitin fəvqünə ucalmağın, ideala qovuşmağın yol və vasitələrini meydana çıxar-

dı, milliliklə bəşərililiyi, tarixiliklə müasirliyi vəhdətdə vəsf etdi, ideologiya, «zamanın tələbləri» əsasında deyil, məhz ruhi-mənəvi tələb, ümumi insani istək əsasında ədəbiyyat yaratdı.

H.Cavid dramaturgiyası geniş kontekstli anlayışdır. Burada kəmiyyətdən daha öncə keyfiyyət, sambal önəm kəsb edir. Onun dramaturgiyasının özünəməxsus poetikası, estetik xüsusiyyətləri var. Şairin yaratdığı əsərlər sonrakı dövrün dramaturgiyasına ciddi təsir etmiş, ədəbiyyatın bu növündə mənzum formanın inkişafına səbəb olmuşdur. H.Cavid dramaturgiyaya həcm etibarilə yığcam, lakin ideya-bədii və əxlaqi-mənəvi dəyərinə görə mühüm əhəmiyyət kəsb edən «Ana» (1910) adlı mənzum pyesi ilə gəlmişdir. H.Cavid istəklili oğlunun qatilini bağışlayan, şəxsi kədərini qəlbinin dərinliklərində yaşayan, bununla belə, mərhəmət hissini, İnsanı bağışlamaq, ona yazdığı gəlmək duyğusunu qoruyub saxlayan bir müsəlman ananın obrazını yaratmışdır. Bu pyesdə yer alan süjet və motivlər ümumən Cavid dramaturgiyasının nə kimi qaynaqlardan güc alacağından xəbər verirdi. H.Cavidi bir dramaturq kimi səciyyələndirən, onun yaradıcılığına romantik vüsət verən pyesi təbii ki, 1914-cü ildə tamamladığı mənzum «Şeyx Sənan» faciəsidir. Faciə və kədərdən keçən İnsanın obrazını hələ «Ana» pyesində ustalıqla yaradan müəllif «Şeyx Sənan»da bu məqamları daha geniş kontekstdə mahir sənətkar qələmi ilə bir araya gətirir. Üzərində dörd ilə yaxın bir müddətdə və çox intensiv şəkildə işlədiyi «Şeyx Sənan» əlbəttə ki, müəllifinə və ümumən milli dramaturgiyamıza başucalıq gətirən bir əsərdir.

«Şeyx Sənan» H.Cavid dramaturgiyası üçün aktualıq və qüdrət gətirən əsərdir. Şairin «Şeyx Sənan» mövzusuna müraciət etməsi səbəbsiz deyil. «Şeyx Sənan»ın quruluşu mövzusuna müvafiqdir. Faciə bütünlüklə aparıcı qəhrəmanın ruhi-mənəvi təkamülü üstündə köklənmişdir.

1917-ci ildə yazılan və 1926-cı ildə ilk dəfə çap olunan mənzum «Uçurum» pyesini «Şeyx Sənan»la bağlayan cəhət yalnız Cəlalın və Sənanın uçuruma pənah aparmaları, cismani ölümü könül xoşluğu ilə qəbul etmələri deyil. Çünki bu qəhrəmanlar uçurum məqamına başqa-başqa niyyətlərlə gəlir. Sənan uçuruma

atılmaqla uçmaq, xəyal aləminə qovuşmaq, ərşi-ələya yüksəlmək istəyir. Cəlal həqiqəti, xəyalı, həyatı, kainatı süzgün baxışları uçu-rum hesab edir. Göyərçinlə Cəlalın sonu faciə ilə bitən sevgi ma-cərəsi qəmli bir dastanı xatırladır. «Şeyx Sənan»da romantik mə-həbbət ən sonda ruhani eşqə çevrilir. Ümumiyyətlə, H.Cavid ro-mantik məhəbbəti, ilahi eşqi aşiqanə macərələr müstəvisində sı-nağa çəkir, İnsanlardakı ruhi-mənəvi böyüklüyü hər dəfə yeni bir formalarda təsdiq edir. Məsələn, 1918-ci ildə yazdığı mənzum ro-mantik faciə olan «İblis»də H.Cavid xeyirlə şərin əbədi qovğasını İnsanın tale kitabı müstəvisinə keçirmişdir. Pyesin təlqin etdiyi başlıca qayə bundan ibarətdir ki, iblisə uymaq, aldanmaq olmaz. Əks halda, böyük faciələr, fəlakətlər törənər, doğmalar, yaxınlar bir-birinə yad olar, qurbanların sayı artar. İnsan iblis də ola bilər, munis də. Xeyir İnsanın ruhundadırsa, şəh əməlinədir. Xeyirdə mənəvi-ruhi, şərdə maddi-cismani başlanğıc üstünlük təşkil edir. İnsan şərin qurbanına çevrilməməsi üçün xeyirin məsləhətlərini dinləməlidir. Tanrı daim xeyir «qiyafə»sində təzahür edir. Bütün bu inam və etiqadları H.Cavid zamanın, tarixi gerçəkliyin tale-yönlü hadisələri kontekstində bədii düşüncə predmetinə çevirərək reallaşdırır.

«Peyğəmbər» romantik mənzum dramında dini-tarixi sima-lara, müqəddəs ruhani dəyərlərə Cavid təəssübkeşliyi önəmli yer tutur. «Məhəbbətdir ən böyük din» inamı burada aparıcı qayəyə çevrilir. 1925-ci ildə yazılan və 1926-cı ildə çap olunan «Topal Teymur» dramında tarixi qəhrəmanlıq motivləri H.Cavidin milli və bəşəri fikirləri kontekst təşkil edir. Pyesdə şair Kirmaninin di-lindən səslənən aşağıdakı fikir H.Cavidin romantik sənət kredosu üçün olduqca səciyyəvidir.

«Şair. (səmimi və coşqun bir ahənglə). Məhəbbət! Məhəb-bət! ... Əvət, bütün bəşəriyyəti xilas edəcək yalnız məhəbbətdir. Məhəbbətlə çırpınan bir çoban qəlbi, kin və ədavət püskürən bir sultan qafasından daha şərəflidir. Əgər dünyanın şanlı çarpışma-ları, qanlı vuruşmaları nəticədə bir məhəbbət, fəvqəlbəşər bir mə-həbbət doğurmayacaqsansa... bütün həyata, bütün kainata nifrətlər olsun» (29, s.302). Cavid bu dramda «türk əqvamının» (26, s.330)

birliyi məsələsini kifayət qədər önəmli bir ideya olaraq irəli sür-müşdür.

H.Cavid Ə.Firdovsinin məşhur «Şahnamə» dastanının süje-tindən bəhrələnərək yazdığı mənzum «Səyavuş» (1933) dramında aparıcı qəhrəmanın şəxsiyyətində və taleyində təkliyin faciəyə və eyni zamanda, qəhrəmanlığa aparan məqamlarını qədərincə açıq-lamışdır. Pyesdə şəxsiyyət və xalq problemi tale yolları və roman-tik ideal kontekstində reallaşdırılır. Səyavuşun üzünü Turan hökmdarı dayısı Əfrasiyaba tutaraq «Keykavus da bir cəllad, sən də bir cəllad» deməsində müəllif konsepsiyasının mühüm cəhətləri ifadə edilmişdir. Səyavuşun təbiətindəki ikilik məkr və mə-həbbət motivləri müstəvisində, ruhi-mənəvi dəyərlər kontekstində reallaşdırılır. «Knyaz» (1929) mənzum pyesində şəxsiyyət və zaman, şəxsiyyətin mənəvi süqutu məsələləri dramatik süjetin aparıcı ideyasını təşkil edir. Şəxsiyyət zamanla, mühitlə ayaqlaşa bilmədikdə «ölmək yaşamaqdır» ideyasına tapınmaqdan başqa çə-rəsi qalmır. Çarəni yalnız bu kimi məqamlarda aramaq hər adama, yaxud hər bədii obraza müəssər olan qismət payı deyil. Təbiətində məhz qəhrəmaniliklə tragikliyin vəhdət təşkil etdiyi şəxsiyyətlər ölümü mərdlik və könül xoşluğu ilə qəbul edirlər.

H.Cavid 1935-ci ildə mənzum formada yazdığı «Xəyyam» romantik faciəsində tarixi həqiqətlərlə şairanə həqiqətləri konkret dramaturji obrazların tale yollarında bir araya gətirmişdir. Pyesin ruhunu, şairanə romantik pafosunu mənəvi axtarış ehtirası təşkil edir. Bu, Xəyyamla Sevdanın təfəkküründə və qəlb həyatında baş verən oyanış olaylarında və özünüdərk məqamlarında daha aydın nəzərə çarpır. Axtarış şəxsiyyətlə mühiti, təfəkkürlə etiqadı bir araya gətirir. Xəyyam həyat yolu kəskin dramatik hadisələr silsi-ləsi ilə əhatə olunmuş tragik surətdir. H.Cavid «Xəyyam»da Şər-qin əzəmətli, romantik, eyni zamanda, tragik məqamlarını canlan-dırır və bu kontekstdə dövrünün mühüm fəlsəfi-siyasi cərəyanları ilə təmasda olan Xəyyamın parlaq obrazını yaradır.

Bu baxımdan H.Cavidin dramaturji poetikasının zəngin es-tetik çalarları təbiidir. Mövzu, janr və digər özəl poetik vasitələr

bu dramaturgiyanın romantik axarında müəllif idealının daşıyıcısına çevrilirlər.

Cavid «Ana» mənzum dramında Səlma ananın obrazını yaratmışdır. Ananın oğlu, yoxsul, ancaq vüqarlı olan Qanpolad uzaqdadır. Onun nişanlısı İsmət həsrətlə Qanpoladın yolunu gözləyir. Varlı və zəngin Orxan da İsməti sevir. Ona görə də, Orxan dostu İzzət və Müradla səfərdən qayıdan Qanpoladı öldürürlər. Murad qaçıb Səlma ananın evində gizlənir. Ana oğlunun qatilini ələ vermir. Bu əsərdə ana obrazı unudulmazdır.

S.Vurğun dramaturgiyasında ən böyük ana obrazı «Xanlar» dramındadır. Xanlar Qızıyetər ananın yeganə oğludur. Xanlar və Mehriban bir-birlərini saf məhəbbətlə sevir. Səlma ana kimi, Qızıyetər ananın da bircə arzusu oğluna toy etməkdir. Ancaq inqilab düşmənləri həyatını azadlıq uğrunda mübarizəyə həsr etmiş Xanları xaincəsinə öldürürlər. Beləliklə, hər iki ananın arzusu gözündə qalır, ancaq onlar heç də düşmən qarşısında əyilmir, səhnəni qalib kimi tərk edirlər. Hər iki ana – Səlma və Qızıyetər onların evinə pənah gətirmiş qonaqları ələ vermirlər.

Səlma ana oğlu Qanpoladı öldürmüş Murada evində sığınacaq verir, biləndə ki, oğlunu o öldürüb, yenə də onu müdafiə edir:

*Qonaq qardaş dur! Təlaş etmə sən,
Qorxma, bir zərər gəlməz sənə məndən.
Amandasan heç qorxma, heç sıxılma!
Çünki mən əvvəldən söz verdim sənə
Sən bir qonaqsan, qatil olsan belə,
Səlma həlak olur da, verməz ələ.*

Şairin fikrincə yer üzünün ən şərəflişi kimi xəlp olunmuş İnsan, etdiyi saysız- hesabsız günahları üzündən cılızlaşıb, xırda- lanıb yerlərdə sürünür. İnsan öz mahiyyətindən o qədər uzaq düşüb ki, beyni qapandığından və bəsirət gözü tutulduğundan özünü dərk edə və özündə haqqı görə bilmir.

«Şeyx Sənan»da Şeyx Sənana görə İnsanın hansı dinə mənsub olması vacib deyil. Kamil İnsan əqidəli olmalı, öz qəlbi ilə Allaha inanmalıdır:

*Bəni öldürsələr də, bən yaşarım,
Tərk edib xəlqi xaliqə qoşarım (30, s.189).*

Əsərdəki həqiqət axtarıcısı kimi yadda qalan dərviş də eynilə bu əqidəyə qulluq edir:

*Həqiqət istərim, yalnız həqiqət!
Yetər artıq şəriət, ya təriqət.
Qulaq verməm bən əsla bir xitabə
Pərəstiyə eyləməm hiç bir kitabə (30, s.146).*

Qadınların üzüörtülü gəzməsinə Cavid qəhrəmanlarının münasibətləri də maraqlıdır. Cavidin «Peyğəmbər» dramında Peyğəmbər, üzuaçıq gəzdiyinə görə Şəmsaya dediyi sözlərində onun qadınların örtülü gəzməsinin tərəfdarı olduğu anlaşılır. Şəmsa:

*Düşün, bakir bir qönçəyə
Qadın demək pək xətdir (29, s.171).*

Peyğəmbər:

*Halbuki o qönçə bikri
Hər gün binlərcə göz əmər
Öyündüyün biki, ey pəri,
Sönər, hər gün bir az sönər (29, s.171).*

Lakin Peyğəmbərin daha sonra söylədiklərinə məntiqlə yanaşsaq bu fikrin «inkarını» görürük:

*Əvət, arif düşünür, haqqı bulur,
Aqibət kəndisi bir tanrı olur (29, s.251).*

Deməli, Peyğəmbər İnsanda haqqın təcəllə etdiyini, haqq nurunun olduğunu təsdiq edir və eyni zamanda Allahın hüsnünü görmək, ilahi dərğahın çarşafını yırtmaq istəyində bulunur:

*Anlamam bir şu ölçüsüz, şu dərin,
Şu qaranlıq, çiçəkli pərdə niçin?
Bəni yalnız düşündürən şu məal,
Həp bu, yalnız bu, daima bu sual.
Şu siyah çarşaf ən böyük əngəl,
Uça bilsəydin, iştə ən əvvəl
Onu yırtar da, parçalar da həmə, n,
Qavuşurdum o hüsnü-mütləqə bən (29, s.144).*

«Xəyyam» pyesində isə H.Cavid birmənalı olaraq qadını buxovlardan, hər cür məhdudiyyətdən azad görmək istədiyini bildirir:

*Şən, gözəl bir qadın azadə gərək!
Əldə gül qönçəsi, ya badə gərək.*

Dövrün ictimai-siyasi ab-havası barədə düzgün məlumat vermək, cəmiyyətdə baş verən hadisələrə müəllif münasibəti bildirmək baxımından H. Cavidin «Peyğəmbər» dramında da əsərin yazıldığı dövrün bir çox problemləri, cəmiyyətdəki ədalətsizliklərə, zülmə və vəhşətə işarələr edilir:

*Öylə bir əsr içindəyim ki cihan
Zülmü vəhşətlə qavrulub yanıyır.
Yüz çevirmiş də Tanrıdan İnsan,
Küfrü haq, cəhli mərifət sanıyır.
Dinləməz kimsə qəlbi, vicdanı,
Məhv edən haqlı, məhv olan haqsız...
Başcıdır xalqa bir yığın canı,
Həp münafiq, şərəfsiz, əxlaqsız.
Gülüyor nurə daima zülmət,
Gülüyor fəzlə qarşı fisqü fücür.
Ah, ədalət, hüquq və hürriyyət
Ayaq altında çignənib gediyor (29, s.145).*

1921-ci ildə yazılan bu əsər H.Cavidin sovet imperiyası dövründə yazdığı ilk əsəridir. Xalq cümhuriyyətimizin süqutu, müstəqil hürriyyətimizin itirilməsi, «bir yığın canı»nın hakimiyyəti ələ alması, haqq-ədalətin, soydaşlarımızın hüququnun «ayaqlar altında çignənməsi» Peyğəmbərin dili ilə verilmişdir.

1.1. H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyesləri ədəbi tənqidi düşüncə axarında

XX əsrin böyük şairi Hüseyn Cavid qəti fikirdə idi ki, ümumbəşəri ideyalar məhz məhəbbət mövzusunda kifayət qədər dərinlən ifadə edilə bilər. Çünki sevgi İnsan qəlbinin əsas, əzəli

keyfiyyətidir. Güzəllik Allah neməti, onun təcəssümüdür. H.Cavid daim sənətin ruhi tələbatla yaradılması məramını əsas tutur, təsvirin bizə bəlli olan predmetə uyğunluğu məsələsini ideal mövqeyindən həll edirdi. Bu baxımdan H.Cavidin XX əsrin narahat, təlatümlü çağlarında «Şeyx Sənan» (1914), «Peyğəmbər» (1922) kimi sırf romantik pyeslər yazması təsadüfi deyil. H.Cavidin romantik konsepsiyasına görə zaman, tarixi şərait nə qədər mürəkkəb və sərt olsa da, ruhi-mənəvi qaynaqlara nisbətə keçicidir, ötəridir. Şeyx Sənanın, Məhəmməd Peyğəmbərin həyat və fəaliyyətinin doğurduğu ideyalar isə əzəli, əbədi və həmişəyaşardır. Çünki ilahi-ruhi əsasla bağlıdır. «Şeyx Sənan»ı «Peyğəmbər»lə birləşdirən, qəhrəmanları bir-birinə bağlayan çoxlu məqamlar və motivlər vardır. Əgər məsələlərə H.Cavidin romantizmi baxımından yanaşsaq və hər bir fragmentə tipoloji baxımdan qiymət versək aydın görünər ki, bu əsərlər bir çox cəhətdən bir-birini tamamlayır. «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» nəinki H.Cavid sənətinin vüqarını, eyni zamanda Azərbaycan romantizminin iqtidarını, gücünü göstərirdi. Bir çox istiqamətdə bu əsərlər romantizmin həddlərini həddən artıq genişləndirir, hətta ondan kənara çıxır, ruhi-mənəvi başlanğıca meydan alır və beləliklə, ideali ümumİnsani dəyərlər əsasında predmetləşdirirdi. «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» H.Cavidə ideyanı mücərrədləşdirməyə, zamanla rəqabətə girməyə imkan verirdi. Bu əsərlərin mövzuları tarixi material əsasında ümumİnsani dəyərləri, bəşəri kədəri və eyni zamanda sevinci ifadə etməkdə müəllifə geniş imkanlar verirdi. Başqa sözlə, mövzular nəinki romantizm konsepsiyası, bədii metodu, tədqiqat üsulu üçün münasib idi, eyni zamanda H.Cavidin ruhuna son dərəcə yaxın və doğma idi. Həmin mövzular ilahi məhəbbət, mütləq eşq ideyasını predmetləşdirmək üçün dramaturqa tam sərbəstlik və səlahiyyət verirdi. Bu əsərlərdə, xüsusilə, «Şeyx Sənan»da ruhun ülvə bir aləmə səfər etməsinə imkan yaranır. Çünki vasilin ümdə vasiləsi fənadır. Pyesin sonunda Şeyx Sənan Xumarı qolları arasına alaraq deyir:

*Enməyiz, enməyiz xayı, yalnız
Ərşi-əlayə yüksəlib uçarız.*

*Uçarız həqqə doğru bərqasa,
Nətkim uçdu həzrəti-İsa (30, s.225).*

Çünki nuri-həqqi daima yanar, sönməz hesab edən Sənan yüksəlməyi, enməməyi üstün tutur, məhv olmaqdan çəkinmir, onu könül xoşluğu ilə qəbul edir. O, çox gözəl anlayır ki, fəna eyni zamanda bəqayi-Cavidandır. Cənnət vüsala yetməkdir. Ona görə də uçurum qarşısında «Uçalım, haqqa doğru, gəl uçalım» qərarını qəbul edir. Dərvişin fikrincə «fəhmü-idrakı», «bəsirət» olanlar, vicdanı kor olmayanlar Xumarla Sənanın uçduğunu, «göydə şimdi, sanki mələk» kimi rəqs etdiklərini görər. «Uçurumdur pənahgah ancaq» məqamına gələn Şeyx Sənan haqqında Dərviş «qi-yafəsində» H.Cavid çox gözəl buyurur:

*Baqma, şeyxim, şu hali-pürqəminə,
Giriyorsun həqiqət aləminə,
Fəzli-həqq runüma kəmalında,
Parlıyor nuri-həqq cəmalında.
Səndə bir əhli-hal əlaməti var,
Səndə alan Xuda qi-yafəti var (30, s. 220).*

Şeyx Sənanın «həqiqət» aləminə girməsini dərvişin hiss edib görməsi təbiidir. Çünki dərdi yalnız dərddli olanlar anlayar. Dərsiz nə bilsin dərddlinin halın. Hüseyn Rasizadə «Cavid» təxəllüsünü təsadüfən götürməyib. O da böyük sələfi Füzuli kimi şeirin sərmayəsinin kədər, qəm, qüssə və möhnətdən ibarət olduğunu çox gözəl bilirdi. Təxəllüsü qayə və əməli ilə həmahəng olan şairin qəhrəmanı kimi özü də fəna məftunu idi. Əks halda Şeyx Sənanın «cəmalında parlayan nuri-həqqi», ondakı «əhli-hal əlaməti», «xuda qi-yafətini» belə asanlıqla görə bilməzdi. Bu, qəhrəmanın fəna-bəqa Cavidan məqamına daxil olması, başqa sözlə, «xuda qi-yafəti» alması idi, buradakı «fəzli-həqq», «əhli-hal əlaməti» ifadələri də önəmli mənaya malikdir. Birinci mərifət mərtəbəsinə yüksəlməyi, ikinci ümumİnsani, daha doğrusu mütləq İnsanı, küll İnsanı, fəlsəfi mənada substansional vəhdəti ifadə edir. Başqa sözlə, canın, ruhun özünə, sonsuza qayıtması deməkdir. Çünki ölmək yox olmaq deyil. Bu mənada Şeyx Sənan fəna mülkünə, cənnət məkanına, vüsəl aləminə qovuşur. Dərvişin

«uçuyorlar fəzada sanki mələk», «Aldı ağuşa qalibə mələkut, işə qeyb oldular, sükut, sükut!» deməsində də dərin mənə var. Bunu ancaq «fəhmü-idrak» və pak vicdan sahibləri görə bilərlər. Maraqlıdır ki, «Ümum»da onların uçmasını görür: «Uçuyorlar, əvət, gülümsəyərək...». Lakin bu baxımdan Papasın Şeyx Sənanla Xumarın qeyb olmasını, uçmalarını görə bilməməsi də təbiidir. Çünki H.Cavidin buyurduğu kimi vicdanı kor olanlar bunu görməkdən məhrumdur:

«Papas (hiddətlə)

*Gümrah olan İnsan için
Cənnətdə yox əsla məkan,
Aldanmayın, aldanmayın!
Uçmaq yalan, qaçmaq yalan...
Aldanmayın divanələr!
Mümkün deyil, uçmaz bəşər» (30, s. 239).*

«Qeyb olmaq» dini anlamda müqəddəslərə nəsib olandır. Ruhlar aləminə qovuşmağı, haqqa çatmağı bildirir. «Mələkut» ərəb sözü olub bir neçə mənə ifadə edir. Lakin dərvişin dilindən deyilən bu sözün «mələklər» və «ruhlar aləmi» mənaları daha önəmlidir. Çünki Şeyx Sənan əməli və əməli ilə yalnız ruhlar aləminin sakini ola bilər. O, real, maddi aləmdən əl-əmək üzüb, «Şu müləvvəs mühiti tərk edəlim» qənaətindədir. Şeyx Sənan «müləvvəs mühitin (ləkəli, murdar) övladı deyil. Bu saflıq və paklıqda olan İnsanı həmin mühit yalnız qurbana çevirir. Sənan isə öz taleyini dərk edir və ona doğru inamla irəliləyir. Ölümədən aman istəmir. Ruhi təbiətinə görə Məcnun, Vamiq və Fərhadla doğmalaşan bu romantik aşiqin də Füzuli demişkən «Əzəl katibləri üşşaq baxtın qarə yazmışlar». Ona görə də bu kimi aşıqlar üçün qəm, möhnət zövqdən önəmlidir. Füzulinin lirik qəhrəmanı hətta «qəmdə zövq olsa, o qəm mənə lazım deyil», - deyir. Ona görə də fəna mülkü bunlar üçün ülvə bir məkandır:

*Fəna səhrasının çıx seyrinə, yaxşı səyahətdir,
Nə qovğa var, nə fitnə, ol biyaban sanki cənnətdir.
Bu dünya mülkü viran oldu, artıq qalmadı inam,*

*Fəna mülkü özü abad, əhli kani-qeyrətdir.
Bu dünyadan o dünyaya gedən kəslər qayıtmazlar,
Yəqin ki, orda İnsanın nəsibi istirahətdir.
O dünyanı tapanlar meyl qılmazlar bu dünyaya,
Fəna İnsanlara bir qurtuluşdur, bir fəraqətdir (47, s. 127).*

Füzulinin lirik qəhrəmanı bu dünyanı vəfasız, müvəqqəti, sonu olan bir aləm hesab edir. Burada qovğa, fitnə İnsanlara qənim kəsilib. O, şair üçün qəm evidir. Bununla belə Füzulinin lirik qəhrəmanına tövsiyyəsi budur ki, «Çalış yaxşı əməllər et, mükafatı səadətdir» (47, s.127). Burada «səadət» bu dünyada maddi-cismani sevinc mənasında deyil, məhz axirət, fəna xoşbəxtliyi mənasındadır. Çünki həm şairə, həm də onun lirik qəhrəmanına görə «Bu dünya qəm evi, lakin o dünya mülki-işrətdir» (47, s.127). Bu əhval-ruhiyyə, «iki dünyaya» belə bir dini-fəlsəfi və poetik baxış təkcə Füzulinin lirik qəhrəmanına xas düşüncə tərzidir deyil. Bu, öz prinsipləri olan təfəkkür sistemidir, substansional qüvvənin təzahürüdür. Belə bir qayeyi əməli şairin «Leyli və Məcnun» poemasının aparıcı qəhrəmanları da izləyir. Məcnun da bu dünyadan cismən köçdüyü məqamda tanrısından fəna istəyir:

*Müştaqınəm, ey əcəl, kərəm qıl,
Dəfi-ələm ilə rəfi-ğəm qıl!
Qurtar məni izzirabi-ğəmdən!
Ver müjdə, vücudimə ədəmdən! (47, s. 225).*

Göründüyü kimi, Məcnun əcəlin müştəqidir. Çünki yarı var olanda aləm onun üçün xoş idi. İndi ki, yarı yoxdur, dünya da mənasızdır. Ona görə ədəm, fəna mülkü vücud üçün ən xoş məskəndir. Burada «vücud» ifadəsi eyni zamanda «vəhdəti-vücud» anlamını yaddaşa çəkir. Diqqəti cəlb edən cəhətlərdən biri də «Leyli və Məcnun» poemasının və «Şeyx Sənan» faciəsinin sonunda bəzi oxşar motivlərin tipologiyasıdır. «Bu, Zeydin Leyli ilə Məcnunu rəyasında gördüyüdür» fəslə deyilənə nümunə ola bilər:

*Xab içrə göründü ol nizarə,
Bir bağidə iki mahiparə;
Ruxsarlarında zövqdən nur,
Bimi-ğəmi dərdü güssədən dur (47, s. 228).*

və ya:

*Bu iki mahi-xüceştərixsar
Məcnun ilə Leyliyi vəfadar,
Çün vadiyi-eşqə girdilər pak,
Ol paklik ilə oldular xak.
Mənzilləri oldu bağı-rizvan,
Çəkərləri oldu Hurü-ğılman.*

Məcnunun könül sirdaşı Zeydin yuxuda iki ay parçasının bağda üzlərində nur, qorxu, qəm, dərd və qüssədən uzaq görməsi təsadüfi deyildir. Çünki bu iki ay üzlü: vəfalı Leyli ilə Məcnun eşq vadisinə pak girib və həmin paklıq ilə xak olublar. Belələrinin mənzillərinin cənnət bağı olması huri-qılmanların onlara qulluq göstərmələri təbiidir. Haqq-təala birləşdirəni ayırmaq olmaz. Qəhrəmanlar bir-birlərinə artıq ruhən çoxdan qovuşmuşdular. H.Cavidin də Şeyx Sənanı və Xumarı belə paklıq ilə «vadiyi-eşqə girdilər»:

*Yüksəldilər İsa kibi,
İşgəncədən qurtuldular.
Ruhasına rəya kibi,
Qeyb oldular, qeyb oldular!
Yüksəldilər, yüksəldilər,
Cənnətdə rahat buldular.
Yüksəldilər, yüksəldilər,
Qeyb oldular, qeyb oldular (30,s.239).*

Burada İsa peyğəmbərin adı təsadüfi çəkilmir. Müqayisə özü çox maraqlıdır. İsa peyğəmbər çarmıx işgəncəsindən, əzab və üzüntüdən o zaman xilas olur ki, ruh bədəndən, can cisimdən azad olur. Və nəticədə peyğəmbər mənəvi dirilik, ruhən yaşarılıq qazınır. Ruhi-mənəvi olan ilkinliyə qovuşur, uçar, pərvaz edir, əflaka (göylərə) yüksəlir və beləliklə, fani dünyadan, onun sıxıntılarından azad olaraq əbədi həyat məkanına daxil olur. H.Cavidin də Şeyx Sənanı belə bir məqama: bağı-rizvana (cənnət bağına) sakin olur. Onun buna ruhi-mənəvi haqqı var idi. Çünki paklıq, saflıq və müqəddəslik əvvəl-axır Şeyx Sənanı ideal mərtəbəyə yüksəldəcək idi. H.Cavid Şeyx Sənanı təkcə romantik xəyalın qanadlarını

da bağı-rizvana aparmır. Bura ilahi eşqin vəhdəti-vücuda yetmək istəyinin doğurduğu ruhun qüdrətini də qoşur. Məsiha-məzhəb olmaq şövqünün yaratdığı fəhm Məcnunu da, Füzulini də, Şeyx Sənanı da, H.Cavidin də eyni bir ruhun qüdrətinə tapındırır. Başqa sözlə, bunlar «ruhu eyni olanlardır» (Hegel). Bu baxımdan Nəsiminin aşağıdakı beytindən çıxan mənanı əzabkeşin ümumiləşmiş obrazına aid etmək olar:

Istəməm mən şadlığı yaradan cəfa xoşdur mənə,

Mən Məsiha məzhəbəm, dərdə riza xoşdur mənə (52, s. 133).

H.Cavidin «Şeyx Sənan» mənzum faciəsinin klassik şeirimizlə əlaqəli təhlili İnsan konsepsiyasının açıqlanmasına, onun dərinləşməsinə, klassik ənənələrin yaşarlılığının təsdiqinə xidmət edir. Yəni vaxtından, zamanından asılı olmayaraq İnsan var, onun problemləri var. Nəsimi, Füzuli və H.Cavidin İnsanın bilavasitə mənəvi problemləri düşündürmüşdür. Məsələlərə mənəvinin müstəvisindən yanaşanda zamanından, hətta milliyyətindən asılı olmayaraq ümumİnsani cəhətlərin hamını birləşdirdiyi yəqin olur. Nəsimi bu mənada heç də təsadüfən deməmişdir ki, «Haqq yolunda birgə gedir müsəlman ilə tərsa».

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, bu ideya H.Cavidin «Peyğəmbər» pyesində də xüsusi vurğulanır. Bu qənaətə əsərin sonunda məhz Peyğəmbər özü gəlir. Ona görə də H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» dramlarının bədii konfliktinin əsasını qoyduğu ruhi-mənəvi problemlər konkret tarixi şəraitin problemlərindən daha çox ümumİnsani, bəşəri problemlərdir. Bunlar təbiidir ki, əsərdə konkret hadisələrlə, İnsan taleləri və real münasibətlərlə bağlı verilməlidir. Bu baxımdan müəyyən tarixi, ənənəsi olan «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» mövzuları H.Cavidin sənət idealına, baxışlarına, yaradıcılıq metoduna, ümumİnsani milli çalarlarla zənginləşdirmək konsepsiyasına tam uyğun gəlir və uyğun gəldiyi üçün də onun ilhamına maya verirdi. Ona görə də H.Cavidin tədqiqçilərindən olan Hənəfi Zeynallının sözü gədən əsərlərdə təsəvvüf, sufizm, hətta fənafillah meylləri araması təsadüfi deyil. Məlumdur ki, böyük Azərbaycan şeiri, klassik poeziya qaynaqları birbaşa bu meyllərə dirənir. Eşq bizim şeirimizdə

həm də fəlsəfənin, müdrikliyin, aqilliyin, kamilliyin, Füzulinin sözlərilə desək, mərifət aləminin əsasını təşkil edib. Bu baxımdan H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyeslərində eşq romantik konsepsiyanın üfüqlərini genişləndirən başlıca amildir. Dramaturq milli və bəşəri ideyalarını həmin əsərlərin faktik materialları əsasında yüksək ilhamla predmetləşdirə bilir. Bu əsərlər zamanın, ictimai tapşırıqların, quruluşun, hətta H.Cavidin öz dövrünün mövcud gerçəkliyinin də tapşırığı deyildi. Bu, daxildən, ruhi-mənəvi içərilərdən gələn, ədibə daim narahatlıq verən, yazılmasını tələb edən, bəşəri nicatı ümumİnsani bir məhəbbətdə aparmağa şövq edən tapşırıq idi. Bunlar romantizm üçün dogma, tipik mövzulardır. H.Cavid romantizmi üçün isə iqiqat doğmadır. Onun romantizmindən keçən isə yeni həyat və iqtidar kəsb edir. Ona görə də H.Cavidin son dövr tədqiqatçılarından olan V.Osmanlı «Azərbaycan romantikləri» (1985) monoqrafiyasında «Cavid romantizmində platonik məhəbbət» fəslini təsadüfi açmayıb. Bu fəsilə təhlil obyektini bilavasitə H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» dramlarıdır. Hərçəndi platonik məhəbbətlə ilahi eşq, eşqi-ruhani arasında eynilik işarəsi qoymaq olmaz. Lakin incə fərqləri indiki halda mübahisə obyektinə çevirmək fikrində deyilik.

Məsud Əlioğlu «Hüseyn Cavid romantizmi» (1975) monoqrafiyasında ədibin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyeslərini müvafiq olaraq «Eşq və ülvyyə» və «Məhəbbətdir ən böyük din» başlıqları altında təhlil etmişdir. Eşq və ülvyyə H.Cavid romantizminə dogma motivlərdir. Bunların kontekstində həm aparıcı qəhrəmanın, həm də müəllifin sevgi, din, həyat və İnsan haqqında konsepsiyası müəyyən edilir. Hələ 1914-cü ildə yazdığı «Şeyx Sənan» pyesində yaratdığı Dərviş obrazı belə bir qəti fikirdədir: «Din bir olsaydı yer üzündə əgər, daha məsud olurdu cinsibəşər». Nəzərə alsaq ki, H.Cavid özünün bir sıra ideyalarını surətlərinin dili ilə deyir, onda Dərvişin Cavid fikirlərinin «carçısı» olması təbii qəbul edilir. Bu cəhəti Zahid Əkbərov «Hüseyn Cavidin Şeyx Sənan faciəsi» (1977) tədqiqatında da xüsusi qeyd edir. Onun xalq artisti Sidqi Ruhullanın H.Cavidin «Şeyx Sənan»

faciəsi ilə bağlı qeydlərindən götürüb istifadə etdiyi nümunəsini biz də eynilə veririk: «H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsinin tamaşasında mən həmişə Dərviş rolunu ifa edərdim. Sonralar bu rolu bəzən başqa artistlər də ifa edirdilər. Mən Dərviş rolunu düzgün, tələb olunan qədər yaxşı ifa etmək üzərində böyük bir həvəs, aludəlik və mətanətlə işləmişəm. Mərhum H.Cavid həmişə mənə deyirdi: «Qardaşım Sıdqi! Bu əsərdəki Dərviş mən özüməm. Unutmayın ki, siz məni oynayırınsınız» (23, s.51).

Z.Əkbərov eyni zamanda belə fikirdədir ki, Sənan da rezoner surətidir. Cavid özünün bir sıra mühüm fikirlərini Sənan dili ilə vermişdir. Əsərdə Dərvişin, xüsusən Sənanın bəyəndiyi, qəbul etdiyi və təbliğ etdiyi ideyalar müəyyən dərəcədə onun müəllifinin də bəyəndiyi və qəbul etdiyi ideyalardır» (23, s.62).

«Şeyx Sənan» faciəsinin tədqiqatçısının yuxarıda söylədiyi fikirlə biz də onun özünün dediyi kimi «müəyyən dərəcədə» razıyıq. Çünki «müəyyən dərəcədə» ifadəsi H.Cavidin qəhrəmanı ilə birgə qəbul etdiyi ideyanı, gəldiyi fikri tam ehtiva etmir. Onun qəhrəmanı vasitəsilə gəldiyi qənaət, irəli sürdüyü konsepsiya tam və qətidir, onda yarımçıqlıq yoxdur. Məhz bu mənada «müəyyən dərəcədə» ifadəsi yerinə düşmür. Çünki tədqiqatçı bir qədər əvvəldə etiraf edir ki, «Sənan... Cavidin özüdür» (23, s.60). Bu hökmdə isə ifrata varmaq meylli var. Doğrudur, elə həmin səhifədə müəllif Sənanla Cavidin müəyyən bir yaxınlığının olduğunu qeyd edir, hər iki şəxsin tərcümeyi-halı və taleyi ilə bağlı faktları misal çəkir. O bu məsələdə aşkarlıq yaratmaq üçün F.Mustafayevin «Molodej Azerbaydjana» qəzetinin 6 mart 1963-cü il tarixdə çap etdirdiyi məqaləsindən belə bir sitat gətirir: «Onun əsərlərində qəhrəmanların çoxuna xas olan bir cizgi vardır. Onlar dünyanı başa düşmək üçün səfər edir, fikirləşir, öyrənirlər. H.Cavidin bütün yaradıcılığına fikrən nəzər saldıqda, istər-istəməz, qəhrəmanların onların yaradıcısına çox oxşaması nəticəsini çıxarmaq olar».

Sitatdan sonra müəllif belə bir fikir söyləyir: «Faciənin görkəmli surətlərindən olan Dərviş dramaturqun müəyyən dövrdəki siyasi-fəlsəfi görüşlərini ifadə edən rezoner bir qəhrəman təsiri bağışlayır» (23, s.61). Ümumiyyətlə, Dərviş, Sənan, Şeyx Kəbir

surətlərinin danışıq və düşüncələrində H.Cavidin fəlsəfi fikirlərinin ifadə olduğunu qeyd edən tədqiqatçı həm də belə fikirdədir ki, «O, (H.Cavid–H.Q.) köhnə fəlsəfələrdən üz döndərsə də, hələ bunların təsirindən tamamilə qurtarmır. Fəlsəfi müəmmalar içində çırpınan sənətkar eklektizm yoluna düşür. «Şeyx Sənan»ı yazıb qurtardığı zaman onun fəlsəfi görüşlərində inkarçılıq meylli axtarıclılıq meylinə üstün gəlirdi» (23, s.69).

H.Cavidin Sənanını rezoner surət hesab edən müəllifin fikirlərində ziddiyyət aşkar görünür. H.Cavid Şeyx Sənanın tarixi-əfsanəvi şəxsiyyətini, başqa sözlə, naturanı kənara qoyub xəyali obraz yaratmamışdır. Ona görə də Sənanla Cavid arasında eynilik aramaq düzgün deyil. Lakin eyni zamanda H.Cavid Sənanın taleyinə kənar müşahidəçi münasibəti ilə yanaşmır, onun ömür yolunun müəyyən məqamlarına şəxsən qatılır da. «Şeyx Sənan» qaynağında romantik—aşiqanə macərədir, qəmli bir dastandır. Bu dastanın fəlsəfəsi də, «eklektizm»i də, «müəmma»sı da özündədir, onun canında, cövhərindədir. «Köhnə fəlsəfə», «inkarçılıq» naturaya həssas münasibət əsasında «özünü göstərir». «Köhnə fəlsəfə» deyəndə idealizm fəlsəfəsi, panteizm, sufizm və təsəvvüf, onun cərəyanları nəzərdə tutulursa, bu da düz deyil. Əslində fəlsəfənin nə köhnəsi, nə təzəsi. Nəsimi, Füzuli lirikası, ümumiyyətlə, çoxəsrlik Azərbaycan şeiri həmin o «köhnə fəlsəfələrin» prinsipləri əsasında boy atmayıbmı? Bir də H.Cavid İnsan ruhunun elə məqamlarına toxunur və onun dramaturgiyasını yaradır ki, o, əzəli və əbədidir, mütləqdir, substansionaldır. Hər hansı fəlsəfədən və cərəyandan ilkindir. Çünki qaynaq və cövhərdir.

H.Cavidin poetik sistemi, təfəkkürü məhz bu amillər üstündə köklənir, tarixi keçici, müvəqqəti və sonlu olan üstündə yox. Ona görə də Cavidin hansısa «fəlsəfədən üz döndərməsi», «fəlsəfi müəmmalar içərisində çırpınması» fikri ilə razılaşımaq olmur. Qəhrəman işində, əməlinə ziddiyyətə yol verə bilər və yaxud xarakteri sənət yolu ilə yarandığı üçün belə görünə bilər. Bu mənada surətin naturasında olanı və ya sənət üsulları ilə ona daxil edilənləri müəllifin dünyagörüşü, fəlsəfəsi kimi qələmə vermək məsələdən asan çıxış yolu deyil. Təəssüf doğuran odur ki, 70-ci illərin

tədqiqatında da hələ H.Cavidin «fəlsəfi görüşlərində inkarçılıq meylləri» axtarmağa səy edilir. Əgər «onun fəlsəfi görüşlərindəki inkarçılıq» şəxsi, ümumi-insani dəyərlərə, mənəvi ucalığa, ruhun ölməzliyi ideyasına, eşqi-ruhaniyə, mütləq həqiqətə və bəşəri səadətə səsləyirsə, əksinə, müvəqqəti olanı, maddi-cismani zövqü, keçici həzzləri, ümumiyyətlə, İnsanı cılızlaşdıran bir sıra amilləri inkar edirsə, onda bu fəlsəfəni nəyə görə siyasi-ideoloji mənada anlamalıyıq.

H.Cavid çox gözəl anlayırdı ki, tarixi şərait gəldi-gedərdir, sənət və onun İnsan ruhunu predmetləşdirmək, ruhi tələbatla yazılmaq ideali qalandır, əbədidir. Bu H.Cavidin bədii konsepsiyası, romantik sənət prinsipləri idi. O bu prinsipləri zamanə ruhuna uyğunlaşdırı bilməzdi və uyğunlaşdırmadı da. Ona görə H.Cavid «Şeyx Sənan»da və «Peyğəmbər»də naturaya nə qədər diqqətli olsa da, öz baxışlarını da tarixi şəxsiyyətlərin ülv-i-bəşəri ideallarına qurban vermirdi. Lakin Sənanla, Peyğəmbərlə H.Cavidin ruhi-mənəvi yaxınlığı, hətta, mən deyərdim ki, doğmalığı hər üçünün ilkinliyə, tanrı eşqinə sığınmaları, onu özlərinə pənah hesab etmələri, pak və günahsız olmalarıdır. Ona görə də məsələlərə bu kontekstdə yanaşanda Cavidin görüşlərində ziddiyyət axtaran müəllifin özü ziddiyyətlərin burulğanında dolaşmış qalır: «Sənanın müxtəlifliyində, görüşləri etibarlı ilə ziddiyyətli olmasına səbəb əslində Cavidin görüşlərindəki ziddiyyətlər idi» (23, s.49). Başa düşmək olmur ki, ziddiyyət deyəndə tədqiqatçı nəyi nəzərdə tutur. Əgər H.Cavid qəhrəmanının xarakterini onun öz təbiətinə uyğun göstərsə, bunun nəyi pisdir? Müxtəliflik, ziddiyyət, əksinə, Sənan çox yaşar, onun məhz öz obrazıdır. Başa düşmək lazımdır ki, axı bu Sənanıdır. Onu H.Cavidə çəkən, bağlayan daxili tellər çox incədir. Bunun adı ruhdur. Onda belə çıxır ki, M.Füzuli də «Leyli və Məcnun» poemasında Məcnun surətini ona görə ziddiyyətli yaradı ki, özünün görüşləri mürəkkəb olub? Əslində «müxtəliflik» Məcnunda Sənandan da çoxdur. Bəs necə olsun? M.Füzuli qəhrəmanı ütüləsin, sıgallasın, tarixi şəraitə uyğunlaşdırsın və ya süjeti «istədiyi» kimi pozub-yazsın? Təbiidir ki, belə yol məqbul hesab edilə bilməz. Bu kimi obrazların ənənəsi var, «sabitləş-

miş» həyat və taleləri var. İdeya da, ideal da onların özündədir, romantik ülviliyindədir. Predmetin həqiqətini, süjet və motivləri ideala uyğunlaşdırmağı hələ vaxtı ilə heç Aristotel də məsləhət bilmirdi. Gərək elə mövqe tutulsun ki, tarixi şəraitin məhdudluğunun şəxsə doğurduğu ziddiyyət sənətin həqiqətinə kölgə salmasın. Çünki onun son nəticəsi ülv-i məqsədlərə xidmət etməkdir. Bu baxımdan sənətin həqiqətini ideal mərtəbəyə qaldıran «Peyğəmbər» əsəri haqqında tədqiqatın məhdudluğu təəssüf doğurur. Halbuki, «Şeyx Sənan»la «Peyğəmbər» Cavidin romantik sənət, ideal qəhrəman və pak İnsan axtarışlarında vahid bir tipoloji xətt təşkil edir. «Şeyx Sənan»dan danışmış onun ideya-mənəvi davamı və inkişafı olan «Peyğəmbər»dən danışmamaq qeyri-mümkündür. Bu əsərlərdə süjet, motiv, fraqment yaxınlığı var. Qəhrəmanların ideyalarının açılması üçün istifadə edilən üsul və vasitələrdə də, əsərlərin strukturlarında da bir yaxınlıq vardır.

Bunların səbəbləri çoxdur və yuxarıda biz onların bəzisini qeyd etmişik. Lakin «H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsi» monoqrafiyasında «Peyğəmbər»in demək olar ki, heç adı tutulmur. Çünki yazıldığı dövrdən başlayaraq son illərə qədər zamanə ideologiyasına heç cür uyğun gəlmirdi. Hətta H.Zeynallı «Maarif və mədəniyyət» jurnalının 1926-cı il, 9, 10, 11-ci saylarında çap etdirdiyi «H.Cavidin yazdığı «Peyğəmbər» haqqında mülahizələrim» məqaləsində pyesin pafosunda zamanın ideologiyasına yaxınlıq arasa da, əslində bu səylər zahiri xarakter daşıyırdı. Əsərin başlıca mətn-ideyası isə əslində İnsanı ucalığa; hüsn-xudaya yüksəldirdi. «İnsan ruhunun ən yüksək tələbi dinə cəhddir» (Hegel). H.Cavid bu ideyanı eşq, məhəbbət obrazında formalaşdırır. İnsan ruhunun ən yüksək tələbi olan dinlə məhəbbətin vəhdətini, biri-digərini tamamlamasını «Şeyx Sənan», «Peyğəmbər» və «Topal Teymur» dramlarında predmetləşdirmişdir. Çünki din də, məhəbbət də ilahi eşqə bağlıdır, ondan doğur və ona da xidmət edir.

H.Cavidin görkəmli tədqiqatçılarından olan akademik M.C.Cəfərovun «Hüseyn Cavid» (1960) və «Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm» (1963) samballı monoqrafiyalarında «Peyğəmbər»dən uzaq düşməsinin səbəblərini anlamaq olar. Həmin il-

lərdə hələ panislamizmin xofu qalırdı və islam peyğəmbərini idealizə edən bir əsəri təhlil etmək müşkül məsələ idi. Ideoloji örtük və qadağanlar hələ onun üstündən götürülməmişdi. Cəmiyyətdə ilıqlaşma prosesi artıq bir qədər əvvəl başlasa da, buz hələ tamamilə əriməmişdi. Tənqid öz iqtidarını göstərə bilmirdi. 30-50-ci illərin qorxusu hələ cənlərdən çıxmamışdı, şüurun sərbəst axınına əngəl törədirdi. Halbuki, H.Zeynallı 20-ci illərdə öz dövrü üçün son dərəcə səmimi, ehtirasla zəngin olan bir əsər yazmış, «Peyğəmbər»i geniş ədəbi-tənqidi tənqiddən keçirmişdir. Biz bu haqda bir qədər sonra bəzi mülahizələr söyləməli olacağıq. Uzun illər Azərbaycan xalqının milli bədii tənqidi «Peyğəmbər»in verə biləcəyi estetik zövq imkanından, onun ruhi-mənəvi mühitindən kənarda qalmışdır. H.Zeynallının «Peyğəmbər» haqqında mülahizələrim» adlı elmi-tənqidi məqaləsindən sonra, demək olar ki, H.Cavidin bu əsəri haqqında fikir söyləyən Məsud Əlioğlu olmuşdur. O, «Hüseyn Cavidin romantizmi» (1975) monoqrafiyasında «Peyğəmbər»ə «Məhəbbətdir ən böyük din» başlığını ayırmışdır. Cəmi iki səhifədən ibarət olan bu bölmədə əsas diqqəti «dramın başlıca məfkurəvi-bədii qayəsini, ideya-məzmununu olduğu kimi şərh etməyə» yönəlmiş, bəzi mülahizələri elmi məntiqə uzlaşmayan yanlış və birtərəfli fikirlər» hesab etmişdir. Lakin «Peyğəmbər»in ləyaqətini elmi məntiqin iqtidarından keçirən tənqidçi özü də «yanlış və birtərəfli fikirlərdən» yaxa qurtara bilməyib. Bu, heç mümkün də olmazdı. Çünki M.Əlioğlu bütün diqqəti məfkurəyə, ideya-məzmunu yönəldir.

Bu mənada tənqidçinin aşağıdakı qənaəti təsadüfi deyil: «Tarixdən götürülən konkret mövzu və hadisələr, tarixi şəxsiyyət olan Məhəmməd, onun həyatı və ideoloji mübarizə fəaliyyəti... şairin ictimai-siyasi görüşlərinin və ədəbi-estetik prinsiplərinin ifadəsi üçün sadəcə bədii vasitədir» (22, s.122-123).

Tənqidçinin xoş məramlı niyyətinə qəti şübhəmiz olmasa da, H.Cavidin «Peyğəmbər» əsərinə bu kimi üsullarla haqq qazandırmağın da tərəfdarı deyilik. Çünki bu mülahizələrdə naturanın əhəmiyyəti azaldılaraq «şairin ictimai siyasi görüşlərinin sadəcə bədii vasitəsi» kimi qələmə verilir. Yuxarıdakı mülahizədə Pey-

ğəmbərə aid edilən «ideoloji mübarizə fəaliyyəti» ifadəsi də yerinə düşmür. Bu, əsərdə Peyğəmbəri islam dininin yaradıcısı və qüdrətli bir dövlət xadimi kimi dəyərləndirən H.Cavidin siyasi cəhətdən dəstəkləmək idi. Məhz buna görə də «Peyğəmbər»in ideyası «elmü-ürfana» və «əqlü-mərifətə» yiyələnməklə məhdudlaşdırılır. «Elmü-ürfan», «əqlü-mərifət» «Peyğəmbər»in başlıca ideyası üçün vasitələrdir. «Vəhdəti-vücuda», ruhun canlandırılması, ilahi eşq, sufi meyllərin açıqlanması üçün «elmü-ürfan», «əqlü-mərifət» həqiqətən gərəkli vasitədir. H.Cavidin pyesinin bütün ideyasını yalnız bunlara bənd etməzdi. Buradakı taleyüklü problemlər nəinki bir millətə, bir dinə, eyni zamanda bütün bəşəriyyətə aid olan məsələlərdir. Platondan tutmuş M.Füzuliyə qədər bir sıra filosoflar belə fikirdə olublar ki, bəzi məsələləri «Əqlü-ürfanla» anlamaq olmaz. Əqlə «vücudi-külli», «mütləq ideyanı», «eşqi-ilahini» dərk mümkün deyil. Füzulinin fikrincə kamilliyin, müdrikliyin ən uca zirvəsi mərifətdir ki, bu da məkani ideyaları dərk etməklə məhdudlaşır. Əqlindən «dəlalət» istəyən şair ondan «zəlalət» görür. «Təhqiq yolunda əql netsin», etirafı da təsadüfi deyil. Çünki əşyanın zahir olması «məzahir»ə bağlanılır. Əql «zətin» yox, «sifətin» təhqiqində iqtidardır. «Zətin» təhqiqi «əndişəli»dir. Füzuli: «İdrak sənə yetərmi, heyhat!» (47, s.17).

Beləliklə, sənətə, ilahi eşqə dair bir çox məsələlərdə özünün böyük sələfi Füzuli ilə «məsləhətləşən», onu izləyən H.Cavidin «Peyğəmbər» kimi dahiyənə yazılmış əsərinin əhəmiyyətini zahiri amillərlə bağlamaq kimlər üçün «faydalı» olsa da, dramaturqun özünə faydalı deyil. «Peyğəmbər»in poetik gücünü ayrı-ayrı ünsürlərdə deyil, bütün mürəkkəb strukturda; süjet sistemində, kompozisiyanın bədii tərtibində, xarakterlərin təkamülünün motivləşdirilməsində, ideyanın həyata keçirilməsində axtarmaq lazımdır. Çünki «Peyğəmbər» mürəkkəb konstruksiyalı əsərdir və özünəməxsus poetik sistemə malikdir. Naturadan gələn ideya ilə romantik qayə, Cavid ideya və baxışları burada sintez təşkil edir. Bir çox ideya və mətləblər daxili planda açıqlanır. Ona görə də adi məntiq, ideoloji vasitələr əsərin bütün ləyaqətini anlamaqda etibarlı hesab edilə bilməz. Eşq, məhəbbət, sevgi «Peyğəmbər» pyesində xüsusi yer

tutan anlayışlardır. M.Əlioğlu «Məhəbbətdir ən böyük din» başlığını təsadüfi seçməyib. Əsərdə Peyğəmbər məhz həmin qayəni izləyən aparıcı qəhrəmandır. H.Cavid bu ideyanı «Topal Teymur» dramında da davam etdirmişdir. Lakin eşqin bir cismani, maddi anlamı var, bir də ruhi-mənəvi, yəni ruhani mənası vardır.

V.Osmanlı «Azərbaycan romantikləri» (1985) monoqrafiyasında «Şeyx Sənan»ı və «Peyğəmbər»i məhz ruhi-mənəvi eşq əsasında təhlil edir. Doğrudur o, platonik məhəbbəti kontekst götürür və ilahi eşqlə bu məhəbbətin incə fərqi varmır. Lakin platonik sevgiyə aid xüsusiyyətlər «Şeyx Sənan»ın və «Peyğəmbər»in ideya-bədii konsepsiyasını geniş planda anlamağa imkan vermir. V.Osmanlı ruhani eşqlə platonik eşqi eyniləşdirir. Onun arqumentləri konsepsiyasına uyğundur. «Ruhani-eşq-platonik eşqdır. Buna bəlkə mənəvi eşq də demək mümkündür. Platonik eşq, yaxud «aşıqi-ruhani» elə eşqdır ki, onda cavan, qoca fərqi yoxdur. Sənan deyir ki, «mənəvi eşqə qarşı hər İnsan birdir, pirü cavan». Mənəvi eşqdə sevgililərin cismani qovuşması yox, ruhən qovuşması məqsədə çevrilir (55, s.58).

Göründüyü kimi, V.Osmanlı platonik eşqi mənəvi eşqlə bir-başə eyniləşdirmir. «Bəlkə», «demək mümkündür» ifadələrini təsadüfi işlətmir. Platonik eşqdə, mənəvi məhəbbətdə sevgililər cismani və məkanidirlər. Lakin onların cismən qovuşması başlıca məqsəd deyil. Məcnun Leylisi ilə cismani qovuşmaqdan, real sevgidən imtina edir. O, məşuqəsinə artıq ruhən birləşmişdi. Bu eşqin doğurduğu şövq cismanidən qat-qat . Çünki hüdudsuzdur, sonsuzdur. Eyni zamanda, yuxarıdakı sitatdan bəlli oldu ki, Sənan da «mənəvi eşqi» üstün tutur. Lakin Məcnunun və Sənanın sevgilələrinin səbəbkarları var. Bunlar müvafiq olaraq Leyli və Xumardır. Real, cismani və məkani şəxslərdir. Onlar da bu sevgiyə cismani faydadan daha çox mənəvi maraq göstərirlər. Başqa sözlə, tərəflər cismanidir və məhəbbətdə maraqları var. Söhbət cismani və yaxud mənəvi maraqdan deyil, məhz maraqdan gedir. İlahi eşqdə tərəflərdən biri məkanidir, digəri laməkandır. Laməkan olan bizim tanrımızdır, ruh və substansiya olandır. Laməkan olana məhəbbət məhz «Peyğəmbər» əsərində özünün yüksək təcəssümünü

tapmışdır. Bu baxımdan Mələyin Peyğəmbərə dediyi sözlər diqqəti daha çox çəkir: «Nərdivanlar yapıb könüllərdən, parla, yüksəl vücuti-mütləqə sən!» (27, s.10). Göründüyü kimi, «vücuti-mütləqə» eşqi yalnız «könüllərdən nərdivan yapmaqla» mümkün ola bilər. Peyğəmbər şairdir. Onun lirik qəhrəmanı «Hüsni-xudaya» məftundur:

*Bən fəqət hüsni-xuda şairiyim,
Yerə enməm də, səma şairiyim (29, s.161)*

Burada lirik qəhrəman H.Cavidlə Peyğəmbər arasında mənəvi körpü yaradır. Peyğəmbərlə şair arasında uyğun cəhət hər ikisinin ideala hədsiz məftun olmasıdır. Burada H.Cavidin də romantik idealına heyranlığı mühüm rol oynayır. Bu baxımdan aşağıdakı misralar çox mətləbləri yada salır və İnsanın mənəvi dünyasının sirli bir aləm olduğuna inamı artırır:

*Çünki bən aşiqi- divanəsiyim,
Bən o hüsünün dəli pərvanəsiyim (29, s.162).*

Romantiklər məhəbbətlə dini bir-birinə son dərəcə yaxın hesab edirdilər. Çünki hər ikisinin cövhəri saflıq və paklığa bağlıdır, onlar mahiyyət etibarilə eyni qaynaqdan qidalanırlar. Hər ikisi öz başlanğıcını məftunluq, heyranlıq və şövqdən alır. Dində tanrıya məftunluq, inam həm birbaşə, həm də pərəstiş vasitələri ilə ifadə olunur. Bu, eşqə də aiddir. «Yar» həm eşq mənbəyi olan tanrıdır, həm də aşiqinə cəfa verən sevgilidir. Lakin hər ikisinin cəfası aşiq üçün xoşdur. Klassik anlamda həm də vəfa mənasındadır. Nəsimiyə görə «Yarın cəfası cümlə vəfadır, cəfa deyil. Yarı cəfa qılır deyən əhli vəfa deyil».

Burada «cəfa», «vəfa» anlayışları bir-birini tamamlayır. «Allah camalı» Nəsimi demişkən «hər gözəl üzdə» görünəndə və bu da «sirri sübhani» ifadə edəndə yeni mahiyyət «mütləq eşqə» bərabər olur.

Bu baxımdan Füzulinin bir qəzəlinin aşağıdakı beyti ciddi maraq doğurur:

*Der imiş düşmən ki, həmdəmdir Füzuli yar ilə,
Hər sözü böhtan isə, Həqqə, bu söz böhtan deyil! (48, s.112).*

Göründüyü kimi, şair düşmənin dediyinə etiraz etmir, hətta onu qəbul və təsdiq də edir. Lakin əks mənada, rəmzi mündəricə qəbul edir. Düşməni yarı real, maddi-cismani mənada başa düşüb şairə tənə edirsə, Füzuli ruhi-mənəvi mənada, tanrısına bağlılığı, həmdəm olması mənasında qəbul edir. Şairin ruhu Allahına bağlıdır, onun yanındadır və çoxdan ona qovuşmuşdur. Əslində şair demək istəyir ki, ey nadan düşməni, vaxtı ilə mənim ünvanıma çox böhtanlar demisən. Lakin indi özün də dərk etmirsən ki, sən bu böhtanın mənim üçün mütləq həqiqətdir. Əslində mən heç vaxt yarımından ayrı olmamışam, könüldə, ruhda onunla birgə olmuşam, vəhdətdəyəm. Vücut vəhdətdir, külldür, zərrə külldəndir, «ayrılıq» varsa da müvəqqətidir, ilkinə qovuşmaq zəruridir. Bir qədər diqqətlə yanaşanda Nəsiminin, Füzulinin din, məhəbbət haqqında poetik mülahizələri ilə H.Cavidin «Peyğəmbər» pyesindən yuxarıda nümunə gətirdiyimiz miflətlərin mahiyyəti arasında bir bağlılıq, doğruluq vardır. Bu, müxtəlif zamanlarda yaşayan şairlərimizin bir-biri ilə ruhi-mənəvi doğruluğudur. Başqa sözlə, şairlərimizin milli-mənəvi və ümumiinsani dəyərlərə münasibətlərində, onların idrak etmələrində bir yaxınlıq vardır. Bu, düha yaxınlığıdır ki, saflıq və paklıqdan yığılıb. Bir əsas, bir substansional başlanğıca bağlıdır. Məhəbbət də, din də İnsanın saflığa, müqəddəsliyə ilkin təbii meylinin forması kimi meydana gəlir. Klassik Azərbaycan poeziyasında «din» və «məhəbbət» sözləri eyni mənə və hüquqlu sözlər kimi şərh edilmişdir. Cavid də dinin mahiyyətini məhəbbətdə axtarır: «Ən kiçik zərrə, ən böyük aləm, Tanrı eş-qilə rəqs edib durur, incə bir rənzərdir o, pək mübhəm, hər böyük qəlb o rənzər üçün vurur, yüksələn haqqa yaqlaşır ancaq (29, s.162).

Peyğəmbərin dediyi bu fikirləri bir mənada müəllifinə də aid etmək olar. Əgər Ulu Allahın rəsulu peyğəmbərimiz tanrı eş-qinə tapınmaqla özünü tapırsa, böyük Azərbaycan şairləri Nəsimi, Füzuli Məhəmməd Peyğəmbərin yolu ilə gedirsə, nəyə görə XX əsrdə H.Cavid bu mənəvi varisliyi davam etdirməsin? Yaşadığı tarixi gerçəkliyin siyasi-ideoloji ovqatı, müvəqqəti və keçici olan, Cavid ümumidən, küllidən, bəşəri kədərdən ayıra bilməzdi. O da

öz qəhrəmanı kimi səmaya bağlı şairdi, başqa bir mühitin övlədi. Yaşadığı dövrün mürəkkəb, kəşmə-kəşli halı onu öz inamından döndərə bilməzdi, yüksəkliyi orbitdən endirə bilmədi. Çünki «əzəl katibləri» (Füzuli) bu aşiqin də bəxtini belə yazmışlar.

H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyeslərini təhlil edənlərin bir çoxu sufizm, təsəvvüf, təvəkkül, asketizm anlayışlarını bol-bol işlədirlər. Əvvəla, demək lazımdır ki, böyük poeziya həmin anlayışların mənası ilə sıx bağlı olub. İkinci tərəfdən ruhi məzmunun predmetləşməsi tələbi kimi meydana çıxan poeziyanın və ümumiyyətlə, sənətin tarixi həmin cərəyandan çox qədimdir. Aristotel təsadüfi deməmişdir ki, «poeziya tarixdən qat-qat fəlsəfədir». Poeziyanın canı, cəhəri olan eşq anlamında fəlsəfə, müdriklik, mərifət vəhdət halındadır. Poeziya hər hansı dini, fəlsəfi, siyasi və ədəbi cərəyandan predmetinə görə qədimdir. Onun predmeti ruhdur, mənəvi başlanğıcdır. Daha doğrusu, əzəli və əbədi olandır. Bu mənada, H.Cavid də böyük sələfləri kimi təbiətində əzəli və əbədi başlanğıcı ehtiva edən mövzu və şəxsiyyətlərə qarşısalınmaz meyl olmuşdur. Bu maraq Cavidin özünün şəxsiyyətinin strukturu və məzmunu ilə də sıx bağlıdır. Onun romantizm üstündə köklənən qəlbi və idrakı bu kimi mövzu və qəhrəmanlara, yəni Şeyx Sənana və Peyğəmbərə daha yatımlı, daha doğma olmuşdur.

«Peyğəmbər

*Bən məhəbbət əsiriyim...hər an,
Hər zaman özlərim bir öylə cihan
Ki, bütün kainatı eşq olsun» (29, s.147).*

«Peyğəmbər» 1922-ci ildə yazılıb və bu dövrdə istər Azərbaycanda, istərsə də ondan kənarda kəskin ictimai-siyasi proseslər gedirdi, millətimizin taleyi H.Cavidə dumanlı və qeyri-müəyyən görünürdü və o, ədəbi döyüşlər adı ilə siyasi vuruşların, ideoloji meydanın qızıqdırıldığını fəhmlə duyur və dərk edirdi. Yəqin edirdi ki, xüsusi amansızlıqla Azərbaycan cəmiyyətinə tətbiq edilən bu inqilab son nəticədə xalqı iqtisadi və siyasi sahələrdə uğursuzluğa aparacaq, qurbanlara, vətəndaş qarşısızlığına sövq edəcək. Bu mənada yeganə çıxış yolunu H.Cavid tanrı eş-qinə sığın-

maqda, müqəddəslərə tapınmaqda, Peyğəmbərlərimizin buyurduğu yolla getməkdə, dinimizə məhəbbətimizə qayıtmaqda, milli ideologiyamızı məhz bu əsasda qurmaqda görürdü. Ona görə də tarixin böhranlı və təlatümlü çağında inamının, taleyinin ardınca, həm də zamana qarşı gedərək naturasında ülvî və bəşəri olan Peyğəmbəri özünə ideal seçdi, romantik qayəsinin gücünü qəhrəmanın əməllərinin pafosundan aldı.

«Bən məhəbbət əsiriyim...hər an» misrasında dərin rəmzi mənə var. Xüsusilə üç nöqtə diqqəti çox mətləblərə çəkir. Cavidin bu dövrdə «bütün kainatın eşq olan bir cihana» can atması təbii idi. Bu o demək idi ki, H.Cavid romantizmi qanadlı quşdur və cəmiyyətdə gedən proseslərdən asılı olmayaraq İnsanlığın xilasını məhəbbətdədir. Məhəbbət əsiri olan pis əmələ meyl etməz, qarşıdurmaya, qanlı qovğalara rəvac verməz, dinc yaşamaq məramını izlər, əməyinə, vicdanına və ən ümdəsi isə tanrısına sığınar.

«Peyğəmbər» H.Cavidin daxilindən gələn vadaredici bir qüvvənin və zamanın ehtiyac və tələbindən yarandı. Bu çağda Peyğəmbər və onun müəllifi İnsanlara, zamanəyə aşağıdakıları tövsiyyə etməli idi:

Əvət, arif düşünür, haqqı bulur,

Aqibət kəndisi bir tanrı olur.

H.Cavid də Peyğəmbəri kimi xalqı arif olmağa, düşünməyə, haqqı anlamağa çağırır. Tarixi şəraitləri nəzərə alsaq, aşağıdakı qənaətin reallıqla birbaşa bağlılığı aşkar olur:

Öylə bir əsr içindəyim ki cihan,

Zülmü vəhşətlə qavrulub yanıyor.

Yüz çevirmiş də Tanrıdan İnsan,

Küfrü haq, cəhli mərifət sanıyor (29, s.145).

Peyğəmbərin yaşadığı dövrün problemləri ilə H.Cavidin zamanının problemləri eynidir. Cihan o dövrdə də, bu dövrdə də «zülmü vəhşətlə qavrulub yanıyor». Çünki «İnsan öz tanrısından yüz çevirmişdir». Ona görə də küfr haqq, cəhl, mərifət sanılır. Nicat yalnız düşünməkdə, arif olub haqqı tapmaqdadır. İnsan üzünü tanrısına çevirsə, o, bəndəsinə haqq yolunu göstərər. İnsanların bir-birinə zülm etməsinə, cəhlə rəvac vermələrinə imkan qalmaz. Bir

qədər əvvəl nümunə gətirdiyimiz misralarda başlıca ideya budur ki, zaman ağır zamandır, vaxt gözləmir, artıq düşünmək, haqqı nahaqdan seçmək vaxtıdır. Tale kölgə kimi səni izləyir, arif olmasan dövrünün girdabında məhv olacaqsan, haqqı tapsan özün də tanrı olursan. Daha doğrusu, «kəndisi bir tanrı olur». Bu fikirdə, panteizm, sufizm və «ənəlhəq» ideyası var. Bu görüşlərə görə tanrı ilə İnsan bir-birini tamamlayır. Lakin tanrıda şəxsiyyəti yoxdur. Onda xeyrin əbədi təntənəsi var. İnsan cismani varlıq olduğu üçün şəxsiyyətə ona yol tapa bilir. Ona görə də şəxsiyyət özündən uzaqlaşdıra bilən İnsan xeyri təmsil edir və mütləq ruha qovuşur. Yəni İnsan yalnız xeyirxah əməlləri ilə, mərifət məqamına yüksəlməsilə özünü dərk və tərk edə bilər. Əks halda küllə qovuşmaq, haqqa çatmaq qeyri-mümkündür: «Görür Allah camalını Nəsimi hər gözəl üzde». Eləcə də M.Füzuli aşağıdakı misraların H.Cavidin «Peyğəmbər»inə kifayət qədər ideya verdiyi qənaətdəyik:

Kəməli eşqə talib möhtərizdir hüsn-surətdən,

Ki, qeyri hüsn-surət aşiqi-sahib kamal etməz.

Pyesin bir yerində Peyğəmbər «Qovuşurdum o hüsn-mütləqə bən» (29, s.144)-deyir. Yaxud, özünü «hüsnü-xuda şairi» hesab edir. Bu və buna bənzər fikir və ifadələr Nəsimi və Füzuli qəzəllərində kifayət qədərdir. H.Cavid Peyğəmbəri romantik sənətin qüdrəti ilə bir daha hüsnü-mütləqə qovuşdurur. M.Füzulinin «Ki qeyri hüsn-surət aşiqi-sahib kamal etməz» misrasında «hüsn-surət» elə «hüsn-mütləqə»dir. Cavid birbaşa Nəsimi və Füzuli varisidir. Onu klassikadan və bu poeziyanın mənsub olduğu cərəyanlardan təcrid etmək olmaz.

H.Cavidin Şeyx Sənanına və Peyğəmbərinə də Füzulinin lirik qəhrəmanı kimi «hüsn-mütləqə», «hüsn-surət» ancaq «təsərrüfsüz tamaşadır» (48, s.185) (Füzuli). Aşiq üçün təsərrüfsüz (yiyələnmədən, sahib olmadan) tamaşa ruhani həzzdir. Belə aşıqların həyatının mənası sevdəyə-eşqdədir. Bu, aşıqları mistikaya aparsa da, onlar sevdəyə sona qədər sadıq qalırlar:

Ta cünun rəxtin geyib, tutdum fəna mülkün vətən,

Əhli təcridəm, qəbul etməm qəbavü pirəhən (49, s.364).

Bu misralarda Məcnun ruhu duyulur, cünun paltarını geyən aşiq fəna mülkünü özünə vətən seçir. Çünki sevgisi cismani deyil, ruhanidir. Misralardakı «fəna mülkü», «əhli təcrid» ifadələri də vasilin ümdə vəsiləsinin fənadan ibarət olduğunu göstərir. Sufi aşiq fənaya qaildir (razı olan), cənnəti vücudi-küllün vüsali, cəhənnəmi hicran aləmi hesab edir. Onun fikrincə Allaha doğru yeganə yol məhəbbətdir. Bu mənada Şeyx Sənanın və Peyğəmbərin hüsnə məftun olmaları təsadüfi deyil. Çünki hüsnə-camal, gözəl üz «həqq-təala güzgülü»dür, onda «Allah camalını» görmək, «sirri sübhani» (Nəsimi) öyrənmək olar. Şeyx Sənanın, xüsusilə Peyğəmbərin «hüsnə-xuda»ya vurğunluq göstərmələri təsadüfi deyil. Burada İnsan daxili təkamül yolu ilə Allaha qovuşur, «ənəlhəq» deyir. Bu mənada «eşq Allah təqdiridir» (nəsibi, qisməti), ondan qurtulmaq olmaz. Nəsimi və Füzuli eşqi ilahi mənşəyə bağlayır. Onların fikrincə, Allah gözəlin sifətini hər şeydən zərif çəkmişdir. Başqa sözlə, İnsan gözəlliyi ilahi hüsnün təcəssümüdür. Əsərlərinin 1958-ci ildə nəşr olunmuş beş cildliyinin birinci cildinə daxil edilmiş 299 qəzəlin (Azərbaycan dilində yazdığı) 29-unda Füzuli Məcnunun adını çəkir, bu və ya digər mənada lirik qəhrəmanını (özünü) onunla müqayisə edir. Şair Məcnunu nəzərdə tutaraq yazır: «Qəm yükün çəkməkdəyiz mən bir zaman, ol bir zaman» (49, s.267). Şair ona görə «Gah Məcnun, gah mən dövr içrə növbət bəkləriz», (49, s.165) - deyir ki, hər ikisi «karivani-rahi-təcrid-dir» (49, s.165). Yəni təcrid yolu, bu karvan İnsanı əbədi yolçu edir. Məcnunla Füzuli bir simin inildəyən səsidir:

Məcnunla mənim dərdimin əfsanəsi birdir,

Söz ayrılsa da aşiqi-divanəsi birdir.

«Dərdinin əfsanəsi», «aşiqi divanəsi bir» olan bunlar həm də ona görə vəhdət təşkil edirlər ki, «Qəmdə zövq olsa əgər ol qəm mənə lazım deyil» – deyirlər, onlar yaxşı anlaşırlar ki, «aşiq olan həmişə qəmə mübtəladır». Məhz belə bir haləti böyük Azərbaycan şairi H.Cavid də qəhrəmanları ilə XX əsrdə birgə yaşayırdı. Çünki Cavid də Şeyx Sənan və Peyğəmbər kimi «qəmə mübtəla imiş». Böyük sələfləri kimi o da qəmi ümumİnsani, bəşəri kədər hesab edirdi. Bəşəri dəyər kəsb edən motivi H.Cavid və onun

sözü gedən qəhrəmanları saf vicdanla, ülvə bir duyğu ilə sona qədər yaşadılar və daşdılar. Bununla belə, nə Nəsimi, nə Füzuli, nə də H.Cavid ilahi eşqi sufi şəirdə olduğu kimi axirət səadətinə tabe etməyib. Onların hər üçü ilahiliyin və həyatın vəhdətini eşqin, məhəbbətin gücünə bağlayıblar. H. Cavid «Peyğəmbər» pyesində dinin özünü də məhəbbətin qüdrətinə bağlayır. Onun qəhrəmanı «Məhəbbətdir ən böyük din» inamına gəlsə, bu həm də o deməkdir ki, din və məhəbbət ilkinlikdə bir-birinə qaynaqdır. Dini mənəviyə, eşqi cismaniyə aid etmək olmaz. Substansiya mənəvi ilə cismaninin vəhdətidir. Din də, məhəbbət də substansional başlanğıca aiddir. Onları obyektə və subyektə, mərəializmə və idealizmə ayırmaq və dialektikanı bu kateqoriyalara şamil etmək fayda verməz.

Dialektika məkanı varlıqlar üçün məqbul ola bilər, ləməkan, Allah və ruh üçün yox. Çünki Allah, ruh, zaman və məkandan xaricədir. Sonsuz, hüdudsuz, ümumi, dəyişməz və küll oladırlar. H.Cavidin «Peyğəmbər»də, o cümlədən, «Şeyx Sənan»da bu meylləri əsas tutub izləyən qəhrəmanları və romantik konsepsiyası sağlığında və sonralar da müxtəlif siyasi-ideoloji platformada dayananların tənqidinə məruz qalmışdılar. Bu baxımdan H.Zeynallının yuxarıda adı çəkilən məqaləsi H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyeslərinin sonrakı tənqidçilərin də «konsepsiyaları»nda «varisliyi» öncədən «təmin» etmiş olur:

«Zatən Cavidin keçmiş əsərlərinə baxılsa, onun Məhəmmədə meyyal olduğu gözə çarpır. Və «Peyğəmbər»in doğmasından əvvəl onun «Şeyx Sənan», «Uçurum» sətirləri arxasında gizləndiyini sezmək o qədər də müşkül deyildir. Cavid «Şeyx Sənan»ı yazarkən Ərəbistandan başlayıb Qafqaza doğru yol aldığına nə qədər şad oluruqsa, o qədər qafqaziyalı-azərbaycanlıların başına bir fəş qoyduğundan dilgir olmaqda idik. Bu isə Qafqazıyadan İstanbula, oradan da Ərəbistanı keçməsinə açıq bir dəlil idi. Ona görə də Cavidin bir gün ərəb simasının Azərbaycan ədəbiyyatına gətirəcəyinə heç bir şübhə etməzdik.

Bu da Cavidin yaşadığı mühitdən, keçirdiyi həyatdan çox uzaq xülyalar içində sis buludlar arasında yaşamaq istədiyinə və

bütün dünyanı titrədən inqilabdan belə bir şəmmə almayaraq özünəməxsus bir səmada uçmağına dəlalət etməzmi? (31, s.46).

Bu nümunədə nəinki bir tənqidçinin H.Cavid yaradıcılığı haqqında mülahizələri, ümumən, sözü gedən dövrün sənət konsepsiyası ifadə olunur. Göründüyü kimi, bu konsepsiyada ideologiya, vulqar sosiologizm meylləri üstünlük təşkil edir. Bunu H.Zeynallının Cavid dramaturgiyasına qiymət verərək ədibin dünyagörüşünü, siyasi-ideoloji baxışlarını ön plana çəkməsi aydın göstərir. «Məhəmmədə daha meyyal olduğu», «Peyğəmbər»in doğmasından əvvəl onun «Şeyx Sənan», «Uçurum» sətirləri arxasında gizləndiyi» kimi mülahizələr Cavid romantizminin özünəməxsusluğunu qədərincə qiymətləndirməkdən irəli gəlirdi. Sənət ideologiyasının, siyasi gerçəkliyin yedəyinə alınır. Əslinə baxanda H.Cavid təəssübkeşlikdə suçlanır. Gah müsəlman, gah türk təəssübkeşliyində. Əgər H.Cavid sözü gedən qəhrəmanları naturada ümumİnsani, ümummilli dəyərlərin və yaxud ruhi-mənəvi başlanğıcın təəssübkeşidirsə, bu İnsanlar tarixi şəxsiyyətləri ilə İnsanları pak əməllərə, saflığa təmənnəsiz sevgiyə səsləyibse (bu, həqiqətən belə də olub), onda Cavid nəyə görə həqiqəti zamanın ideologiyasına qurban verməli, sənəti, partiya, sinif mənafeyinə tabe etməli idi?

Həqiqətin tarixi dövrün tələb etdiyi hər hansı bir ideal naminə təhrif olunmasına H.Cavid yol verə bilməzdi. Onun bu məsələlərə münasibətdə özünün baxışları və konsepsiyası var idi. Mövqeyindəki sabitlik onu bir şəxsiyyət və sənətkar kimi milli tələdən keçən və onda predmetləşən ideala qovuşdurdu. Cavid idealı milli-mənəvi kökə, qaynağa bağlı olduğuna görə onun mücərrədləşdirilməsi, hüduqlarının genişlənilib ümumİnsani başlanğıca qovuşması önəmli idi və şəxsiyyətin istedadının gücünü göstərirdi. Ona görə də Ərəbistan, Qafqaz, azərbaycanlı «azərbaycanlıların başına fəş qoydu» (yəni türk etdi) və s. ifadələri Cavid sənətinə, romantikasına əsl mənada daxil ola bilməməkdən, sənətkarın ruhunu duymamaqdan irəli gəlirdi. Bunun nəticəsində də zahiri detallar «arqument» seçilirdi. Cavidə «ərəb simasını Azərbaycan ədəbiyyatına gətirməsi» də irad tutulur. «Ərəb siması» ümu-

mİnsani ideal baxımından ədəbiyyata gətirilirsə, H.Cavidin romantik mənəvi varlığından keçərək milli və ümumbəşəri dəyərlər kəsb edirsə, bu, əslində təqdir olunmalıdır. Axı bu «ərəb siması» bütün cismani və ruhani varlığı ilə İnsanlığa xidmət edən, ona nıcat yolu göstərən, şəxsi maraqlarını ümumi səadətinə qurban verən Ulu Tanrının rəsulu Məhəmməd Peyğəmbərdir. Real gerçəkliyi ideal kimi qəbul edən H.Zeynallı arqumentlərini şəxsi məqamlar üzərinə keçirir. Bütün bunlara səbəb isə Cavidin guya «yaşadığı mühit», «keçirdiyi həyat», daim xülyalar içində, sis və buludlar arasında yaşamaq istəyi, «bütün dünyanı titrədən inqilabdan belə bir şəmmə almayaraq özünəməxsus bir səmada uçması» imiş. Yəni inqilabi dövrdə «xülyalar içində yaşamaq», «səmada uçmaq» olmamış.

Başqa sözlə, tənqidçini bu qənaətə gətirən «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» dramlarındakı qəhrəmanlar və müəllifin həmin əsərlərin kontekstinə çıxardığı türk və müsəlman təəssübkeşliyinin mücərrəd və həddən artıq ümumİnsani təsir bağışlaması idi. Dövrün istəyinə görə sənət konkret tələblər əsasında, ideologiyaya, şəraitə uyğun şəkildə yazılmalıdır. Bu kimi təsəvvürlərdə ideologiya və millilik yalnız məhdud anlamda idi. Ona görə də H.Cavid bir çox istiqamətlərdə hüduqları genişləndirərkən «inqilabi platformaya» dəvət edilirdi. «Cavid romantik olub qalır» (31, s.47)—deyən tənqidçi romantizm və onun H.Cavid modeli haqqında ardıcıl və sabit mövqe tutmur. Xoş niyyətlə yazılan və cavidşünaslığın bünövrəsini ucaldan və möhkəmləndirən bu məqalədə zidd fikirlərin olması təbii idi. Çünki zaman sənəti öz meyarları ilə dəyərləndirməyə imkan vermirdi. Tənqidçinin prinsipləri ilə sənətin tələbi arasındakı ziddiyyət təbiidir. Bu, tənqidin konkret, tarixi prinsiplərə, elmi idraka, sənətin ümumiyyə, ruhi-mənəviyyə, başqa sözlə, əzəli və əbədi olana üstünlük vermələri ilə bağlıdır. Təəssüf doğuran hal budur ki, «Peyğəmbər»in meydana gəldiyi çağdan ədəbi tənqid artıq ideologiyanın yedəyinə alınmışdı. Obektiv mövqe tutmaq, sənəti ümumİnsani dəyərlər, saf sənət baxımından dəyərləndirmək son dərəcə çətin idi. Əgər H.Cavid yaradıcılığına böyük məhəbbəti olan H.Zeynallı kimi istedadlı bir tən-

qidçi subyektiv mülahizələrdən yan keçə bilməyibsə, onda başqasına nə demək olardı? Ədəbi döyüşlərə yönəldən mühit H.Caviddən yan keçə bilməzdi. Əksinə, onu özünə tənqid obyektinə seçdi, inqilabdan uzaq düşünlərə nümunə göstərdi. Zamanın ideologiyası sənətə qənim kəsilməyə başladı. Fırtına, tufan qopardı, «Seylabın qarşısını xarü xəslə almaq» (Füzuli) yolunu tutdular. Lakin bununla belə, sənət yarandı və yaşadı.

Özünü pərvanə kimi sənət odunda yandıran Cavid mənəvi dirilik qazandı, zamanı arxada qoydu, vaxt tarixə çevrildi, Cavid əbədiyyətə. Bununla belə H.Cavidin dünyagörüşü, romantizminin xüsusiyyətləri, mövzu və qəhrəmanlarının özünəməxsusluğu haqqında mübahisələr səngimədi. O, hətta 70-ci illərə qədər müxtəlif cərəyanların sıxıntısından azad ola bilmirdi. 80-ci illərin tədqiqatlarında (55) «Şeyx Sənan»ın və «Peyğəmbər»in üzərindən sufizm və təsəvvüf damğası götürülür. Cərəyanların bu əsərlərdə özünü göstərməsinin mümkünlüyü və gərəkliyi əsaslandırılır. Nə «Şeyx Sənan», nə «Peyğəmbər», nə də bunların müəllifi bu cərəyanlardan yan keçə bilməzdi. H.Cavid bu kimi fikri-fəlsəfi və poetik cərəyanları dərindən mənimsəmədən, onları özünün sənət ideali ilə əlaqələndirmədən böyük ola bilməzdi.

1.2. H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» dramları tipoloji təhlil müstəvisində

H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» əsəri ayrı-ayrılıqda müxtəlif istiqamətli tədqiqatların obyektinə olsa da, onların tipoloji təhlili verilməmişdir. Doğrudur, V.Osmanlı «Azərbaycan romantikləri» adlı tədqiqat əsərində bu dramları platonik məhəbbət baxımından dəyərləndirir. Lakin bu, məhəbbəti predmetləşdirən əsərləri və onların aparıcı qəhrəmanlarını müqayisə obyektinə çevirmir, platonik məhəbbətin təkamülünü struktur planında göstərmir. Amma dramlar ayrı-ayrılıqda kifayət qədər elmi-məntiqi mühakimələr əsasında təhlil edilir. «Şeyx Sənan»la «Peyğəmbər»i bir-birindən fərqləndirən cəhətlər çoxdur. Məlumdur ki, «Şeyx Sənan» (1914) yazılarda dünyada mürəkkəb proseslər gedirdi, ölkədə ka-

pitalizm sistemi mövcud idi. «Peyğəmbər» (1922) tamamlananda Azərbaycanda «inqilab» törədilmiş, artıq siyasət, ideologiya «yeni» gerçəkliyin tələbinə uyğunlaşdırılmışdı. Yaxud bu proses çox iti sürətlə gedirdi. Lakin ölkədəki bu təlatüm H.Cavidin romantik sənət idealında elə bir ciddi dəyişiklik əmələ gətirmir. O, «Şeyx Sənan»da olduğu kimi «Peyğəmbər»i də eyni duyğu və amalın təsiri ilə yazır. Bu amal üçün tarixi dövr və onun hadisələri keçici, sənət və onun qayğıları isə əbədidir. Məsələn, H.Zeynallı Cavidin «Şeyx Sənan» mövzusunun seçməsinə «türk ədəbi həyatını» (31, s.86) təsiri ilə bağlamış və ədibi «Sənan məqamında olan Cavid» (31, s.86) adlandırmışdır. Cavid «Sənan məqamında» görən müəllifin fikrini qeydsiz-şərtsiz qəbul etmək bizi tərəfləri eyniləşdirməyə gətirib çıxara bilər. Halbuki, natura nə qədər cazibədar olsa da, onda lazım gələn ideya-struktur dəyişiklikləri etmək mümkündür və edilir də. Başqa sözlə, natura ideali predmetləşdirmə prosesinə daxil edilərkən ona müəllifin dünyagörüşünün, zamanın fəlsəfi-fikir cərəyanlarının, yaradıcılıq metodunun və fərdi üslubun və s. mühüm təsiri olur.

«Şeyx Sənan»la «Peyğəmbər»i bir-birinə bağlayan amillərin ən önəmliləri H.Cavidin konsepsiyası, ideali və aparıcı qəhrəmanların ruhi birliyi. Müəllif özü də mənəvi prinsipləri ilə qəhrəmanlarının ruhi həyatına qoşulur və onu tamamlayır. H.Cavid hər iki əsərin mövzusunə və aparıcı şəxsiyyətlərin stixiyasına dərin sevgi bəsləmişdir. Sənan ruhu ilə Cavid ruhunda bir «eyniyyət vardır» (31, s.91). Hər iki əsər üçün seçilən forma həm naturanı açıqlamaq, həm də müəllif idealını ifadə etmək üçün münasibdir. Sənan da, Peyğəmbər də hüsnə məftundur. Cismani gözəl olan Xumar Sənanın ruhunu qanadlandırır, onu xəyal aləminə, mənəvi eşq dünyasına qaldırır. Bu mənada Xumarın hüsnə-sifəti «sirri sübhən»dan xəbər verir və mahiyyət etibarlı ilə Peyğəmbərin «hüsnə-xudaya» məftunluğu ilə eyniləşir. Çünki hər ikisi ilkinliyə, ondan təzahür edən cövhərə bağlıdır.

H.Zeynallı H.Cavid «Şeyx Sənan»a bağlayan stixiyadan danışarkən «İran sufiliyi ilə «aşıqı-rusvaların» gənc şairə təsirini» (31, s.102) qeyd edir və «Zikri-Həzrəti-Şeyx Sənan» mənzumə-

sini nümunə göstərir. O, «iki «Şeyx Sənan» yazısında «Şeyx Əttarın» yarı əfsanəvi mənzuməsindən» və H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsindən bəhs edir. Cavidin «Şeyx Sənan»ı ilə Əttarın «Şeyx Sənan»ı arasında mühüm yaradıcılıq fərqləri vardır», - qənaətinə gəlir. Lakin H.Zeynallı «sevginin təbii (bioloji) bir fakt olduğunu» bildirir. Onun «heç bir din və heç bir milliyyət ilə əlaqəsi olmadığını» - deyir. Nəticədə bu «konsepsiya» tənqidçini «Burada toqquşan qüvvələrin birisi din, ikincisi isə eşq-sevgi qüvvələridir» - sevgisində ruhani eşq meyllərini duya bilməmiş və ona görə də dinlə məhəbbət arasında belə sədd çəkmişdir. Məlum olduğu kimi Şeyx Sənanı və Peyğəmbəri bir-birinə doğmalaşdıran məhz məhəbbətlə dinin vəhdətinə can atmalarıdır. H.Cavidin «Məhəbbətdir ən böyük din», «din bir olsaydı yer üzündə əgər, daha məsud olurdu cinsi-bəşər» - deyən qəhrəmanları «Ruhun bədənə birlidir eşq əlaməti» (Nəsimi) inamı ilə yaşayan lirik qəhrəmanların varisləridir. Göründüyü kimi, eşq üçün ən önəmli olan ruhdur. Eşq ruh, can kimi bədənə (cismə) cəvherdir. Onda həm ruhani, həm də cismani başlanğıclar vəhdət təşkil edir. Sufi eşqdə cismani tərəf nəzərə alınmır. İlahi eşq hər şeyin əsasını təşkil edir. H.Zeynallının eşqə təbii (bioloji) meyl kimi baxması nəinki H.Cavidin məhəbbət konsepsiyası ilə, eləcə də klassik ənənələrlə ziddiyyət təşkil edir. Lakin biz şübhə etmirik ki, H.Zeynallı kimi qüvvətli bir tənqidçi sufizm və ümumiyyətlə, təsəvvüfdə din və eşq məsələlərinə biganəlik göstərməzdi, əgər dövrünün siyasi-ideoloji burulğanından xilas ola bilsəydi. Lakin mühit onun imkanlarını məhdudlaşdırdığı kimi cismani məhvini də labüd etdi.

İslam tarixində başına eşq macərası gələn Sənanın haqqında dastan yarandığı məlumdur. Lakin Səid Nəfisi «Şeyx Sənan» dastanının tarixi şəxsiyyət olan İbn Səqqanın əhvalatları əsasında yarandığını söyləyir. Səid Nəfisidən də əvvəl İbn Səqqanın Şeyx Sənan kimi şərh edənlər (23, s.13) olmuşdur. İbn Səqqanın (Şeyx Sənan) nəsrani qıza aşiq olması haqqında çoxlu rəvayətlər vardır. H.Cavid «Şeyx Sənan» dastanının Tiflis variantına üstünlük vermişdir. Halbuki Şeyx Sənanın Rum sərgüzəştlərindən bəhs edən mənbələr də vardır. «Şeyx Sənan» və «Tərsa qızının müəqışəsi rə-

vayəti», Şeyx Sənan və Tamara haqqında uydurulmuş əfsanə müqəddəs hissləri, saf məhəbbəti tərənnüm edirdi. «Şeyx Sənan» rəvayətində sufi meyllərin olmasını onun bu təriqəti izləyən dərvişlər tərəfindən uydurulması ilə əlaqələndirirlər. Bununla belə, istər dastanın, istərsə də H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsinin stixiyasında təsəvvüf mövcuddur. Yəni təsəvvüf bu əhvalatın cəvherində, qəhrəmanların talelərində və xarakterlərindədir. Məsələn, Sənanın məhəbbətinə (Allahına) çatmaq üçün təklif olunan bütün şərtləri qəbul etməsini sufi-mistik mənada başa düşmək lazımdır.

«Şeyx Sənan» qissəsinin qəhrəmanı Şeyx Sənan (İbn Səqqanın əfsanəvi deyil, XI-XII əsrlərdə yaşamış tarixi bir şəxsiyyətdir. Başına gələn sərgüzəşt müəyyən istihlal dövrü keçirmiş, haqqında dastan yaradılmış, təsəvvüf ideyalarını ifadə etmək üçün təriqqət ədəbiyyatına gətirilmişdir (23, s.21).

Z.Əkbərov ona görə «Şeyx Sənan» dastanını məhəbbət mövzusunda yazılan «Leyli və Məcnun», «Xosrov və Şirin», «Yusif və Züleyxa», «Vamıq və Əzra», «Vis və Ramin» kimi ədəbi dastanlara bərabər tutmağın əleyhinədir ki, ideal məhəbbət vasitəsilə təsəvvüflə bağlı ideyalar verilmişdir. Əvvəla, eşqi təsəvvüflə ideal məhəbbət mahiyyət etibarilə bir-birinə yaxındır. Hətta vəhdət təşkil edirlər. Bu mənada tədqiqatçının ideal məhəbbəti təsəvvüf ideyalarından ayırması düzgün deyil. Əgər M.Füzuli «Qəmdə zövq olsa ol qəm mənə lazım deyil», - deyirsə, onu təsəvvüf ideyalarından necə ayırsan? Deməli, qəmin verdiyi zövqdən imtina edən lirik qəhrəmanın (şair) maddi-cismaninin yaratdığı zövqdən imtina etməsinə heç söz ola bilməz. Cismani zövqün predmetli olması ilahi məhəbbətə yüksəlməyə əngəl olduğuna görə ondan imtina edilir. Əgər İnsanın camalı gözəldirsə, deməli, bu həm də hüsn-xudadır ki, o, simada təcəssüm edib. Lakin bu simaya M.Füzuli demişdən yalnız «təsərrüfsüz tamaşa» etmək olar. Şeyx Sənanın Tərsa qızı ilə müəqışəsində də mütləq eşqə, ilahi məhəbbətə qarşısalınmaz bir şövq vardır. Qəhrəmanı vəcdə gətirən Xumarın cismani gözəlliyi deyil, ondakı ilahi hüsn, «vücudi-küllə» yetirmək və «vəhdəti-vücud» çatdırmaq iqtidarındır. Belə

halda hətta ölüm də İnsana xoşbəxtlik gətirir, onu məcazi aləmdən uşaqlaşdırıb həqiqət – vücut aləminə aparır.

«Şeyx Sənan» hekayəsi Əttarın «Məntiqüttəyr» əsərində də xüsusi yer tutur. Sevgilisini dəfn etdikdən sonra Sənanın yenə Kəbəyə dönməsi, eşq yolunda göstərdiyi fədakarlıq hekayədə mühüm yer tutur. «Məntiqüttəyr» və ondakı «Şeyx Sənan» hekayəsi mütəsəvvüf ideyaları ilə birbaşa bağlıdır. Sənanın Tərsa qızına olan sevgisi sufi eşqin, ilahi məhəbbətin ucalığını bir daha təsdiq edir. Yəni millətindən, dinindən, təriqətindən və məhəbbətindən asılı olmayaraq İnsan mənəvi eşqə layiqdir və bu eşqi ifadə edir. H.Cavidin «Şeyx Sənan»ının və «Peyğəmbər»inin təsəvvüf ideyaları kontekstində dəyərləndirilməsi təsadüfi deyil. Bu, çox zaman Cavidin görüşlərində olan təsəvvüf kimi qeyd edilir. Lakin əslində təsəvvüf həmin tarixi simaların naturasında, onların talelərində və görüşlərindədir. Görünür, bu şəxsiyyətləri H.Cavidin romantik ideallarına çəkən tellər çox incədir. Bu haqda biz yuxarıda bu və ya digər şəkildə danışdığımıza görə bu tellərin incəliyinin səbəblərini bir daha şərh etmək fikrində deyilik. Həmin tellər təsəvvüfdən, dini ideologiyadan, H.Cavidin romantik konsepsiyasından keçərək «Şeyx Sənan»ın və «Peyğəmbər»in aparıcı qəhrəmanlarını müəllifləri ilə birləşdirir. H.Cavid böyük sələfləri olan, müqəddəsleşən bu İnsanlarla (Məhəmməd Peyğəmbər, Şeyx Sənan) birləşərək özü də bəşəri taleyə qatılır. Cismani mənada XX əsrin övladı olsa da, ümumiyyə, qaynaqlara və mənəviyyə qovuşur.

Şeyx Sənanla Peyğəmbəri bir-birinə bağlayan, hər ikisinin haqqı səmada, tanrı dərğahında aramalarıdır. Peyğəmbərin hüsnixudaya eşqi birbaşadır. Sənan ilahi məhəbbətə Xumar vasitəsilə qovuşur. Pyeslər arasında süjet, kompozisiya, aparıcı qəhrəmanların təkamülünün motivləndirilməsi və ideyanın ifadəsi üsullarında da bir yaxınlıq vardır. Pyeslərin bəzi komponentlərində tipoloji oxşarlıq aydın görünür.

Hər iki dram dörd pərdədən ibarətdir. Lakin H.Cavid «Peyğəmbər»i eyni zamanda dörd hissəyə (bisət, dəvət, hicrət, nüsrət) ayırmışdır. Bu hissələr pyesin kompozisiya ideyası ilə bağlı olub Peyğəmbərin təkamülünü, taleyinin müəyyən məqamlarını ifadə

edir. Bisət lüğətdə «göndərmə», «yoxlama» mənalarını bildirir. Bisət dövrünü Peyğəmbər tərəddüd və üzüntü içərisində olsa da, başa çatdırır. Mələyin təkliflərini birdən-birə qəbul edə bilmir. «Bir aciz», «kimsəsiz, təsəllisiz» olduğunu deyir. Lakin Mələyin və İskeletin təkzibedilməz dəlilləri nəticəsində daxilində baş qaldıran qüvvəni duyan Peyğəmbər deyir:

«Bana gülsün də həp o nazlı xəyal,

Ah, o, yalnız o qayeyi-amal...

Onu duymaq, duyurmaq istərkən,

Gərim hər bələyə köksümü bən» (29, s.148).

Dəvət hissəsində Peyğəmbər xalqı islam dininə dəvət edir. Hicrətdə Peyğəmbərin Məkkədən Mədinəyə köçməsi göstərilir. Nüsrətdə Peyğəmbərin zəfərlərindən bəhs edilir. Aşağıda biz həmin hissələrdən ayrıca danışmadığımız üçün burada yığcam təsəvvürlə kifayətlənməli oluruq.

H.Cavid digər pyeslərdə hadisələri beş, hətta altı pərdədə payladığı halda, sözü gedən əsərlərdəki hadisələri dörd pərdəyə bölmüşdür. Əlbəttə, pərdələrin sayı məsələni həll etməsə də, bəzən zahiri mənə daşlsa da, bunu biz hər iki pyesin ideya-struktur yaxınlığı, formal bağlılıq kimi qəbul edirik.

«Şeyx Sənan»ın birinci pərdəsində Sənanın mürsidi Şeyx Kəbir müridini gələcək qəmli taleyindən xəbərdar edir: «Səni alçaldan ehtiras olacaq». Şeyx Sənan mürsidinin onun gələcəyi haqqında dediyi bu qəfil sözlərdən sarsılıb üzüntü keçirsə də qəti inamını söylədi:

Ehtirasatə düşmənim...heyhat!

Bana biganə, zevqü-nəfsani,

Sevdiyim yalnız eşqi-ruhani...

Daha gönlümdə qeyri eşqə, inan,

Yer bulunmaz, xayır...xayır...» (30, s. 121).

Bu anda H.Cavid qəhrəmanının əhval-ruhiyyəsinə ciddi təsir edə biləcək son dərəcə maraqlı vəziyyət yaranar. «Behiştli mənzərə» içərisindən Xumar görünür və sığamlı bir ahənglə:

«Sənan!

Nə çabuq çıxdı xatirindən?

Şeyx Sənan

Aman!..

Bən şaşırdım. Saqın, inanma!» (30, s.122).

Göründüyü kimi, müəllif qəhrəmanının taleyinin ilk məqamlarından xarakterini tərəddüdlər, sarsıntılar, inam və şübhə, özünü dərk, özünü tərk motivləri əsasında yaratmaq yolunu tutur. Qəhrəman səmavi aləmə, xəyal dünyasına, haqqa qovuşana qədər pyesin süjeti daxildən gərginləşdirilir. Pyeslərdəki bəzi süjet motivlərini müqayisə etdikdə maraqlı tipoloji oxşarlıqlar nəzərə çarpır. Məsələn, Şeyx Sənan «Sevdiyim yalnız eşqi-ruhani» – deyə Şeyx Kəbirə etiraz edirsə, Peyğəmbər də «Bana ilham edər ancaq Tanrım. Onun eşqiylə uçar duyğularım» - deyir. «Şeyx Sənan»ın ilk səhifələrində bəlli olur ki, Zəhra Şeyx Sənanın həsrətini çəkir. Bu, onu taqətdən salıb, qərarını əlindən alıb. «Bir xəbər yoqmu Şeyx Sənanandan?», - deyə ah-nalə edir. Lakin vüsal anında Şeyx Sənan «Şimdi get, sonra, sonra anlarsın», - deyə Zəhranı özündən uzaqlaşdırmağa çalışır. Zəhra səylərini bir qədər də artıraraq «Ah, sən xaliqu-fəzilətsin» – deyib ona sarılarkən Xumar «behiştli bir mənzərə» içindən, «altun qanadlı mələklər» arasında «təbii mələk qiyafəsində» görünüb «Şeyx, gəl-gəl! Sana layiq deyil o yer, yüksəl!» - deyə onu səsləyəndə Sənan Zəhranı–real sevgini özündən uzaqlaşdırır:

«Ah, o... Cənnət pərisi, nazlı mələk!

Bana yüksəl diyor gülümsəyərək» (30, s.106).

Zəhra Sənanı vəfasız olmamağa çağırır. Özünün dediyi kimi onda artıq «tabü tavan» qalmamışdı. Lakin tale Sənanı kölgə kimi izləyir. O da öz taleyinə doğru, xarakterinə uyğun bir tərzdə iz sala-sala irəliləyir. «Atəşi eşq bir səadət imiş»- deyən Sənan belə bir qəti qərar qəbul edir:

Kim ki, eşq atəşilə oldu hədə,

Onu yandırılmaz öylə atəşlər.

Bəni öldürsələr də, bən yaşarım,

Tərk edib xəlqi xaliqu qoşarım.

Əbədiyyət bənim məzarımdır,

Çünkü sultani-eşq yarımındır» (30, s. 189).

Şeyx Sənanın bu dediklərində bir pərəstiş var. Xumara xitabən deyilən bu sözlərdə ideal sevgi onun ruhuna hakimdir.

Xumarın cismani gözəlliyi Sənanın maddi zövq deyil, mənəvi eşq oyadır. Xumar özü də təbii mələk qiyafəsində olsa da, behiştli mənzərənin sakinidir, rəfiqələri altun qanadlı mələklərdir. Sənanın dediklərində təsəvvüf ideyaları da mühüm yer tutur. Xüsusilə, öləndən sonra yaşamaq ideyası, «Xəlqi tərk edib xaliqu qoşarım» deməsi, əbədiyyəti məzarı, sultani-eşqi yarı bilməsi sufi mənaya malikdir. Bir tərəfdən onun yarı «sultani-eşq» olan Xumardırsa, digər tərəfdən əsl eşq sultanı olan Allahdır. Çünki «qeyri-eşqlə» xaliqu, əbədiyyətə qovuşmaq mümkün deyildir.

Peyğəmbər də son dərəcə gözəl qız olan, ona hissi məhəbbət bəsləyən və camalına məftunluğunu açıq bildiren Şəmsanın real sevgisindən imtina edir və Sənan kimi yalnız «eşqi-ruhaniyə» qarşısızalmaz bir meylin olduğunu bildirir:

«Tanrı eşqilə yanan haqq nuru

Səndə yoq, durma, çəkil get!.. Doğru» (29, s. 207).

Göründüyü kimi, Sənanın Zəhraya, Peyğəmbərin Şəmsaya olan münasibətlərində bir yaxınlıq vardır, çünki Zəhra və Şəmsa cismani sevgini, real münasibətləri izlədikləri halda, Sənanla Peyğəmbər idealı xaliqu qovuşmaqda, Hüsni-xuda sevdasında arayır-dılar. Bunun üçün onlar könül xoşluğu ilə «fəna mülkünü vətən tuturdular» (Füzuli).

«Bisət»in əvvəlində Məkkə şəhəri yaxınlığı, Hira dağı, mağaralar, yalçın qayalar, idillik – stixiyalı bir aləm, təbiətin romantik çağı təsvir edilir. Peyğəmbər isə bu füsunkarlığın əhatəsində dərin düşüncələrə dalmışdır. Məkkə müqəddəs şəhər və Hira dağı, təbiətin əsrarəngiz çağı təsadüfi seçilməyib. Bu çağ, belə məkan merac üçün, xaliqu qovuşmaq, vücudi-küllə birləşmək üçün son dərəcə əlverişli idi. Bunun da ənənəsi var. Vaxtilə Musa Peyğəmbər də Turi-Sina dağına qalxaraq şövq ilə tanrısına qovuşurdu. Başqa sözlə, təbiətin saf və əsrarəngiz çağı ilə İnsanın ruhi-mənəvi paklığı ahəngdarlıq təşkil edir. Məhz belə bir vaxtda haqq-təala bəndəsinə yaxın olur, onun qəlbindən keçən arzu və istəyi yerinə yetirir.

Bu mənada «pənbə, mavi, mənəkşə nurlar içində altın qanatlı, füsunkar bir mələyin göydən enib və ilahi bir ahənglə Peyğəmbərə xitab etməyə başlaması» təsadüfi deyil. Mələk: «Ulu dahi, sən ey böyük rəhbər! Qalq, oyan!» (29, s.141) - deyə Peyğəmbəri fəaliyyətə dəvət edir. Peyğəmbər heyrat və iztirab içində bunun rəyamı, gerçəklikmi olduğunu müəyyən etməyə çalışır. Onun: «Sən nəsin! Söylə?» (29, s.141) sualına «Əzəliyyət şafəqlərində açan təzə bir qönsə, pənbə bir yıldız», (29, s.141) - deyə cavab verir. Peyğəmbər bir qədər də təkid etdikdə Mələkdən: «Bən mələk, sən də, sən də peyğəmbər» (29, s.142) cavabını alır. Peyğəmbər şaşqın halda geri çəkilib Mələk onu vəziyyətdən çıxarmaq istəyir: «Bən sənim, sən də bən, şaşırma, əvət» (29, s.142). Bu, son dərəcə önəmli bir ideyadır. Qəhrəmanın sonrakı taleyini müəyyən edən fikirdir. Bundan sonra Peyğəmbər şaşqınlıqdan azad olur, özündə inam və qüvvə tapır. Bu ideyanın işığına, nuruna tapınaraq haqqa doğru irəliləyir. Çünki Mələklə Peyğəmbəri bir-birindən fərqləndirən ciddi bir amil yoxdur. Mələyin etirafından da məlum olur ki, o, Peyğəmbərin «şu qiyafətlə zahir olan əqlidir» və daim «ərşi-lahutə doğru şəhpər açıb yüksəlməsinə» arzu edir.

İskeletin hadisələrin cərəyanına qoşulması ilə Peyğəmbərin ovqatında yenə tərəddüdlər, üzüntülü hallar meydana gəlir. Çünki onun tələbi mələkdən fərqli olaraq son dərəcə sərt və kəskindir: «İştə kəskin qılınc, kitabı biraq» (29, s.146). Göründüyü kimi, mələk Peyğəmbərdə ilahi, iskelet isə ümumİnsani və bəşəri, daha doğrusu, cismani başlanğıcı ifadə edir. Hadisələrin gedişində, süjet ayrı-ayrı motivlərin sisteminə çevrildikcə Peyğəmbər uzun tərəddüdlərdən və üzüntülərdən sonra Mələyi və İskeleti öz şəxsiyyətində tam halda birləşdirir, onların dedikləri üsullarla dini-islamı qəbul etdirmək yolunu tutur. Lakin əsərin sonunda bəlli olur ki, Peyğəmbər özündə xeyri, ilkinliyi gerçəkləşdirir və bilavasitə ilahi başlanğıca tapınır. Milliyyətindən asılı olmayaraq bütün İnsanlara tanrı bəndəsi kimi baxır və mərhəməti üstün tutur. Peyğəmbər «qovm nəsara və yəhud»dan olan din düşmənlərinə mərhəmət göstərir, onları əfv edir. Onlara izah edir ki, əski dinlərin

İnsanları məsud edə bilməməsində «Müsayı bənamla Məryəmin oğlu da suçludur. Çünki «biri mənəfe, iqlal güdmüş, yalnız əzməkdə zövqü-səfa bulmuş», digəri «şerü xəyalı» üstün tutmuş, «şəfanı əzilməkdə» aramışdır.

«Şeyx Sənan»ın ilk pərdəsində süjetin bədii tərtibi, ideyanın kompozisiya həlli və aparıcı qəhrəmanın təkamülünün motivləndirilməsinin formal cəhətdən «Peyğəmbər»in «Bisət»i ilə oxşarlığı bir o qədər qabarıq nəzərə çarpmasa da, mahiyyətində tipoloji yaxınlıq kifayət qədərdir. Biz hələ hər iki pyesin H.Cavid romantik eşq konsepsiyasının məhsulu olduğunu, mövzu və qəhrəmanların müəllifin romantizminə doğma olduqlarını və bunları naturada, stixiyada, ruhi-mənəvi başlanğıcda, o cümlədən, tələdə bir-birlərinə yaxınlığından irəli gələn oxşarlığı və onun tələbini kənara qoymuş olsaq, belə əsərlərdə bədii ideyanı predmetləşdirən formal cəhətlərdə də ümumiliyin olduğuna rast gəlirik.

Məlum olduğu kimi, pyesdə Şeyx Sənanın Mədiyyə-Münəvvərdə başlayan taleyi, ömür yolu çətin və mürəkkəb məqamlardan keçərək Qafqazda, konkret desək, Tiflisdə cismani ölümü ilə sona yetir. Burada bir cəhət də müqayisəli tipoloji təhlil baxımından diqqətə cəlb edir. Fikir verilsə aydın görünür ki, Peyğəmbərin tale yolu müqəddəs Məkkə şəhərindən başlanırsa, Şeyx Sənanın müqəddəs Mədinə şəhərindən başlayır. Qəhrəmanların əhatə olunduğu təbii, coğrafi şərait, dini mühit də bir-birinə yaxındır. Bu yaxınlıq əsərin kompozisiyasının fraqmentlərində formal cəhətdən gözlənilir. Burada hər iki peysin mənzum formada yazılmasının doğurduğu əlaqə və yaxınlığı da nəzərdən qaçırmmaq olmaz. H.Cavidin mənzum drama doğmalığı təşkil edən romantik pafosu da qəhrəmanların ruhuna son dərəcə yaxın və doğma idi.

Bütün bunlar «Şeyx Sənan»ı və «Peyğəmbər»i «eyniliyin» kontekstində dəyərləndirməyə imkan verir. Çünki hər iki əsərin qəhrəmanı ilahi hökmranlığa sığınır. Hamını eyniləşdirən dinə tapınırlar. Tanrı eşqi, İnsanlığa əks olan meyllərdən azad ola bilmək iqtidarları da onları «eyniləşdirir». Onların hər ikisi ilahi hökmranlığı hüduzsuz məhəbbət kimi qəbul edirlər. Məhəbbəti bu səviyyədə anlamaq ilahi eşqi konkret predmetdə təsəvvür etməkdir.

Şeyx Sənana görə Xumar ilahi eşqin təcəssümü, onun simasında təzahürüdür. Burada məhəbbət, ilahi ruh və din bir-birini tamamlayır. Şeyx Sənan və Peyğəmbər məqamına yüksəlmək həyatın rəngarəngliklərindən imtina etmək, Allahı şüurda axtarmaq, yalnız ölümün İnsandakı əksliyi aradan qaldırmağa qadir olduğuna inanmaq deməkdir. Onlar inanır ki, sonu olan həyatdan nəhayət-sizə yüksəlmək məhəbbət və din vasitəsilə mümkündür. Xilas yolu hər şeyin, əvvəli və sonu olan Allaha tapınmaqdır. Hamısı bu nöqtədən çıxır, hər şey ona qayıdır. Bu baxımdan Şeyx Sənanın son anda tanrı eşqinə sığınması, ona qayıtması, axirəti daxili bir şövqlə qəbul etməsi təsadüfi deyil.

Əbədi həqiqət və ya mütləq həqiqət dinin başlıca predmetidir. Yəni Allah və onun izahından başqa heç nə. Hegelə görə fəlsəfə ilahiyyat kimi qeyri dünyanın (dünyəvi olmayanın) dərkidir. Onun fəlsəfəsində ən yüksək olan mütləq ideyadır. Bu abstraksiyadır və bizim Allah haqqında təsəvvürümüzə uyğun gəlmir. Şeyx Sənanın və Peyğəmbərin ruhi-mənəvisinə görə Allah təbiət aləminin və ruhun üzərində hökmrandır. O, hər ikisinin mütləq harmoniyasıdır. Allah bu harmoniyanı doğurur və onda mövcud olur. Şeyx Sənanın Xumara olan məhəbbətində Allaha meyl qüvvətlidir. Bu, Peyğəmbərin «Hüsnü-xudaya» məftunluğuna «bərabərdir». Məsələn, spinozizmdə xeyir və şər Allah və İnsan mənasında bir-birindən fərqləndirilir. Lakin əslində Allahda substansiya kimi bu fərqləndirmə yoxdur. İnsan üçün isə belə fərqləndirmə var. Bu mənada «fəlsəfə eyniliklərin sistemidir» (Hegel). Buradan belə çıxır ki, nəticədə hamısı eyniyyətdir və öz-özü ilə vəhdətdir. Bütün bunlar H.Cavidin romantik qəhrəman konsepsiyasında bu və ya digər formada özünün ifadəsini tapır. Xüsusilə, Peyğəmbər kimi tarixi – dini və müqəddəs şəxsiyyətlərin naturadakı mahiyyətinə dərinədən bələd olan H.Cavid dinin fəlsəfi qənaətlərindən yan keçə bilməzdi. Sözü gedən pyeslər elə struktur planda yazılıb ki, naturanın cazibədarlığı müəllif konsepsiyası ilə vəhdət təşkil etsin. Bu baxımdan pyeslərin süjetində dini-ilahi kontekst maddi-İnsan konteksti deyil, əksinə, maddi-İnsani kontekst dini-ilahi konteksti əvəz edir və tamamlayır. Bu yalnız kon-

septual mənə daşımır, eyni zamanda qəhrəmanların mükəmməl işlənmiş bədii obrazlar kimi meydana çıxmalarına da səbəb olur.

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi «Şeyx Sənan» pyesinin əvvəli din nümayəndələrini, mömin İnsanların süjetdə görünməsi və mükəllimləri ilə başlayır. Məsələn, Şeyx Əbuzər namaz qılır, «əlləri və yüzü göyə doğru duaya məşğul görünür» (30, s.101). O, Zəhranın və Əzranın Şeyx Sənan haqqında sorğularına «Ya Allah!», «Lailahə-illəllah» kəlmələri ilə cavab verir. Zəhranın təkid göstərdiyini hiss edən Şeyx Əbuzər Şeyx Sənan haqqında kədər-ləndirici sözlər deyir:

Qomşular söylüyor ki, həp gecələr

Uyumaq bilmiyor sabahə qadar.

Qoşuyor hər səhər biyabanə,

Həm də əsla qarışmaz İnsanə.

Halı pəjmürdə, sanki bir məcnun;

Anlaşılmaz nədir məramı onun?!

Şaşıır həp Mədinə əhli bütün

Onu gördükə müztərib, düşkün» (30, s.102).

Aparıcı qəhrəmanın özünü görmədən, fikri və qayeyi-əməli ilə bilavasitə tanış olmadan onun haqqında başqasının dedikləri H.Cavid tərəfindən düşünülmüş kompozisiya gedişidir və qüvvətli ideya mərkəzi yaratmağa xidmət edir.

Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, eyni bir haləti «Peyğəmbər» pyesinin ilk hissələrində baş qəhrəman da keçirir. O da pəjmürdə, dalgın ovqatdadır, dərin düşüncələr aləmindədir, onun bu halı Məcnunun halını xatırladır. Mədinə əhli Şeyx Sənanı müztərib, düşgün gördükdə necə «şaşıırırsa» Məkkə əhli də Peyğəmbərin halını pəjmürdə gördükdə, onun bütldən üz döndərüb tanrını səmada aradığını eşitdikdə elə «şaşıırırlar». Tanrını göylərdə axtaran Peyğəmbəri dəli hesab edirlər. Peyğəmbərin meracı, cinsi bəşərin ərşə qalxması ilə heç cür razılaşa bilmirlər. Bunun da nəticəsində Peyğəmbər təqib olunur. Həyatında ağır, üzüntülü bir dövr başlayır. Məkkə əhli Peyğəmbəri Allahın Rəsulu kimi qəbul edə bilmir. Çünki beyinlərinə «360 büt var ikən bir tanrıya inanmaz İnsan» inamı hakimdir, Mədinə əhli, xüsusilə Şeyx Kəbir,

Zəhra və müridlər Şeyx Sənanın «eşqi-ruhani»yə bu dərəcədə də-rindən bağlılığı ilə razılaşa bilmirlər. Onlar Şeyx Sənan kimi Xu-mardakı eşqi-mütləqi görə bilmirlər və görə də bilməzlər. Onun üçün «...Cünun rəxtin geyib fəna mülkünü vətən tutmaq» (Fü-zuli) və Məhliqanı görmək üçün haqqgöran göz gərək idi (Nəsimi). Bu imkanı haqq-təala göründüyü kimi yalnız Peyğəmbər və Sə-nana vermişdir. Şeyx Mərvan Sənanı dəli adlandıranda o, halını pozmadan belə cavab verir:

*Dəlilik başqa bir fəzilətdir,
Dinsiz olmaq da bir təriqətdir.
Dəlidir, sözlərində məna var,
Sərsəridir, başında sevdə var.
O deyil gərçi zahirən Mənsur,
Həp «ənəlhəq» diyor da, çırpınıyor (30, s.151).*

Doğrudan da, sevdə Şeyx Sənanı «ənəlhəq» məqamına yük-səldir. Yəni Xumarı belə mələk camallı yaradan tanrı elə «ənəlhəq» sirrini onun simasında cəmləşdirmişdi. Bu camalın şövqinə məftun olan Şeyx Sənan «ənəlhəq»i qəbul edəndi. Çünki Allah hüsnü gözəl yaratmaqla özünü onda təsdiq edir və bir mənada özünü unutturur. Bu mənada İnsanın «ənəlhəq» deməyinə özü ix-tiyar verib. Məsələn, Şeyx Mərvan Şeyx Sənanə əvvəllər «qadın-dan ürkərdin», «indi neçin dəyişdin»- deyə müraciət etdikdə Şeyx Sənan onlardan fərqli qəlbə, vicdana və idraka malik olduğunu, qadınla mələyi fərqləndirməkdə belələrinin aciz olduğunu bildirir:

*Onu seçməz sənün gözüün əsla,
O mələkdir, qadın deyil, haşa!..
Seyr edin bir o hüsnü – məhbuti,
O baqışlar nasıl da lahuti! (30, s.164).*

Peyğəmbər də «hüsnü-xuda»ya belə məftundur. İnsanlar onu anlamaqda çətinlik çəkirlər. Onlar Peyğəmbərin gördüklərini görə bilmirlər, tanrıya onun kimi inana bilmədikləri üçün Allahın Rəsuluna inam, beyət gətirə bilmirlər. Göründüyü kimi, Peyğəm-bərlə Şeyx Sənanın taleyində həqiqətən bir «eyniyyət» var. H.Ca-vid müəyyən bir ideyanı qəhrəmanlarının obrazında formallaşdı-rarkən onlardakı ümumi və özünəməxsus fərdi cəhətləri irəlicədən

nəzərə alır və ideyanın qabaran və çökən məqamlarda təzahürünə imkan verir. Bir tərəfdən qəhrəmanlar öz mövqelərini müəllif konsepsiyası ilə «razılaşdırır», digər tərəfdən öz naturalarına uy-ğun tale seçmək ixtiyarını özlərində saxlayır. Bu mənada Peyğəm-bər, Şeyx Sənan və H.Cavid «eyniliyi» nisbidir. Mütləq ideyaya, küllün həqiqətinə inam onları birləşdirir. Hər ikisi, o cümlədən şair özü də «vəhdəti-vücuda» mayildir. Bununla belə, cismani hə-yatda ömür sürən, müəyyən tarixi dövrdə yaşayan İnsanlardır. Yəni içərisində dolaşdıqları mühitin acısını, şirini, sevincini, kə-dərini duyan İnsanlardır.

Bu mənada H.Cavid qəhrəmanlarını maddi-cismini həyat-dan ayırır, ruhani bir aləmdə göstərmir. Onlar İnsanlar arasında yaşayır, qayə və əməl göstərir. Məhz elə bir qayə və əməl ki, so-nucda İnsan xoşbəxt olsun, məhəbbəti din, dini məhəbbət məqa-mında anlayıb qəbul etsin. «Şeyx Sənan»la «Peyğəmbər»in müqa-yisəli təhlilində, süjet və kompozisiyada, ideyanın struktur ifadə-sində, aparıcı qəhrəmanların təkamül və inkişafının təşkili üsulun-da və təhkiyədə formal yaxınlıq aydın görünür. Məsələn: «Şeyx Sənan» faciəsinin birinci pərdəsinin sonunda Şeyx Sənan (göyə doğru): «Ey böyük Tanrı, ey böyük Yaradan!» (30, s.121) misrası ilə başlayan monoloqda «xaliqi-zəminü zaman» və özü haqqında fikirlərini söyləyir. «Peyğəmbər» peysinin «Dəvət» hissəsində Peyğəmbər (göyə doğru, həyəcanlı) «Ulu tanrı, ey qüdrətli Yara-dan!» (29, s.151) misrası ilə başlayan monoloqunda yaradanın qüdrətini mədh edir. Diqqətlə yanaşıldıqda aydın görünür ki, hər iki qəhrəman eyni çıxışlıq vəziyyətində, eyni məftunluqla və «eyni sözlərlə» yaradana heyranlığını bildirir, onun böyüklüyünü təsdiq edirlər. Hər ikisi islam dinini «parlayan mənəvi günəş» he-sab edir:

«Peyğəmbər:

*Bana ilham edər ancaq Tanrım,
Onun eşqilə uçar duyğularım»(29, s.161).*

Belə bir qayəni Şeyx Sənan da izləyir. Lakin bəzən onlar arasında müəyyən bir şəxsiyyətə, hadisəyə münasibətdə fikir ayrılı-ğı da olur. Məsələn, Peyğəmbər Həzrəti İsayə tənqidi yanaşdığı

halda (yuxarıda Peyğəmbərin fikirləri verilmişdir) Şeyx Sənan onun haqqında xoş sözlər deyir:

«Xayır, onsuz da həzrəti-İsa

Bizcə ən möhtərəm, böyük sima...»(30, s.167).

Şeyx Sənan da Peyğəmbər kimi ölümdən qorxmur, ruhun ölməzliyinə inanır. Sənan üçüncü pərdədə Xumarı görərkən «(pərəstişkarənə bir tövr ilə)»:

Bəni həp parça-parça doğrasalar,

Ruhum ölməz, səmayi-eşqə uçar.

Uçar ən möhtəşəm fəzələr aşar,

Yenə cənnətdə həp səninlə yaşar(30, s.190).

Bu misralarda Şeyx Sənanın pərəstiş etdiyi gözəl ilahiləşdirilir. Qəhrəmanın sufi görüşlərini, axirət sevdasına məftunluğunu ifadə etdirən başqa bir nümunədə H.Cavid «pərəstiş» ifadəsini təsadüfi işlətməyib. Bu mənada dramaturq qəhrəmanlarının keçirdiyi hissi-hallara uyğun söz və ifadə vasitələrini çox dəqiq seçmişdir. Şeyx Sənan və Peyğəmbər haqq pənahındadır, tanrı hər ikisini qoruyur. «Ehtirasatə düşmən» olan, lakin «atəşi-eşqi bir səadət», «başqa bir dürlü cənnət» bilən Şeyx Sənan Mələyin «olma əsla əsri-hissiyyat» tövsiyyəsini «ən gözəl çarə» (26, s. 10) hesab edirsə, Peyğəmbər də Şəmsanın real məhəbbətini rədd edib, «Qavuşurdum o hüsni-mütləqə bən» (29, s.144) – deyir. Məsələn, «Şeyx Sənan»ın üçüncü pərdəsindəki və «Peyğəmbər»in «Bisət» hissəsindəki bir parça «oxşarlığın» tipologiyası baxımından maraqlıdır: «Bəzi mövhüm əllərlə xəncərlər, qılınclar parlayaraq Şeyx Sənana hücum edildiyi görülür. Bir mələk (göydən enər kibi gələrək):

Hiç məraq etmə, möhtərəm Sənan!

Səni əsla unutmamış Yaratan.

Sana xaliq olub yeganə pənah,

Həm şəfaətçidir Rəsulullah.

Səni təqdis edər mələklər, inan,

Hiç təlaş etmə, gəl, böyük Sənan!(30, s.192).

İndi də «Peyğəmbər»in sözü gedən yerindən bir nümunəyə diqqət yetirək: «Bu sırada pənbə, mavi, mənəkşə nurlar içində al-

tın qanatlı, füsunkar bir mələk göydən enər və ilahi bir ahənglə Peyğəmbərə xitab etməyə başlar»: (29, s.141)

Mələk

Ulu dahi, sən ey böyük rəhbər!

Qalq, oyan! İştə hər tərəf, hər yer,

Həp təbiət dalıb da rəyayə,

Cəlb edər ruhu şerü sevdəyə,

Gecə, yıldızlarla pürxülya,

Səni dinlər sükut içində fəza... (29, s.141).

Göründüyü kimi mələk hər iki qəhrəmana Allah amanında, tanrının pənahında olduqlarını bildirir və onları bu qüdrətə sığınmağa çağırır. «Şeyx Sənan»dan gətirilən nümunədə «Səni təqdis edər mələklər, inan» – ifadəsi («Təqdis» *ərəb dilində pak və mübarək hesab etmə, müqəddəs sayma, çox ehtiram etmə mənalarını bildirir*) «Peyğəmbər»dəki «Səni dinlər sükut içində fəza...» misrası ilə istər forma, istərsə də mahiyyət etibarilə bir-birinə son dərəcə yaxındır. Birinci nümunədə «səni təqdis edər», ikincidə «Səni dinlər» yazılmışdır. «Təqdis» sözünün lüğəti mənasından göründüyü kimi o, «dinlər» sözündən mahiyyət etibarilə üstündür. Lakin Mələk, o cümlədən, H.Cavid çox gözəl bilir ki, Peyğəmbər naturada Sənandan müqəddəsdir.

Nümunələrin məzmunundan anlaşılır ki, müqəddəs olan Peyğəmbəri dinləmək lazımdır. Şeyx Sənanı mələklər «təqdis» edirsə, Peyğəmbəri ulu tanrı özü. Ona görə H.Cavid Peyğəmbərə aid edilən «Səni dinlər sükut içində fəza...» ifadəsini təsadüfi işlətmir. «Fəza» daha kəskin anlayışdır. «Fəza» Peyğəmbəri həm də «sükut içində» dinləməlidir. Məlumdur ki, bütün bunlar tanrı iradəsi ilə olur, ona bağlıdır. Məsələn, mələk Şeyx Sənana «möhtərəm Sənan», «böyük Sənan» – deyərək xitab edirsə, Peyğəmbər «Ulu dahi», «Böyük rəhbər» – deyərək müraciət edir. Bu müraciətlərin formaları bir-birinə yaxın olsa da, mahiyyət etibarilə fərqlidir. «Ulu dahi», «Böyük rəhbər» ucalığı, tanrı elçisi olmağı bildirir. Dini rəvayətə görə Allah ilk dəfə Adəm peyğəmbəri xəlvə edib və bütün mələkləri ona səcdə etməyə çağırıb. İblisdən başqa bütün mələklər bu təklifi qəbul edib. Beləliklə, göylər aləmindən qovu-

lan iblis İnsanlara «həmdəm» oldu. Mələyin Peyğəmbərə münasibətində və müraciətində tanrının məlum tapşırığının çox böyük məhəbbətlə yerinə yetirildiyi aydın görünür. Mələk çox yaxşı təsəvvür edir ki, Peyğəmbər Allah yanında necə böyük hörmətə malikdir. Peyğəmbər tanrı buyurğunu yerinə yetirən, İnsanla onun rəbbi arasında birbaşa rabitə yaradan mütləq İnsandır.

Biz heç də «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» dramlarının bütün fraqmentlərini müqayisəli təhlildən keçirməyi qarşımıza məqsəd qoymamışıq və əsərlərin mətnlərinin geniş struktur şərhə başqa bir tədqiqatın obyektidir. Əgər sözü gedən mətnləri incəliklərinə qədər təhlildən keçirsək, hər iki əsərdə bir-birini tamamlayan motivlərə, zənginləşdirən fraqmentlərə kifayət qədər rast gəlmək olar. Struktur təhlil metodu buna imkan verir. Lakin gətirilən nümunələr əsasında apardığımız müqayisələr, çıxartdığımız nəticələr və gəldiyimiz qənaətlər göstərir ki, hər iki əsər tipoloji təhlil üçün geniş imkanlara malikdir. Çünki bu əsərlərin qəhrəmanları naturada «bir rübabin, bir telin inildəyən səsi» olduqları kimi bədii həyatlarında da bu ovqat qorunub saxlanmışdır. Hər iki əsər eyni bir ruhun, eyni bir şövqün təsiri altında yazıldığından yaxınlıq və doğrmaqlıq struktur əsasda reallaşdırılır. Burada H.Cavidin sənət əşqi, onun naturasının və şəxsiyyətinin də mühüm rolu meydana çıxır. Onun romantik eşqdən də yüksək olan əşqi, daha doğrusu, qəhrəmanlarının ruhuna hakim olan eşq bu əsəri «ruhun bədənə birliliyinə» (Nəsimi) çevirmişdir. Məsələn, «Şeyx Sənan»da Dərvişin söylədiyi və H.Cavidin də tam şərik olduğu aşağıdakı ideya «Peyğəmbər» dramında da aparıcı qəhrəmanın müqəddəs əməllərində həyata keçirilir və təsdiq edilir.

«Dərviş

Heyhat!

Hər kimin korsa qəlbi, vicdanı,

Edəməz dərk o, nuri-yəzdanı»(30, s.237).

«Nuri-yəzdan» pak olan Allah nuru deməkdir. Peyğəmbərin əleyhdarları gözlərin görmədiyi, cismi olmayan, nə cəvhər, nə ərəz olan, doğub doğulmayan, şəriki olmayan və həm də məkan-sız olan tanrını qəbul etmirlər. Belə bir ideyanın mümkünlüyünü «sərsəmlik» hesab edir, onun müəllifini dəli, məcnun deyə daşa

basırlar. Buradan görünür ki, Peyğəmbərin üzərinə düşən məsuliyyət həddən artıq ağırdır. İnsanlığı vəhşilikdən, məhv olmaqdan xilas etməli, «nuri-yəzdanın» sirrini onlara anlatmalı, «kor vicdanlara» işıq gətirməlidir. Bütün bunlar mələyin buyurduğu kimi, «sənəti-kəlamın» (Quranın) müqəddəs məzmununu xalqa çatdırmaq, anlatmaq yolu ilə gedən Peyğəmbəri çətin vəziyyətdə qoyur. «Sənəti-kəlamı» rəhbər tutan Peyğəmbərin daxilində Mələklə İskelet çəkişir. Mələk Peyğəmbərə İskeletin təklif etdiyi qılıncdan imtina etməyə çağırır. Onun qəti fikri belədir ki, «Yoq, qılınc söz qadar deyil kəskin» və tanrı «Şimdi məmnun fəqət məhəbbətdən» (29, s.147). Mələyin bu tövsiyyəsindən sonra Peyğəmbər tərəddüdlərdən uzaqlaşır. «Bən məhəbbət əsiriyim... hər an» (29, s.147) - qərarını qəbul edir. Sonra Peyğəmbərin həyatında «Hicrət» dövrü başlayır. O, Məkkədən Mədinəyə səfər etməli olur. Nəhayət, yenidən Məkkəyə dönür, «Nüsrət» dövrü başlayır. Pyesdə Peyğəmbər «Sənəti-kəlamı» rəhbər tutmaqla qılıncın da qüdrətini özündə birləşdirir, «doğru yoldan sapan, daşdan və taxtadan büt yapan əcdadlarına» haqq yolunu göstərir, «zülmi vəhşətlə qavru-lub yanan» əsrinin bəlalılarından xilas edir. «Ədaləti, hüquq və hürriyyəti ayaqlar altında çignənib getməkdən» xilas edir. O, «haqq, şərəf və hürriyyətin» təntənəsi üçün qılıncsız keçinməyin qeyri-mümkün olduğu qərarına gəlir. Anlayır ki, əks halda İnsanları birləşdirən məhəbbət və din mütləq eşq kimi təcəssüm etməz. H.Cavidin romantik ideali yalnız qılıncın qüdrətini o mənada qəbul edir ki, «Topal Teymur» dramında şair Kirmaninin dili ilə dedi ki, «nəticədə bir məhəbbət, fəvqəlbəşər bir məhəbbət doğurmayacaqsansa... bütün həyata, bütün kainata nifrətlər olsun» (29, s.302). Buna elə «Peyğəmbər» pyesinin sonunda Peyğəmbərin «nəsara və yəhud qövminə» fəvqəlbəşər məhəbbətlə yanaşması əyani sübutdur:

«Bəncə əzmək də, əzilmək də, xəta,
Haqqı sev, haqsızı dəf et! Zira,
Yaqışır haqqa məhəbbət, hörmət,
Kinli cəllada ədavət, nifrət.» (29, s.250).

Şeyx Sənanla Peyğəmbərin bir fərqi də bundan ibarətdir ki, birinci «Fəhmü-idrak»ı yox, bəsirəti olan dünyaya qarşı cismən müqavimət göstərmək iqtidarı olmadığı üçün onu tərk edir, «Həz-rəti-İsa» kimi uçaraq, cənnətdə məhbubu ilə birləşmək qərarını qəbul edir. Peyğəmbər isə «Məhəbbətdir ən böyük din» ideyasını əməli şəkildə həyata keçirir. Müdrikliklə qəhrəmaniliyi özündə birləşdirib xalqı haqq yolu ilə hürriyyətə aparır. Bu həm də o deməkdir ki, tanrı onun eşqinə sığınan və ondan güc alan Peyğəmbərin və Şeyx Sənanın imkanlarını əvvəldən nəzərə alıbmuş. Bunu görür, «Şeyx Sənan»ın və «Peyğəmbər»in müəllifi H.Cavid də fəhmlə çox gözəlcə duyubmuş. Pyesin sonunda Şeyx Sənanın cismani ölümü həm naturaya, həm mövzunun ənənəsinə, həm də qəhrəmanın şəxsiyyətinə, mühitlə olan qovğasının xarakterinə, həm də süjetinin bədii tərtibinin məntiqinə uyğundur.

Əslində Şeyx Sənanın ölümü nə qədər kədərli olsa da, bu cismani yoxluqda ruhun ölməzliyinin təsdiqi var, əbədiyyətə qovuşmaq sevinci var. Peyğəmbərin pyesin sonunda sağ qalması tarixi həqiqətə uyğundur. O, mütləq ruhu, ilahi eşqi İnsan məxluqunda, bəşər övladında tam təcəssüm etdirən şəxsiyyətdir və bu mənada əbədi həyatın daşıyıcısıdır. Lakin bununla belə həm tarixi şəxsiyyətindən, həm tanrının onun qarşısında qoyduğu vəzifələrdən və həm də əsərdə yaradılan bədii obrazın mahiyyətindən məlum olur ki, onun cövhərini, ülviliyini qəhrəmanlığın, fəciliyin, ruhaniliyin vəhdəti təşkil edir. Tarixi mübarizələrində: tanrı iradəsini yerinə yetirərkən Peyğəmbərin çətin, mürəkkəb vəziyyətlərə düşdüyü, tragik məqamlarla qarşılaşdığı bəllidir. Xoşbəxtlik odur

II FƏSİL

SƏMƏD VURĞUN DRAMATURGIYASI

2.1. Tarixi dramın nəzəri-estetik əsaslarına dair

Tarix yaddaş və çağdaş zamana doğru bəşər həyatının təkamül yolu olmaqla milli varlığı, həm də milli varlığın sabitliyini müəyyən edir. Ədəbiyyat isə İnsan həyatını bədii düşüncə müstəvisində əks etdirir. Bu cəhətdən o, bədii varlıq formalarından biri kimi müasirliyi ehtiva edir. «Müasirlik katoqoriyasının fəlsəfi-estetik mahiyyəti tarixlə, yaddaşla bağlıdır. Müasirlik elə bir estetik kateqoriyadır ki, illər keçdikcə öz əhəmiyyətini itirmir; tarixi məzmunu malik elə bir ideya-bədii keyfiyyətdir ki, dünən olduğu kimi bu gün də bizim hisslərimizə toxunur, şüurumuza təsir edir. Müasirlik ədəbi ənənələrimizin mühüm xarakter cəhətidir. O, tarix boyu Azərbaycan ədəbiyyatı üçün dogma olanın, sənət tariximizin tərkibi olanın göstəricisidir» (11, s.5). Bu mülahizə bizə belə bir həqiqəti təlqin edir ki, tarixin müasirliyi elə məhz müasirliyin başlanğıcıdır. Bu baxımdan klassiklərimizin də dönə-dönə və hər dəfə tarixə qayıtmağı, ona söykənməyi tövsiyə etmələri təsadüfi deyil. Çünki onda ibrət dərsi vermək imkanı var və həm də mə-nəvi-əxlaqi tərbiyə qaynağıdır. Bunu C.Məmmədquluzadənin aşağıdakı mülahizələri də aydınlatır: «İnsan üçün böyük dərslərdən biri də tarixdir. Açıq qabağına tarixin səhifələrini və əgər gördün ki, bir vaxt İnsanlar bir para işlərdə səhv ediblər, dəxi sən həmin səh-

vi etmə» (51, s.288). Bəlkə də C.Məmmədquluzadə bu mülahizəni öz dövründə hansısa bir hadisənin təsiri ilə deyib. Bundan asılı olmayaraq o, bu sözləri ilə müasirlik üçün tarixiliyin əhəmiyyətini ifadə edib. Tarix həqiqətən də ibrət dərslidir, bəşər həyatının fəlsəfəsidir.

Azərbaycan ədəbiyyatının, ümumən ədəbi fikir tariximizin ilk dəfə elmi-tənqidi şəkildə öyrənilməsi M.F.Axundovun və F.B.Köçərlinin adları ilə bağlıdır. M.F.Axundov milli ədəbiyyatın sabahını keçmişindən ayırmadan müasir dünya kontekstinə çıxmaqda görür və milli olanla bəşərinin vəhdətini tarixin şərtləndirdiyi müasirlik keyfiyyəti hesab edirdi. Ona görə də ədəbi prosesə tarixi kontekstdə yanan M.F.Axundov tipologiyani təkcə ədəbi hadisələrin eyniliyi, oxşarlığı kimi deyil, həm də təkrarsızlığı, ədəbi prosesin tarixin gəlişməsi ilə uyğunluğu hesab edirdi.

Ədəbiyyatda tarixlə müasirliyin eyni bir estetik axarda təzahürü tarixin müasirliyidir. Tarix sübut edir ki, müasirliyin tələblərinə cavab verən əsər öz dövrünün hüdudlarını aşaraq milli-mənəvi irsin əsasını təşkil edir. Müasirlik isə bugünkü fəlsəfi-əxlaqi yüksəklikdə dayanmaq deməkdir. O, ədəbi dəyərlərlə bağlı olub, konkret təzahür keyfiyyətləri ilə seçilir. Tənqidin ona davamlı marağı da bu baxımdan təsadüfi deyil. Burada əsas prinsip ondan ibarət olmalıdır ki, ədəbiyyat tarixi öz daxili qanunauyğunluqları əsasında öyrənilsin, ədəbi irsə tarixi yanaşılsa da, o, dünya ədəbiyyatı kontekstindən kənarlaşdırılmasın.

Timuçin Əfəndiyev «Romantik dramaturgiyada tarixilik və bədiilik» adlı doktorluq dissertasiyasında tədqiq etdiyimiz problemin nəzəri əsasları ilə bağlı maraqlı məqamlara toxunur. O, tarixilik və müasirlik məsələsinə metodoloji baxımından yanaşır və belə bir yekun qənaətinə gəlir ki, «...romantik dramaturgiyada tarixilik də, müasirlik də sənətkarın estetik münasibətinin formalarıdır» (19, s.40). Lakin onun başqa bir mülahizəsi romantik dramaturgiyaya şamil edildiyi kimi realist ədəbiyyata da eyni dərəcədə aid edilə bilər: «Müasirlik sənətkarın yaşadığı dövrün özünü tarix kimi təsvir və təcəssüm imkanındır», yaxud «tarixilik onun yalnız tarixi mövzuda yazılmasından asılı olmadığı kimi, müasir-

lik də yalnız dövrün hadisələrini nə səviyyədə təcəssümü ilə ölçülmür» (19, s.40). H.Cavid romantizmini önə çəkən tədqiqatçının mülahizələrinin diqqətəlayiq cəhəti ondadır ki, o, realist dramaturgiya üçün də kontekst ola bilər. Əslində, «böyük sənəti yaradanlar həmişə tanrı ilə, təbiətlə və bir də tarixlə həmmüəllif olurlar» (41). Daha doğrusu, tanrı ilə, təbiətlə və tarixlə həmmüəllif olan sənətkar üçün metod sədd, hüdud ola bilməz. Məsələn Y.Qarayevin nəzəri qənaəti ilə yanaşanda «metod törəmə» məqamda qalır. Bu cəhəti başqa bir müəllif – Səlahəddin Xəlilov «Ədəbiyyat qəzeti»nin 2001-ci il 4, 11 may saylarında çap etdirdiyi və tipoloji baxımdan maraqlı doğuran «Cavid və Cabbarlı» silsilə məqaləsində xüsusi vurğulayıb. Onun təhlillərində Cavid və Cabbarlı vəhdəti kifayət qədər inandırıcı görünür. Məsələn, Cabbarlının hadisədən mahiyyətdə, Cavidin ideyadan həyata istiqamət götürmələrinə baxmayaraq yol ayrıcında görüşmələri sərgilənir. Çünki hər ikisi yaradandır, həm də böyük sənəti yaradan. Aydın hiss olunur ki, S.Xəlilov H.Cavidə «maddi realizm müstəvisində, konkretlik prizmasında» (32) dəyərləndirən müəlliflərin mövqeyini dəstəkləmir, əksinə, bu mövqeləri tənqiddə dözməyən hesab edir. Təməl prinsiplərinə görə romantik olan Cavid yaradıcılığının «maddi realizm müstəvisində» tənqiddə tab gətirməməsi təbii idi. Əslində, maddi realizm meyarları ilə ruhiliyi, mənəvi məqamları vəsf edən bir sənəti dəyərləndirmək qeyri-mümkün idi. Görünür, tarix elə gərmişdir, zaman elə axar yaradır ki, artıq Cavidə realist, Cabbarlını romantik rakursda anlamaq məqamı gündəmə gəlir.

«Yeni fikir» qəzeti 1921-ci ildə yazırdı: «Tarix hələ Cavidə əl vurmayıbdır. Tarix qulaq asır və gözləyir» (41). Bu gün «Yeni fikir»in Cavid haqqında gəldiyi qənaətdən düz səksən beş il keçir. Lakin yenə tarix Cavidə sınağa çəkir və görünür bu hələ uzun çəkəcək. Çünki əslində tarix ona görə gözləyir ki, Caviddən qabağa düşə bilmir. Başqa sözlə, Cavid tarixin yedəyində deyil, əksinə, tarix Cavid sənətinin, onun ruhiliyinin yedəyindədir və qulaq asmağa, gözləməyə məhkumdur. Ona görə də Cavid və Cabbarlı «tarixi zərurətin təkərləri altında qalıb əzilənlərdən ol-

madılar» (50). Bu baxımdan aşağıdakı fikir Cavid və Cabbarlı taleyini tam ehtiva edir: «Vaxt hər şeyi keçmişə çevirir ədəbiyyatdan başqa» (12, s.110).

Bu baxımdan «konkret tarixi çərçivədən yüksəkdə dayanan» (38, s.7) sənətkarları «metodoloji ehkamlar» əsasında tədqiq etməyin doğurduğu nöqsanları aradan qaldırmaq üçün göstərilən səylər təqdirəlayiqdir. Göründüyü kimi, metodoloji prinsiplərin düzgünlüyü və yanlışlığı ədəbiyyatı, eyni zamanda onun nəzəriyyəsinə tələpəli problemlər qarşısında qoya bilər.

Əslində tarixi faktların və şəxsiyyətlərin şərhə İnsan tarixi keçmişini dəyişə bilmir. Çünki şərhə dünyanın obyektiv strukturunu dəyişmək mümkün deyil. Tarix indinin keçmiş, keçmişin indi anlamında izahıdır. Keçmiş indinin şərhinə xidmət edir. Yəni konkret tarixi fakt barədə toplanmış sənədlər indinin həqiqətini ehtiva edir. Daha doğrusu, keçmişdə baş verənlər bugünlə müəyyən olunur. Məsələn metodoloji baxımdan yanaşanda belə qənaətə gəlmək olur ki, həqiqət idrakla predmet arasındadır, idrakın isə həqiqətə müdaxilə etmək imkanı var. Ona görə də «tarixi nöqtəyi-nəzəri mütləqləşdirib şüurumuzun tələblərinə məhəl qoymamaq doqmatizmdir, zahiri şəraitin ruhun həqiqətini üstələməsidir» (39, s.237). Yəni tarix şüur predmeti kimi ideyalı olsa da, təsvirin bizə bəlli olan predmetə uyğunluğu sənəti formal olaraq təqlidə gətirib çıxara bilər. Buradan belə görünür ki, tarixin sənətdə əbədiləşən çöhrəsi tarixin özündə əbədiləşən simasından aydın görünür və yaxud aydın görünməlidir. Ədəbiyyatın tarixdən geniş imkanlara malik olmasını vaxtilə Aristotel də məşhur «Poetika» əsərində xüsusi qeyd etmişdir və onun bu barədə söylədikləri demək olar ki, dəyişməz qalmışdır. «Şair özü də ixtiraçı olmalıdır və rəvayətlərdən lazım olduğu şəkildə istifadə etməlidir». Çünki «hərəkət qədim dövr adamlarının təsəvvür etdikləri şəkildə baş verə bilər, ancaq burada iştirakçılar şüurlu hərəkət edirlər» (1, s.76). Buradan göründüyü kimi, Aristotel ədəbiyyatın nəinki estetikasını, həm də onun fəlsəfəsini ortaya qoyur, tarixi hadisələrə yanaşmanın konturlarını, metodoloji məqamlarını diqqətə çəkir. Başqa sözlə, sənətkarın ixtiraçı olması, hadisələrə sərbəst yanaş-

maq hüququ göstərir ki, tarix, ondan istifadə prinsipləri müasirlik baxımından həmişə önəm kəsb edib. Bununla yanaşı, Aristotel tarixlə müasirliyin tədqiqi üçün faydalı olan və tədqiqatı düzgün istiqamətə yönəldən daha bir vacib məqamı vurğulayır: «Tarixçini şairdən fərqləndirən budur ki, birinci həqiqətən olub keçənlərdən, ikincisi isə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs edir. Buna görə də poeziya tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddidir» (1, s.63). Aristotelin fikrincə bu ona görə belədir ki, «şair ehtimala və zərurətə görə mümkün ola bilən hadisələrdən bəhs etməlidir». Göründüyü kimi, Aristotel öz metodoloji prinsiplərini fəlsəfəsinin «ehtimal» və «zərurət» kateqoriyaları əsasında qurur. Poeziyanın tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddi olması inamı da Aristotelin fəlsəfəsinin məntiqindən gəlir.

Yazıcının tarixdən üstünlüyü onun həyata fəlsəfi-emosional yanaşmasındadır, gerçəkliyə mütəfəkkir baxışındadır. Çünki «tarixi öz nöqtəyi-nəzərindən təhlil edir» (25, s.415). Əslində tarixçinin məlumatı yazıcının bədii əsərdə göstərdiyi hadisələrdən fərqlənir. Tarixçi dövrün ümumi ictimai münasibətlərini əks etdirirsə, yazıçı dövrün psixologiyasını, İnsanın qəlb həyatını vəsf edir. Bədii ədəbiyyatı «cəmiyyətin psixoloji həyatının tarixi» (34, s.251) hesab edən M.İbrahimov İnsan amili və psixoloji baxımdan ədəbiyyatın imkanlarının daha geniş olduğunu söyləyir. M.Hüseyn vaxtilə Azərbaycan sovet ədəbiyyatının metodologiyası barədə fikir söyləyərkən ideoloji təsirə qapılıb sinfiliyə, partiyalılığa önəm verməklə yanlış yol tutsa da, «Yazıçı və tarix» məqaləsində metodoloji baxımdan düzgün mövqe nümayiş etdirərək belə qənaətə gəlir ki, «bədii yaradıcılıq prinsipi ilə tarixin elmi prinsipinin fərqi anlayanlar Nizaminin Iskəndəri ilə Makedoniyalı Iskəndərin fərqi görə Nizamini töhmətləndirməzlər» (25, s.420). M.Hüseyn öz fikrini daha konkret ifadə edərək bildirir ki, «Nizami tarixi öyrənmişdir, lakin tarix yazmamışdır». İrəlidə görəcəyimiz kimi Azərbaycan tənqid və ədəbiyyatşünaslığında tarixilik və müasirlik problemləri ilə bağlı mülahizələrdə M.F.Axundovdan üzü bəri fikir ayrılıqları həmişə olmuş və bu, indi də davam etməkdədir. Doğrudur, müəyyən dövrlərdə Azərbaycan cə-

miyyətinə ictimai proseslər elə davam edib ki, yazıçı tarix elminin təsirindən yaxasını tamamilə qurtara bilməyib. Həmin vaxtlar yazıcının hadisələrə «bitərəf», yaxud, bəhs etdiyi tarixi dövrün nöqteyi-nəzərindən yanaşmaq imkanı sual altında idi. M.Hüseyn bu məsələdə qabaqcıl mövqe nümayiş etdirirdi: «Bu məsələdə ən birinci şərt–tarixə dövrümüzün nöteyi-nəzərindən yanaşmaqdır» (25, s.420) deyirdi. M.Hüseynin bu tələbi vaxtilə M.F.Axundovun «Aldanmış kəvakib»lə bağlı söylədiyi müasirlik prinsipi deyil, məhz ictimai sifariş, aktuallıq tələbi idi. Lakin realizmin prinsiplərini əsas götürüb tarixiliyə və bədiiiliyə dair zahirən yerli-yerində olan fikir söyləməsi onun nəzəri məsələlərdə, ədəbiyyatın təməl prinsiplərinə münasibətdə siyasi-ideoloji qəliblərdən tam xilas olmadığını göstərirdi. Daha doğrusu, bir tərəfdən deyirdi ki, «yazıçı hər şeydən əvvəl marksist olmalıdır və ya marksist olmağa borcludur», digər tərəfdən marksist yazıçı M.S.Ordubadını eynilə Marks və Engelsin Ferdinand Lassal «Frans fon Zikingen» tarixi dramına görə tənqid etdiyi ruhda tənqid edirdi: «Tarixi qəhrəmanı müasirləşdirmək yolu tarixi prinsiplərə zidd yoldur. Ordubadının yaratdığı Nizami bu dürüstlükdən və tarixilikdən məhrumdur. Nizaminin yürütdüyü fikirlər XII əsri deyil, silahlı üsyan dövrünü xatırladır» (25, s.420).

Məlum olduğu kimi, tarixi dövrün spesifik qanunauyğunluğunu və buradan doğan ixtilafları göstərən bədii əsərlər həqiqi tarixi bədii əsər hesab edilə bilər. Hətta süjet uydurulsa belə, tarixi hadisə və tarixi konkretlik gərək şübhə doğurmasın. Başqa sözlə, ola bilər ki, tarixi əsərin süjeti «tarixin öz süjeti olmasın» (25, s.122), lakin oxucuya professional tarixçidən heç də az məlumat verməsin. «Yazıçı tarixçi deyil, tarix kitabı yazmır» deyən ədəbiyyatşünas, tənqidçi, nasir, dramaturq, nəhayət, tarixçi M.Hüseynin ədəbi görüşlərində geniş yer tutan tarixilik və müasirlik prinsiplərinə verdiyi izahlar kontekst baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. M.Hüseynə görə «Vaqif» dar mənada tarixi dram deyil, yəni müəllif xronoloji əsas üzərində qurulmuş bir əsər yaratmamışdır. «Vaqif» hər şeydən əvvəl tarixi hadisələrin bədii inikasıdır. Bu, o deməkdir ki, Vaqif dövrü əsərdə doğru verilmişdir» (25,

s.178). M.Hüseyn pyesdə S.Vurğunun xronologiyasının fəvqünə qalxdığını deyir və buna şairin haqqı olduğunu bildirir. Təki, tarixi həqiqət saxtalaşdırılmasın. Tənqidçini qane edən cəhət odur ki, dramaturq «tarixi bizim nöqteyi-nəzərimizdən əks etdirmiş, tarixi həqiqəti təhrifə yol verməmişdir». Zənnimizcə, burada sosial sifarişin doğurduğu aktuallıqla estetik kateqoriya olan müasirlik qarışdırılır. Aydındır ki, «bizim nöqteyi-nəzərimiz» o çağlarda siyasi-ideoloji mahiyyətli və sinfi xarakterli idi. Bu kontekstdə «sinfi düşmən» olan İbrahim xanın, «yadelli işğalçı» hesab edilən Qacarın tarixi şəxsiyyət olaraq təsviri təhrifə məruz qalmaya bilməzdi. Sosialist realizmi yaradıcılıq metodunun inqilabı mahiyyəti bu kimi təhrifləri qaçılmaz edirdi. Bu cəhəti S.Vurğun özünəməxsus səmimiyyətlə etiraf etmişdir: «Mən ən çox sevdiyim «Vaqif» əsərinin gələcək taleyini düşündüyüm zaman orda yol verdim bir çox tarixi təhriflər, xüsusilə İbrahim xan surətinin təhrifi məni çox yandırır. Lakin əsər elə bir vəhdət təşkil edib ki, mən hələ də bu təhrifi əsərin bədii təsirini azltmamaq şərtilə düzəltməyə cətinlik çəkirəm» (61, s.116). Bu təkcə səmimi etiraf deyildi, həm də tarixin tragik məqamının dilə gətirilməsi idi. Başqa sözlə, S.Vurğunun yaşadığı tarixi dövrün faciəsinin doğurduğu fəsadlar idi. Lakin bir qədər sonra (1946) o, həmin çağın ötüriliyini müdrik bir filosof uzaqgörənliyi ilə dərk etdi. «Vaqif»in gələcək taleyini düşünürəm» ifadəsini dilə gətirdi. Çünki anlayırdı ki, gerçək zamanda cərəyan edən subyektiv mülahizələrdən asılı olmayaraq tarixin yaddaşına İbrahim xan ağıllı, dərrakəli bir dövlət başçısı, Qacar müdrik sərkərdə kimi həkk olub.

Tarixilik tarixin materialından əlavə həm də sənətkarın müasiri olduğu tarixi gerçəklərin bədii üsullarla nə dərəcədə dəqiq təsvir və təcəssüm etdirməsindədir.

2.2. «Vaqif» pyesi: tarixilik və müasirlik

S.Vurğunun «Vaqif» pyesinə qədər yazdığı bir sıra poemaları, o cümlədən «Komsomol poeması» dramaturji müstəviyə keçidin örnəkləri kimi də səciyyələyə bilər. «Vaqif»-in dramaturji qaynaqlarını şairin «Komsomol poeması» və «Şairin ölümü» əsərlərindən götürdüyü haqqında tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda akademik M.Arif və digərlərinin müəyyən fikirlər söylədikləri məlumdur.

1938-ci ilin oktyabr ayının 5-də Azərbaycan Dövlət Dram teatrında tamaşaya qoyulmuş «Vaqif» XVIII əsr görkəmli Azərbaycan şairi Molla Pənah Vaqifin həyatının və yaşadığı dövrün taleyönlü olaylarını əks etdirən tarixi dramdır. S.Vurğunun 1935-ci ildə yazdığı «Şairin ölümü» poeması «Vaqif» dramının bir növ fabulası hesab edilə bilər. Poemada Vaqifin ömür yolu məlum tarixi hadisələr müstəvisində poetik düşüncə predmetlərinə çevrilir. «Vaqif» mövzusuna və janrına görə tarixi-qəhrəmanlıq dramı səpgisində yazılan əsərlər silsiləsinə daxil edilə bilər.

S.Vurğun irsinin görkəmli tədqiqatçısı akad.B.Vahabzadənin fikrincə «Vaqif» əsl xalq dramıdır və «Pyenin baş qəhrəmanı xalqın özüdür» (57, s.284).

B.Vahabzadənin qənaətinə görə, Vaqifin süjetinə yardımçı olan Eldar özü də xalqın qüvvət, yenilməzlik rəmzidir. «Eldar» ifadəsinin etimoloji mənası da bunu deməyə haqq verir. Əsərdə əsas konflikt təkcə Şuşa uğrunda döyüşlər aparan Qacarla İbrahim xan arasında deyil, həm də bilavasitə onlarla xalq arasında gedir. Bu, xalqın nümayəndəsi Eldarın səhnəyə gəlməsi ilə daha kəskin xarakter almağa başlayır. Doğrudur, Vaqifin pyenin əvvəlində Vidadi ilə söhbətlərindən məlum olur ki, o, heç vaxt xanla eyni bir yolun yolçusu olmamışdır. Vidadi onu «ana beşiyi» unutmaqda təqsirləndirəndə Vaqifin İbrahim xanı nəzərdə tutaraq «O, bəzən hirsələnib quduran zaman, Mənəm zəncirini dartıb saxlayan» deməsi əlbəttə ki, onlar arasında gerçək yer alan daxili konfliktdən xəbər verir. Bu həm də o deməkdir ki, xanla Vaqif arasında konfliktin dərin kökləri var və o, heçdən baş vermir. Lakin təsadüfi

hallar çox zaman zəruri olanı üzə çıxarır. Başqa sözlə, Eldarın Vaqifin oğlu Əlibəyin toyuna gəlməsi bu konfliktin həlmləsinə səbəb olur. Hələ pyenin birinci şəklində Vaqif sarayda yaşamasının səbəbini xalqa olan sevgisi ilə əlaqələndirsə də, könül xoşluğu hiss olunmur və az sonra burada hadisələrin rəvan getmədiyi bəlli olur. İlk təkan yenə toy məclisi olur. Hamı deyib-gülür, hər şey sanki öz axarı ilə gedir. Xan səbəbkara xeyir-dua verir. «Bu arada Eldar çiyində bir quzu içəri daxil olur». Onun yerləşindəki qətiyyət, duruşundakı əzəmət, vüqar xanı təbdən çıxarır. Xüsusilə onun hüsurunda Vaqifin «çoban-çoluqla» xoş rəftarına qəti etiraz edir: «Yox, birbaşa keçsin çiyində çomaq», «Xanın hüsurunda nə ölümü var» və s.

Pyenin birinci şəklində özünü saray həyatından heç də narazı olmayan, can möhnətini qapısından uzaqlaşdıran, sevdə ilə yaşayan İnsan olduğunu bildirən, «məndən çox uzaqdır hər bəla, hər qəm» deyən Vaqif elə ikinci şəkildə xanla ilk toqquşmadan sonra «Kaş ki, düşməyəydin bu saraylara!», «Dünyada dərd varmı mənim dərdim tək?» deməsi onun «tərən könlündə» baş qaldıran təlatümdən xəbər verir. Bununla şairin ovqatı, taleyi yeni bir mənə kəsb edir. Bu məqamdan başlayaraq sevinc öz yerini qəmə, kədərə tərk edir. Deməli, şairin tale yolu saray həyatına deyil, bilavasitə kədər motivinə köklənibmiş. Bu, şairin «Düşüb-düşməyəli bu saraylara, hələ rast gəlmədim vəfalı yara», «Vaqif ayrı düşdüm obadan, eldən» qəmli etiraflarından da aydın görürük. B.Vahabzadə «Vaqifin faciəsini» onun cismən sarayda yaşamasında, xoşbəxtliyini eli, obanı, təmiz ürəkliləri unuda bilməməsində, ruhən həmişə onlarla olmasında, sarayda da onların mənafeyini müdafiə etmək iqtidarında görür (57, s.294).

Əslində bu, şairin taleyi idi. Çünki iç dünyasını bürüyən saflıq, mənəvi ləyaqət onu kölgə kimi izləyirdi. Bu mənada Vaqif riyasət adamı olaraq qala bilməzdi. O, bu məqam üçün yaranmamışdır. İbrahim xanın və Ağ Məhəmməd şah Qacarın stixiyasında isə əksinə riyasət «eşqi» aparıcı idi. Ona görə xalqa, onun taleyinə münasibətdə bir-birinə zidd iki tərəf meydana çıxır. İbrahim xan və şah Qacar riyasəti, hakimiyyət ehtirasını, amansızlığı, Va-

qif vicdanı, mənəvi əzmi, humanizmi simvolizasiya edir. Taleyinə şairliklə birgə riyasətin də yazılmasına baxmayaraq içindəki paklıq, vicdan, şairlikdən doğan həqiqət duyğusu Vaqifə qələbə qazandırır. Bunu şairin xarakterində, «təbiətində haçalanma» (57, s.294) kimi də qəbul etmək olardı. Lakin haçalanma aktı heç də Vaqifdən mahiyyət etibarı iki «bərabər» qüvvənin qopması mənasında başa düşülməməlidir. Çünki onun təbiətində, stixiyasında şairlik və təmənnəsiz yaşam aparıcı idi. Bu baxımdan Vaqifin sonrakı olaylarda vicdan müstəvisində Vidadi ilə gəzintisi təsadüfi deyildi.

Pyesin dramaturji gərginlik baxımından önəm kəsb edən V şəkli həm də əsas personajlardan olan Qacarın xarakterini açıqlamasına görə maraq doğurur. Bu şəkildə Qacar əsir gürcüləri bir-birinə vuruşdurarkən «şərtim var» deyir:

Soysun dərinizi, dırnaqlarınız

Görünsün gözümə qıpqırmızı ət...

Qoy alsın ürəyim bir yeni qüvvət! (58, s.89)

Bu misraların ifadə etdiyi məna Qacarın despot olması haqqında təsəvvürləri yəqinləşdirir. Bununla belə, S.Vurğunun Qacarın tarixi şəxsiyyətində mövcud olan və bir hökmdar kimi ona önəm gətirən xüsusiyyətlərin də üstündən sükutla keçmir. Bunu deyərkən biz dünyanın faniliyini, həyatın etibarsızlığı haqqında Qacarın fəlsəfəsinin pyesdə reallaşdırılmasını nəzərdə tuturuq: «Duyuram dünyanın boş olduğunu». Lakin bundan sonra o, artıq «Dünya tanımamış hələ adımı» - deyə yeni-yeni günahsız qanlar tökməyə həvəslənirsə, deməli, stixiyasından, taleyinə nəsib olan qismət payından qaça bilmir, aqibətinə doğru irəliləyir. Əlbəttə ki, sonucu faciə, ölüm olan aqibətinə. Bu mənada Qacar özünə «Günahsız qanlarım gözümə durur» sualını verərkən fəhm-lə dərk edir ki, «hər qanda olsa, qanlıni əlbəttə qan tutar» (Füzuli). Əslində konflikt xeyirlə şərin əbədi qovğası, tarixi və xəyali obrazların münasibətləri müstəvisində bir araya gətirməklə inkişaf etdirən S.Vurğun ümumən mövzunun struktur əsasda çözülməsini uğurla həyata keçirir. Bunu deyərkən biz süjetdə yer alan motivlərin müəllif konsepsiyasında müasirliyin dərkinə yönəldildiyini də

nəzərdə tuturuq. Mövzusunə görə «Vaqif»in tarixi dram adlandırılması təbiidir. Lakin üslubuna görə onu romantik səpgidə yazılmış «xalq qəhrəmanlıq dramı» kimi də qəbul eləyənlər də haqlıdır (57 s.305).

S.Vurğunun ilk dram əsəri olan «Vaqif» şairin yetgin vaxtlarında meydana çıxsə da, onun bu janra meyli hələ «Komsomol poeması»ndan və digər epik-lirik əsərlərinin süjet quruluşundakı dramatik məqamlardan aydın görünürdü. Əslində, şairin lirik şeir və poemalardan dramın mənzum formasına keçməsi təbii olub yaradıcılıq təkamülünün xarakterinə müvafiq idi. Drama S.Vurğunun istedadının yeni bir səhifəsi açıldı, böyük xarakterlər və ehtiraslar dramaturgiyası bütün parlaqlığı ilə təzahür etdi. Şairin dramaturgiyasının görkəmli tədqiqatçısı akad. M.Arifin S.Vurğunun «Vaqif» «tarixi xronikası» (45, s.350) ilə dramaturgiyaya gəlməsini şərtləndirən səbəblərdən danışarkən 20-ci illərin axırlarına doğru xalqın tarixi keçmişinə artan marağını, onu gerçəklərdə öyrənmək səyini xüsusi vurğulayır. Bununla belə, tənqidçi zamanın siyasi-ideoloji ovqatına müvafiq olaraq tarixi keçmiş «marksizm-leninizm» nöqtəyi-nəzərindən əks etdirməyi düzgün hesab edir və bununla problemi vulqar-sosiologizm kontekstindən kənara çıxara bilmirdi. Eyni zamanda, «Vaqif»in tarixi xronika kimi dəyərləndirilməsi də əsərin ideya-bədii mündəricəsini zahiri məqamlarla məhdudlaşdırılması təsiri bağışlayır.

S.Vurğunun «Şairin ölümü» (1935) poeması ilə şeirinin «kənül dastanı» hesab etdiyi Vaqifin nurlu, nurlu olduğu qədər də dramatik və tragik şəxsiyyətinin poetik obrazını bilavasitə düşüncə predmetinə çevirdi. Lakin iki il sonra «Vaqif» dramının meydana gəlməsi bu mövzuda yazılan poemanın şairi təmin etmədiyini göstərdi. Sonralar S.Vurğun özü də bunu etiraf etmiş və «lap uşaqlıqdan» Vaqif yaradıcılığının güclü təsiri altında olduğunu söyləmişdir. Vaqif S.Vurğunun həm qüdrətli bir qələm sahibi, xalq şeir üslubunun yaradıcı nümayəndəsi, bir ustad kimi, həm də öz xalqının tarixi inkişafına istiqamət verən mütərəqqi tarixi şəxsiyyət kimi özünə cəlb etmişdir. Bu baxımdan S.Vurğunun ilhamlı dramatik poeziyasının bəhrəsi olan Vaqif obrazının tarixi Vaqiflə

daxili tellərlə bağlılığının mahiyyət etibarını ilə düzgün ifadəsi təsadüfi deyil. S.Vurğun dahiyənə mənzum tarixi dramı «Vaqif»i yaradarkən sələflərinin bu sahədəki yaradıcılıq axtarışlarının uğurlarından qədərincə faydalanmışdır. «Vaqif» qəhrəmanlıq ruhuna və pafosuna görə «Od gəlini» və «Səyavuş»la tipoloji sıra təşkil edir. «Vaqif»in tarixiliyi aparıcı qəhrəmanın kompozisiyasında orijinal poetik üsullarla gerçəkləşdirilir. Dramaturqun tarixi faktlara nisbi sərbəstlik verməsi onun tarixi həqiqəti təhrif etməsi kimi başa düşülməməlidir. Tarixdən bəllidir ki, Qacar öldürüldükdən sonra İbrahim xan yenidən Şuşaya qayıdır, hakimiyyəti ələ alır. Qacar döyüşdə deyil, yatağında «özünün yaxın adamları» tərəfindən öldürülür. Vaqif İbrahim xanın qardaşı oğlu Məhəmməd bəy Cavanşir tərəfindən öldürülür və s. Lakin bu kimi faktlar «Vaqif»də bilavasitə öz əksini tapmır. Eyni zamanda, İbrahim xanın tarixi şəxsiyyəti ilə dramdakı ədəbi siması da üst-üstə düşür. S.Vurğunun özü də İbrahim xanı dramatik tarixi tale yollarından keçirərkən nisbi müstəqillik həddindən kənara çıxdığını «Böyük sənət uğrunda» məqaləsində (13) etiraf etmişdir. Bununla belə, bəzi faktların dəyişdirilməsinə tarixin ümumi inkişaf istiqamətinin təhrifi kimi də baxmaq olmaz. «Vaqif» dramında tarixiliyin bədii reallaşması göstərir ki, pyesdə zamanın pafosu, ictimai münasibətlərin xarakteri haqqında düzgün təsəvvür yaradılmış, Vaqifin şəxsiyyəti ilə tarixin həqiqəti arasındakı daxili əlaqə açıqlanmışdır. Bədii təxəyyül sahibindən tarixi faktlara natural dəqiqliyi ilə yanaşmaq tələbimizdə özümüzü tam haqlı hesab edə bilmərik. Xüsusilə S.Vurğun kimi tarixə milli təəssübkeşliklə yanaşan vətəndaş şairdən tarixi dəqiqlik tələb edərkən onun sənət qayğılarını, janrın poetikasından irəli gələn tələbləri unutmaq olmaz. Bu baxımdan S.Vurğunun İbrahim xanın obrazında tarixiliklə müasirliyi vəhdətə gətirmək istəyi başa düşüləndir. Əslində, feodal-dağınıqlığı dövründə S.Vurğuna görə Azərbaycan üçün səciyyəvi xan «Vaqif»dəki İbrahim xan ola bilərdi. Tarixdəki İbrahim xan S.Vurğuna o zaman üçün səciyyəvi görünməmişdir. Bunu deyərək biz İbrahim xanın liberallığını, tədbirli olmasını, torpaq təəssübkeşliyini nəzərdə tuturuq. Məhz İbrahim xanın bu cəhətləri

S.Vurğunun tipik xan obrazı üçün səciyyəvi hesab edilmədiyinə görə kölgədə qalmışdır.

«Vaqif» dramında aparıcı qəhrəmanla xalqın birliyi konfliktə cəlb olunan qüvvələrin nisbətində özünün aydın ifadəsini tapmışdır. Vaqif struktur planda işlənən çoxcəhətli xarakterdir. Bu xarakterdə başlıca mənəvi qüvvə İnsana sonsuz sevgidir. Bu qüvvə əks qütbün təmsilçiləri ilə mükəllimələrdə də özünü göstərir. Bunu deyərək biz təkcə Vaqifin tarixi şəxsiyyətinin iqtidarını deyil, həm də onun qüdrətinin, müdrikliyinin meydana çıxarılması üçün S.Vurğunun dramaturji ustalığını da nəzərdə tuturuq. Ona görə də Vaqif nə qədər ideallaşırsa, müasirləşirsə, bir o qədər də tarixə, milli və ictimai zəminə bağlanır. Yəni konkret tarixi zaman və məkan hüdudunda tale oyununa qatılan Vaqif S.Vurğunun ilhamlı romantik sənətilə ideallaşır və beləliklə zamanın fəvqünə ucalan mənəvi İnsana çevrilir. Nəticədə tarixi şəxsiyyət olan Vaqif ümumiİnsani mahiyyətinə görə hətta müasirlik anlamı ilə bağlı düşüncələrimizi xeyli genişləndirir. Bu baxımdan «Vaqif» görkəmli tarixi şəxsiyyətlər haqqında dramatik əsərlər yazan ədiblərimizin yaradıcılığı üçün böyük məktəb rolunu oynadı.

Mənəvi saflığını, İnsanpərvərliyini həm tarixi şəxsiyyəti, həm də bədii obrazı ilə gerçəkləşdirən Vaqifin riyasət ehtirasına mübtəla olan, qan tökmədən həzz alan, süjetini öncə «Mənim vicdanım da, qəlbim də qandır» - deyərək çözməyə başlayan Qacarla konfliktə və aparıcı qəhrəman statusu ilə bağlı digər məqamlar əsərin janrı haqqında müəyyən mülahizələrin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur. Məsələn, Qulu Xəlilov «Vaqif» pyesi və tarixi dram janrı» (1964) əsərində «Vaqif»in janrının tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda «dramatik poema», «qəhrəmanlıq epopeyası», «tarixi qəhrəmanlıq dramı» kimi xarakterizə edildiyini vurğulayır. M.Arif «Səməd Vurğunun dramaturgiyası» adlı monoqrafiyasında «Vaqif»i bütün Azərbaycan dramaturgiyası tarixində ən yaxşı poetik əsər hesab etmişdir. Tənqidçi hadisələrin dramatik düzənini, konfliktin gərginliyini, xarakterlərin mükəmməlliyini pyesin kamilliyini şərtləndirən amil kimi səciyyələndirir. Eyni zamanda, M.Arif və M.Hüseyn həm də belə fikirdə olmuşlar ki, «Vaqif»də

«tarixi həqiqətə, sosialist realizmin tələblərinə riayət nöqtəyi-nəzərdən» müəyyən nöqsanlara da yol verilmişdir. Tənqidçilərimizin S.Vurğundan «tarixi həqiqət» tələbi ədalətli və obyektiv tələbdir. Şair özü də «tarixi həqiqətə» pyesdə axıra qədər riayət etmədiyini etiraf edib və bunun səbəblərini də açıqlayıb. Lakin «sosialist realizmin tələblərinə riayət nöqtəyi-nəzərindən nöqsanların olmasını» anlamaq olmur. Görünür, tənqidçilər əsərdə boyaların bir qədər də tündləşdirilməsini, sinfi düşmən obrazlarına münasibətin daha da kəskinləşdirilməsini, konfliktin birbaşa siyasi-ideoloji müstəviyə çıxarılmasını görmək istəyirdilər. Lakin S.Vurğunun vulqar-sosiologizmin tüğyan etdiyi bir dövrdə «tarixin həqiqətini» «Vaqif» miqyasında açıqlaması qəhrəmanlıq sayılmalıdır. Sözü gedən zamanda sosialist realizmin tələblərinin nəzərə alınmaması heç də kiçik məsələ deyildi. S.Vurğun «tarixin həqiqətini» inqilabi mövqedən dəyərləndirməyi tələb edən, sinif və partiya maraqlarını ön plana çəkən sosialist realizmə deyil, realizmlə romantizmin vəhdətinə üstünlük vermiş və obyektiv-tarixi mövqeyini daxili planda ortaya qoymuşdur. Realizmlə romantizm mahiyyət müstəvisində «Vaqif» qəhrəmanlarına müsafirlik edir. Əsərin çoxqatlı süjetini, mürəkkəb toxumalardan yaranan konfliktini sosialist realizm pafosu ilə açıqlamağın çətin olduğunu S.Vurğun fəhmlə anlamışdır. «Vaqif»in S.Vurğunun şah əsəri olmasının, Azərbaycan dramaturgiyasında yeni mərhələ təşkil etməsinin sirini məhz bədiiyyatda aramaq lazımdır. «Vaqif»in tarixi qəhrəmanlıq pafosu onun tarixi həqiqətləri düzgün əks etdirmək iqtidarı ilə kontekst təşkil edir. Burada Vaqif şeiri ilə S.Vurğun poeziyasının mənəvi birliyi də önəmli rol oynayır. «Vaqif» məhz bu kimi mənəvi yaxınlığın ifadəsinin zərurəti kimi meydana çıxdı. Bu baxımdan pyesin birnəfəsə yazılması təbii idi. Tamaşası 1938-ci ilin oktyabr ayının 5-də səhnə həyatına qovuşan «Vaqif»in repertuardan düşməməsinin səbəbi tarixlə yanaşı, ruhun və mənəviyyatın da canlandırılması, milli təəssübkeşliyin və ümumiİnsani kədərini əsərin bədii strukturunda canlanmasıdır.

Tarixi dram kimi «Vaqif»in bədii sistemi müəllifin qarşıya qoyduğu problemləri açıqlamaq xirdarına hesablanmışdır.

«Vaqif»in konfliktini konkret tarixi şəraitdə baş verən olayların həqiqətinin İnsan taleləri vasitəsilə açıqlanması istəyindən qaynaqlanır. S.Vurğun tarixi olayların səbəb əlaqələri müstəvisində incələnməsinə üstünlük vermişdir. Pyesin konfliktini ona görə ehtirashıdır ki, o, tarixin və İnsanın mənəvi aləminin dərinliklərindən baş qaldırır. Pyesdə tarixin ötən olayları canlandırılır, xarakterlər və ideyalar zərurət kontekstində yaşarlılıq keyfiyyətlərini ortaya qoyurlar. Beləliklə, həyatla ölümün, işıqla qaranlığın, istiqlal ideyası ilə əsarətin, xeyrlə şərin əbədi mübarizəsi Vaqiflə Qacarın konfliktində gerçəkləşir. Əslində bu kimi tərəfləri təmsil edən qüvvələrin mübarizəsinin tarixi çox uludur. S.Vurğunu qarşıdurmanın zahiri antoqonizmindən daha çox iç mənası düşündürmüş və o, konfliktin əsasına da məhz bu mənanı qoymuşdur. Tarixi dramlarda tragik konflikt tarixən zəruri olan tələbin həyata keçirilməsinin qeyri-mümkünlüyündən doğur. Tarixən zəruri olan tələbi həyata keçirməyə səy edən Vaqifin tragik taleyə məruz qalması, idealla gerçəklik arasındakı ziddiyyətin qurbanına çevrilməsi təbii idi. Ədalətsizliyə, xarici müdaxiləyə qarşı mübarizə, İnsan haqlarını müdafiə daxildə İbrahim xanı, xaricdə Qacarı Vaqifin düşməninə çevirmişdir. S.Vurğun Vaqifin ideyalarının tarixi zərurətdən, şairin şəxsiyyətinin mənəvi kamilliyindən irəli gəldiyini göstərməklə bərabər konfliktini tarixi inkişafa müvafiq həll etmişdir. Ona görə də «Vaqif»də nəzərə çarpan tarixi «təhriflər» əsərin ruhu, talelərin reallığa müvafiqliyi və dramaturji inkişafın təbii axarı qarşısında əriyir, görünməz olur. Tarixi dram üçün ehtirasların toqquşması, fikir və ideyaların mübarizəsi kimi vacib şərtlər də əsərdə kifayət qədər gözlənilmişdir. «Vaqif» tarixi xronikasında» (M.Arif) mənbələrə «sərbəst» yanaşmanın əslində ideyaları həddən artıq müasirləşdirmək, qəhrəmanları «rupora» çevirmək kimi başa düşmək düz deyil. Əslində, aparıcı qəhrəmanın bəzi mütərəqqi fikirlərinin qabarıq verilməsi heç də onun təbii hisslərinin unudulması demək deyil. Aydın görünür ki, S.Vurğun Vaqifi səfa adamı kimi deyil, tarixi şəxsiyyətinə müvafiq cəfa çəkən, kədərlə qoşa addımlayan İnsan kimi ümumiləşdirmişdir. Şair Vaqifin obrazını ayrı cür də düşünə bilməzdi. O, çox gözəl bilirdi ki, tarix tale qəhrəmanının

çiyinə hansı ağır yük qoyub. Bu yük səfa adamının daşıdığı yük deyildi. «Dərd çəkməyən dərdlinin qədrini nə bilər» - deyimi Vaqif məqamı ilə tam səsleşir. Vaqif əsl dərd çəkən, «qəm yükünü çatan» (Şəhriyar) İnsan idi. S.Vurğun da bu kontekstdə onu ideallaşdırmışdır. Bu ideallaşdırmanı tarixə, tarixiliyə qarşı etinasızlıq kimi yox, əksinə, qəhrəmanın tarixi missiyasının müəllif tərəfindən düzgün müəyyənləşdirilməsi kimi başa düşmək lazımdır. Xalqımızın tarixən bəlli olan müdrikliyi, qəhrəmanlıq əzmi pyesdə tarixiliyin əsasını təşkil edir. Ona görə də tarixi mənbələrə «həssaslıq» hələ onun müstəvisində hərəkət edən qüvvələrin, cərəyan edən ideyaların düzgün verilməsi demək deyil. Yəni birincinin məsuliyyəti sənətkarı ikincinin məsuliyyətindən azad etmir. Tarix sənətkarı ona həssas münasibətə, poetik başlanğıc isə sərbəstliyə çəkir. Lakin «Vaqif» ona görə nadir sənət incisidir ki, həmin iki başlanğıcın vəhdətindən yaranmışdır. Daha doğrusu, S.Vurğun Vaqif dövrünün tarixinə və bilavasitə onun taleyində özünü göstərən bəzi məqamlara natura baxımından deyil, real tarixi baxımdan yanaşır.

«Vaqif»də tarixilik milli vətənpərvərlikdən, İnsanpərvərlik qəhrəmanlıqdan, inam əməl və qayədən ayrı deyil. Əsər tarixi dram olmaqla həm də müasirliyin təminatçısıdır. Tarixi prosesi düzgün əks etdirən «Vaqif»də müasirlik zəruri bir keyfiyyət, tarixə yaradıcı münasibətin təzahürü kimi meydana çıxır. Məsələn, tarixdə Vaqiflə Qacarın qarşılaşması zamanı Vidadinin Şuşada olması haqqında bilgi yoxdur. Eyni zamanda tarix Eldarın Qacarı məğlub etməsinin də şahidi deyil. Lakin «Vaqif»in süjetinə bu kimi motivlərin çıxarılması etiraz doğurmur, əksinə, xoş ovqat yaradır. Ona görə yox ki, bu motivlər vətənpərvərliyi, qəhrəmanlığı qabardaraq konfliktin müasirlik baxımdan həllini təmin edir. Məhz ona görə ki, müasirliyin özü əsərin bütöv strukturunda əvvəldən axıra qədər reallaşdırılan tarixiliklə birləşir. Bu, nəyinsə xatirinə tarixə sərbəst münasibət deyil, məhz əsərin strukturunda reallaşan tarixiliyin verdiyi imkan daxilində olan sərbəstlikdir. Belə olan təqdirdə tarixi prosesin inkişaf məntiqinə xələl gəlmir. Ona görə də tarixə «Vaqif» «düzəlişlərini» sənətkarın sinfi, siyasi

ideologiyasında, sosialist realizmi metodunun tələbində deyil, müəllifin tarixiliyin mahiyyətinə varmaq xirdarında aramaq lazımdır. Əslində, S.Vurğun tarixi hadisələrə sərbəst yanaşan sənətkarların nə birincisidir, nə sonuncusu. S.Vurğundan çox-çox əvvəllər tarixi mövzuda əsər yazanların vaxtında nə sosialist realizmi var idi, nə də S.Vurğun dövründə olan kimi vulqar sosiologizm meydan sulayırdı. Lakin ədiblər tarixə nəinki sərbəst, hətta yaradıcı yanaşırdılar. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, hələ Aristotel «Poetika»sında «şairlərin qorunub saxlanan miflərə yaradıcı yanaşmasını» mümkün hesab etmişdir. Deməli, binayi-qədimdən tarix yaradıcı münasibətə məruz qalıb. Əslində, belə sərbəstlik zahiri xarakter daşıyır. Çünki əsərin strukturunda yüksək sənətkarlıqla reallaşan tarixilik daxilən inkişafın məntiqini müəyyən edir, əlaqələri nizamlayır, onları qırılmağa qoymur. Ona görə «Vaqif»dəki «uydurma» motivlər elmi həqiqətə zidd görünmür. Məsələn, M.Camal «Qarabağnamə», M.Mehdi Xəzani «Tarixi Qarabağ» adlı xronikalarında Qarabağ xanı İbrahim Xəlil xanın vəziri Vaqifə inanıb etibar etdiyini, hətta onun xanlığı idarə məsələlərində «ixtiyari-küllü» olduğunu vurğulayırlar. Eyni zamanda sözü gedən tarixi xronikalarda Qacara qarşı xalqın qəzəbi azadlıq mübarizəsi kimi səciyyələndirilir. Mirzə Adıgözəl bəy «Qarabağnamə»də İbrahim xanı «igid», «gözəl xasiyyətli», «ədələtli», A.Bakıxanov «Hünər sahibi», «sadə rəftarlı əmir» hesab etmişdir. Kommunist ideologiyası isə keçmişə sinif, partiya marağı baxımından dəyər verir, xanı despot qiyafəsində görürdü. «Vaqif»in bədii-tarixi ideyası çözülməyə çatdıran Azərbaycan tarixi üçün önəmli olan Vaqif dövrü hələ kifayət qədər araşdırılmamışdır. Ona görə də tarixçilərimizin üzərinə düşən vəzifəni yazıçıları-mız yerinə yetirməli olmuşlar. Məlum həqiqətdir ki, XX əsrin 20-50-ci illərinin ideoloji mühiti Azərbaycanın nəinki Vaqif dövrünün, ümumiyyətlə, müstəqil tarixini yaratmağa imkan vermirdi. Azərbaycan tarixini yazarkən «ustanovka»dan kənara çıxmaq istəyinə akademik Heydər Hüseynov aqibəti əyani sübutdur. Bu baxımdan S.Vurğun da «Vaqif» tarixi dramını yaradarkən ideoloji basqılara məruz qalacağını, hətta qurban gedə biləcəyini anlıyırdı.

«Vaqif»dən aydın görünür ki, S.Vurğun nəinki tarixi qədərincə araşdırılmayan bir dövrü obyekt seçdiyinin çətinliyini çəkmişdir, eyni zamanda öz dövrünün ideoloji mühitinin, mənəvi-psixoloji şəraitinin doğurduğu sıxıntı ilə qarşılaşmışdır. Bir sənət möcüzəsi olaraq «Vaqif»dəki tragik pafos çox mətləblərdən xəbər verir. S.Vurğunun Vaqifi tragik qəhrəman kimi səciyyələndirməsi bir tərəfdən qəhrəmanın tarixi şəxsiyyətinin stixiyasını qoruyub saxlamaq marağından irəli gəlirdisə, digər tərəfdən dövrü-zamandan asılı olmayaraq tragediyanın mənəvi missiyanı yerinə yetirən İnsanı sayə kimi izlədiyini göstərirdi. Bu baxımdan XVIII əsr Azərbaycan şairi Vaqiflə XX əsr sovet dövrünün ədibi S.Vurğun tragik tale müstəvisində bir-birlərini tamamlayırlar. Ona görə «Vaqif»də zahirdən hər şey rəvandır, lakin daxildə, bədii qatda tragediya, 30-cu illərin repressiya mühiti gerçək yer alır. Ədiblərimizin tarixi əsərlər yazarkən bir sıra obyektiv və subyektiv çətinliklər qarşısında qaldığını tanınmış tarixçi prof. Z.İbrahimov hələ 1943-cü il iyul ayının 28-də «Ədəbiyyat qəzeti»ndə çap etdirdiyi «Tarixi dram əsərləri haqqında» məqaləsində etiraf etmişdir.

Tarixi şəxsiyyətin bədii surəti müəllif münasibətindən keçir. «Vaqif»də İbrahim xanın surəti despotu «təqlid edir» (Aristotel). Bu, XVIII əsrin II yarısında Azərbaycanın mühüm bir bölgəsində hakimiyyət sürən xandır. Prof.Z.İbrahimov «Vaqif»in bədii dəyərini xüsusi vurğulamaqla bərabər, ağıllı, mətanətli və qoçaq bir adam olan İbrahim xanın obrazının mənfi planda yaradılmasını irad tutmuşdur.

Akad. M.Arif də «Vaqif» də tarix məsələsində «təhrifə» yol verildiyini bildirir. Qeyd etmək lazımdır ki, pyesin ilk variantından fərqli olaraq son variantında tarixə obyektiv yanaşma mümkün qədər bərpa olunmuşdur. Xüsusilə İbrahim xanın ləyaqətini alçaldan bir sıra məqamlar süjetdən çıxarılmış və ədib onun şəxsiyyətinə qarşı baxışlarını nəzərə cərpacaq qədər liberallaşdırılmışdır.

S.Vurğun «Vaqif»in konfliktini məlum tarixi şəxsiyyətlərin bir-birinə qarşı mübarizəsi əsasında qurmayıb. Çünki bu tip konflikt bədii qayəni tam açıqlamaq üçün əlverişli hesab edilmə-

yib və o, pafos baxımından da xalq mənafeyini ifadə etmək iqtidarı verməzdi.

Tarixi irəli aparən xalq kütlələrinin mənafeyinin ictimai konfliktin əsası kimi «Vaqif»də mühüm yer tutduğunu qeyd etməklə yanaşı, əsərdə tarixin təbii, öz hərəkət qanunları olan proses kimi verildiyini də vurğulamaq lazımdır. Konfliktdə ictimai baxımdan dəyər verəndə xalqla ədalətsiz dövlət rəhbərlərinin, yadelli qəsbkarların arasındakı ixtilaf diqqət mərkəzinə çəkilir. Lakin «Vaqif»də isə xalqın mənəvi varlığı, vətənin və vətəndaşların taleyi ön plana çəkilmişdir. Burada xalq qəhrəmanlıq pafosu daxil-dən ümumi İnsani kədərlə, tragik məzmunla əhatə olunmuşdur. Məsələn, Qacara qarşı aparılan mübarizə tarixdə olduğu kimi başdan-başa qəhrəmanlıqlarla doludur. Bu mübarizənin mənəvi rəhbəri isə Vaqifdir. O, Babək və Cavanşir kimi qılınc qəhrəmanı olmasa da, ağıl və zəkası ilə mənəvi qəhrəman məqamına yüksəlir. Vaqif çox gözəl anlayır ki, vətənin əsil dayağı xalqdır, onun içindən çıxan önəmli oğullardır. Bu qənaətləri onun nikbinliyinə dəlalət edir. Lakin əslində müdrik şair olan Vaqifin tarixi-obyektiv şəxsiyyətinin stixiyası kədərdən, bədbinliyin pafosundan xali deyil. Ona görə də Vaqifin həyatının son illərində açıq hiss olunan bədbinlik onun heç də düşmən qarşısında məğlub, mənəvi qüdrətdən məhrum olması kimi başa düşülməməlidir. Vaqif kədəri, qəmi də nikbinliklə yaşayır. Şairin «Toy, bayramdır bu dünyanın əzabı» qənaəti də bunu isbat edir. Maraqlıdır, S.Vurğundan tarixə məsuliyyətlə yanaşmasını tələb edənlər Vaqifin tarixi şəxsiyyətində obyektiv mövcud olan «bədbinlik» dövrünün pyesdə ifadəsini arzu olunmayan məqam hesab edirlər. Guya bu, Vaqifi «siyasi və mənəvi qüdrətdən» (54, s.78) məhrum etmək deməkdir. Əksinə, bədbinlik nəinki Vaqifi, ümumiyyətlə, heç kəsi mənəvi qüdrətdən məhrum edən keyfiyyət deyil. H.Orucəli təsadüfən «siyasi və mənəvi qüdrət» demir. Əslində o, mənəvidən çox «siyasi»ni vurğulayır. Çünki vulqar sosiologizm pafosu üçün «siyasi» «mənəvi»dən irəli idi. Bədbinlik Vaqifin daxildən yeni bir qüvvət aldığını göstərir. Çünki bədbinlik dünyadurumu özünü dərk məqamıdır, görüşlər sistemidir. Bədbin Vidadi mənəvi qüdr-

rətinə görə ucadır. Əksinə, bədbinliyin, ümumİnsani kədərini verdiyi qüdrətlə o, tanrısına qovuşmaq iqtidarı əldə edir. Biz bu fikirdəyik ki, Vaqifin tarixi siması ilə «Vaqif»də canlandırılan bədii obrazı məhz «bədbinlik dövrü»ndə üst-üstə düşür. Çünki Vaqifin həyatının son dövründə bədbinlik həqiqətən onunla birgə olmuşdur. Əslində, bədbinlik daxildən onunla daim müsafir olmuşdur. Son hadisələr bu ovqatı qabartmış, şiddətləndirmiş və zahirə çıxarmışdır. Azərbaycan xalqının XVIII əsr tarixinin «qanla yağmış» son illəri hansı nikbinlik üçün təminat verirdi ki, Vaqif kimi aparıcı şəxsiyyət, pərvanə kimi özünü fəda edən saf ruhlu şair nikbin olsun? Nikbinliyə zəmin yox idi. Eyni zamanda Vaqifin bədbinliyi tərkdünyalıq, asketizm, xanənişinlik kimi başa düşülməməlidir. Vaqifin bir şəxsiyyət kimi stixiyası və bədbinliyi asketizm həddinə enməyə qoymazdı. Ona görə də Vaqifin cismani ömrünün son çağlarında qabaran bədbinlikdən təşvişə düşməyə, nəyin bahasına olursa-olsun şairi bu ovqatdan uzaqlaşdırmaq üçün söz göstərməyə lüzum yoxdur.

Qacar surətinə gəlinə demək lazımdır ki, dramaturq onun tarixi simasının müəyyən cizgilərini olduğu kimi saxlamışdır. Qacarın despotluğu, fəthliyi, hakimiyyət ehtirasına mübtəla olması «Vaqif»ə tarixlə gəlib. Vaqifin ölümü ilə bağlı əhvalatlar da «Qarabağnamə»lərdə kifayət qədər sərgilənib. Qacarın və Vaqifin ölümlərinin tarixi xronikasının «Vaqif»də yer almamasını S.Vurğuna irad tutmaq konseptual baxımdan düz deyil. Çünki şair «Qarabağnamə», «Vaqifnamə» deyil, məxsusi poetik norma və tələbləri olan tarixi dram əsəri yazmışdır. S.Vurğun konkret tarixi dövrün, gerçək şəraitin yetirməsi olan Vaqifə xarakterini həm tarixi, həm də bədii planda açmaq üçün geniş imkan yaratmış və nəticədə parlaq bir obraz meydana gəlmişdir. Elə bir müdrik İnsan obrazı ki, məqamında zamanı, mühiti günahkar hesab edə bilsin: «İnsan! O müqəddəs bir kainatdır, O saf qəlbi pozan yalnız həyatdır» (59, s.114) qənaətində ısrarlı olsun. Bu onu göstərir ki, S.Vurğun Vaqifi ictimai kədəri ilə, şəxsi qəmi ilə birgə yaratmışdır. Pyesdə Vidadinin də tarixi şəxsiyyəti ilə poetik siması arasında bənzəriyyət qədərincədir. Vidadinin tarixdən gələn «Ağla didəm

qanlı yaşın sel olsun» harayı «Vaqif»də səs salır. Ona görə Vaqif və Vidadini istər tarixdə, istərsə də pyesdə haqq-ədalət yolunun «yorğun yolçuları» (R.Rza) olmaqla bir-birlərini tamalayırırlar. Əslində, realizm və romantizm, nikbinlik və bədbinlik pyesdə şairlərin stixiyaları, ruhi-mənəvi saflıqları ilə kontekst təşkil edir. Vidadinin «hakimin hökmü, hünəri, vicdanı ilə qardaş olmalı» etiqadı, Vaqifin «Vicdan dedikləri bir həqiqətdir, Beşiyi, məzarı əbədiyətdir...» inamı buna sübutdur.

Pyenin əvvəlində «məndən çox uzaqdır hər bəla, hər qəm» deyən Vaqifin hadisələrin gedişində vicdana etiqad etməsi S.Vurğunun aparıcı qəhrəmanının daxili inkişaf kontekstini düzgün müəyyən etdiyini göstərir.

2.3. S.Vurğunun dramaturji poetikası

«Vaqif» dramının poetikası ilk öncə müəllifin bədii konsepsiyasının atributiv düzəninə dəyərləndirilməsini qarşıya qoyur. Bu mənada tədqiqat təbii olaraq S.Vurğunun dramaturji poetikasının imkanlarının meydana çıxarılmasına istiqamətlənmişdir. Ona görə də pyenin süjet və kompozisiyası, mövzu və ideya sərgisi, janr xüsusiyyətləri, bədii strukturu mürəkkəbləşdirən çeşidli amillər məhz sənətkarlıq kontekstində araşdırmanın başlıca obyektinə çevrilir. Əsas diqqət süjetin və konfliktin inkişafının incə məqamlarına, qəhrəmanların faciəsinin meydana çıxarılmasında tətbiq edilən üsulların janrın tələbi ilə necə səsləşdiyinə yönəldilir. «Vaqif»də məlum, konkret tarixi olayların, başqa sözlə, «fabula»nın formalaşdırılması üsulu «orijinala» müvafiqliyi ilə səciyyələnsə də, burada yaradıcılıq axtarışlarının rolu şəxsizdir. Pyesdə tarixi hadisələrin poetik idrak predmeti kimi bədii forma kəsb etməsi sanki «fabula»nın «işlənilib» bədii məzmununa çevrilməsi kimi təzahür edir.

«Vaqif» pyesinin bədii təşkili açıq-aydın göstərir ki, S.Vurğun tarixi dramın və məxsusi olaraq mənzum faciənin struktur özəlliyi haqqında zəngin biliyə və ümumən janrın keçdiyi yol və milli tragediyalarımızın poetik imkanları haqqında dərin sa-

vada malik olub. Bunu onun ənənədən yaradıcı şəkildə və kifayət qədər ustalıqla bəhrələndiyi də aydın göstərir. Beləliklə, «normativ» tələbləri gözləyən dramaturq özünün «Vaqif»i ilə İnsan həyatının həqiqi fəci təzahürlərinin bədii dərkinə yol açır. «Vaqif» konstruksiyası, poetik tərtib vasitələri tarixi zaman olaylarının və gerçək həyatın tragik məzmununun açılmasına hesablanmışdır. Vaqifin taleyinin gerçəkləşməsi prosesi pyesin bədii forması ilə üzvi vəhdət təşkil edir. Mübaligəsiz demək olar ki, fəci kolliziyanın prinsiplərinin tətbiqi «Vaqif»də həyatın özünün tragik qanunauyğunluğunun dərkinə münbit zəmin yaratmışdır. Əsərdə həyatla sənətin həddləri bir-birinə xeyli yaxınlaşmış və hətta bəzi məqamlarda üst-üstə düşmüşdür. Başqa sözlə, burada tarix və sənət bir-birinə «köçürülür» və bir-birlərini tamamlayırlar. Ona görə də nəinki tarix, eyni zamanda, məişət təfərrüatları da pyesin bədii konstruksiyasında yer tuta bilər. Bu baxımdan bir faciə əsəri kimi pyesin konstruksiyasında fakt və hadisələr fabula kimi formalaşır və sonuçda bədii realıq kəsb edir. «Vaqif»də bədii ölçü və meyarlar; obrazlılıq; nitq, müəllif konsepsiyasını ehtiva edən süjet tragik stixiyanın gerçəkləşməsi üçün mühüm vasitəyə çevrilirlər.

Əlbəttə, S.Vurğun böyük sənətkar olaraq mənzum tragediyanın konstruksiyasını özünün «gözlənilməz» bədii təfəkkür gəzişmələri ilə nəinki yeni ideya və atributlarla zənginləşdirmiş, eyni zamanda onların janrdə sabit yer tutmalarına zəmin yaratmışdır. Bu janrdaxili gəzişmələr incə və yüksək sənətkarlıqla edildiyinə görə belə təsəvvür yaranır ki, pyesin bədii forması sanki həyatın, tarixi olayların özündən boy atır. Nəticədə həyatla, tarixlə bədiiiliyin üzvü vəhdətindən «Vaqif» dramının janr strukturu meydana gəlir. S.Vurğun janrdaxili proseslərdə transformasiyanı deyil, stixiyanı əsas götürürdü. «Vaqif»in stixiyası ilə poetikasının səsləşməsi üçün şairin göstərdiyi yaradıcılıq səyləri əsərin bədii mətn və strukturundan çox aydın görünür. Burada «tragik günah» da stixiya olaraq aparıcı personajların talelərinə öz möhürünü vurur. Pyesdə «tragik günah»ın daşıyıcısı təkcə aparıcı qəhrəman deyil. «Tragik günah» ideyası konfliktdə elə ustalıqla daxil edilib ki, ondan Ağa Məhəmməd şah Qacara da, İbrahim xana da,

Xuramana da, tarixi zamanın, ümumən zalım zamanə yetgililərinin, hətta mücərrəd şəxsiyyətinin özünə də bir pay düşür.

«Vaqif» tarixi faciə janrının poetik tələblərinə yaradıcı yanaşma əsasında meydana çıxan dramdır. Burada aparıcı qəhrəmanın dramatik taleyinin faciə janrında daha dərinədən açılmaq imkanı ortaya çıxır. Əslində, tarixi tale «suvarilər»i özləri stixiyaları ilə bədii ideyanın tragediya janrında ifadə olunmağa can atırdılar. Belə ki, pyesin süjetindən aydın görünür ki, baş qəhrəman da «tragik günah»lar edir ki, nəticədə janr «sənətin yaddaşı» olaraq «Vaqif»də özünün poetik imkanlarını kifayət qədər genişləndirə bilir.

Yaşar Qarayev «Faciə və qəhrəman» (1965) monoqrafiyasının «Tarixi faciə, yoxsa xalq qəhrəmanlıq dramı?» bölməsindəki açıqlamalarında belə qənaətə gəlir ki, «Vaqif»i ayrılıqda nə «tarixi faciə», nə də «xalq qəhrəmanlıq dramı» kimi dəyərləndirmək doğru deyil. Onun sintetik müstəvidə düzənlədiyi mülahizələr «Vaqif»in mahiyyətinə müvafiq gəlir.

Məlum olduğu kimi, qədim qəhrəmanlıq eposlarında xalq öz gücünü, iradəsini qəhrəmanına verirdi və o da xalqın taleyində həlledici rol oynayır. Bu baxımdan Vaqif aparıcı qəhrəman kimi pyesdə önəm kəsb etdiyi üçün zamanın pafosu naminə xalqın rolunu tez-tez vurğulamağa ehtiyac qalmır. Əgər xalq, tarix öz içindən Vaqif, Eldar, Vidadi kimi şəxsiyyətlər yetirib, deməli onların xalqın, tarixin təəssübkeşi olması təəccüblü deyil. Doğrudur, «Vaqif»də «xalq nümayəndləri»nin də obrazları yaradılmışdır. Lakin bu kimi obrazlardan çıxış edib əsərin pafosunda xalqiliyi mütləqləşdirmək pyesin ideya-məzmununun və müəllifin bədii qayəsinin kontekst genişliyini zahiriliklə məhdudlaşdırmaq demək olardı. Bu baxımdan pyesin birinci şəklində əvvəlcə Vidadinin namaz əsnasında əllərini haqq dərgahına qaldıraraq titrək və təsirli bir səslə: «Xudaya İnsanın halı yamandır, Nələr çəkdiyimiz sənə əyandır» (59, s.8) - deyər haqdan milləti üçün imdad diləməsi, «həqiqət qapısını açması»nı istəməsi, İnsanlara yaxşılığı yamanlıqdan ayırmaq iqtidarı verməyi təmənnə etməsi, «qansız güzəran» arzusu əzəli qüvvəyə sığınmaq, nicatı tanrıdan, əzəli qüv-

vədən umması onun halal istəyidir. Əslində «qansız güzəran» nə qılincın, nə də İnsan idrakının zorundadır. Bu, yalnız tanrının hökmü və iradəsi sayəsində gerçəkləşə bilər. Əslində, rəbbimizin qüdrətinə inam və etiqad S.Vurğunun ruhunda, sənətinin mayasındadır. Dramaturq şəxsiyyətlə xalqın vəhdəti məsələsinə birincinin ikincidə əriməsi kimi baxmır, əksinə, tarixi tale məqamlarında subyektin iradi keyfiyyətlərinə önəm verir. Bu baxımdan söz meydanında Vaqifin uğurlarını əlbəttə ki, onu yetişdirən xalqın mənəvi-idraki qüdrətindən ayırmaq olmazdı. Deməli, xalqilik anlamı zahiri məqamlarda, əsərin süjet və konfliktində xalq nümayəndələrinin iştirakında deyil, dramın iç qatında, başqa sözlə, daxili-mənəvi məzmunundadır. Aparıcı qəhrəman mənəvi yüksəlişin çətin və mürəkkəb yollarından keçirilərək milli və ümumi İnsan kamillik zirvəsinə yüksəldilir. «Vaqif»in poetik strukturunda folklor motivlərindən istifadə edilməsi aydın göstərir ki, müəllif onun atributlarını həm özünün, həm də personajların ruhuna doğma heab etmişdir. Vaqifin «İlham sazı»nın susdurulmasına yönəldilən Xuramanın xana ərə getməyə razı salınması əhvalatını düzüb qoşan napak qarının, eləcə də ağıllı, müdrik qocaların iradi keyfiyyətlərini özündə ifadə edən Vidadinin obrazları buna mİsaldır.

«Vaqif»in poetikasında özünəməxsus yer tutan «yuxu» motivi də bu sırada diqqəti çəkir. Pyesdə struktur məqam kəsb edən bu motiv bədii ideyanın açıqlanmasında mühüm rol oynayır. İbrahim xanın gördüyü yuxunun, Şeyx Alının xalq təfəkküründən süzülüb gələn «Dəniz aydınlıqdır, qan qovuşuqdur» yorumu ilə Eldarın «Buyur, doyunca iç tökdüyün qandan» hökmü kontekst təşkil etməklə yanaşı, həm də əsərin poetik sisteminin folklor motivləri üstündə kökləndiyindən xəbər verir. S.Vurğunun poetik təfəkkür sisteminə xas olan bu mühüm cəhət pyesin bədii toxumalarında özünü aydın göstərir.

Beş pərdədən, on bir şəkildən ibarət olan bu mənzum dramın poetik strukturu incə zövqlə, yüksək bədii sənətkarlıqla yaradıldığı üçün burada mövzu ilə ideya, tarixiliklə müasirlik, süjetlə kompozisiya bir-birini tamamlayır, müəllif konsepsiyası özəl estetik prinsiplər müstəvisində reallaşır və kontekstdə müasir döv-

ran olaylarının ruhunu simvolizasiya edir. Ona görə də pyesdəki bəzi «tarixi sapmalar»ın poetik kontekstdə qabarıq görünməməsinin səbəbi «Vaqif»dəki sənət eşqinin, poetik ilhamın mənəvi qüvvə kimi tarixin natural həqiqətlərinin fəvqünə qalxması ilə bağlıdır. «Vaqif» tarixi faciə janrı konteksti tarixiliyin inkişafda olan müasirlik olduğunu bir daha təsdiq edir.

Pyesdə tarixilik yeni baxış bucağı altında reallaşdırılır. Qəhrəmanların talelərində, ömür yollarında özünü göstərən bəzi məqamların tarixlə üst-üstə düşməməsi tarixə etinasızlıq, onunla sərbəst davranmaq, başqa sözlə, onun üzərində müxtəlif «cərrahiyyə əməliyyatı» aparmaq kimi başa düşülməməlidir. Cəmiyyət həyatının, ideoloji mühitin son dərəcə dumanlı və mürəkkəb bir çağında «Vaqif»in yazılması S.Vurğunun mənəvi qəhrəmanlığı idi. Qeyd etmək lazımdır ki, tarix tarixdir, sənət də sənət. Lakin tarixi əsərlərdə yazıçının nə qədər, hansı hüduda kimi sərbəst ola bilməsi isə başqa məsələdir. Burada da dəqiq meyar yoxdur. Bu bir çox amillərdən, məsələn, sənətkarın görüşlərindən, bədii metodundan, üslub və təfəkkür tərzindən, tarixilik anlamına münasibətindən və onu hansı ölçüdə qəbul etməsindən və s. asılıdır. Vaqifin ömür kitabının bəzi tarixi məqamlarının pyesdə reallaşan taleyi ilə üst-üstə düşməməsi, İbrahim xanın və Qacarın aqibəti haqqında S.Vurğunun tarixdən fərqlənən düşüncə ortaya qoyması konseptuallıqdan irəli gəlmişdir. «Vaqif» dramında tarixilik zahiri faktlardan daha çox daxili məqamların dinamik inkişafında gözlənilmişdir. Belə ki, Vidadinin «Xudaya İnsanın halı yamandır»-misrası ilə başlayan xitab-monoloqu onun tarixi şəxsiyyətinin və görüşlərinin mahiyyəti ilə, ruhi-mənəvi varlığı və ruhani siması ilə tam səsləşir. Burada şairin lirik qəhrəmanının mənəvi İnsan fəlsəfəsi ilə «Vaqif»in Vidadisinin düşüncəsi mahiyyət müstəvisində uyarlıq təşkil edir. Vidadinin fikrincə «dünyanın əşrəfi İnsan» yerlərdə sürünə bilməz. Tanrının yaratdığı bəşər övladının xoşbəxt olmağa haqqı var. Lakin öncə o gərək pislikdən, şərdən uzaq olsun ki, tanrısı dünyanı onun üçün cənnətə çevirsin. Əks halda, həqiqətin qapısı onun üzünə açıla bilməz, dİbsiz qaranlıqlar işıqlana bilməz, dövrəni qansız-qadasız başa vurmaq müşkülə

çevrilər. Budur, Vidadinin tarixi və ruhani həqiqəti. S.Vurğun da tarixə məhz bu dəyərlərinə görə önəm vermişdir. «Başdan-binədən azad», «köç-karvan» şövqündə olan Vidadi tərkdünya qorxusundan, xanənişinlik xofundan uzaq idi. Tapındığı həqiqət və ümidlə ömür sürür və heç vaxt axına qarşı getmir, yalnız taleyinin onun üçün açdığı yolla irəliləyirdi. Heç zaman tanrıdan əlini üzməyən, ümidini itirməyən Vidadi «Vaqif»də tarixi şəxsiyyətinin ruhuna uyğun olaraq şükr etmək əvəzinə tanrının özünü ədalətə səsləyir. Bu, tarixin həqiqətinə, başqa sözlə, şairin şəxsiyyətinin stixiyasına uyğun olmasa da, «Vaqif»də cərəyan edən olayların tarixiliyinə, süjet və konfliktin inkişafının bədii məntiqinə, eyni zamanda, məqamın ruhuna müvafiqdir. Çünki Vidadi ruhlu İnsan şərin cövlan etdiyini, xeyirin gücsüzlüyünü görəndə tanrıdan haqq-hesab istəyə bilər. Vaqifin haqlı, Qacarın haqsız olduğunu, zalımın zülm etdiyini gördüyü halda tanrısı günahsızın tərəfini tutmursa, onda əlbəttə Vidadinin çarəsizliyi çarə kimi qəbul etməkdən başqa yolu, inamı qalmır. Pyesin səkkizinci şəkildə Vidadidi Vaqifi ölümün pəncəsindən xilas etmək üçün Qacara müraciətlə deyir:

«V i d a d i
Xeyir! O Vaqifdir, eşqə gələrək
Bəzən qamçılıyır zəmanəsini,
Allah da çox sevir şəirin səsinə.
Q a c a r (acıqlı)
Allah da çox sevir? Allaha yalvar,
Onun məndən də çox ədaləti var,
Əgər bacarırsa, qoy sağ saxlasın» (59, s.104-105).

Vidadinin fəlsəfəsinə görə «eşqə gəlmək» deməli vəcdə gəlmək, ilhamlanmaq, şövq məqamına, məstlik anına yüksəlmək və saflaşdırmaqdır. Şeir də belə məqamda yarandığına görə Allah da bu səsi sevir. Vidadi demək istəyir ki, şairi ilhamlandırır və varlandıran tanrı özüdür. Ona görə də tanrı pənahında olana zaval olmamalıdır. Məsələ burasındadır ki, Qacar da Allahın böyüklüyünü, onun ədalətini qəbul edir. Bununla belə, mənəmliliyi elə bir məqama qalxıb ki, özünü «yer üzünün Allahı» hesab edir. Başqa sözlə, «yer üzündə» özünü fərman

verən məqamında hiss edən Qacarda mərhəmət, əfv duyğusunun olmaması, hər şeyi hakimiyyət ehtirasına qurban vermək istəyi onun səmavi aləmdən gələn haqq səsinə eşitməsinə imkan vermir. Qadir qüvvə Qacara şəhər atını minib uzun müddət meydan sulamağa imkan vermir, S.Vurğunun Vaqifini sağ saxlamağı bacarır.

Vidadinin etirazına, üsyanına (əslində onun stixiyasında üsyankarlıq yox idi) səbəb odur ki, Allah nəyə görə «şeyrin səsinə» susduran bir qüvvəyə öz yerini göstərmir, onun zülmünə hədd qoymur? Ona görə də Vidadinin tarixi şəxsiyyəti ilə səsləşməyən, lakin pyesdəki keçirdiyi kəskin hisslərin təsirindən doğan «asiliyi» başa düşüləndir. Onun «küfr»ü pyesin onuncu şəkildə baş verir. Bu o vaxtdır ki, cəlladlar Vaqifi oğlu Əlibəylə birlikdə öldürməyə aparırlar. Bu qəmli olay məqamında «Günəş qurub edir... sönür kainat» qənaəti təbiidir. «O Vaqifdir» - yəni şair Tanrı tərəfindən ilhamlandırılıb. Vaqifin «zəmanəsini qamçılamaq» istəyi «eşqə gəlmək» iqtidarında olmasından irəli gəlmişdir. Məhz bu kimi əzəli keyfiyyətləri vətəndaşlıq qeyrəti ilə gerçəkləşdirmək əzmi S.Vurğunla Vaqifi və Vidadini bir araya gətirir. S.Vurğunun yaşadığı tarixi dövrünün fəvqünə yüksəldən gedişlərdən biri Vaqifi şərin caynağından xilas olmasında tanrı fərmanına önəm verməsidir. Qacar tanrını nəzərdə tutub «Əgər bacarırsa, qoy sağ saxlasın» deyəndə S.Vurğun sonucda «bacarar da, sağ saxlayar da» inamını ortaya qoyur. S.Vurğun Vaqifin ölümünə fərmanı tanrının hökmü kimi deyil, məhz tarixi zamanın, amansız ruzigarın günahı, şərin əməli kimi qiymətləndirir. S.Vurğun çox gözəl bilir ki, «Tarix o dövrəni qaytaran deyil» (60, s.57). Lakin Vaqifi sağ saxlaması S.Vurğunun stixiyasında, fitrətində yer alan Vaqif sevgisi və şairin zəmanəsi ilə daxili çəkişməsinə cavabı kimi də yorumlana bilər. Heç də təsadüfi deyil ki, o özü də yalnız bir dəfə əcəldən aman istəyib. O da qürbət eldə olanda.

Xeyirə, Hörmüzdə tapınmaq şövqü S.Vurğunun stixiyasında, fitrətində idi. Ona görə hələ çox əvvəllər «Komsomol poeması» əsərinin «Humayın ölümü» fəslində yazırdı:

Fəqət mən istəram qıymasın həyat

Şeirin ağladığı bir gözəlliyə.

Hər zaman dəyişən, dönən kainat

Qıymasın şairlər yazıqdır deyə,

Şeirin ağladığı bir gözəlliyə... (60, s.78)

İndi müqayisə edin: Vaqifin taleyinin hansı aqibətlə sonuclandırıldığı real tarixdir, natural faktdır. Lakin bu hələ o demək deyil ki, S.Vurğun bu «faktı» «Vaqif» üçün həqiqət kimi qəbul etməli idi. Şairin etiqadına görə həqiqət o olardı ki, xeyir şərə qalib gəlsin. Tarix bunu edə bilməyib və Vaqifin ölümü ilə böyük günaha batıb. Əslində, Vaqif də «şeirin ağladığı gözəllərdən» idi. «Şairlər yazıqdır» deyəndə S.Vurğun Vaqifi, özünü və bütün qəlb şairlərini nəzərdə tuturdu. S.Vurğunun fikrincə Vaqif kimi bir şairin zalımlar əli ilə ölümü «şeirin ağladığı gözəlin» ölümündən qat-qat kədərli. Çünki gözəli vəsf edən şairin ölümü ilə o, bir subyekt olaraq kimsəsiz qalır, tənhalığın əzabını çəkir. Elə ağlamalı gün də onda başlayır. Beş misradan ibarət olan bir bənddə «Şeirin ağladığı bir gözəlliyə» misrasının iki dəfə təkrar olunması da təsadüfi deyil. Pyesdə Vidadinin «üsyən»ı, Vaqifin «sağ saxlanması» çox mətləblərdən xəbər verir. Tarixin və onun say-seçmə yetirmələrinin tale yollarını xeyir və şər müstəvisində bədii araşdırma predmetinə çevirən S.Vurğun belə qənaətə gəlir ki, onsuz da böyük kamal sahibi Vaqif çox cəfalar çəkib, olmazın haqsızlıqları ilə rastlaşıb, aqibətdə ona amansız bir ölüm qismət etmək, şairə qıymaq tanrının özünə də xoş gəlməz. Təlxəyin dediyi sözlərdə Vaqif faciəsinin yaşantısı sərgilənir:

Nələr gördün, aman, Vaqif!

Nə qansızmış zaman, Vaqif.

Mən demədimmi çox yanma,

Uşaq kimi çox inanma,

Bu dünyanın səfasına (59, s.49).

«Saf ürəklərin aşığı» olan xalq şairi Vaqifin «uşaq kimi inanması» qəlbinin təmizliyindən irəli gəlirdi. Lakin zaman qansız, zalımlar imansız olduğu üçün Təlxəyin «aman, Vaqif!» harayı son dərəcə qəmli və nidalıdır. Çünki o, Vaqifin nələr gördüyünü, zamanın onu necə sinədağ etdiyini yaxşı bilir. O, halına yandığı

şair kimi sarayda yaşasa da, dərddən üzülür, kirpikləri ilə od götürür. «Ağıllı Təlxək» ifadəsi də təsadüfi işlədilmir. Görünür, başı sevdasız deyil. Vaqifin pyesdə sağ qalması faktında gəldikdə isə fikrimizcə bu, tanrı istəyinin S.Vurğun fəhmi kimi yorumlana bilər.

S.Vurğun Ağ Məhəmməd şah Qacarın da «öz adamları» tərəfindən yatağında xaincəsinə öldürülməsini tarixə bağışlaya bilmədi. Onun etiqadına görə sərkərdə döyüş meydanında öldürülə bilər. «Vaqif»də Qacar məhz döyüş zamanı öldürüldü, həm də Koroğlu yadigarı Misri qılıncla. S.Vurğunun Eldarı kimi Qacar da qılinc döyüşünə can atır. Burada məqsəd yalnız Eldarın qəhrəmanlığını tərənnüm etmək deyil, həm də Qacarın aqibət məqamında hökmdara, sərkərdəyə layiq əzm və iradə nümayiş etdirməsini göstərməkdir. Qacarın «Mənlə vuruşmağa Koroğlu gərək» - deyə döyüşə atılması hökmdarın obrazının ciddi planda yaradıldığından və S.Vurğunun milli təəssübkeşliyindən soraq verir. Əsərin birinci şəklində Vəzir Qacara yarımaq məqsədi ilə onun diqqətini «Şərqilər oxuyan xınalı kəkliklər»ə yönəltmək istəyəndə hökmdar deyir:

Bizə yaraşmaz

Qılinc meydanında kəklik ovlamaq!

Bir bax! Qılincimda qanlara bax!

Min mələk uçsa da gülümsəyərək,

Gərək yumşalmasın cəbhədə ürək! (59, s.69)

Əlbəttə ki, cəbhədə döyüş zamanı ürəyi yumşaqlıq böyük faciələrə səbəb ola bilər. Bu baxımdan yuxarıdakı misraların tövsiyəsi günümüzə səsleşir, bizi daim sayıq olmağa, düşməyə heç zaman girəvə verməməyə səfərbər edir. S.Vurğunun sənət fəlsəfəsi kamalın hüdudsuzluğundan qaynaqlanır. Məlum həqiqətdir ki, tanrı kərəm qılmasa «kişi varlanmaz» («Kitabi-Dədə Qorqud»). S.Vurğunun Vaqifi «Əzəldən hüdudu yoxdur kamalın» deyirsə, deməli, tanrı qüdrətinə sığındığını etiraf edir. Çünki, kamal maddi olanda hüdudsuz ola bilməz. Bütün bunlar həm də onu göstərir ki, ruhi-mənəvi başlanğıc «gizli» bir qüvvə kimi

«Vaqif»in bütün bədii toxumalarını öz sferasına alır və əsərin iç qatına bir «hüduzsuzluq» bəxş edir.

Dahiyanə yazılmış böyük sənət əsəri «Vaqif» əlbəttə ki, aramsız poetik axtarışların bəhrəsidir. Ona görə dəyərləndirmələrdə bu cəhətlərə xüsusi diqqət yetirilir. Vaqifin tarixi şəxsiyyətinin və ədəbi simasının möhtəşəm və işıqlı olması onun «Vaqif» kimi bir əsərin aparıcı qəhrəmanına çevrilməsi üçün yetərlidir. Lakin bədii xarakter kimi o, prosesdə yeni münasibətlərlə qarşılaşır, hərəkətləri «ölçülüb-biçilir», «modelləşir», məqsədli tərtib edilmiş konstruksiya əsasında davranmağa vadar edilir. S.Vurğun «sənət qanunları»na müvafiq olaraq qəhrəmanına öz xarakterini əməl və qayə müstəvisində açıqlamaq imkanı yaratmışdır. Elə bir imkan ki, onun nəticəsində tarixin də, tarixi şəxsiyyətin də həqiqi məzmunu açıqlana bilsin, ideya və istəklər tam predmetləşsin, poetik obraz bədii strukturda sərbəst gəzişə bilsin. «Vaqif» pyesində bu prinsiplər parlaq şəkildə öz əksini tapıb. Kompozision poetik gəzişmələr də burada aparıcı qəhrəmanın gərgin və dramatik ehtiraslar müstəvisindən enməsinə macal vermir. Pyesin dördüncü şəkildə yer alan bir məqam Xuramanın sonrakı taleyinin assosiasiyası baxımından maraq doğurur:

«X u r a m a n

(Pərişan daxil olur)

Vaqif! Ey sərvərim, ey tacidarım!» (59, s.64)

Eyni zamanda dramın doqquzuncu şəkildə oxuyuruq:

«X u r a m a n (zəif bir səslə)

Vaqif! Ey sərvərim, ey tacidarım!» (59, s.113)

Göründüyü kimi, pyesin dördüncü şəkildə Xuramanın Vaqifə üz tutaraq dedikləri sözlər (misra) «eynilə» doqquzuncu şəkildə də onun dilindən «təkrar» olunmuşdur. Biz «eynilə» və «təkrar» ifadələrini ona görə dırnaq içərisində yazmışıq ki, əslində bu formal eynilikdir, məna eyniliyi deyil. Dördüncü şəkillə doqquzuncu şəkil arasında çox sular axıb, bulanıb və durulub, əməl və qayələr hallanıb. Dördüncü şəkildə Xuraman hələ «pərişan»dır, pəjmürdə və dalgındır. Böyük günaha doğru atdığı ilk addım içəridən amanını kəsir, vicdanına dinclik vermir. Oxucu bilir ki, Xuramanın ətrafında mənəvi-psixoloji iqlim şəraiti mürəkkəbləşdirir:

lir ki, o, içindən tənhaləşsın və sonra «razıyam...» kəlməsini dilindən çıxarsın. Bundan sonra Xuraman «Of, nə iş tutdum mən?» - deyər daxili dramaturgiyası ilə «üz-üzə» qalır. İlğım şəraitdə kimsəsizləşən Xuraman vicdanına bürünüb can üzür. Belə olan təqdirdə pyesin doqquzuncu şəkildə Xuramanın «Vaqif! Ey sərvərim, ey tacidarım!» deməsi məna və dəyər baxımından, həm də kompozisiyadakı yerinə görə dördüncü şəkildə dediyindən fərqlənir. Xuraman «zəif bir səslə» Vaqifə müraciət edir. Bu, artıq dördüncü şəkildəki «pərişan» hallı Xuraman deyil. O halda hələ ümid evindən qovulmamışdı. Eyni zamanda, dördüncü şəkildəki Xuramanın artıq ümid evi talan olmaq, dağılmaq məqamına yetmişdi, toxunmağa bənd idi. Bu ərafədə onu «günahdan» qurtarmaq və dalgın, pərişan haldan xilas etmək olardı. Əlbəttə, onda «faciə olmazdı» (V.Belinski). Doqquzuncu şəkildə Xuraman «nazü-nemətə», «şöhrətə uyduğunu», «xəzinənin bir şahmar» olduğunu anlayır və etiraf edir. Bu etiraf məqamı mənəvi «katarsis»lə müşayiət olunduğuna görə onun üçün son dərəcə üzüntülü və sarsıntılı keçir. «Zəif bir səslə» etiraf məqamı əslində Xuraman üçün uçurum və yoxluq anıdır. Az sonra biz bunun şahidi oluruq. Xuramanın «Nə qədər alçaldım, alçaltdım səni...» deməsi də məhz yaşamaqda məna görmədiyindən xəbər verir. Ona görə «indi öz əlinlə gəl öldür məni» istəyindən başqa çarə görmür. Xuramanın nidasına Vaqif «acı bir fəryadla» «Nə var, nə deyirsən, vəfalı yarım» - deyər cavab verir. Xuramanın «uydum» - deyər etiraf etməsindən Vaqif «daha dəhşətli» «Get, get, vəfasızsan bu dünya kimi!» - hökmü ilə sınımış könül bir daha yaralayır. Çünki, Vaqifin könül sazı artıq qəmli nəغمələr səsləndirmirdi. Ona görə də o, halətinə müvafiq olaraq «acı bir fəryadla» və «daha dəhşətli» şəkildə Xuramana cavab verir. Vaqifin əvvəlcə «vəfalı yarım», sonra «vəfasızsan» deməsi zahirən təzad, kinayə («vəfalı yarım») kimi görünsə də əslində, «daha şiddətli» bir hal keçirən, sındırılan saf qəlbin qərar tuta bilməməsinin, «acı bir fəryad»ın, iniltinin təzahürü idi. Elə saf ruhun təsirindədir ki, Vaqif Xuramanın «Bir ceyrandım, ürktüdlər yuvamdan» misrası ilə başlayan «nəğməsindən mütəəssir olaraq» içərisindən gələn bir səslə deyir:

Nəydi o yazığın, nəydi günahı?

İndi çöllərmidir, onun pənahı?

İnsan! O müqəddəs bir kainatdır,

O saf qəlbi pozan yalnız həyatdır... (59, s.114)

Vaqif «müqəddəs kainat» hesab etdiyi İnsanın günaha batmasında həyatı, zamanı suçlayır. Çünki İnsan dünyaya saf ruhla gəlir və o, günaha, sonradan şər qüvvələrin təkidi ilə batır. Ona görə də Vaqif son qərarında qətidir: «Bizim eşqimizi məhv etdi zaman» (57, s.114). Burada «eşq» də, «zaman» da geniş, fəlsəfi anlamda başa düşülməlidir. Çünki, əslində «eşq»lə zamanın qovğası xeyirlə şərin «savaşı» kimi əbədidir. Yəni təbiət Xuraman kimi bir gözəli yaradıbsa, Vaqif kimi saf ruhlu bir İnsana sevən qəlb veribse, deməli, onları xoşbəxt yaradıb. Lakin iblis «qiyafəsində» təzahür edən zaman adamlar, başqa sözlə, İbrahim xan, vəzir, Şeyx Alı, qarı və digər cismani qüvvələr bu səadətin davamlı olmasına aman vermir. Əslində, başlıca olayları tarixdən alınan və faciə kimi düşünülmən «Vaqif»in fəlsəfəsinin məgzi bundadır. Çünki tarixin fabulasının önəmi ondan hansı nəticənin çıxarılmasındadır.

Nizami Gəncəvinin «Xosrov və Şirin» mənzum romanının motivləri əsasında yazılmış «Fərhad və Şirin» də dövrlə səsləşən bir əsər kimi meydana çıxmışdır.

Nizaminin Xosrovu Şirini saf, təmənnasız məhəbbətlə deyil, bir şah öz kənizini sevən kimi sevir və heç vaxt öz şahlıq qururundan əl çəkmir. Şirinsə «O şahlıq qururun indi də durur» - deyər bu cür məhəbbəti qəbul etmir. S.Vurğun da Xosrovla Şirin arasındakı, bu kimi münasibətlər müstəvisini saxlamağa çalışmışdır.

«Bütün kainat od töksə belə Şirini əlimdən vermərəm» deyən Xosrovun sonrakı əməllərindən bəlli olur ki, o, camaatın tənəsindən, istehzasından çəkindiylə üçün Şirini əlindən vermək istəmir, qorxur ki, hamı ağız açıb hökmdara «əllərdə oldu oyuncaq» deyər. Aydın olur ki, Xosrov Şirini deyil, özünü, şöhrətini, səltənətini sevir. Onun sevgisində cismanilik önəm kəsb edir. Bütün bunlar Xosrov məhəbbətini mənəvi eşq səviyyəsinə ucalmağa

qoymur. Bu mənada Xosrovun faciəsinin məhəbbət olayları müstəvisində deyil, rəyasət, hökmranlıq ehtirası müstəvisində çözülməsi təbiidir. Xosrov sonda bunu dərk edir: «Nə verdi Xosrova bu hökmranlıq».

«Fərhad və Şirin»də qoyulan ikinci məsələ mənəvi güclə fiziki gücün, sənətlə zorun mübarizəsidir. Xosrov zoru, Fərhad isə sənəti təmsil edir. Xosrovun məğlubiyyəti zorun, gücün, keçici cismani qüvvənin məğlubiyyətidir. S.Vurğun Fərhadın dağları yerindən oynadan qüdrətini mənəvililiyin qələbəsi kimi tərənnüm edir. S.Vurğun Fərhadı saf sevgini, mənəvi eşqi simvolizasiya edir.

M.Arif «Fərhad və Şirin» əsərindəki bəzi uyğunsuzluqları onun romantik planda yazılması ilə əlaqələndirir. Onun fikrincə, Səməd Vurğun həyatı romantik şair və mütəfəkkir kimi təsvir edir. Onu real təfərrüatlardan yüksəkdə duran ruhi-mənəvi aləm maraqlandırır. «Fərhad və Şirin» dramasına realist bir əsər kimi baxdıqda və ya hadisələrin, obrazların məntiqi inkişafını təqib etdikdə, bəzi uyğunsuzluqlara rast gəlirik» (45, s.112). Fikrimizcə, «Fərhad və Şirin»in romantik əfsanəvi konteksti məhz elə M.Arifin məxsusi vurğuladığı kimi, əsərin «qəhrəmanlıq–romantik janrının» (44, s.421) tələblərindən irəli gəlmişdir. Mayası romantik–qəhrəmanlıq pafosundan tutulan «Fərhad və Şirin»in məhəbbət olaylarının dramaturgiyasını realizm prinsipləri kontekstində dəyərləndirmədə əlbəttə ki «uyğunsuzluq» görüntüsü təbii idi.

Pyesdə qoyulan məsələlərdən biri də məhəbbətin qüdrəti, onun oyatdığı nəcib hisslərdir. Bu cəhət Nizaminin «Xosrov və Şirin»ində daha qabarıqdır. Əslində, Nizaminin «Xosrov və Şirin»i başdan-başa romantik məhəbbət dastanıdır. S.Vurğun «Fərhad və Şirin»in qayəsini romantik–qəhrəmanlıq olayları müstəvisində reallaşdırır.

S.Vurğun «Fərhad və Şirin»də Xosrovun məhəbbətindən ziyadə, eşqin yolunda qılınc qaldıran, külüng vuran Fərhadın və sonucda könüllər fəth edən əfsanəvi qəhrəmanlığının dramaturgiyasına önəm verir. Burada Fərhadın duyğuları, əməl, arzuları və fədakarlığı diqqət mərkəzində saxlanılır. S.Vurğunun Fərhadı aşiq

olmaqla bərabər, həm də qəhrəman, sərkərdə, memar və sənətkardır.

Bir də... İlham verir mənə məhəbbət,

Onun meyvəsidir bu iş, bu sənət (59, s.139).

-deyən Fərhad məhz eşqin qüdrətinə tapınır.

S.Vurğunun «Ölən məhəbbət», «Ayın əfsanəsi», «Hürmüz və Əhrimən», xüsusən «Fərhad və Şirin» əsərlərində «Avesta» motivləri üstün yer tutur. Hətta müasir mövzuda yazılan «İnsan» pyesində alman filosofu Albertlə Şahbaz konfliktini müstəvidə Hürmüz və Əhrimən savaşını assosiasiya edir.

Səməd Vurğunun 1945-ci ilin sentyabr ayında Azərbaycan Dövlət Dram Teatrında tamaşaya qoyulmuş «İnsan» mənzum dramı ən çox polimika doğuran əsərlərindən biridir.

Mənzum dram poetikasına nəfəs genişliyi gətirən «İnsan» əsəri barədə açıqlamasının bir məqamında S.Vurğun yazır:

«Bu il yazmış olduğum «İnsan» adlı mənzum dram haqqında nə deyim? Onu oxucu və tamaşaçılarımız gördüyü zaman mən yenə şad olacağam. Yalnız onu deyə bilərəm ki, «İnsan» əsərini mən çox sevirəm. Orada İnsan taleyi faciələr içindən günəşli gündüzlü bir səhərə, istiqbala, şüur və idrakın hakim olduğu bir dünyaya yol açır».

Şairin qeydindən aydın görünür ki, onun «İnsan»la bağlı çox böyük arzu və idealları var. Gərgin axtarışların, ruhi-mənəvi yaşantıların bəhrəsi olan «İnsan»ın poetik sisteminə indinin özündə də «açar» tapmağın müşğüllüyü bu baxımından başa düşüləndir.

Yaradıcılığının ilk dövrlərindən başlayaraq, şairin əsərlərində iki qüvvənin – xeyirlə şərin, gecə ilə gündüzün, səadətlə fəlakətin min illər boyu davam edən taleyönlü mübarizəsi «İnsan»da global poetik düşüncə predmetinə çevrilir. S.Vurğun 1941-1945-ci illər rus-alman savaşının qızgın dövründə bəşər tarixini xeyirlə şərin mübarizə tarixi kimi qiymətləndirərək yazırdı: «Hürmüz və Əhrimənin mübarizəsi də xeyir və şərlə qüvvələrin mübarizə fəlsəfəsidir» (14). Məhz buna görədir ki, şair həmin illərdə yazdığı əsərlərində tez-tez «Avesta» motivlərini hallandırır, xeyir

Allahı Hürmüzün və şərlə Əhrimənin adını düşüncə müstəvisinə çəkir. «Ölən məhəbbət» poemasından tutmuş «İnsan» dramına qədər yaradıcılığının müxtəlif dövrlərində yazdığı bir çox əsərlərində şair səadət və fəlakətin mübarizəsindən bəhs etdiyi yerdə mütləq Hürmüz və Əhrimən qovğasını xatırlayır. Müharibənin qızgın dövründə «Hürmüz və Əhrimən» (1943) əsərini yazması və burada «eşqin günəşi» (Dağlar Sultanı) ilə «xeyirin günəşi»ni (60, s.282) (Hürmüz) bir araya gətirərək vəsf etməsi bu baxımdan təbii idi.

Müasir mövzuda yazılmış «İnsan»da Albertin «İndi də çarpışır Əhrimən, Hürmüz?» sualına Şahbazın «İndi də çarpışır gecəylə gündüz» - cavabı əsərin daxili kontekst genişliyindən soraq verir. Dramaturji müstəvidə tarixiliklə müasirliyi bir araya gətirən şair belə bir fikir formalaşdırır ki, bəşər tarixində həmişə olduğu kimi, bu gün də xeyirlə şərlə savaşdadır, silah, müharibə alovları İnsanı cismən məhv etsə də, kamalı diriliyini itirmir. Çünki kamal İnsanda mütləq ruhu, Hürmüzü, «mərkəzi güc nöqtəsi»ni (Hegel) ehtiva edir. «İnsan» pyesinin də əsas ideyası bu fəlsəfi kontekstdə İnsana inamı ortaya qoymaqdır. Səməd Vurğun həmişə hadisələrin özündən çox, onların iç mənası, daxili mahiyyəti maraqlandırır. Şairin qəti qənaətinə görə, «hər böyük ədəbiyyat böyük mənalar ədəbiyyatıdır... Çünki yaşayan vəzn və qafiye deyil, mənadır».

Çox zəngin və möhtəşəm bir inkişaf yolu keçən Azərbaycan dramaturgiyası S.Vurğunun şəxsində poetik vasitələrinin tükənməzliyini isbat etdi. Və aydın oldu ki, bədii yaradıcılığının bu növü özünün poetik imkanlarını zaman-zaman yaradıcılıq axtarışları müstəvisində nümayiş etdirmək iqtidarındadır. Belə ki, öz inkişaf axarına S.Vurğunun dramaturji əsərlərini qoşan milli dramaturgiyamız bir daha tariximizə, taleyimizə, milli İnsanın ruhi-mənəvi varlığına üz tutmaq imkanı əldə etdi, faciə janrı yeni bir yaradıcılıq mərhələsinə qovuşdu. Yeni tipli dramaturji nümunəsi olan «Vaqif»in romantik qəhrəmanlıq pafosu mənzum tarixi faciə janrının poetikasında S.Vurğun üslubi başlanğıcını qərarlaşdırdı. «Vaqif» dramaturji poetikası ilə isbat etdi ki, tarixilik və müasir-

lik zahiri məqamlarda deyil, ruhi-mənəvi müstəvidə incələndə sənət əsəri əbədi bədii tərəvət kəsb edir. Bu gün «Vaqif» ona görə müasir səslənir ki, aparıcı qəhrəmanının tale yolu həm də S.Vurğun tarixi zamanının dönüm və döngələrini simvolizasiya edir. Eyni zamanda «Vaqif»də aparıcı personajların talelərinin bəzi məqamlarda prototiplərinin aqibətləri ilə üst-üstə düşməməsini yaradıcılıq axtarışları müstəvisində tarixiliklə müasirliyin bir araya gətirilməsi kimi qəbul etmək lazımdır.

«Vaqif»in çoxqatlı poetik sistemində aparıcı qəhrəmanın və onun dövrünün faciəsi tarixiliklə müasirliyin sintezi əsasında tədqiq olunur. Pyesin bədii modeli bir daha göstərdi ki, S.Vurğun sənəti və şəxsiyyəti ilə vaxtdan uca olsa da, fikir və baxışlarını personajlarına heç də təlqin etməmiş, əksinə, onların daxili səslərini dinləmiş, xarakterlərinin sərbəst inkişafına təkan verən amilləri çeşidləyib sərgiləmişdir.

III FƏSİL

İLYAS ƏFƏNDİYEV DRAMATURGIYASI

Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatının inkişafı, mənəvi mədəniyyətimizin çiçəklənməsi yolunda bir vətəndaş kimi yorulmadan qələm çalmış xalq yazıçısı İ.Əfəndiyev millətinin ruhuna yaxınlığı, onun problemlərinə həssaslıqla yanaşması ilə seçilir. Böyük xalqın böyük ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi kimi şan-şöhrət qazanmaq şərəfli olduğu qədər də müşküldür. Bu mənada İ.Əfəndiyevin çatdığı ucalıq son dərəcə təbiidir. Görünür İ.Əfəndiyev özündə cəmləşən bütün bu ən yaxşı xüsusiyyətlərə görə Ulu Tanrıya, millətinə və əslinə-nəslinə minnətdar olmalıdır. Bunlar İ.Əfəndiyev istedadının qüdrətini şərtləndirən çeşidli amillərin ən mühümləridir.

Bir anlığa İ.Əfəndiyevin keçdiyi yaradıcılıq yolunu kənara qoyaq və "Geriye baxma, qoca" (1980) romanındakı tarixi hadisələri və şəxsiyyətləri yaddaşıımızda dolandıraraq. Bir nəslin, tayfanın tarixinin çözülməsi bizi keçən əsrin diblərinə aparır, yaşadığımız əsrin sahilinə gətirir, tarixi yaddaşıımıza yazılanları bir ayna kimi üzümüzə tutur, kölgəli tərəfləri aydın göstərir. Bu gün dramaturgiyasını tədqiqat predmetinə çevirdiyimiz İ.Əfəndiyev dərinliklərdə xalqı, milləti ifadə edən belə bir tayfanın-nəslin varisidir.

İ.Əfəndiyev dramaturgiyaya 1943-cü ildə M.Hüseynlə birlikdə yazdığı "İntizar" dramı ilə gəlib. Lakin bəlli olduğu kimi bədii yaradıcılığının təməl daşları 1938-ci ildən qoyulmağa başlamışdır. Hekayə janrı ilə sənət taleyinə başlayan ədibin sonradan dramaturgiyaya keçməsi də təbii, güclü və daxili bir meylin nəticəsi idi.

Məlum olduğu kimi dramaturgiya bədii yaradıcılığın çətin, mürəkkəb bir sahəsidir. Onun poetikasının çoxlu incəlikləri vardır. Hər şey burada zərgər dəqiqliyi ilə ölçülüb-biçilməlidir. Yəni, bu formada yaradıcılıq imtahanı vermək özünə tələbkarlıqla yanaşan üçün müşkül məsələdir. Lakin elə ilk pyes göstərdi ki, dramaturji təsərrüfata öz dəsti-xətti olan yeni poetik sima gəlir. Bunu həm də onunla sübut etmək olar ki, ədəbi tənqid "İntizar" pyesinin psixoloji bir dram olaraq müvəffəqiyyətli cəhətlərini (43, s.185) xüsusi vurğuladı. M.Arif İ.Əfəndiyevin "İntizar" pyesindən hələ 1946-cı ildə çap etdirdiyi "Dramaturgiyamıza bir nəzər" adlı məqaləsində bəhs etmişdir. Göründüyü kimi, İ.Əfəndiyevin dramaturgiyası meydana gəlmişdi məqamlardan nüfuzlu professional tənqidçilərin diqqətini özünə çəkmişdir. Əlbəttə, burada diqqəti cəlb edən zahiri mövzu, "müasir" görünən problemlər deyil, məhz İ.Əfəndiyevin şəxsində dramaturgiyamızda görünməyə başlayan və həmin o "psixoloji bir dram" kimi təzahür edən meyldir. Beləliklə, İ.Əfəndiyevin dram əsərlərində özünü göstərən yeni poetik meyllər ədəbi tənqid tərəfindən sənət uğurları kimi dəyərləndirilməyə başladı. Ona görə də təsadüfi deyil ki, ədibin "Bahar suları" pyesi meydana gəlmişdi ildə (1949) M.Arif eyni adda məqalə çap etdirir və əsərin istər ideya, istərsə də poetik baxımdan dramaturgiyamızda yeni hadisə olduğunu irəli sürür.

İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasını qiymətləndirərkən başlıca prinsipləri "xüsusi qey etmək" ənənəsini davam və inkişaf etdirən Y.Seyidov "Bahar suları"nı ictimai-psixoloji dram adlandırmışdır (56, s.37). Maraqlıdır ki, tədqiqatçı "Psixologizm ədibin yaradıcılığının, istedadının xüsusiyyəti, onun müəyyən edici keyfiyyətidir" deyib bizim də yuxarıda M.Arifdən gətirdiyimiz sitata söykəndiyi halda, təhlillərində ictimai "meyli" daha qabarıq verməyə, ön plana çəkməyə çalışır. Əlbəttə, bunu dövrün tənqidinin vulqar-sosiologizm meyllərindən tam uzaqlaşa bilməməsi ilə izah etmək olar. Çalışıb ədibin məfkurəsini proletar sinfinin, kommunist partiyasının "məfkurəsi" ilə bağlayan, "zamanın" ideologiyası ilə əlaqələndirən tənqidçilərə İ.Əfəndiyevin kommunist partiyasının sıralarına daxil olmadığı yaxşı bəlli idi. Bununla onu qeyd etmək

istəyirik ki, ədibin dramaturgiyasını zamanın doğurduğu "ab-hava"da deyil, İnsan amilində axtaranlar daha düzgün mövqe seçmişlər. Bununla biz tarixiliyi kölgə altına almaq fikrində deyilik. Hər bir tarixi dövrün özünün mövzu və qəhrəmanları yaranır. Lakin başlıca məsələ həmin mövzu və qəhrəmanları hansı struktur əsasda, nə kimi poetik prinsiplər müstəvisində dəyərləndirmək və bədii konsepsiya üçün hansı amilləri öncül hesab etməkdədir. Bütün bunların nəzərə alınması dramaturqun poetikasının incəliklərini düzgün müəyyənləşdirməyin səbəbi ola bilər.

Dünya dramaturgiyasının yaşarlı ənənələrindən yaradıcılıqla bəhrələnən, milli dramaturji qaynaqları sənətinin ruhuna çəkən, sələfləri və eyni zamanda, müasiri olduğu H.Cavid, C.Cabbarlı, S.Vurğun kimi böyük dramaturqların sənət sirlərini mənimsəyən İ.Əfəndiyevin uğurları bu baxımdan təbiidir.

"İ.Əfəndiyevin dramaturgiya ilə məşğul olması təsadüfi deyil, onun yaradıcılıq yolunun qanuni inkişafından doğmuş təbii bir haldır. Lakin bu təbii halın özünün də birinci və əsas səbəbi müəllifin müasirliyə meyli və müasir həyatımızı...daha dərinə göstərməsi üçün apardığı yaradıcılıq axtarışları olmuşdur. Bunu hər şeydən əvvəl, onun pyeslərinin hamısının müasir mövzuda olması sübut edir" (2, s.511). "Azərbaycan sovet ədəbiyyatı" dərslisinin "İ.Əfəndiyev" oçerkindən götürülmüş bu nümunədən görünür ki, 80-ci illərin ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürünün "məhsulu" olan bu dərsləkdə ədibin dramaturgiyasının bütün ləyaqəti "müasirliyə meyl"də "müasir həyatdan" yazmasında, "onun pyeslərinin hamısının müasir mövzuda olması"nda aranılır. Burada "hamısı" sözü qərribə görünür. Halbuki İ.Əfəndiyev tarixi mövzuda da çox qiymətli pyeslər yaratmışdır. Bir də tarixiliklə müasirlik arasında belə çin səddi çəkmək düzgün deyil. Söhbət İ.Əfəndiyev dramaturgiyasından gələn üçün etiraf etmək lazımdır ki, onun həm müasir mövzuda, həm də tarixi mövzuda yazdığı əsərlərdə tarixiliklə müasirlik bir estetik kateqoriya kimi biri digərini tamamlayır.

Çünki tarixilik və müasirlik İ.Əfəndiyevin bədii təfəkkürünün özündədir. O, müasir mövzunu tarixi baxımdan idrak etdiyi

kimi, tarixi mövzuda da müasir həyatımızı qaynaqlarda, kök və bünövrəsilə görə bilir. Başqa sözlə, bu bədii təfəkkürün dialektikasındır və o, İ.Əfəndiyevin düşüncə tərzində özünəməxsus şəkildə meydana çıxır.

İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasını tarixi-xronoloji ardıcılıqla nəzərdən keçirərkən xalq yazıçısı M.İbrahimovun 1953-cü ildə yazdığı "Dramaturgiyamızın bəzi sənətkarlıq məsələləri" məqaləsində ədibin "Işıqlı yollar" və "Bahar suları" pyesləri haqqında dediklərini unutmamaq olmaz. Məqalə müəllifi ilhamla yazılan bu əsərləri "yazıçının həyata yaradıcı münasibətinin nəticəsi" (35) hesab edirdi. Qüdrətli sələflərinin varisi olan İ.Əfəndiyev 50-ci illərdən başlayaraq öz dramaturgiyasının poetikasını yaratdı ki, bu sonrakı dövrlərdə onun adı ilə məşhurlaşdı və məktəbə çevrildi. Buna ədibin "Atayevlər ailəsi", "Sən həmişə mənimləsən", "Unuda bilmi-rəm", "Məhv olmuş gündəliklər", "Mahnı dağlarda qaldı", "Bizim qərribə taleyimiz", "Xurşudbanu Natəvan", "Şeyx Xiyabani", "Sevgililərin cəhənnəmdə vüsali", "Büllur sarayda", "Qaçaq Süleyman", "Hökmdar və qızı" kimi müasir və tarixi mövzuda yazdığı dəyərli əsərləri əyani sübutdur. Bunların hər biri geniş auditoriyanın diqqətini özünə çəkən, böyük tamaşaçı alqışına səbəb olan kamil dramaturji nümunələridir.

Lakin indiki halda biz bu əsərlərin hər birini ayrıca geniş təhlil edib məziyyətlərindən təfəsilatı ilə söhbət açmağı qarşımıza məqsəd qoymamışıq. Eyni zamanda, bu da bir həqiqətdir ki, İ.Əfəndiyevin dramaları özü ilə bərabər, ədəbi tənqidini də yaradır. Bu dramalar nəinki tənqiddə zəngin obyekt və predmet verdi, eyni zamanda, səhnəyə istedadların gəlməsinə meydan açdı. Professional aktyorlara gənclik hərərəti ilə oynamaq imkanı verdi. Məhz buna görə İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının S.Vurğun, M.Hüseyn, M.İbrahimov, S.Rəhimov, I.Şıxlı, C.Cəfərov, M.Arif, M.Məmmədov, M.Cəfərov, M.Əlioğlu, Ə.Ağayev, M.İbrahimov, C.Məmmədov, A.Hacıyev, Y.Seyidov, A.Salahova, Y.Ismayılov kimi yazıçı, alim və sənətşünasların diqqətini çəkməsi təbii bir hadisədir.

Y.Seyidov "İ.Əfəndiyev" (1975), Y.Ismayılov "İlyas Əfəndiyev yaradıcılıq yolları" (1991), A.Salahova "İ.Əfəndiyev yara-

dıcılığının poetikası" (1984) adlı araşdırmalarını birbaşa İ.Əfəndiyevin yaradıcılığına, dramaturgiyasının poetikasına, ədibin sənət sirlərinin açılmasına yönəltmişlər. Bu baxımdan, A.Hacıyevin "Yazıçı şəxsiyyəti və bədii qanunauyğunluq" (1986) kitabındakı "Dramaturgiyanın və bədii nəsrin poeziyası" araşdırması yazıçının dramaturgiyasında və bədii nəsrində qabarıq şəkildə özünü göstərən poetik sənətkarlığı özünəməxsus elmi təfəkkür tərzində açması ilə diqqəti çəkir. Bundan əlavə, İ.Əfəndiyevin hər bir pyesinin ilk tamaşası ilə bağlı dövrü mətbuatda çap olunan məqalələrdə də sənət uğurlarından söhbət açılır, müəllif, rejissor və aktyor işi haqqında geniş təhlillər verilir. Eyni zamanda, Azərbaycan Elmlər Akademiyası Nizami adına Ədəbiyyat Institutunun çap etdirdiyi "Ədəbi proses" məcmuələrində də İ.Əfəndiyev yaradıcılığı, xüsusən də dramaturgiyası geniş təhlil edilir.

Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın İ.Əfəndiyevə belə böyük marağı tamamilə təbii bir hadisədir. Son bir neçə on ildə Azərbaycan teatrı, mübaliğəsiz demək olar ki, onun əsərləri ilə nəfəs almışdır. Tamaşasalar ədibin pyeslərinə daim dərin maraq göstərirlər. Bu da təbii bir meyldir. Ona görə ki, İ.Əfəndiyev mütəfəkkir sənətkardır, özünün bədii konsepsiyasında İnsan amilinə geniş yer verir və onun fəlsəfəsini dramaturji müstəvidə bütün incəliyi ilə açmağa bilir. Başqa sözlə, İ.Əfəndiyev teatrına mənəvi maraq meyli ona görə güclü olmuşdur ki, onun əsərlərində geniş özünüdərk, daxilə nüfuz imkanı var, İnsan taleləri yüksək zövq və həssaslıqla, milli və bəşəri dəyərlərə sevgi əsasında açıqlanır, personajla tamaşaçı arasında canlı, poetik ünsiyyət yaranır. Bütün bunlar da müəllif səmimiyyətinə, onun böyük dramaturji mədəniyyətinə, poetik ustalığının özünəməxsusluğuna söykənir. Yəni realizm və təbiilik, romantika və ideal bu dramaturgiyada daxili bir vəhdət təşkil edir.

Təkrar kimi görünsə də, bir daha qeyd etməliyik ki, İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının tarixi ilə onun tənqidinin və tədqiqinin tarixi həm üst-üstə düşür, həm də bunlar bir-birini tamamlayır. Məhsuldar olmaqla bərabər, öz yaradıcılığına qarşı son dərəcə tələbkər olan, min dəfə götür-qoy edən, yüz ölçüb bir biçən dramaturqun əsərləri həm ədəbiyyat tarixçisi üçün, həm nəzəriyyəçi

üçün, həm də sənətsünas üçün zəngin tədqiqat obyektidir. Çünki bu əsərlər nəinki qəlb həyatına güzgü tutur, mənəviyyata işıqlı yol açır. Həm də tədqiqatçının qarşısına həlli vacib olan problemlər çıxarır. Yəni müəllifin qəlb həyatının açılması prosesində tətbiq etdiyi bədii struktura tənqidçi və teatrşünas biganə qala bilməz. Deməli, İ.Əfəndiyev dramaturgiyası üçün tamaşaçıdan tutmuş tarixçiyə, filosofa, sosioloqa, psixoloqa və ədəbiyyatşünasa qədər çoxlu maraqlı tərəflər vardır. Bütün bu maraqlar ədibin sənət marağında birləşir.

3.1. İlyas Əfəndiyev dramaturgiyasının özünəməxsus xüsusiyyətləri

"Ədibləri bir-birindən təkcə bədii forma və üslub əlamətləri ayırmır, onları daha çox fərqləndirən fərdi poetik aləmləridir. Bu mənada İlyas Əfəndiyevin poetik fəaliyyətini müasir ədəbiyyatımızın mənzərəsində ayıran cəhətlər xüsusilə qabarıqdır" (37, s.5). Çünki istər müasirliyi, istərsə də tarixiliyi həmişə ürəyin, könlün dərinliyindən keçirib. "Hər şeyə şairanə, həssas və heyran bir münasibət bu istedadın zahiri əlaməti deyil, təbii-fitri bir xüsusiyyətdir. Onun yazıçı "mən"-inin ən çox və ən tam halda təzahür etdiyi keyfiyyətdir. İ.Əfəndiyev bir lirikdir, şairanə istedad və üsluba malikdir...bədii yaradıcılığa da şairanə nəsrə başlamışdır" (37, s.5). Hələ ilk hekayələrini əfsanə, nağıl, mahnı kimi qələmə alması və bunları xəyali aləmdə deyil, real gerçəklikdə, canlı müasirlikdə axtarması, görünür, səbəbsiz deyilmiş. O, dramlarında "bünövrəni, təməli fakt və sənədlə" hörsə də, bu nağıl, əfsanə, poetik əhvali-ruhiyyə onun sənətini tərk etməmişdir.

İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasını məxsusi edən əsas amil onun təbii fitri istedadla malik olmasıdır. Bu baxımdan ədibin istedadının bu cəhətlərini təqdir edən bəzi fikirləri araşdırma materialına çevirməyi tədqiqat üçün faydalı hesab edirik. Məsələn, "Mehdi Hüseyn həmişə İlyas Əfəndiyevə deyirdi: "Səndəki birnəfəsə yazmaq bacarığı məndə olsaydı, indi aləmi yazıb doldurmuşdum" (12, s.101).

Məlum olduğu kimi, İ.Əfəndiyev ədəbiyyata 1939-cu ildə "Ədəbiyyat qəzeti"ndə çap etdirdiyi "Berlində bir gecə" hekayəsi ilə gəlmişdir. Elçin "Ədəbi düşüncələr" silsiləsindən olan "İlyas Əfəndiyevin bir cümləsi" sərlövhəli qeydində göstərir: "Berlində bir gecə"; "Könüldəki fərəhli duyğular, təzə bahar sabahlarında, üzərindən duman şırımları sürünən şəhli bənövşələrin rayihələri qədər zərif və sevimli idilər". Bu gün bu cümlə, bu cümlənin yaratdığı bədii-estetik ab-hava həddən artıq poetik görünə bilər. Həmin cümləni o bədii-estetik ab-hava yaradıb, təməl odur. Altmış il keçməsinə baxmayaraq o hekayələr yada düşür. Onlar Azərbaycan nəsrində estetik keyfiyyət dəyişikliyi yaratdı. Otuz, qırx, əlli ildən sonrakı uğurların bünövrəsini qoydu" (12, s.128). Bu qənaətdə "nəsrin uğurlarının bünövrəsi" diqqətə çəkilsə də, məsələyə genetik-tarixi baxımdan yanaşanda İ.Əfəndiyevin dramaturgiya bünövrəsinin də ilhamlı sabahlarının nədən qaynaqlandığı aydın olar.

XX əsr Azərbaycan milli, dramaturgiyasının inkişafında əvəzsiz xidməti olan İ.Əfəndiyev M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, H.Cavid, C.Cabbarlı və S.Vurğunun dram əsərlərindən bəhrələnmiş və dramaturgiyamızı yeni yüksək bir zirvəyə qaldırmışdır. Azərbaycan ədəbi ictimaiyyəti onun pyeslərini maraqla izləyir və həvəslə tamaşa edir. Yazıçı Azərbaycan Milli Teatrı üçün 20 dram əsəri yazmış və bunların hamısı böyük müvəffəqiyyətlə tamaşaya qoyulmuşdur (24, s.212).

Güclü lirik-romantik pafosla qələmə alınmış, Milli teatrın repertuarına möhkəm daxil olmuş bu sənət incilərində yazıçı yüksək bəşəri hissləri, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətləri, xalqımızın istək və arzularını sənətkarlıqla qələmə aldığı və tərənnüm etdiyi üçündür ki, onlar minlərlə tamaşaçının qəlbinə yol tapa bilmişdir.

İ.Əfəndiyevin qələmindən çıxan və Milli teatrın səhnəsində oynanılan əsərləri təkcə dramaturgiyanı zənginləşdirməmiş, bütünülkdə teatr sənətinin və mədəniyyətimizin müxtəlif sahələrinin inkişafına ciddi təsir göstərmişdir.

Yazıcının "Işıqlı yollar" pyesi ilə dramaturji yaradıcılığına gətirdiyi müasir mövzu ədibin sonrakı illərdə qələmə aldığı pyeslə-

rində də diqqət mərkəzində saxlanılmışdır. "Bahar suları" pyesi də bu yolda atılmış ilk müvəffəqiyyətli addımlarından biri idi. Pyes təkcə İlyas Əfəndiyev yaradıcılığının deyil, eyni zamanda, həmin illərin Azərbaycan dramaturgiyasının uğurlu nümunələrindən biri hesab olunur. "Bahar suları" müasir kəndin real təsvirini verdiyi üçün diqqəti cəlb edirdi. O dövrün ədəbi tənqidində pyesin uğurları orada qaldırılan məsələlərin aktuallığı və bunların həllinə müasir təfəkkür işığında nail olması ilə əlaqələndirirdi: "İ.Əfəndiyev süni vasitələrlə gərginləşdirilən konfliktdən qaçmışdır. Əsərin bədii konflikti istehsalat və məişət xətlərinə əsaslanırdı" (34, s.120).

Yaradıcılığının birinci dövründə İ.Əfəndiyev bir dramaturq kimi C.Cabbarlı yaradıcılığına daha çox meyl edir, öz sələfinin başladığı yolu uğurla davam etdirir. C.Cabbarlı yaradıcılığının təsiri duyulan "Bahar suları" pyesi dediklərimizi bir daha təsdiq edir.

Akademik M.Arif 1949-cu ildə yazmışdır: "...səhnəmizdə C.Cabbarlı ənənələrini canlandıran "Bahar suları" kimi əsərlər bizi sevindirməyə bilməz...İlyas Əfəndiyev həyatda baş verən...yeni keyfiyyətləri təsvir etməyə çalışmışdır" (44, s.272).

"Bahar suları" pyesi üçün mövzu və coğrafi məkan seçən dramaturq bu dəfə "Işıqlı yollar"dan fərqli olaraq, özünə tanış və yaxın kənd həyatına, orada çalışan zəhmət adamlarının fəaliyyətinə müraciət etmişdir. Ədibin bu mövzuya bələdliyi təbii idi. O, ilk hekayələrinin də əksər mövzularını kənd həyatından götürmüşdür. Məhz bu səbəbdən də pyesdə təsvir edilən hadisələr daha həyatı, obrazlar daha canlı və inandırıcı idi.

Həyatda idarə işlərinə başı qarışmış, öhdəsinə düşən ictimai vəzifəni canla-başla yerinə yetirən, gecəsini-gündüzünə qataraq işləyən prinsipial idarə və dövlət rəhbərləri bəzi hallarda ailədən, evdən uzaq düşür, orada baş verən hadisələrdən vaxtında xəbər tuta bilmir. "Atayevlər ailəsi" pyesinin aparıcı personajlarından olan Xosrov Atayev real həyatdan götürülmüş belə bir obrazdır.

Ailə başçısı Xosrov ancaq əsərin sonunda öz səhvini başa düşür, onu uçuruma yuvarlayan Dilşadla onillik ailə həyatında nə

kimi nöqsanlara yol verdiyini dərk edir, həyəcanlanır, sarsıntılar keçirir, lakin ruhdan düşüb bədbinləşmir. Qardaşı İldırım Atayevin "Xosrov, açığını deyim ki, sənin ailə həyatın məni kədərləndirir... Mənə elə gəlir ki, sənin işinlə ailə həyatın arasında çox dərin bir ziddiyyət əmələ gəlmişdir" –sözlərini indi dərk edir və qəlbində "mən sənin sözlərinə vaxtında qulaq assaydım, belə olmazdı" – deyir. Oxucu belə qənaətə gəlir ki, Xosrov kimi möhkəm iradəli bir ailə başçısı gələcəkdə bir daha belə səhvlərə yol verməyəcək, özündə daxili bir qüvvə tapacaq, Atayevlər ailəsinin əvvəlki adsanını yenidən özünə qaytaracaq, ailə çırağını sönməyə qoymayacaqdır.

Ciddi xarakterlər dramı olan "Atayevlər ailəsi" pyesində Cahangir-Reyhan, İldırım-Mehrigan lirik xətlərinin dramaturgiyası yazıçı tərəfindən inandırıcı və təbii yaradılmışdır.

"Atayevlər ailəsi" lirik-psixoloji süjetin mürəkkəb kompozisiyada həllinə görə də əsaslı şəkildə fərqlənir.

Beləliklə, "Atayevlər ailəsi" ədibin dramaturji yaradıcılığının daha mükəmməl bir mərhələsinə keçid dövrünün uğurlu bir addımı idi.

İlyas Əfəndiyevin "Sən həmişə mənimləsən", "Mənim günahım", "Unuda bilmirəm", "Məhv olmuş gündəliklər", "Mahnı dağlarda qaldı", "Qərribə oğlan", "Bağlardan gələn səs" və s. əsərləri Azərbaycan dramaturgiyasında yeni bir dövrü-lirik-psixoloji pyeslər dövrünü gerçəkləşdirir. Əslində "Teatrın və bədii fikrin müasir inkişaf mərhələsində psixoloji dramın ön plana keçməsi bir proses kimi qanunauyğun və məntiqi hadisə idi" (9, s.293).

İ.Əfəndiyevin hətta "Qərribə oğlan" komediyasında yumoristik, satirik məqamlar fonunda lirik haşiyələrin məxsusi yer alması bu baxımdan təbii idi.

İ.Əfəndiyevin yaradıcılığı sovet dövrünə təsadüf etsə də, nə ötrəyə köklənib konyuktur meyllərə uydu, nə də tərəqqidən qaldı. Hər bir əsəri yarandığı dövrün canlı bədii tarixi kimi meydana çıxdı. Tarixi dramlarının hər biri xalqın taleyində tarixi dönüş yaradan hadisələri əks etdirməsi ilə səciyyəvidir. Bunlar bugünkü həyatın mənbələrini, müasir inkişafı tarixi məsafədən izləməyə

imkan verən örnəklərdir. İyirmidən artıq dram əsərinin müəllifi İ.Əfəndiyev tarixin və yaddaşın dərinlikləri ilə bərabər mənəviyyatın, ruhun da dərinliklərinə nüfuz etməyə çalışır, fərdi dramı özünüdərkini faktına çevirir. Belə deyirlər ki, İ.Əfəndiyev "tarixlə məhz müasirlik axtarışlarında rastlaşıb" (36, s.281). Lakin əslində, tarixilik onun müasirliyinin də meyarı idi. Bu mənada "rastlaşıb" anlamı mütləq mənada başa düşülə bilməz. Çünki o, "müasir mövzulu" əsərlərində də müasiri olduğu hadisələrin, başqa sözlə, müasirliyin bədii tarixini yazırdı. Çünki onun hər bir "müasir" qəhrəmanı çözüldükcə qaynağına, mənbəyinə prototipinə gedib söykəndiyi kimi tarixi qəhrəmanları da əməl və qayələri ilə müasirliyə qovuşur. İ.Əfəndiyevin estetik idealında onların biri-digərindən fərqli deyil. Çünki yaradıcılığı bütünlükdə gözəl həyat və kamil İnsan idealına həsr edilib. "Müasirlik" və "tarixilik" sənətkarın predmetə baxış bucağıdır. Estetik ideali gerçəkləşdirmək prinsipidir. Bu baxımdan həm "müasir", həm "tarixi" mövzuya qiymət vermək gərəkdir.

İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasında "Sən həmişə mənimləsən" pyesinin məxsusi yeri var. O, "Sən həmişə mənimləsən", yaxud "Boy çiçəyi" pyesini 1964-cü ildə yazmışdır. Əsərin səhnə taleyi son dərəcə uğurlu olmuş və ən çox tamaşa edilən əsərlərdən birinə çevrilmişdir. Bunun çeşidli səbəbi var. İ.Əfəndiyev hələ "Kənddən məktublar" (1939) hekayələr silsiləsində özünü göstərən subyekiv meyl, müəllif başlanğıcının üslub vasitəsilə reallaşması dramatizmin əlamətləri idi. Bu meyl getdikcə üslubi mahiyyət kəsb etdi, cilalandı və "sabitləşdi". Subyektin qəlb həyatına nəsrə meydan verilməsi təbii olaraq lirikaya və dramaturgiyaya yol açır. Əslində İ.Əfəndiyevin bədii nəsrilə dramaturgiyası "vahid" üslubda bir-birinə daxili tellərlə bağlıdır. Bu baxımdan "Sən həmişə mənimləsən" "lirik-psixoloji dram"ı (20, s.93) ədibin yaradıcılığında "yeni tipli ilk dram"(36, s.281) kimi qələmə vermək düz deyil. Çünki İ.Əfəndiyevin tədqiqatçıların demək olar ki, hamısı o fikirdədir ki, lirik-psixoloji meyl ədibin yaradıcılığı üçün ən səciyyəvi olmuşdur. Lakin "Sən həmişə mənimləsən"də sözü gedən həmin xüsusiyyətin daha qabarıq şəkildə meydana çıxması isə

başqa məsələdir. Halbuki, lirik-psixoloji meylin İlyas Əfəndiyevin ilk pyeslərindən özünü göstərən və get-gedə aparıcı üsluba çevrilən bir başlanğıc olduğunu hələ M.Arif və M.İbrahimov 40-50-ci illərdə söyləmişlər. Əlbəttə, bir var 1943-cü ildə yazılan "İntizar", 1948-ci ildə qələmə alınan "Işıqlı yollar", 1949-cu ildə meydana çıxan "Bahar suları", 1954-cü ildə tamaşaya qoyulan "Atayevlər ailəsi" pyeslərində özünü göstərən lirik-psixoloji meyl, bir də var 1964-cü ildə yaranan "Sən həmişə mənimləsən", yaxud "Boy çiçəyi" dramında qabaran lirik-psixoloji başlanğıc. Bunlar arasında həm tarixi-xronoloji mənada, həm bədii sənətkarlığın təkamülü baxımından müəyyən keyfiyyət fərqləri vardır. Digər tərəfdən zamanın meydana çıxardığı və konkret bir dövr üçün müasir görünən mövzularla yanaşı "xilqətdən əvvəl" meydana gələn və təbii bir meyli ifadə edən mövzuların dramaturgiyası, mündəricəsi və fəlsəfəsi də bir-birindən fərqlənir. Məhz "Sən həmişə mənimləsən" pyesində müəllif İnsanda əzəli və əbədi mövcud olan daxili-mənəvi dəyərləri canlı bədii obrazlar vasitəsilə dramaturgiyasını yaratmış, İnsanın əslində olanı müasirlərimizin ovqatından keçirmişdir. Sözü gedən pyesin uğurları müəllifin yüksək sənətkarlığına və müasirlərinin mənəviyyatının dramaturgiyasını meydana çıxmaqda göstərdiyi ustalığa və mövzusunun yeni bədii formada canlandırılmasına daxili bir ehtiyacı fəhmlə duymasından idi. Görünür, oxucu və tamaşaçılar belə bir mövzunun dramaturgiyasını məhz İ.Əfəndiyevdən gözləyirdilər. Həssas sənətkar görünür tamaşaçıların qəlbindən keçənləri vaxtında duymuş, özünü "Sən həmişə mənimləsən" ilə onların bu arzu və istəyini yerinə yetirmişdir. Başqa sözlə, bu dram zamanın dalğasında deyil, könlün istəyinin qanadında gəlmişdir. "Sən həmişə mənimləsən" in "Boy çiçəyi" ilə tamamlanması təsadüfi deyil. Əslində bunlar zahirən müstəqil motivlər kimi görünsələr də, daxildən bir-birini tamamlayan, zənginləşdirən tərəflərdir. "Boy çiçəyi"nin fəlsəfəsi dərin və yad eşqin əslindən və xislətindən xəbər verir. "Boy çiçəyi" pyesdə İnsanın həyatına, mənəviyyatına köçürür.

Əsərin aparıcı qəhrəmanlarından olan Həsənzadənin Nargilə ilə mükəlliməsində söylədiyi aşağıdakı fikir bu baxımdan diqqəti

cəlb edir: "Ömür onsuz da nisbi şeydir, ancaq...yadınıza salın. Özü neçə vaxtdır ki, xəzan olub gedir, amma ətri indi də bizi heyran edir... yaxşı İnsanlar da belədir... Özləri məhv olsalar da, xatirələri həmişə bizim ləyaqətlə yaşamağımıza xidmət edir. Bizim üçün təsəlli olur" (18, s.220). Həsənzadənin həyat, ömür, ömrün mənası haqqında söylədiyi fikirdə əbədiyyət haqqında dərin mühakimə var. Bu mühakimədə müəllifin də İnsan, onun ləyaqəti haqqında konseptual qənaətləri ifadə olunur.

Həsənzadənin nitqində sözlərin, nöqtələrin və eyhamların dərin ideya-bədii mənası, rəmzi məzmunu var. Nəticədə yaşı, həyat təcrübəsi, ictimai vəziyyəti və dünyagörüşü etibarilə bir-birindən kəsgin fərqlənən iki şəxsin təzadlı sevgisinin dramaturgiyası meydana çıxır.

Belə ki, Həsənzadə yaşının çoxluğuna söykənilib Nargilənin sevgisini özündən uzaqlaşdırıb gənc qızın dediyi kimi "fədakarlıq" göstərsə də, böyük mənəvi-psixoloji iztirab çəkib öz daxili ilə çəkişməli olur. Saf məhəbbət, təmənnasız sevgi zamanından asılı olmayaraq, İnsanı daim ucaltmışdır. Həsənzadə müdrikliyi, təmini, realizmi ilə nüfuz edir. Paklıq və təmənnasızlıq hər ikisini klassik aşiq-məşuq normalarına yaxınlaşdırır. Ona görə də içərisində yanan atəşi Həsənzadə idrakın qüdrəti ilə söndürməyi bacardığı halda, Nargilənin hissləri hədudsuzluğa can atır. O da məlumdur ki, ikinci tərəfin mənəvi təsəlliə daxili bir ehtiyacı var. Halbuki Nargilə Həsənzadəni sentimentalizmə uymamağa, realist olmağa, əsas məsələdən uzaqlaşmağa, çağırdığı kimi, Həsənzadə də romantik sevgi yolunda cəfalara dözmək arzusunda olan Nargiləni reallıqla hesablaşmağa, sevgiyə də "canlı bir orqanizm kimi" baxmağa dəfət edir. Həsənzadə Nargiləyə aşılamaq istəyir ki, sevgi də "doğulur, yaşayır, qocalır və ölür." Bu "fəlsəfəni" Nargilə rədd edir. Bu ziddiyyət süjetin daxili konfliktini kimi əsər boyu davam edir. Nəticədə pak duyğu qalib gəlir, "Sən həmişə mənimləsən" ideyası zəfər çalır. Əsərin fəlsəfəsi cismani "sevgini" deyil, mənəvi eşqin gücünü ideallaşdırmasındadır. Həsənzadə və Nargilə macərəsini nə cür yozuruqsa yozaq, bu eşqdə bir

klassik aşiq-məşuq ruhu, hicran və vüsəl məqamlarının olduğu qənaətinə gəlirik.

Nargilə yalqızlığın əzabını yaşayır. Robinzon Kruzo kimi ömür sürməyin qeyri-mümkünlüyünü dilə gətirir. Xoşbəxtliyə aparan yollar gah haçalanır, gah da kəşişir. Həsənzadənin daxili monoloqu, içərisi ilə danışması, ən gərgin və psixoloji baxımdan həlledici məqamda Xurşud xanımın xəyalının Həsənzadənin ruhuna qatılması belə onun mənəvi eşqi reallaşdırıb Nargiləyə qovuşmağına kömək edə bilmir. Əlbəttə, söhbət Həsənzadənin vətəndaşlığından, cəmiyyətdəki mövqeyindən, yaş həddi bəhanəsindən getmir. Söhbət həsrətin, nisgilin İnsanı ucaltmasından, "təsərrüfsüz tamaşa"dan (Füzuli) gedir.

Yəhya Seyidov "İlyas Əfəndiyev" monoqrafiyasında "Sən həmişə mənimləsən" pyesini "Humanizmin təntənəsi" başlığı altında təhlil edir. Yəni tədqiqatçı Həsənzadənin humanizmini sovet adamı kontekstində dəyərləndirməyi məqbul hesab edir. Halbuki, bu obrazda milli-mənəvi keyfiyyətlər üzvü şəkildə birləşib. Dramaturq məhz bu dəyərlərin dialektikasını açmağa səy etmişdir. Həsənzadə zahirən "İstehsalat adamı" olub, Fərəc, Sarısaç qız və s. ilə gerçək bir mühitdə yaşasa da, başlanğıcı qoruyub saxlaya bilir.

"Sən həmişə mənimləsən" pyesi tamaşaya qoyulduğu vaxtlarda nüfuzlu teatr tənqidçilərindən C.Cəfərov və Y.Qarayev əsəri müxtəlif baxımdan geniş təhlil etmişlər. İnadlı axtarışların nəticəsi olan bu əsəri təhlil edən Y.Seyidovun ideologiyası, ictimai məsuliyyət duyğusunu ön plana çəkməsi mahiyyət müstəvisində yumşaq desək qərībā səslənir. C.Cəfərov "təkliyi, tənhalığı" ictimai quruluşun ziddiyyətləri ilə əlaqələndirir və təkliyi faciə hesab edir. Çünki tənqidçinin fikrincə "İnsan cəmiyyətdən, onun mübarizəsindən kənarda qalarsa, heç bir zaman xoşbəxt ola bilməz" (10, s.335).

Y.Qarayev isə pyesi "təkliyin faciəsi" kimi qiymətləndirmək fikri ilə razılaşmır: "Odur ki, tamaşa bitir, lakin biz "təklilik müsibətidir!" – demirik, "təklilik gözəldir", təklilik qəhrəmanlıqdır!" – deyirik.

...Əsərdə təkliyin məhz qəhrəmanlıq məzmunu var, kollektiv və fərd, cəmiyyət münasibətləri pyesdə yoxdur" (40, s.66).

"Sən həmişə mənimləsən" pyesinin ideya-mündəricəsini "təkliyin faciəsi", "təklik qəhrəmanlıqdır" kimi müəyyənləşdirən müəlliflərin mülahizələrində sərfəli cəhətlər çoxdur. Lakin bəlli olmur ki, "faciə" və "qəhrəmanlıq" ümumən pyesin məzmununa aiddir, yaxud əsərin janrını müəyyən edən keyfiyyət olaraq aparıcı qəhrəmanların xarakterini, taleyini ifadə edir? Tənqidçilər, "kapitalizm", "sosializm", "cəmiyyət həyatı", "sovet adamı və onun həyat tərzini" və "ideali" kimi ideoloji anlayışları da təhlilə qatırlar. Bununla belə, Y.Qarayev əsərin bədii konsepsiyasına üstünlük verərək mülahizələrini cəmiyyət münasibətləri orbitindən uzaqlaşdırır. Beləliklə, müəyyən mülahizələr əsasında təhlil edilib ideya-bədii xüsusiyyətləri dəyərləndirilsə də, zaman göstərdi ki, yüksək ustalıqla yazılmış əsər tarixin gərdisində mövcud bədii dəyərin bir daha yenidən dərk olunmasına meydan açır. Lirik-psixoloji planda yazılan bu pyesin ideyasını ənənəvi təhlil metodologiyası ilə düzənləmək onun ləyaqətini qədərincə açıqlamaq istəyilə bir araya sığmır. Təhlillərdə cəmiyyət həyatının kontekst seçilməsi vulqar sosiologizm meylidir. Nargilə "Robinzon Kruzo" romanından çıxış edib deyir ki, "İnsanlarla əhatə olunduğun halda Robinzon Kruzo kimi yaşamaq olmaz." O, Robinzon Kruzonu heç də təsadüfən yada salmır. Həsənzadə ilə mükəllimə zamanı sanki həyatını, taleyini səhifələyir. Lakin Nargilə "İnsanlarla əhatə olunduğun halda" ifadəsində heç də cəmiyyəti, o cümlədən, sosializm cəmiyyətini nəzərdə tutmur. O, bu zaman şəxsi həyatının, qəlb aləminin incə məqamlarına toxunur və "İnsanlarla əhatə olunduğun halda" ifadəsində heç də siyasi-ideoloji mündəricəni diqqətə çəkmir. Subyektin könül dünyası, qəlbinin harayı, psixoloji-mənəvi ovqatı burada heç də ömrün mənasını ictimailəşdirmir. Diqqət yetirildikdə aydın olur ki, Nargilə də müəyyən ziddiyyətlərdən xali deyil. Məsələn, bir tərəfdən "Robinzon Kruzo"nu oxuyur, bu romana aludə olduğunu bildirir, ondan başqa əsər oxumadığını deyir, digər tərəfdən həmin qəhrəman kimi yaşamağın qeyri-mümkün olduğunu etiraf edir. Bütün bunlar gənc Nargilənin da-

xili təlatümlərindən, romantik ehtiraslarından, həyat təcrübəsinin azlığından xəbər verir. Ona görə də Robinzon Kruzonun təkliyini aparıcı qəhrəmanların heç birinin ömür yoluna aid etmək və tale kitabına birbaşa yazmaq olmaz. Bizə belə gəlir ki, o, heç pyesin faciə, yaxud qəhrəmanlıq motivləri üstündə köklənməsində də həlledici rol oynamır. Həsənzadənin və Nargilənin dünyasında baş qaldıran qüvvə ruhi-mənəvi başlanğıcdır. Dramaturq da pyesin ideyasını bu məqamlarda axtarır. Pyes bir mənada həm təxəyyülə, xəyal aləminə, romantik pafosa, həm də həyat həqiqətinə, reallığa, bədii inikasda inandırıcılığa meydan açır. Ona görə də irəlicədən müəyyən olunmuş bir plana, struktura, hazır modelə malik deyil.

"Sən həmişə mənimləsən", yaxud "Boy çiçəyi" lirik-psixoloji dramdır. Lakin burada ailə-məişət təfərrüatlarına və istehsalatla bağlı söhbətlərə də müəyyən yer verilmiş, aparıcı qəhrəmanların xarakterlərinin açılması ilə birbaşa bağlı olmayan motivlərdən də istifadə edilmişdir. Ayrı cür də ola bilməz. Çünki pyesdə subyektin həyatı bədii vasitələrlə obyektiv görkəm alaraq reallaşır. Burada obyektiv və subyektiv məzmun yalnız bir-birinə nisbətə fərqləndirilə bilər. Hegel və Belinski də dramı təbii olaraq, epik, obyektiv və subyektiv başlanğıcların sintezi hesab edirlər. Sözü gedən pyesdə lirik-subyektiv məzmun aparıcıdır. Çünki hadisələrin zahiri axarı qəhrəmanların daxili həyatından, psixoloji-mənəvi təkanlardan güc alır.

"Nargilə: Təklik dəhşətdir. Anamgildə olanda da mən həmişə özümü yalnız hiss edirdim....

Həsənzadə: Başa düşürəm..." (16, s.319)

Bu mükəlliməyə diqqət yetirilsə, görünər ki, lirik-subyektiv məzmun üstünlük təşkil edir. Xüsusilə, "təklik dəhşətdir" – deyə içəridən gələn fəryad səsi! Hər iki qəhrəmanın ifadələrinin sonundakı üç nöqtələr gizli mənalardan soraq verir və pyesdə müəllif başlanğıcını, lirik-subyektiv məzmunu gücləndirir. Ümumiyyətlə, "Sən həmişə mənimləsən" pyesinin strukturu müəllifin lirik-psixoloji üslubu və mövzunun tələbilə vəhdət təşkil edir. Bunu apa-

rıcı qəhrəmanların aşağıdakı dialoqundan da aydın müşahidə etmək olur:

"Nargilə: Bu nə çiçəyidir?

Həsənzadə: Ona "Boy çiçəyi" deyirlər. Yuxarıda dağlarda bitir.

Nargilə: Nə qəribə çiçəkdir...qupquru quruyub, amma elə gözəl ətri var ki, elə bil indicə dərilib.

Həsənzadə (dərindən nəfəs alaraq): "Boy çiçəyi" elədir...Quruyub xəzan olsa da, ətri həmişəki tək qalır. Hələlik" (16, s.315).

Əsərinin poetikası ilə birbaşa bağlı olan bu kimi incə gedişləri dəyərləndirmək ümumən pyesin ideya-məzmununu ortaya qoymaq baxımından mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Pyesdə "Boy çiçəyi" ilə bağlı söhbət birbaşa struktur mənə daşdığına görə lirik ovqatın açılmasına xidmət edir. "Boy çiçəyi" qəhrəmanların daxilinə pəncərə açır. Həm də ona görə yox ki, qupquru olsa da, ətrini itirmir. Məhz ona görə ki, sevginin ətrini, məhəbbətə sdaqəti yada salır. İnsan qocalar, lakin mənəvi ləyaqətini qoruyub saxlar, eşqini özü ilə əbədiyyətə aparar. "Boy çiçəyi" Həsənzadənin "sevgi də canlı orqanizm kimi qocalıb ölə bilər", etirafının zahiri olduğunun, ürəkdən gəlmədiyinin sübutudur. Çünki "Boy çiçəyi"nin ətri ilə öz içərisində göyərən duyğu arasında eyniyyət görən Həsənzadənin bu anda dərindən köks ötürməsi, nitqinin üç nöqtələrlə qurması, nəhayət "hələlik" sözünü xüsusi vurğulaması təsadüfi deyil və eşq odundan, alovu görünməyən daxili yangıdan, içərisini qarsan bir hərərətdən xəbər verir.

İ.Əfəndiyev elə pyesin əvvəlindən lirik-psixoloji ovqatla təkliyin "faciə"sini və "qəhrəmanlığı"nı göstərmək marağındadır. Həsənzadə vəğzalda oğlu Aydını yola salır, həyəcanlıdır və bir qədər də təlaş keçirir. Arvadı Xurşud xanımın vəfatından sonra bütün mehrini bu yadigar bağlamışdır. Nargilə kənardan hadisələri seyr edir. Həsənzadə öz dərdi ilə içəridən məşguldur, onu görmür. Bu vaxt musiqi eşidilir. Səhnə qaranlıqlaşır, musiqi uzanır. Sonra mavi işıq içindən Xurşud xanım çıxır. Xurşud xanımın təskinlik verməsinin əvəzində Həsənzadə deyir: "Hansı ata-ana həmişə öz övladı ilə bir yerdə olub?" Pyesin başqa bir yerində Ay-

dın haqqında söhbət salan Nargiləyə isə belə cavab verir: "Bunun dəxli yoxdur... Oğul, qız ömrü axıra qədər ata-ana ilə başa vurmur."

Həsənzadənin bu fikirlərində nə şəxsiyyətin faciəsi var, nə də qəhrəmanlığın. Hadisələrin obyektiv gedişinin müdrikcəsinə dərk və etirafı var. Burada təfərrüat, obrazın xarakterinin və şəxsiyyətinin səbəbi kimi deyil, təbiətin qanunauyğunluğunun nəticəsi kimi meydana çıxır. Həsənzadə nə qədər Nargilənin ona olan duyğularını özündən uzaqlaşdırsa da, bunun müşkül bir iş olduğunu dərk edir: "Bilirsinizmi, biz İnsanlar qəribəyik. Nə qədər böyük iradə sahibi olursansa ol, həyatın hansı əziz xatirələrlə bağlı olur olsun, yenə də kiminsə sənin haqqında düşünməsinə, az da olsa sənə taleyinlə maraqlanmasını istəyirsən." Həsənzadənin Nargilə ilə mükəlliməsindən gətirdiyimiz bu nümunədə "İnsanlar", "qəribəyik" sözləri qəhrəmanın könül evində baş verən təlatümdən xəbər verir. O özü də etiraf edir ki, "nə qədər böyük iradə sahibi olursan ol, kiminsə sənə taleyinlə maraqlanmasını istəyirsən." Deməli, Həsənzadə nə qədər iradə sahibi olsa da, nəinki Nargilənin onunla maraqlanmasına müqavimət göstərə bilər, hətta belə bir istəyə iradəsindən asılı olmadığı üçün haqq qazandırır. O, Nargilənin hisslərinin mənasını özü üçün müəyyənləşdirmək fikrinə düşməsə də, daxildən gələn duyğularına göstərdiyi müqavimət izsiz qalmır.

Görünür, dünya xali deyil. Hər aşıqın öz dövrəni var. Əfsanəvi aşıqlar Fərhad, Vamiq, Məcnun cismani sevginin deyil, mənəvi eşqin yolunda özlərini fəda ediblər. Biz Həsənzadəni heç də bu silsiləyə daxil etmək fikrində deyilik. Lakin onu demək istəyirik ki, İnsanda əzəli olan eşq şəxsin hansı əsrdə və cəmiyyətdə yaşamasından asılı olmayaraq əməlilə paklığı, təmənnasızlığı təcəssüm etdirə bilər. Bu mənada, İ.Əfəndiyev İnsanın mənəvi aləmini elə tərzdə canlandırır ki, o, əsrinə, zamanına sığmır, hüdudları genişləndirir, tamaşaçını həm ilkinliyə aparır, həm də müasiri olduğu dövrün ovqatına qatır. Həsənzadə və Nargilədə belə bir sintez müşahidə edilir.

Nargilə ilə Həsənzadə arasında olan aşağıdakı mükəlimə psixoloji baxımdan süjetin sonrakı dramatik inkişafına öz möhürünü vurur.

"Nargilə: Çünki siz məni istəmirsiniz..."

Həsənzadə: (səmimi təəccüblə) Mən sizi istəmirəm?

Nargilə: O cür istəmək demirəm.

Həsənzadə: Bəs nə cür deyirsiniz?

Nargilə (acıqla): Mənim kimi!

Həsənzadə (zarafatyana): Mən sizin kimi istəyə bilmərəm... Siz cavansınız..."

Nargilə: Siz məni istəsəniz də, istəməsəniz də, mən sizi... həmişə... yetmiş yox, lap yüz yaşınız olanda da sevecəyəm. Özü-nüz görəcəksiniz..." (16, s.325)

Bu mükəlimənin psixoloji səpgidə aparıldığı, qəhrəmanların subyektiv aləmlərinin açıqlanmasına yönəldildiyi gün kimi aydındır: zahirən, Nargilə hücum edir, Həsənzadə müdafiə olunur. Əslində, hücumçu ilə müdafiəçi eyni məqsədə – məhəbbətin qüdrətinin, vətəndaşlıq qeyrətinin təsdiqinə yönəldilir.

Keçmiş rəfiqəsi Sarısaç qızın atmacalarına da Nargilə qəti və kəskin cavab verir: "Gəzmirəm, mən onu istəyirəm... Sevirəm, aydındır mı? Sarısaç qız (işvə ilə): Başa düşürəm, Nana, gümüşü saçlar... Hələ tərəvətini itirməmiş çöhrə! ...Maşın ...vəzifə... pul... bir sözlə, xalis Amerika zövqü!"

Nargilə (ciddi): Mən onun haqqında sənə belə danışmağına icazə vermirəm.

Sarısaç qız (eyni işvəkarlıqla): Yox a...deyə sən gerçəkləməsən. Bəlkə sən ona ərə getmək istəyirsən?"

Bu dialoqda Nargilənin Həsənzadəyə münasibəti bütün mahiyyətilə əks olunmuşdur. Həsənzadənin belə bir qıza məftun olması, axıra qədər biganəliyini qoruyub saxlaya bilməməsi təsadüfi deyil. Nargilə Həsənzadə ilə söhbətlərində bəzən həyəcanını gizlədə bilmir, qızgınlıq göstərir, müqabil tərəfin "biganəliyinə" etirazını bildirir. Həsənzadə onun nə üçün birdən-birə bikeflədiyinin səbəbini soruşduqda Nargilə: "Çünki siz məni sevmirsiniz! (həyəcanla)" – deyərək dözümsüzlük göstərir. Nargilə Həsənzadənin fəda-

karlıq göstərdiyini başa düşsə də, təbii baş qaldıran hissləri cilovlamaqda çətinlik çəkir. Həsənzadə isə öz növbəsində Nargiləni hədsiz fədakarlıqla məzəmmət edir. İ.Əfəndiyevin gənc qəhrəmanı daha ciddi addım atır: "Yəni demək istəyirsiniz ki, mən gələcəkdə sizi sevməyə də bilərəm? Qorxmayın, belə şeylər ömründə olmaz."

İ.Əfəndiyev "Sən həmişə mənimləsən" pyesində konfliktini daim mənəvi-psixoloji gərginlikdə saxlamağı bacarır. Həsənzadənin daxili dramı, başqa sözlə, ixtiyarı əldən verməməyin, hisslə iradənin mübarizəsinə uzun müddət davam gətirməyin qeyri-mümkün olduğunu yaqın etdikdən sonra; obrazlı desək, vüsal arzusunda olsa da, hicranı qəbul edir. Ona görə də Nargilə cazibəsindən "xilas" olmaq üçün Gəncə sement zavoduna direktor təyin olunmağına razılıq verir. İşçilər "Get, işin həmişə avand olsun..."–deyə onu yola salarkən Həsənzadənin "Sağ ol..."–dəməsində nisgil açıq hiss olunur. Bu əhvalat əsərin sonlarında baş verir. Müəllif bu anı belə təsvir edir: "Həsənzadə hamısı ilə əl tutuşur. Adamlar çıxırlar. Həsənzadə bir neçə saniyə hərəkətsiz dayanır. Onun görünüşü çox kədərli. Birinci şəkildəki musiqi yenidən başlayır... Otağın işığı azalır və yarımqaranlıqdan Xurşud xanım çıxır.

Xurşud xanım: "Nə üçün evlənmədin? Axı, o səni sevir!"

Həsənzadə: Doğrudur... Lakin bu, qeyri-adi məhəbbətdir. (Qısa pauza).

Təbiət sevənlər arasında qəribə tənəsüb yaradır; bu tənəsüb pozulduqda isə ikisindən birində məhəbbət daha tez qocalır...

Xurşud xanım: Sən gedirsən, bəs o yazıq qızın halı necə olacaq?

Həsənzadə: Yox! Mənim getməyim ədalətin hökmüdür (qısa pauza).

Dünyada ata-ana nəvəsi görməyən o gənc qız mənə göydən düşmüş bir məxluq, bir Allah kimi baxır (zarafatyana). İndi əgər bu "Allah" öz qüdrətindən sui-istifadə eləyib onun səadətini oğurlasa, bəs insaf harada qaldı?

Xurşud xanım: Axı, o, xoşbəxtliyini səndə görür.

Həsənzadə: Doğrudur... Lakin bu duyğunun ömrü o qədər qılsadır ki... (pauza). Yox, sonrakı peşmançılıqdan indiki əzab min dəfə yaxşıdır! Bir vətəndaş olaraq mənim üçün əsas məsələ onun həyatı, İnsanları düzgün dərk etməsidir" (16, s.354-355).

Pyenin gərgin dramatik məqamlarını əks etdirən bu nümunə struktur təhlildən keçiriləndə çox mətləblər açıqlanır. Əvvəla, əsərin kompozisiyası ilə müəllifin ifadə etmək istədiyi poetik ideya arasında daxili bağlılıq meydana çıxır. Həsənzadənin vəfalı qadını Xurşud xanım axirət dünyasına köç edib ruhlar dünyasına qovuşandan sonra da doğmalarının pərişan halına dözə bilmir. Pyenin ilk şəkildə Həsənzadə oğlu Aydını yola salan zaman qaranlıqda mavi işıq içində Xurşud xanım çıxıb onun bikefliyinin səbəbini soruşur. Eyni ilə pyenin son şəkildə də Xurşud xanım qaranlıqdan çıxır və əri ilə yuxarıdakı nümunədən bizə bəlli olan mükəlləməni edir.

Göründüyü kimi, "Sən həmişə mənimləsən" pyesində İ.Əfəndiyev dünya dramaturgiyasında bənzəri olan kompozisiya gedişlərindən istifadə etməklə həm də janrın poetik ənənələrindən bəhrələnərək milli xarakterlər yaratmaq ustalığını nümayiş etdirir. Xurşud xanımın əsərin süjetində yenidən görünməsi Həsənzadənin qəlbinin dərinliklərindəki gizli sirləri aşkara çıxarır. Həsənzadə Nargilənin onu sevdini etiraf etsə də, bu məhəbbəti qeyri-adi hesab edir, bu "macəra"nın sonunun peşmançılıqla nəticələnməyindən xoflanır.

Onun fəlsəfəsinə görə belə bir tezlikdə yaranan duyğunun ömrü qısa olur. Bu fəlsəfənin əsasını Həsənzadə hələ Nargilə ilə başlanan "macəra"dan ehtiyatlandığı zaman qoymuşdur. "Sevgi də canlı bir orqanizm kimi qocalır... və bir gün ölür..." Doğrudur, Həsənzadə qəlbinin dərinliyindəki səsə qulaq asdıqda bu "konsepsiyanın ona nə qədər əzab verdiyini etiraf edir. Deməli, daxili hisslərə iradə ilə qalib gəlmək istəyi son nəticədə əzab gətirir. Həsənzadənin vətəndaşlığını ön plana çəkməsi, Nargiləni başqa birisi ilə, məsələn, Rəşidlə xoşbəxt görmək arzusu daxili bir naskillə müşayiət olunur. Münasibətlər getdikcə gərginləşir, hiss və duyğular tarıma çəkilir, qəlb ağıla tabe olmaq istəmir. Xurşud

xanımın qayğıkeşliyi, məsləhətləri və xeyir-duası da istənilən nəticəni vermir. Həsənzadəni fikrindən döndərə bilmir. Müəllifin pyenin sonluğunda lirik-psixoloji gərginliyi artırmaq üçün istifadə etdiyi əlavə gedişlər öz bəhrəsini verir. Həsənzadə ayrılığın əzabını özünəməxsus müdrikliklə yaşayır, hisslərini ustalıqla, üstüörtülü eyhamlarla ifadə edir, Nargilə hicrana dözə bilməyəcəyini açıq, birbaşa bildirir:

"Həsənzadə: Gəncə tərəfdə böyük sement zavodu tikilmişdir, mənə ora dəyişiblər..."

Nargilə (qeyri-ixtiyari): Bəs mən?!

Nargilə (dəhşət içində əlini Həsənzadənin əlindən qopararaq qışqırır): Yox... Yox... İstəmirəm! Qalmaq istəmirəm! Mən... Sizsiz... yaşaya bilmərəm... (Birdən böhran içində gülərək): Yoxsa siz mənə sınaq istəyirsiniz?" (16, s.357)

Göründüyü kimi, Həsənzadə həlledici məqamda Nargilənin qəti müqavimətinə rast gəlir. Sonuncunun nitqindəki sual və nida işarələri, üç nöqtələr daxili monoloqun təzahüründən, qəlbin coşmasından və subyektin lirik-psixoloji ovqatının rəmzi ifadəsindən xəbər verir. Xarakteri tale ilə üzvi əlaqələndirmək ustalığı Azərbaycan dramaturgiyasında yenidir. Sözü gedən pyesdə həmin meylin qabarıq şəkildə çıxması onu göstərir ki, artıq İ.Əfəndiyev dramaturgiyasında lirik-psixoloji meyl intellektuallığın meyarına çevrilərək, ədəbin poetikasının tərkib hissəsi kimi sabitləşmişdir. Bu baxımdan, Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixində İ.Əfəndiyev yaradıcılığı özünəməxsus yer tutur. Bu, gəlişigözl fikir deyil, məhz "Sən həmişə mənimləsən" əsərində hərarəti soyumaq bilməyən qəlb həyatının üzüntülərinin izlənməsindən sonra hasil olan qənaətdir: "Nargilə (Göz yaşları sakit-sakit axır): Siz getsəniz də, hər şeyi özünüzlə aparmırsınız... Siz mənim həyatımda çox şey qoyub gedirsiniz."

Nargilənin bu dediklərində qəlbin böyük həqiqəti vardır. Çünki, doğrudan da pyenin bu aparıcı qəhrəmanının taleyinin və xarakterinin süjetini əvvəldən axıra qədər həssaslıqla izləyən və bir növ bu gənc qızın qəlb döyüntülərini yaxından dinləyən hər bir oxucu və tamaşaçı Nargilənin dediklərinə ürəkdən inanar. Nar-

gilə xoşbəxt olmaq istəyir və buna tamamilə layiqdir. Çünki gözəlliyin bütün atributları həm zahirdən, həm də daxildən onda özünün təcəssümünü tapmışdır. Bu baxımdan, tanrının xoşbəxt bəndəsidir. Lakin həyat özü bütün reallığı ilə mürəkkəb və qəribədir. Burada əsl xoşbəxtlik hamıya nəsib olmur. Əks halda, Nargilə bütün "göstəricilərinə" görə xoşbəxtlərin xoşbəxti olardı. Hər halda pyesin bədii mətninin əhatə etdiyi hadisələrin cərəyan müddətində biz Nargilənin arzu etdiyi xoşbəxtliyi görmürük. Burada mənəvi xoşbəxtlikdən, ruhun oxşanmasından danışmaq olar. Oxucu və tamaşaçı qəhrəmanını xoşbəxt görmək istəyir. Lakin səhnədə cərəyan edən hadisələrin ahəngindən görünür ki, onu səadətə aparan yol işıqlıdır. Həsənzadə işığı, Nargiləni əhatə edən ləyaqətli İnsanların və bir də özünün daxilində olan işıq. O, təkcə xoşbəxt olmaq arzusu ilə yaşamır, həm də dərd üstünə dərd qalayır. Özü dərddə olduğu üçün Həsənzadənin də dərdsini dərinədən başa düşür və bu dərdsi az da olsa, yüngülləşdirmək istəyir. Mifikkoromantik varlıq olan Səməndər quşu olub daim sevdinin oduna yanmaq həsrəti ilə qanadlanan bu gənc qıza tale onun istədiyi kimi mərhəmətli olmur. Lakin Nargilə ən çox təsəllisini yenə yola saldığı Həsənzadəyə xeyir-dua verməkdə tapır: "Sizin qəlbiniz mənim yanımda olacaq. Mənimlə olacaqsınız. (Şiddətli göz yaşları içində gülümsəyir). Axı, mən sizsiz necə yaşaya bilərəm? Sizə sözüm çox idi..." (16, s.358)

Pyesin sonu "müəllifin sözləri" ilə bitir: "Həsənzadə çıxır. Birinci şəkildəki musiqi yenidən başlayır. Işıq tədricən azalır və sönür..." Bu sonluqda müəllifin yüksək ustalığı özünü göstərir. İ.Əfəndiyev sonluğu demək olar ki, rəmziləşdirir. Yəni pyes süjet, kompozisiya və mövzu baxımından sona yetir. Lakin müəllif ideyası davam edir. İdealın daşıyıcısı olan obrazların süjetdən kənarda davam edəcək həyatları kimi. Birinci şəkildəki musiqinin yənidən başlanması, işığın azalması və sönməsi, sonluğun üç nöqtələrlə tamamlanması simvoldur, ideyanı mücərrədləşdirmək, predmetsizləşdirmək və bununla da onun sərbəst, maneəsiz axınına yol açmaqdır.

"Sən həmişə mənimləsən" pyesi haqqında dediklərimizi yekunlaşdırsaq, belə qənaətə gələrik ki, bu əsərin həm mövzusu, quruluşu, həm də personajların poetik aləmi İ.Əfəndiyev dramaturji ustalığının təbii inkişafının, sənətin bu növündə uzun illərdən bəri aramsız axtarışlarının nəticəsidir. Müəllifin yüksək bədiiiliklə yaratdığı xarakterlər: öz həyatları və taleləri olan İnsanlar həm 60-cı illərin, həm də bu günlər bizim canlı müasirlərimizdir. Yəni İ.Əfəndiyevin bu əsərdə yaratdığı aparıcı qəhrəmanlar həyatı zənginləşdirməklə bərabər, mürəkkəb dünyamızda mənəvi problemlərin həllinin zəruriliyinə də diqqət yönəltdi. Bununla da "Sən həmişə mənimləsən" pyesi İ.Əfəndiyev teatrı anlayışını bir fakt kimi gerçəkləşdirdi, dramaturgiyamızda yeni mərhələnin meydana gəldiyindən sənətsevərləri xəbərdar etdi.

3.2. İ.Əfəndiyev dramaturgiyası mənəvi İnsan konsepsiyasını sərgiləyən dramaturgiya kimi

İ.Əfəndiyev "Unuda bilmirəm" (1968) pyesində nəinki əvvəlki yaradıcılıq üslubuna sadıq qalmış, eyni zamanda janrdaxili poetik axtarışlar aparmış və uğurlu nəticələr əldə etmişdir. Məsələn, əgər "Sən həmişə mənimləsən" dramında lirik-psixoloji məqamlar, subyektin intellektual başlanğıcı daha çox Həsənzadə – Nargilə münasibətlərində meydana çıxırdısa, "Unuda bilmirəm" əsərində həmin meyl və başlanğıcın daşıyıcıları təkcə baş qəhrəmanlar: Nərmən və Kamran deyil. Əgər "Sən həmişə mənimləsən" bilavasitə Nargilənin könül sədaları kimi anılırsa, "Unuda bilmirəm" in yaratdığı psixoloji ovqatda professor Möhsünzadə, onun arvadı Səadət xanım, Möhsünzadənin dostu Kərəm dayı, hətta mənfə planda yaradılan, zahiri ilə daxili bir-birindən kəskin fərqlənən Cəmil də mühüm rol oynayır. Burada hərə nəyisə unuda bilmir. Kamranla Nərmən ilk görüşlərindən tutmuş son görüşlərinə qədər olan mənəvi münasibətlərinin tarixini unuda bilmirlər.

Səadət xanım öz valideynlərini, Möhsünzadə Savalan dağını, Arazın o tayında qoyub gəldiyi doğmalarını, Cəmil əlaqi-mənəvi çirkinliyindən əl çəkməyi unuda bilmir. Yəni müəllif ide-

yanı unuda bilmirəm anlamında mücərrədləşdirdiyi kimi, həm də onun doğurduğu mənanı müxtəlif personajlarla əlaqələndirməklə əsəri struktur baxımdan xeyli mürəkkəbləşdirmişdir. Bədii qayəni mürəkkəb əsasda predmetləşdirmək İ.Əfəndiyev dramaturgiyasına xas olan bir xüsusiyyət kimi "Unuda bilmirəm" pyesində yüksək bədii sənətkarlıqla ifadə olunmuşdur. İ.Əfəndiyevin teatrının tənqidçiləri "Sən həmişə mənimləsən", "Mənim günahım", "Unuda bilmirəm" pyesləri arasında bir yaxınlıq görmüş, xüsusilə, birinci və sonuncu pyesləri müasirlərimizin bədii surətinin yaradılmasında dramaturqun və teatr kollektivinin uğurları hesab etmişlər. Pyesin emosional təsir gücünü onun haqqında yazılan məqalələrin adlarından da görmək olar: Yaşar Qarayev "Unudulmur...", İsmayıl Şıxlı "İnsan hər şeydən əvvəl...", Məsud Əlioğlu "İnsan və vicdan" və s. Adı çəkilən məqalələrdə İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının kontekstində ədibin keçdiyi yaradıcılıq yoluna ümumi qiymət verilir və bundan sonra "Unuda bilmirəm" in sənət uğurları dəyərləndirilir. Yazılarda daha çox səhnə, tamaşa və aktyor oyunu haqqında söhbət edilir. Pyesin bədii mətnində özünə möhkəm yer tutan bir sıra ideyalar, o cümlədən, personajların xarakterlərinin motivləndirilməsi üsulları və digər mühüm bədii vasitələr diqqətdən kənarda qalır.

Fikrimizcə, İ.Əfəndiyevin dramaturgiyası daim poetik xüsusiyyətlərin incəlməsini tələb edən bir anlayışdır. Bunu deyərkən biz yazıçını düşündürən, onu rahatsız edən mənəvi-əxlaqi problemlərin bu pyesində də bədii çözümünün dəyərləndirilməsində düzgün mövqe tutmağın vacibliyini nəzərdə tuturuq: "Unuda bilmirəm" pyesində də əsl xoşbəxtlik, vicdan anlayışları vətəndaşın mənəvi problemləri ilə birbaşa əlaqələndirilmişdir. Ona görə də bütün güc mənəvi-psixoloji konfliktin üzərinə düşür. Bu baxımdan, süjet həyat hadisələrinin obyektiv inkişafını göstərməyə deyil, bilavasitə, İnsanın şəxsi taleyini, lirik-psixoloji ovqatını, daha doğrusu, subyektiv qəlb həyatında və idrak aləmində baş verənləri tədqiq etməyə yönəldilmişdir. Əsərin dramatik konfliktini aparıcı personajların taleyinə bağlanır.

Dramın başlıca konfliktini qəhrəmanların, xüsusilə, gənc obrazların şəxsi arzuları ilə vətəndaşlıq borcu, ailə, vətən, torpaq, valideyn qarşısında cavabdehliyi kimi mühüm mənəvi prinsiplərə münasibətdə meydana çıxan ziddiyyətləri özündə əks etdirir. Məsələn, aparıcı qəhrəmanlardan olan Kamranın şəxsi arzuları, Nərminə hədsiz sevgi hissləri vətəndaşlıq ləyaqətini, el, oba, yurd məhəbbətini ona unudurmur. Başqa sözlə, ikincini birinciyə qurban vermir, ölçü, nizam gözləyir.

"Unuda bilmirəm" pyesində şəxsi istəklərin yerinə yetməsində, gənclərin talelərinin arzu olunan məcraya düşməsində Səadət xanım mühüm rol oynayır. Onun övlad sevgisi, ailə, valideyn haqqında özünəməxsus "qənaətləri" var ki, axıra qədər bu "prinsipləri" unutmur, inad göstərir və bununla da doğma övladının sevmədiyinə ərə getməsinə nail olur. Bu məkrli qadın öz əməlləri ilə Nərmnin taleyinin uğursuzluğuna səbəb olur. Səadət yeganə övladının haçansa ayrılacağını fikrinə gətirəndə dəhşətə gəlir, kəskin qorxu hissləri keçirir. O, qorxusuna öz içərisində haqq qazandırır. Çünki ata-anasını itirəndən sonra təklikdən qorxa-qorxa yaşamış, sonra həyat yoldaşını itirəcəyindən qorxmış və indi elə bir zaman gəlib ki, o, ən çox sevdiyini: Nərmni itirəcəyi qorxusuna tutulmuşdur. Pyesin süjetindən məlum olur ki, Nərmnlə Kamran bir-birini sevirilər, hər ikisi ali məktəb tələbəsidir. Lakin vaxt dolanıb, zaman gəlib, artıq Kamran ali təhsili başa vurmaq ərafəsindədir. Təyinatı əvvəlcədən şərtləşib, söz verdiyi el-oba-sına: Borçalıya almaq fikrindədir. Bu, onun üçün vicdan, vətəndaşlıq, ümumiyyətlə, mənəviyyət məsələsi olduğuna görə prinsipial əhəmiyyətə malikdir. Lakin bu istəyin həyata keçməsində maneələr, əngəllər çoxdur. Kamrana görə əsas maneə Nərmnin, onun saf məhəbbətidir. Unuda bilməmək əzabı ilk təkənini Kamranla Nərmnin lirik-psixoloji şəxsiyyətlərindən alır. Səadət xanım Nərmninə olan məhəbbətində ifrat mövqe tutur, şəxsi, subyektiv meylləri əsas tutub qızını kənara buraxmaq istəmir. Lakin o, qızını "itirəcəyi" üçün heç də əzab və izzət çəkmir. Ona görə Səadətin məhəbbəti qurban tələb edən bir istəyə çevrilir. Həyat və xoşbəxtlik haqqında baxışlarını zahiri amillərə tabe tutmaq bu qa-

dında qarşısıalınmaz bir həsəd duyğusu da yaratmışdır. Ona görə də ilk dəfə qonaq gəldiyi evdə gördüyü əşyalar onu heyran edir: "Ev-əşiklərinə fikir verirsiniz...Hər şey öz yerində, hər şey son modaya uyğun, hər şey müasir..."

İ.Əfəndiyev bu kimi təfərrüatları personajın xarakterini açmaq, onun mənəviyyatının kölgəli cəhətlərini meydana çıxarmaq üçün əlverişli bir vasitə kimi işlətmişdir. Səadət xanım çox gözəl bilir ki, məğrur və möhkəm iradə sahibi olan Kamranı öz prinsiplərindən daşıdırmaq müşkül məsələdir. Xoşbəxtlik haqqında Kamranla Nərmnin fikirləri bir-birini tamamlasa da, Səadət xanım bu məsələdə başqa qənaətdədir.

İ.Əfəndiyevin dramaturgiyasının incə bir xüsusiyyəti də ondan ibarətdir ki, onun əsərlərində personajların əməlləri ilə daxili-mənəvi aləmləri və əxlaqi qənaətləri arasında möhkəm bağlılıq vardır. Səadət xanımın qurban tələb edən məkrli əməlləri zahirən övlad məhəbbəti ilə örtülüdür. Məsələn, hadisələrin başlanğıcından o, Nərmni həlli müşkül olan bir problem qarşısında qoyur. Başqa sözlə, gənc içərisindən baş qaldıran iki əzəli qüvvədən birinə tabe olmalıdır. Kamrana olan məhəbbəti anaya olan sevgi ilə üz-üzə qoyulur. Səadət xanım özünəməxsus vasitələrlə qızına təsir etməyə çalışır. Vəziyyətin gərginləşdiyini, heç də onun arzu etdiyi istiqamət almadığını görən ana zahirən təsirli bir motivdən istifadə edib psixoloji hücum üçün zəmin hazırlayır: "Səadət xanım: Burax! Burax! Övlada etibar yoxdur" (17, s.679).

Nərmnin anasına bildirdikdə ki, "Nə olur-olsun, mən səni qoyub heç yerə getməyəcəyəm", -onda Səadət xanım özünəməxsus psixoloji təsir alətini işə salıb çöhrəsi gözəl qadın sifətinə bənzəyən Cəmili irəli verir: "Səadət xanım: Onun (Möhsünzadənin) aspirantlarından biri bu gün dissertasiya müdafiə eləyəsidi"(17, s.679). Beləliklə də Kamranın Cəmillə əvəz edilməsinin əsası Səadət xanım tərəfindən belə başlayır. Bütün vasitələrdən istifadə edib Nərmnin könlünə xal salmağa çalışan Səadət xanım hadisələrin gedişində sanki öz məqsədinə nail də olur. Çünki yuxarıda dediyimiz kimi, Kamran öz mövqeyini möhkəm qoruyandır. Bura Nərmnin də "Nə olur olsun, mən səni qoyub heç yana getməyəcəyəm"

çəyəm" -hökmü əlavə edildikdə onda mənzərə bizim üçün tam aydın olur.

İ.Əfəndiyev bu pyesində qəhrəmanlarının bir-birlərinə psixoloji təsir edib konflikti daxildən irəlilətmələri üçün də geniş imkan yaratmışdır. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, bu xüsusiyyət İ.Əfəndiyev dramaturgiyasında sabitləşib poetik ənənə halını alan keyfiyyət hesab olunur. Səadət xanım zahirən öz mövqeyini möhkəmləndirir. Cəmillə Kamranı müqayisədə üstünlüyü birinciyə verir. Çünki Kamran aspiranturaya girmək istəmir, inad göstərir, ali təhsillə kifayətlənir. Bütün bunları Kamrana irad tutan və bununla da Cəmilin üstünlüyünü xüsusi nəzərə çarpdırmaq istəyən Səadət xanım daxili-mənəvi baxımdan kiçikliyini, cılızlığını büruzə verir. Xarakterin iş və əməlləri ilə özünü açmasına İ.Əfəndiyev ustalıq əlverişli şərait yaradır.

Kamranın Borçalıya getməsinin əxlaqi-mənəvi tərəfini Möhsünzadə çox gözəl anlayır: "Təbii məsələdir, orada anası var, bacısı var". Səadət xanım qızının atasına olan məhəbbətini bildiyi üçün daha çevik fənd işlədir: "Səadət xanım: Atayın hesabı içəri verməyinə baxma, sənin ayrılığın onun üçün çətin olar. O, Arazın o tayında qoyub gəldiklərinin dərini səninlə unudur" (17, s.681).

Səadət xanım öz "tədbirləri" ilə vəziyyəti psixoloji-mənəvi baxımdan xeyli gərginləşdirməyə nail olur. Çünki hələ təcrübəsiz, ictimai həyat və ümumən İnsan haqqında təsəvvürləri dumanlı və qeyri-müəyyən olan, ömründə heç bir çətinliyə rast gəlməyən Nərmninə hər şey asan göründüyü üçün anası ilə söhbətdə çətin vəziyyətdə qalır. Başqa sözlə, daxili tərəddüdləri, qəti hərəkət tələb edildiyi anda tədbirsizlik göstərməsi onu təbii olaraq iki yol ayrıcına gətirir: ya Kamranla gedib, qocaları tək qoymalı, ya da şəhərdə qalmalı. Zahirən belə görünə bilər ki, pyesdə gənc qızın Kamranı öz fikrindən döndərüb şəhərdə saxlamaq istəyi hərtərəfli əsaslandırılmamışdır. Lakin diqqətlə yanaşdıqda Nərmnin hərəkətləri son dərəcə təbiidir və müəllif süni yolla gedib xarakterin realizmini subyektiv mülahizələrə qurban verə bilməzdi. Nərmnin ona görə oxucu və tamaşaçıların sevimli obrazına çevrilib ki, ədib onu

özünün bütün sənətkarlıq qüdrətindən istifadə edib təbii, olduğu kimi yaratmışdır.

"Bizim qəribə taleyimiz" pyesindən məlum olduğu kimi Nərmin həyatdan çox tez, həm də nisgilli gedir. Yəni özünün "seçmədiyi" taledən, onun bu arzuolunmaz oyunundan cismən həyatdan getməklə xilas olur. Lakin bu zaman o, mənəvi cəhətdən əvvəlki Nərmindən, "Unuda bilmirəm" in qəhrəmanından üstün görünür. Əvvəlki pyesdə Nərmin ətraflı götür-qoy edilmədən atdığı addımlarının peşmançılığını çəkməli olur. Nərmnin bu əzabı dolay yolla əsərin təlqin etmək istədiyi müəllif idealının təsdiqi deməkdir. Yəni həyat mübarizədir. Tale oyununda düzgün mövqe tutmadıqda sonradan ömrün boyu qismətin peşmançılıq və iztirab olur. Müəllifə görə bunun canlı timsalı Nərmnin "Unuda bilmirəm" pyesindən başlayıb "Bizim qəribə taleyimiz" dramında sona yetən həyatıdır. Şam kimi əriyən, pərvanə kimi özünü fəda edən Nərmnin həyatda qazandığı fani dünyadan getdiyi zaman taleyini Kamrana tapşıracağı Samirdir.

Nərmin Bakıda qalması ilə bağlı anasına söz verdikdən sonra belə düşünür ki, əgər Kamran məni sevirsə, niyə mənimlə birlikdə şəhərdə qalmasın. O, anasından keçmirsə, nəyə görə mən ata-anamdan keçməliyəm?! "Unuda bilmirəm" əsərinin aparıcı qəhrəmanları talelərini həlledici anda elə prinsip üstündə qururlar ki, buna özlüyündə çox asanlıqla haqq qazandırmaq mümkün olur. Bu baxımdan Nərminlə Kamranın aşağıdakı mükəlliməsində qəhrəmanları bir-birindən aralı salan səbəblər aydınlaşır:

"Nərmin: Demək sən fikrindən dönməyəcəksən?"

Kamran: Yox.

Nərmin: Mən getmək istəməsəm?"

Kamran: Qalarsan.

Nərmin: Bu sənə təsir etməz?"

Kamran: Eliyə.

Nərmin: Amma yenə də gedərsən?"

Kamran: Gedərəm

Nərmin: Bəs məni necə istəyirsən?"

Kamran: Bəs sən məni necə istəyirsən?"

Nərmin: Mənim qarşımda atam-anam dayanmışdır.

Kamran: Mənim də qarşımda xalqım, camaatım dayanmışdır" (17, s.705).

Göründüyü kimi, mükəllimələr son dərəcə yığcam, lakin sərstədir, pafoslu olsa da, hədəfə tuşlanmışdır. Məlum olur ki, tərəflər öz mövqelərində sabitdirlərsə, ata-anaya, elə-obaya möhkəm bağlıdırlar.

Yaddaşlarına möhkəm həkk olunan qənaətlərini unutmaq fikrində deyillər. Əlbəttə, əsl, kök, doğmaları, tarixi yaddaşı unutmaq yaxşı əlamət deyil. Lakin Nərminlə Kamranın bu fikir ayrılığından çıxış yolu tapmaq olardı. Qüdrətli sənətkarımız İ.Əfəndiyev qəhrəmanlarına çıxış yolu göstərə bilərdi. Lakin onda bu müəllif iradəsi ilə talelərin müəyyənləşdirilməsi olardı. Ona görə də dramaturq süjetdə cərəyan edən hadisələrin inkişaf məntiqinə, personajların xarakterlərindən doğan realizmə müdaxilə edib ahəngi dəyişmək fikrində olmayıb. Çox düzgün mövqedir. Qəhrəmanlar səhv edə bilərlər. Lakin onlar öz həyatlarını yaşasalar daha yaxşı olar.

Əslində sevgililər arasında ayrılığın binası yuxarıda nümunə gətirdiyimiz mükəllimədən qoyulur. Lakin Nərmin olsa-olsa valideynlərinin qayğısına qalır. Kamran isə daha geniş məsələlər haqqında düşünür, vətəndaşlıq, ictimai borc kimi anlayışları ön plana çəkir. İlk öncə ana üçün qədərbilən övlad olan bu gənc eyni zamanda xalqının, vətənin də dəyərli oğlu olmağı qarşısına məqsəd qoyur. Gənclərin söhbətlərindən o da aydın oldu ki, vətəndaşlığı müxtəlif mənada balşa düşükləri kimi şəxsi tale məsələlərində də eyni fikrə gələ bilmirlər. Kamran Nərmnin valideynlərinin səyi ilə təmin olunacaq güzəranı, rahatlığı rədd edir. Nərmin gəncliyi üzündən verdiyi qərarın gələcək nəticələri haqqında düşünmür. Xüsusilə Kamranın irəlicədən qoyduğu vəzifələrin yerinə yetirilməsi ilə bağlı göstərdiyi qətiyyət Nərmnin sevgilisinin ictimai borcu məhəbbətdən üstün tutmaq təsiri bağışlayır ki, bu da onun məğrur könlünü sındırır.

İ.Əfəndiyev dramaturgiyasına xas xüsusiyyət, yəni konflikti əsasən surətlərin daxili aləmi ilə əlaqələndirmək ənənəsi "Unuda

bilmirəm" pyesində də mühüm poetik dəyər kəsb edir. Başqa sözlə, əsərdə həlli zəruri olan problemləri müəllif personajların arzusuna çatması üçün əngəl olan maneələrdən keçirir. Belə ki, Nərmnin anasının xahişi, göz yaşları qarşısında gücsüzlük göstərir, mövqeyində möhkəm dayana bilmir və bununla da məğlub olur. Bu məsələdə Nərminin bir İnsan kimi subyekti, özünəməxsus keyfiyyətləri də az rol oynamır. Ona görə də valideynlərinin rahatlığı naminə bilə-bilə məhəbbətindən imtina etməsi, fədakarlıq göstərməklə "qurban"a çevrilməsi təsadüfi deyil. Bu baxımdan pyesdən gətirəcəyimiz aşağıdakı nümunələrə Səadət xanımla qızı Nərminə sevgi, xoşbəxtlik haqqında düşüncə və qənaətlərində nə qədər fərqlər olduğu aydın olur. Nərmin üçün Kamranla birlikdə ömür sürməkdən böyük səadət yoxdursa da, həlledici məqamda iradə nümayiş etdirə bilmir:

"Səadət xanım: Mən sizin məhəbbətinizə xəyanət etdiyimi bilirəm. Lakin sənin xoşbəxtliyin üçün belə də lazım idi. Öz həyatını boş xəyallara qurban vermə. Əgər o, səni, sən düşündüyün qədər sevsəydi, tikə-tikə doğrasaydılar da getməzdi.

Nərmin: Onu heç kəs doğramırdı.

Səadət xanım: Bilirsən nə var, qızım, dünyada elə bir məhəbbət yoxdur ki, onun ömrü iki-üç ildən artıq olsun. XX əsr bir çox həqiqətlər kimi, bunu da aydınlaşdırdı. Ona görə də ən düzgün yol sakit, əqilli ailə həyatı qurmaqdadır. Bu dünyada səadəti məhəbbətdə axtaranların heç biri xoşbəxt olmamışdır.

Nərmin: Məncə, sevənlər öz məhəbbətlərindən heç nə axtarmırlar. Heç bir səadət-filan haqqında düşünmürlər.

Səadət xanım: Hər məhəbbət xoşbəxtlik, rahat həyat vəd eləmir. Əqilli qız bunu heç vaxt yaddan çıxarmamalıdır... Sonrakı peşmançılıq biz qadınlar üçün xüsusilə dəhşətli olur.

Nərmin: Mənə elə gəlir ki, Kamranla uzaq bir kənddə, balaca bir daxmada yaşamaq mənim üçün ən böyük səadət olardı. Təəssüf ki, mən bunu indi, o gedəndən sonra hiss edirəm.

Səadət xanım: İstəyir kişinin dərdindən dəli-divanə olaq, yenə də oxşamalarından aldığımız zövqün ömrü iki-üç il çəkmir.

Ona görə bizə ayağını yerə möhkəm dirəmiş, yaxşı dolanmağı bacaran əqilli, sağlam ər lazımdır. Həyata ayıq gözlə bax.

Nərmin: Mən həyata hansı gözlə baxsam yenə Kamranı görürəm... Ancaq sənin və atanın xatirinə mən onu unutmağa çalışacağam. Sübut edəcəyəm ki, mən də onun kimi dözməyi, öz sözü-mün üstündə durmağı bacarıram" (17, s.707).

Tərəflərin mövqeyini aydınlaşdırmaq üçün nümunə gətirdiyimiz bu faktda təfəssilat varmağımız səbəbsiz deyil. Biz pyesin əvvəlindən Səadət xanımın ailə, həyat, xoşbəxtlik və sevgi haqqında qənaətlərinə az-çox bələd idik. Lakin yuxarıdakı mükəllimədə onun əxlaqi-mənəvi dəyəri haqda tam təsəvvür əldə etdik. Məlum oldu ki, övladının xoşbəxtliyini arzu edən bu qadın-ana qızını dibi görünməyən, özünün dediyi kimi, "sonrakı peşmançılıq" olan bir səmtə sürükləyir, daha doğrusu dibi görünməyən uçuruma çəkir və nəinki çəkir, hətta uçuruma yuvarlayır, özü də öz ana əli ilə, "fəlsəfəsi"nə haqq qazandıra-qazandıra.

Burada yeniliklə köhnəlikdən, iki dünyagörüşündən daha çox iki əxlaq, iki məənəviyyat və həyat tərzini qarşılaşdırılır. Səadət xanım mövqeyini müdafiə edə-edə oxucu, tamaşaçı qarşısında kiçilib, cılızlaşırsa, Nərmin əvvəlki mövqeyini qoruya bilməsə də, özünün dediyi kimi, anasının və atasının xatirinə onu (Kamranı) unutmaq xəyalına düşsə də, ucalır. Çünki oxucu və tamaşaçı Nərminin Kamranla "uzaq bir kənddə, balaca bir daxmada yaşamağı ən böyük səadət" hesab etməsinin səmimiyyətinə inanır. İ.Əfəndiyev Səadət xanımın dilində deyilməsinə baxmayaraq, "sonrakı peşmançılıq" ifadəsini təsadüfi işlətməmişdir. Bu eyham həm də Nərmini sözün müsbət mənasında ayıq salmaq, Kamrandan ayrılmağın peşmançılığının gələcəkdə ağır nəticələr verəcəyini irəlicədən görüb yada salmaq idi. Bu həm də İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının poetikasının son dərəcə incə cəhəti, obrazların ideyasını struktur planda açmaq bacarığı kimi dəyərləndirilməlidir. Deyilənlərə Səadət xanımın yuxarıda nümunə verdiyimiz mükəlliməsi, mövqeyini qorumaq üçün işlətdiyi ifadələr əyani sübut ola bilər. O, övladının məhəbbətinə özünün dediyi kimi "xəyanət elədiyini bilsə də", bunu "boş xəyallara düşmək" hesab edir. Fə-

dakarlığı, güzəştə getməyi yalnız Kamrandan gözləyir. Məhəbbət haqqında "fəlsəfəsi" nə gəlincə demək lazımdır ki, o, dünyada elə məhəbbət tanımır ki. "Ömrü iki-üç ildən artıq olsun". Guya onun bu qənaətini XX əsr sübut etdi. Ən düzgün yol sakit, əqilli ailə həyatı qurmaqdır. "Bu dünyada səadəti yalnız məhəbbətdə axtaranların heç biri xoşbəxt olmamışdır", -fikri də Səadət xanımın əxlaqi qənaətlərindən olub mənəviyyatı, sevgini zahiri, keçici duyğu hesab etməsindən irəli gəlir.

Qızına öyüd vermək istəyən ana bilinmir nəyə görə Məcnunu, Fərhadı, Vamiqi və digər aşiqləri xoşbəxt hesab etmir. Bilinmir "bu dünyada" deyəndə Səadət öz dünyasını nəzərdə tutur, yaxud ümumiyyətlə dünyanı, aşıqların cismani və mənəvi dünyasını. Ancaq bir o, yaxşı bəllidir ki, Səadət xanıma görə dünya da, məhəbbət də yalnız cismanidir, onların mənəvi tərəfi və ya anlamı yoxdur, heç olmayıb da. Onun "hər məhəbbət rahat həyat vəd eləmir", "bizə ayağını yerə möhkəm dirəmiş, yaxşı dolanmağı bacaran əqilli, sağlam ər lazımdır", "fikirləri" sağlam, əqilli təfəkkürün qənaətləri hesab edilə bilməz. Xüsusilə "bizə" ifadəsi Səadət xanımın öz əri professor Möhsünzadəyə maddi, cismani maraq göstərdiyindən xəbər verir və qızını da öz getdiyi yolla aparıb "xoşbəxt" etmək istəyir. "Dolanmağı bacaran, əqilli, sağlam" dedikdə Səadət xanım Cəмили nəzərdə tutur. Çünki onun fikrincə indi ali savadla heç bir yana çıxmaq olmaz. Cəmil də aspirantura qurtarıb, müdafiə edib alim olub. Deməli, "əqilli"dir, ayağını yerə möhkəm dirəyib ailəni dolandırmağı bacarandır. Ona görə də Nərmnin tərəddüd etmədən Kamranı atıb Cəмили tutmalıdır. Hətta nitqinin bir yerində Nərmnini qəti ayıq salmaq üçün "həyata ayıq gözlə bax!" deyir. Ana balasına bu "öyüdünü" xüsusi vurğulayır.

Müəllifin sonda nida işarəsi qoyması da təsadüfi deyil. Daha doğrusu, nida müəllifin gənc qəhrəmanına öyüdünün rəmzi işarəsidir. Doğrudan da, Nərmnin müəllifin nidasına qulaq assa idi, "Unuda bilmirəm"dən və "Bizim qəribə taleyimiz"dən bəlli olan ömür yolunun, taleyin, daha doğrusu, peşmançılığın yiyəsi olmazdı. Müəllif dramatik konfliktə çox incə yollarla irəliləyərkən qəhrəmanının həyatını izləyir, ona atanın, Kamranın, Kərəm dayının,

hətta ananın dili ilə xəbərdarlıq edir. Lakin bununla belə müəllif qəhrəmanın həyatının real axarını döndərmir, tale kitabını lirik-psixoloji planda yazmağı aparıcı surətlərin özlərinə "həvalə edir".

Nərmnin nitqinin bir yerində deyir: "Sübut edəcəyəm ki, mən də onun kimi dözməyi, öz sözümlərin üstündə durmağı bacarıram". Qəhrəmanın bu mövqeyini müəyyən mənada başa düşmək olar. Lakin sevgidə güzəştə getməmək, məğrurluq, təkəbbür və mənamlik ümumən ağır nəticələrə gətirib çıxaran əlamətlərdir. Ona görə də Kamranla dözümlülük "yarışına" girən Nərmnin inadı arzuolunmaz nəticələrə səbəb olur. Nərmnin elə bilir ki, bu ayrılıq Kamrana təsir etmir. Əksinə, Kamran ayrılığın acısını hiss edir, Nərmnini heç zaman unuda bilmir. Yaşar Qarayevin dediyi kimi "Unudulmur..." da.

Nərmnin nişanlanır, anasının üfürüb şışirtirdiyi Cəmilə ərə gedir. Nədənsə biz ailə qurur deyə bilmirik. Çünki Nərmnin bu əhvalat başlayandan özünü xoşbəxt hesab edə bilmir. Kamransız yaşamaq mümkündürmü? Sən indi kimsən? sualları kölgə kimi onu daim izləyir. Mənəviyyatından gələn bu suallara kifayətləndirici cavab tapa bilmədiyi üçün ağlı və hissini heç cür sakitləşdirə bilmir, daim tərəddüd içində çırpınır. Kamrandan ayrılmaq yalnız bir adamdan ayrılmaq deyil. Çünki o, müasirlərimizə xas olan yüksək mənəvi keyfiyyətləri özündə birləşdirən rəmzi qəhrəmandır. Bu baxımdan İ.Əfəndiyev pyesdə düzlüklə, ürəyin hökmü ilə yaşamağın fərhəni, təntənəsini göstərdiyi kimi böyük idealdan əl çəkərək həyat xırdalıqları ilə nəfəs almağın faciəsini də göstərir.

Nərmnin anasının təhriki ilə həyata keçirdiyi "əməlini" özünün günahı kimi etiraf edir. Bu etiraf onu mənən təmizləsə də, Kamranla keçirdiyi xoşbəxt çağları qaytara bilmir. Hətta toya hazırlıq günlərində belə daxilindən gələn narahat suallar ona dinclik vermir, qərarını əlindən alır, içərisində bir mənəvi-psixoloji burulğan yaradır ki, ömrünün sonuna qədər bu girdabdan xilas ola bilmir: "Kamran, bu dağlar arasında mənsiz yaşadığımı düşündükcə fikrim, xəyalım alt-üst olur. Mənə elə gəlir ki, hər ikimizə qarşı bağışlanmaz günah, bir xəyanət eləmişəm".

Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi etiraflar Nərmini mənən təmizləsə də, Kamranın onun bu halından xəbərsizliyi diqqəti cəksə də, artıq geri dönmək mümkün deyil, körpü yandırılmışdır. Belə halda geriye dönüb baxmaq olar. Qocaman ədib "Geriye baxma qoca..." (1980) romanında bunu çox obrazlı ifadə etmişdir.

İ.Əfəndiyev Nərminə sonrakı hadisələrin gedişində də etiraf yolu ilə "günahlarından" xilas olub mənəvi təmizlənmə prosesi keçirməsinə imkan verir. Yəni pyesdə hadisələrin obyektiv və subyektiv planı həm müvazi inkişaf edir, həm də yeri gəldikcə kəşşirlər. Dramatik konflikt hadisələr sistemində: "süjet"də açıqlanır.

Cəmilə nişanlanandan sonra da Nərmnin Kamranın fikrini çəkir, onun xəyalı ilə yaşayır. Başqa sözlə, canı onun yanındadır: "Mən tamamilə nişanlığımın ola bilmirəm... Mən fikrən, xəyalən nişanlığımə xəyanət edirəm". Eyni zamanda sonralar məktublarının birində Kamran onun yanında olmasa da xəyalı ilə yaşadığını yazır: "O, bilir ki, (Cəmil –H.Q) mənim ürəyim həmişəlik sənə bağlıdır. Lakin onu da bilir ki, mən heç zaman öz ərimə xəyanət etməyəcəyəm". Nərminə əzab verən bu ikilik təbii ki, təfəkkürlə hissini arasındakı çəkişmənin nəticəsidir. Bununla belə. Nərmnin bir Azərbaycanlı qızı kimi milli qeyrət sahibi olduğunu əməlləri ilə sübut edir. Eyni zamanda Kamranı xəyalından keçirməyi ona yasaq tutmaq olmaz. Vaxtı ilə məhəbbət və vəfa simvolu kimi əfsanələrdə dolaşan Leyli də İbn Səlama ərə veriləndən sonra ona xəyanət etmir. Məcnunun xəyalı ilə yaşasa da, real addım atmır.

Subyektiv arzuları üzərində "qələbə çalan" Kamran şəxsi hissələrini böyük məqsədə-vətəndaşlıq borcunun şərəfinə tabe tutub vicdanla və özünəməxsus işgüzarlıqla çalışır, ədalətsizliyə, insafsızlığa yol vermir, cinayəti doğuran səbəblərə qarşı mübarizə aparır. Lakin Nərminsiz o da əzab çəkir.

"Nərmnin: Beləliklə də özünü tamamilə xoşbəxt hiss edirsən?"

Kamran: Bilirsən ki, elə deyil.

Nərmnin: İstərdim ki, bizim bir-birimizi gördüyümüz dəqiqədən ta bu ana qədər başımıza gələn əhvalatların hamısı bir yuxu,

bir əfsanə olaydı...Sən də...Mən də bir xəyal olaydıq...Bir xəyal...Bir yuxu..." (17, s.72)

Göründüyü kimi, pyesin sonunda gənc qəhrəmanlar yenidən görüşür və tale yollarının kəsişdiyi məqamda bir daha sınağa çəkilirlər.

Nərmnin "özünü tamamilə xoşbəxt hiss edirsən?" sualına Kamranın "Bilirsən ki, elə deyil" cavabından aydın olur ki, o, vətəndaşlıq borcunu, ictimai vəzifəsini bir hüquqşünas kimi vicdanla həyata keçirsə də, Nərminsiz odlü qəlb rahatlıq tapa bilməz, əsil mənada xoşbəxt ola bilməz. Onların başlarına gələn əhvalatın tarixi unudulan deyil, qəlblərinin odu sönən deyil. O hissələri ki, onlar birlikdə yaşayıblar heç zaman unudulan, köhnələn deyil. "Sən həmişə mənimləsən" pyesindəki "Boy çıxəyi" və "Səməndər quşu" kimi tərəvəti və ömrü əbədidir. Bu rəmzlər obrazlara həyat eşqi verir, onlara mənəvi dayaq olur.

Kamranla Nərmnin söhbətlərində qəlb həyatı, könül dünyası, ürək döyüntüləri, xəyal aləmi və fikir bir-birini tamamlayaraq sevgililəri nəhayətsizliyə, hüdudsuzluğa, rəyanın məkansızlığına çəkir.

Bu zaman qəhrəmanlar nəinki əhvalatların yuxu və əfsanə olmasını, hətta özlərinin də xəyal olmalarını arzulayırlar. Real həyatda xoşbəxtlik tapa bilməyən qəhrəmanların ideal aləmdə, yuxu və xəyal dünyasında bir-birinə qovuşmaq, romantikanın qanadlarında əfsanələr dünyasına uçmaq istəyi bu baxımdan təsadüfi deyil. Nətməni üç nöqtələr, "sən", "mən" ifadələri üzərində quran Nərmnin həmin anda xəyal dünyasından, əfsanələr aləmindən etibarlı sığınacaq yeri yox idi. Bununla belə o, xəyal və əfsanələr ölkəsinə tək yox, Kamranla birlikdə sakin olmaq istəyir. Qəhrəmanların bu ideal mərtəbəyə qalxmaq iqtidarı "Unuda bilmirəm" pyesinin müəllifinin sənət qələbəsidir. Nərmnin "məğlubiyyətinin" səbəblərini arayan ədəbiyyatşünas Y.Seyidov dramaturqun "görmədiyi" eyibləri gənc qızla axtarır. Əvvəla, Y.Seyidovun Nərmnin "mənəvi məğlubiyyəti" ifadəsi ilə razılaşmaq olmaz. Çünki müəllif mövqeyi onu daim mənəvi məğlubiyyətdən xilas edir. Bir də Nərmnin kimi sadə qəlbə malik olan bir İnsan mənəvi məğlub

ola bilməz. Burada sevgi yollarında uğursuzluqdan, təcrübəsizlikdən atılan səhv addımlardan söhbət gedə bilər.

Pyesin sonunda Nərmin Kamranla vidalaşarkən deyir: "Nərmin: Mən gedirəm, Kamran, lakin ürəyimi bu dağlarda qoyub gedirəm. Sağ ol, mənim əzizim". Bu sözlərdə "sonrakı peşmançılıq" (*Səadət xanım*) yox, məhz mənəvi əzab ifadə edilir. "Ürəyimi bu dağlarda qoyub gedirəm" qətiyyəti məğlubiyyəti deyil, mənəviyyəti, məhəbbətə sədaqəti ifadə edir. Lakin "İ.Əfəndiyev" (1975) kitabının müəllifinə görə Nərminin "mənəvi məğlubiyyəti"... "Hər şeydən əvvəl, ictimai idealsızlıqdan doğmuşdur", "Halbuki o da institut qurtaran gənc vətəndaş, ali təhsilli ingilis dili müəllimidir. Amma bu haqda düşünmür. Gələcək işi-vətəndaşlıq borcu haqqında düşüncələrindən doğan hisslərini biruzə vermir. Hətta Bakıda qaldığı müddətdə işləyib-ışləmədiyini də bilmirik. Məhz bu, aydın ictimai məqsəddən məhrumluq onu xırda hisslərin əsiri edib məğlubiyyətə uğradır" (56, s.181-182).

Sitatda tədqiqatçının Nərmini hansı "konsepsiya" əsasında dəyərləndirdiyi aydın görünür. Bu baxımdan "ictimai məqsəd", "ictimai idealsızlıq", "vətəndaşlıq borcu", "gənc vətəndaş" "anlayışlarının" "argument" kimi ön mövqeyə çəkilməsi təsadüfi deyil. Heç ali təhsilli olmağın, institut bitirməyin də mətləbə dəxli yoxdur. "Unuda bilmirəm" də həlledici mənəviyyatdır, qəlbdir, daxili bir qüvvə kimi təzahür edən məhəbbətdir. Qəlb hadisələrində vulqar-sosiologizmə heç vaxt yer olmayıb. Ona görə İ.Əfəndiyevin Nərmini özünəməxsus tənqid tələb edir.

Vicdan və mənəviyyat təkcə Nərminlə Kamranın münasibəti üçün deyil, ümumən süjet konsepiyası üçün başlıca prinsiplərdir. "Unuda bilmirəm" pyesindən "Bizim qərribə taleyimiz" dramına salınan da məhz mənəvi körpüdür. Hələ "Unuda bilmirəm" pyesində Nərmin Kamrana deyir: "Mənə elə gəlir ki, qərribə bir təsadüf, gözlənilməz hadisə, bizi yenə də birləşdirəcəkdir". Doğrudan da, "Bizim qərribə taleyimiz"də qərribə təsadüf, gözlənilməz hadisələr nəticəsində onlar yenidən görüşürlər. Lakin "birləşə bilmirlər". Əslində mənəvi birlik, ruhi yaxınlıq onları bir-birinə bağ-

lamışdı. Doğrudan da İ.Əfəndiyevin unudulması mümkün olmayan qəhrəmanlarının qərribə taleləri var...

İ.Əfəndiyevin tədqiq olunan əsərləri belə bir qənaəti meydana çıxardır ki, tarixilik və müasirlik yazıçının hadisələrə estetik-fəlsəfi münasibət prinsipidir. İ.Əfəndiyevin dramlarında özünü göstərən müasirlik məhz elə dramaturqun özünün yaşadığı dövrü tarix kimi tədqiq və təqdim etməsindədir. Tarixilik onun dramaturgiyasında milli yaddaşın meyarı kimi diqqət mərkəzində saxlanılır. İ.Əfəndiyevin dramlarında tarix xalqın milli-mənəvi və estetik-mədəni təcrübəsinin təzahürü, müasirlik isə tarixi dəyərlərin meyarı və əlaməti kimi qəbul olunur.

İ.Əfəndiyevin dramlarında həm estetik kateqoriyalar, həm də dramaturji münasibət forması kimi araşdırılarkən, sovet dövrü ədəbiyyatının ideoloji prinsipləri diqqətdən kənarda qalmır. Bu zaman müasirlik kateqoriyası siyasi xarakterli aktualıq anlamından fərqləndirilir.

İ.Əfəndiyev tarixə müraciət edəndə də, müasir gerçəklikdən mövzu götürəndə də müasir İnsanı düşündürən əxlaqi-mənəvi məsələləri əks etdirməyə çalışmışdır. O, müasirliyin mənəvi-əxlaqi problemlərinin həlli üçün tarixi yaddaşa silahlanır və tarixin hərəkətindəki əbədi motivləri bədii təsvir predmetinə çevirir və bunları təkrarsız milli-mənəvi sərvətimiz, əbədi mənəvi diriliyimiz, fasiləsiz əxlaqi tərbiyə və təsir qaynağımız kimi dramaturji düşüncə çevrəsində predmetləşdirirdi.

Onun dramaturgiyası siyasi konyukturalardan uzaq olub daim qəlbinin hökmünü ifadə etdiyinə görə əsl sənətini layiq olduğu mərtəbəyə yüksəlmişdir. O əvvəldən "kütlə" kultu ilə özünü təsdiqə qalxan "yeni" estetik ideala qol qoymadı və böyük sələfləri H.Cavid və C.Cabbarlı kimi cari gerçəkliyi əsl həqiqət deyil, yalnız ondan "müvəqqəti çapıntı" hesab etdi. İ.Əfəndiyev müasir mövzuda yazdığı əsərləri ilə yeni keyfiyyətli dramaturji məktəb yaratdı, tarixi mövzulu pyesləri ilə hadisədən mahiyyətə və ideyaya yol açan H.Cavid dramaturji ənənələrini özündə birləşdirdi, dramaturgiyasını daha sabit poetik əsasda yaratdı

Ədibin müasirliyi tarixi məzmunla malik elə bir ideya-bədii keyfiyyətdir ki, dünən olduğu kimi, bu gün də hisslərimizə toxunur, şüurumuza təsir edir və düşündürür.

İ.Əfəndiyevin dramlarının özünəməxsusluğu şübhəsiz ki, Azərbaycan dramaturgiyasının yaşarlı ənənələri kontekstində daha aydın görünür. Mahiyyət müstəvisində təhlil edilən prinsiplər bir daha təlqin edir ki, İ.Əfəndiyevin əsərlərini milli dramaturgiyanın öz daxili qanunauyğunluqlarına müvafiq dəyərlər əsasında araşdırmaq lazımdır.

IV FƏSİL

ANAR DRAMATURGİYASI

Əllinci illərin sonlarında sənətin üfüqlərində görünməklə Anar ilk öncə nəsr təsərrüfatına yeni bir ovqat, deyim tərzini gətirdiyi kimi altmışıncı illərin sonunda yazdığı "Keçən ilin son gecəsi" (1967), yetmişinci illərin əvvəllərində tamamladığı "Adamın adamı" (1970) dramları ilə Azərbaycan dramaturgiyasına yeni bir üslubun gəldiyindən xəbər verdi. Adı çəkilən bu əsərlər müasir həyat hadisələrindən götürüldüyü kimi, ifadə etdikləri ideyalar da yeni bədii vasitələrlə formalaşdırılır. Anarın "Keçən ilin son gecəsi" pyesinin qəhrəmanı Həmidə xala özünün şəxsi-mənəvi keyfiyyətləri ilə böyük tamaşaçı marağına səbəb oldu. Həssas qəlbli bu İnsanın səmimi rəftarı, adamların sonsuz məhəbbət və qayğısı onu sevimli və müdrik bir personajla çevirdi.

1979-cu ildə tamaşaya qoyulan "Adamın adamı" komediyası S.Rəhməndən sonra Azərbaycanda komediya janrının layiqli davamçısının meydana gəldiyindən xəbər verdi. Sabit Rəhmanın xatirəsinə ithaf etdiyi bu əsərdə nəinki "Az. Yaz. Poz" idarəsində gedən dedi-qodu şəraitini, eyni zamanda, buna səbəb olan amilləri komediyanın güzgüsündə göstərdi, deformasiya meyillərini cəmiyyət həyatında və İnsanın öz əməlinə aradı. "Adamın adamı" komediya ustalığı, varislik baxımından da diqqətəlayiq əsərdir. Bu komediyada janr poetikası dramaturqun fərdi bədii üslubu ilə yeni xüsusiyyətlər qazanır.

Anar Bakıda, şəhər həyatında gedən prosesləri, müasirlərinin istək və əməllərini, ailə və məişətdə baş verən hadisələri daxili səbəbləri ilə duymaq iqtidarına malik olduğu üçün bunların sənət vasitəsilə yanaşılmasında da uğurlar əldə edir.

O, janr, mövzu və qəhrəman arasında olan əlaqələri fəhmlə duyduğundandır ki, bu məsələdə məhdudiyyətə rast gəlmir. Bizim günlərdə, yay ayında, Bakıda cərəyan edən hadisələri əks etdirən "radiopyes" ("Yaşıl maşın", 1975), "Molla Nəsrəddin" ədəbi məktəbinin yaradıcılarının həyat və fəaliyyətlərinin müəyyən məqamlarını canlandıran "sənədli telepyes" ("Qəm pəncərəsi", 1976) buna mısəl ola bilər. "Şəhərin yay günləri" (1977) dramına "calaq edilən" komediya ünsürləri də Anarın dramaturgiyasında poetik axtarışlarının əyani sübutudur. Qiyas müəllim təmkinli, həqiqət uğrunda mübarizəsi ilə pyesin qayəsinin gerçəkləşməsinə bir cür, professor Bəhram Zeynallı isə gülüş doğuran danışığı və hərəkətləri ilə başqa cür təsir edirdi. Yəni bu əsərdə ciddi və komik plan vəhdət təşkil edərək özünəməxsus "janr forması"nı əmələ gətirir. Anarın "Təhminə və Zaur", "Səhra yuxuları" dramları da axtarışların məhsuludur. "Ağ liman" və "Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanlarından tanıdığımız Təhminə və Zaurun sözü gedən pyesin aparıcı qəhrəmanlarına çevrilməsi arzu olunan və sevindirici haldır. Anarın dramaturgiyasının müstəvisində görünüb səhnə həyatına qovuşmaları İnsani baxımdan da təqdirəlayiqdir. Çünki nəsrin "sakit" həyatında bu qəhrəmanlar ruhi-mənəvi aləmlərini görünür kifayət qədər açma bilməmişlər. Anar "Təhminə və Zaur" pyesi ilə bu imkanı onlara verdi. Anar tapdığı ədəbi formaları təkrar etmir. Hər pyesi üçün yeni çalar axtarır. Məsələn, "Səhra yuxuları" pyesində həqiqət və ona münasibət problemi satira, lirik mahnı, nikbin tragik xəyal epizodlarının sintezi əsasında predmetləşir.

"Anarın bədii yaradıcılığında onun bədii təfəkkürünə xas olan bir cəhət daha bariz şəkildə özünü göstərir: bu onun özünəməxsus bədii gülüşüdür. Bu gülüş müxtəlif formalarda və səciyyələrdə yüngül ironiya, xəfif yumor, satira, qrotesk, hiperbola və s. şəklində meydana çıxır" (15, s.102).

Anarın dram əsərləri ailə-məişət, sosial problematika, mənəvi ülfət, məhəbbət, ictimai bələlər, sosial əxlaq kimi ən müxtəlif mövzulara həsr olunub.

4.1. Anar dramaturji axtarışlar axarında

Sənət meydanına ilk öncə komediya janrı ilə qədəm qoyan Azərbaycan dramaturgiyası poetik imkanlarını fərdi bədii üslublar əsasında gerçəkləşdirmək yollarında uğurlu addımlar atdı. Vaxt irəlilədikcə dramaturgiyamız tarixini mühüm keyfiyyət dəyişmələri müstəvisinə keçirdi.

İnsanın mənəvi dünyası son dərəcə mürəkkəb olduğu kimi intəhasız axtarışlar meydanıdır. Axtarışlar dramaturgiyanın başlıca predmeti olan mənəvi problemlərin strukturunda da mühüm dəyişikliklər əmələ gətirir. Bu baxımdan söz sənətində, məxsusi olaraq dramaturgiyada "nəsil dəyişimi" deyilən "dəyişimi" formal, zahirli mənadada deyil, məhz bədii strukturda, forma, janr və qəhrəmanın mənəvi problemlərinin uyğun həlli yollarındakı axtarışlar kimi anlamaq lazımdır. Onda təbiidir ki, ədəbi mərhələnin təməli də məhz yaşarlı ənənələrlə müasir bədii təcrübənin vəhdətində yaranacaq, taleyüklü problemlərin təhlilində mənəvi məzmunun xüsusi çəkisini artıracaqdır. Ona görə də hər hansı forma yeniliyini, üslub əlvanlığını tarixi kontekstdə, sosial problemlər müstəvisində dəyərləndirmək lazımdır.

Azərbaycan dramaturgiyasının ilk yaradıcısı və komediya janrının böyük memarı M.F.Axundov bədii sənətin bu növünün milli poetikasını qərarlaşdırdığı vaxtdan üzü bəri çox "sular" axıb, ədəbi proses, dramaturji təsərrüfat müxtəlif üslub və yaradıcılıq meyllərinin hesabına xeyli zənginləşib. M.F.Axundov dramaturji məktəbinin layiqli davamçıları böyük ədibin sənət sirlərindən yaradıcı bəhrələnməyin yalnız varisliyə ehtiram əsasında mümkün olduğunu nümayiş etdirdilər. N.B.Vəzirov, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, H.Cavid, C.Cabbarlı, S.Vurğun, S.Rəhman, İ.Əfəndiyev kimi qüdrətli Azərbaycan dramaturqları

böyük sənət yolunda təkcə fitri istedadlarına görə deyil, eyni zamanda ənənəyə bağlılıqlarına görə mühüm uğur qazandılar.

Azərbaycan dramaturgiyası tarixi inkişafının müxtəlif dövrlərində müxtəlif problemlərlə qarşılaşıb. Bunların bir qismi onun üçün taleyüklü olub. Eyni zamanda sıxıntılar, üzüntülü məqamlar da yaşayıb. XX əsrin əvvəllərindən başlayaraq Azərbaycan cəmiyyətində özünü göstərən siyasi-ideoloji mühit dramaturgiyanı da qayğılandırır, onu sərt psixoloji iqlim şəraiti ilə üz-üzə qoyurdu. Bu, sənət axtarışlarına mənfi təsir edir, mövzu və qəhrəman məsələlərində, ədəbiyyatın predmetinə münasibətdə dramaturqların qarşısına həlli müşkül problemlər çıxarırdı. Dramaturgiyamızın tarixinə, keçdiyi yola bələd olan hər kəs çox yaxşı bilir ki, yazıçının sənət qaygıları müstəvisindən ideoloji "qaygılar" müstəvisinə keçirmək necə böyük məhrumiyyətlərə səbəb olmuş, çoxlarını ruhi-mənəvi böhran həddinə gətirmiş, cismani məhvi ləbüd etmişdir. Tarixi zamanın təklif etdiyi ideoloji kontekst dramaturgiyamızın tarixi nailiyyətlərindən göründüyü kimi alt qatda öz həyatını yaşayan sənətin həqiqətinə təsir edib, onu öz yolundan, ənənəsindən uzaqlaşdırı bilmədi. Çünki ruhun tələbi, qəlbin istəyi əsasında yaranan, milli-mənəvi dəyərlərə söykənən dramaturgiya gəldi-gedər iqlim şəraitlərinə qurban ola bilməzdi. Dramaturgiyamızın təkamülünə məhz bu kontekstdə qiymət verəndə onun çağdaş dövrdəki uğurlarının qanunauyğun olması qənaətinə gəliрсən.

XX əsr Azərbaycan dramaturgiyasını xalqımızın say-seçmə sənətkarları öz yaradıcılıqları, ölməz əsərləri ilə gerçəkləşdirmişlər. Onların adı və ünvanı hər bir sənətsevərlərə çox yaxşı bəllidir. Onların hamısının haqqında geniş və samballı tədqiqat əsərləri yazılmış, xidmətləri göstərilmiş, sənət sirləri, yaradıcılıq imkanları, poetik axtarışlarının həddudları meydana çıxarılmışdır. Bununla belə son dövrlərin, ötən onilliklərin dramaturgiyası, xüsusilə 60-70-ci illərdə bu təsərrüfata gələn və böyük sənəddə mühüm uğurlar qazanan dramaturqların poetik axtarışları qədərincə dəyərləndirilməyib. Məsələn, müəllif mövqeyi, "əsərin ümumi ideya-bədii toxumasında təzahür edən"(21, s.103), məlum ənənəvi əxlaqi problemlərə yeni sosial epoxanın verdiyi müasir cavabları axta-

ran"(36, s.248) Anarın dramaturgiyasında formalaşan bədii poetik dərin tədqiqatdan kənarda qalması əlbəttə, çağdaş milli dram təsərrüfatında gedən prosesləri anlamaq, sənətlə tarixi gerçəklik arasında baş verən əlaqə və ziddiyyətləri dərk etmək imkanını azaldır. Məlum ölçü və prinsiplərlə ideyanı struktur planda, yəni alt qatlarda irəlilədən Anarın dramaturgiyasının əsl mahiyyətini açıqlamaq mümkün deyil. Anarın müəllif mövqeyini "əsərin ümumi ideya-bədii toxumasında təzahür edən" (A.Səfiyev), "məlum ənənəvi əxlaqi problemlərə yeni sosial epoxanın verdiyi müasir cavabları axtaran" (Y.Qarayev) dramaturq kimi dəyərləndirəndə gərək həmin o "müasir cavablar"ın məhz əsərin "ideya-bədii toxumasında" necə, hansı üsul və vasitələrlə təzahür etdirildiyi göstərilsin. Məhz elə ona görə də "leytmotiv" deyilən anlayışın altında nəzərdə tutulan "şəxsiyyət-həqiqət-vicdan strukturu"nın son illərin əksər pyeslərinin əsasında ənənəvi bir leymotiv kimi dayandığı (36, s.253) iddia edilir.

Məsələ burasındadır ki, Y.Qarayev Anarın "şəhərin yay günləri" pyesinin özünün dediyi kimi "əsrin teatri", "həqiqət və mübahisə teatri" kontekstində qiymətləndirərək çox gözəl bir fikir söyləyir: "Son illərdə həqiqət bizim dramın nəinki probleminə, həm də bilavasitə əsil inamına və vicdanına getdikcə daha artıq çevrilir. Həqiqəti səhnə ən müqəddəs sərvət hesab edir" (36, s.253).

Doğrudan da, bu deyilənlər əsl dram əsərinin, yəni yüksək sənət yolu ilə yaradılan hər bir pyesin ləyaqətidir. Başqa sözlə, əsl bədii əsərin predmetində İnsan və onun həqiqəti, əzəli və əbədi məqamlar dayanmalıdır. Bu "son illərdə" dramaturgiyamıza daxil olan keyfiyyət deyil. Lakin bu başqa məsələdir ki, Anar həqiqəti yüksək sənət yolu ilə, kəskin dramatik konflikt əsasında açıq, İnsanları bədii hadisələrlə həqiqətin yolçusuna çevirə bilir. Y.Qarayevin dediyi kimi "həqiqətə münasibətdən" başlanan ləyaqətin süjetini gerçəkləşdirir.

"Anarın həqiqəti" (Y.Qarayev) deyilən həqiqət təbiidir ki, sənət yolu ilə meydana çıxarılıb təsdiqlənən həqiqətdir. Yəni həyat həqiqəti yox, məhz bədii vasitələrlə yaradılan həyatın həqiqə-

tidir. Başqa sözlə, subyektin düşüncəsinin yaratdığı, müəyyən "konstruksiya" əsasında həyatın formalaşdırılmasıdır. Anarın gücü, qüdrəti, dramaturgiyasının ləyaqəti məhz həqiqətin "təntənəsi"nə (Y.Qarayev) sənət yolu ilə nail olmasındadır. Onun pyeslərini yaşarlı edən də budur. Eləcə də "əsas qəhrəman (Qiyas-H.Q) məhz əşyaçılıq, meşşanlıq xəstəliyi əleyhinə müqaviməti ilə güclüdür" (36, s.253) müləhizəsini də birmənalı qəbul etmək çətinidir. Aparıcı qəhrəmanın gücünü "əşyaçılıq, meşşanlıq əleyhinə müqaviməti ilə" bağlamaq vulqar sosiologizmdir. Əslində Qiyas "əşyaçılığa, meşşanlığa" qarşı elə bir ciddi müqavimət də göstərmir. Çünki onun həqiqəti daha dərinə, ümumiyyətlə başlanğıcdadır.

Eyni zamanda Qiyasın güzəştə "fitri-bioloji müqaviməti" (36, s.254) də həqiqətin başlıca meyarı ola bilməz. "Fitri-bioloji"də ümumiyyətlə başlanğıc mühümdür. Lakin cəmiyyət həyatının struktur məzmunu elədir ki, münasibətləri daim həmin müstəvi əsasında qurmaq mümkün olmur. Mümkün bədii vasitələrlə gerçəkləşdirilən dramatik həyatın dəyərləndirilməsi mexanizmi də həmin vasitələrə uyğun olmalıdır. Çünki personajların canlı həyatını, onları öz ardınca aparan taleyi məlum prinsiplərlə dəyərləndirib qəlibə salmaq olmur. Bu mənada Anarın "Şəhərin yay günləri"ndə ifadə etdiyi həqiqət Qiyasın həqiqətlərindən yüksəkdə durur. Çünki Qiyasın keşiyində sərt dayandığı həqiqət hələ bütövlükdə pyesin həqiqəti deyil. Bu həqiqətdə Bəhrəmin də, Şamxalın da, digər surətlərin də payı var.

"Obyektiv" həqiqəti sənətin həqiqəti ilə vəhdətdə götürən Anar mövqeyini incə vasitələrlə gerçəkləşdirir. Zahirən bu formal vasitələrin oyunu təsiri bağışlaya bilər. Əslində bütün bunlar dramtizmi artıran vasitələr olmaqla ideyanı dərinləşdirmək, onu mədəni-psixoloji müstəvidə, bütün bədii toxumalarda paylamaq zəmini yaradır. Anarın yaradıcılığında dramtizmin xüsusiyyəti və onun təzahür formaları haqqında söylənilən fikir "Ədəbi proses-79"da cari bədii təsərrüfatı "xülasə"dən bir müləhizə ilə səsləşir: "İsa Hüseynov nasirlər arasında daha çox "dramaturq" olan yazıçılardandır. Onun nəsrinin janr müəyyənliliyi dramatik-psixoloji

üslubda səciyyələnir. Əslində 50-ci illərin axırlarından, 60-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq nəsrə yeni bir təmayül kimi meydana çıxan bu üslubun əsas yaradıcılarından biri məhz I.Hüseynovdur" (20, s.95). Bu baxımdan Anarın da nəsrində dramtizmin, ziddiyyətlərin bədii konflikt səviyyəsinə qaldırılmasının canlı təzahürü, məhz ədibin əsərlərinin özüdür. Onun nəsr yaradıcılığı "dramaturq" olan yazıçı "epitet"ini qazanmağa haqq verir. Anarın 50-ci illərin axırı, 60-cı illərin əvvəllərində böyük ədəbiyyata gəldiyini nəzərə alsaq, onda I.Hüseynova ünvanlanan "dramatik-psixoloji üslub", "Nəsrə yeni bir təmayül kimi meydana çıxan bu üslub" Anara da aiddir. İsa Hüseynov kimi bu üslubun "əsas yaradıcılarından biri də məhz" Anardır.

Əslində, "dramtizm, həyatın poetik ünsürü olaraq, ehtiras və pafos kimi təzahür edən bir-birinə zidd və düşmən ideyaların toqquşmasından və kolliziyasından ibarətdir" (7, s.507). Anarın nəinki dramlarında, eyni zamanda nəsr əsərlərində də V.Q.Belinskiyin dramtizmə aid etdiyi bu xüsusiyyətlər mühüm yer tutur. Lakin Anar dramtizmini həmişə "bir-birinə düşmən ideyaların toqquşması və kolliziyası" üzərində qurmur, "ehtiras və pafosu", başqa sözlə, "həyatın poetik ünsürü"nü əsas götürür. Çünki ziddiyyət, toqquşma hələ cəbhələşmə, düşmən ideyaların kolliziyası demək deyil. V.Q.Belinskiyin "düşmən ideyaların toqquşması və kolliziyasını" dramtizmin əsası kimi iddia etməsində təbiidir ki, vulqar sosiologizm vardır. Bu meyl də tənqidçinin dünyagörüşündən, yaşadığı əsrin həddən artıq siyasiləşməyə doğru getməsindən, başqa sözlə, inqilabiləşməsindən irəli gəlirdi. O özü də yazılarında XIX əsrin bu cəhətini etiraf edirdi. Ona görə də bəri başdan demək istəyirik ki, Anarın dramtizmində V.Q.Belinskiyin siyasi-inqilabi mənada iddia etdiyi "düşmən" ideyalarının toqquşmasını axtarmaq əbəsdir. O, həyatın canlı bədii obrazını yaradır, tipləri isə Azərbaycan cəmiyyətinin vətəndaşlarıdır. Lakin Y.Qarayevin dediyi kimi "həqiqətə münasibətləri" müxtəlifdir. Bu da onların ləyaqətini meydana çıxaran vasitədir.

"Həyatın mənası nədədir?" –sualına Anarın əsərləri və qəhrəmanları adətən bir cür cavab verirlər: mədəni ünsiyyətdə! Fərd-

lər, nəsillər, ömürlər və əsrlər arasında fasiləsiz rabitədə! (42, s.5). Doğrudan da, Anar yaradıcılığının bütün gücü və iqtidarı məhz bu cəhətləri yüksək sənətkarlıqla bədii düşüncənin predmetinə çevirməsindədir. Götürək elə Anarın ilk lirik povesti olan "Dantenin yubileyi"ni (1968). Əsərdə qüvvətli bir drammatizm var. Bu, zahirən povestin aparıcı qəhrəmanı Feyzulla Kəbirlinski ilə zaman, onu əhatə edən mühit, şərait arasında gedir. Əlbəttə, bu mühitin içərisində mövcud olan bəzi qüvvələrlə qəhrəmanın əlaqə və münasibəti vardır. Lakin əsil drammatizm Kəbirlinskinin iç dünyasında gedir. İlk baxışda belə görünə bilər ki, qəhrəman çəkisizlik şəraitində yaşayır, vaxtın ona heç bir təsiri yoxdur. Başqa sözlə "obrazın öz daxilində bir zamansızlıq" (Y.Qarayev) var. Lakin obraz zamansızlığının faciəsini dərinlən duyur. Lakin İnsanların biganəliyinin, etinasızlığının səbəblərini anlaya bilmir. Anlaya bilmir ki, biganəlik İnsanlara əvvəldən xasdır, yoxsa mühit onları dəyişdirib. Kimdir günahkar, bəlkə o özüdür, "istedadsızlığın" qurbanıdır.

Əsərin əvvəlində və sonrakı hissələrində "Bu gecə, bu qoca, bu ocaq" ifadələrini dedirməyə çalışan və hər dəfə başını tutub kəskin narazılığını bildirən rejissoru Kəbirlinski heç cür anlaya bilmir. Anlamaq dərdinin ağrısını çəkən Kəbirlinski bu mənada öz sələfləri ilə Novruzəli ("Poçt qutusu") və Usta Zeynalla ("Usta Zeynal") birləşir. Zamanın fəvqündə duran bu İnsanlar ilkinliyinə sədaqətləri və günahsızlıqları ilə mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Dantenin yubileyinə dəvətnamə alan və arvadı Həcərlə çox böyük sevinclə gecəyə yollanan Kəbirlinski aldadıldığını, ələ salındığını başa düşür. Öz ərinə daim amansız olan Həcər bu dəfə dinmədi, vəziyyəti anladı, ərinə metroya minməyə dəvət etdi. Lakin ömründə metroya minməyən Kəbirlinskiyə "Çırtma vursaydılar qan damardı" (Anar). Elə bu məqamda "Təbəssümə bənzər bir şey Feyzullanın dodaqlarına qondu" (3, s.202) –deyən müəllif bildirmək istəyir ki, İnsanın daxili-mənəvi aləminin elə xüsusiyyətləri var ki, onlar vaxtın və tarixi zamanın yaratdığı ovqatla "uyğunlaşa" bilmir, ilkinliyini daim qoruyub saxlayır. Əslində bu povest həm məzmununa, həm də formasına görə drammatizm deyilən anlama

tam cavab verir. Lakin əsərdə nə düşmən ideyaların toqquşması var, nə də onların təmsilçiləri.

Sadəcə olaraq müəyyən zaman kəsiyində işi, əməli olan və öz taleyinin ardınca gələn, bəzən bunun sevincini və üzüntüsünü yaşayan İnsanlar var. Povestdə bunların hərəkət və əməlləri ilə motivləndirilmiş xarakteri var. Anar təkcə İnsanın qüdrətini onun öz içində aramır, həm də bədii toxumaları ilə İnsanın qüdrətini öz içərisində aramasına imkan yaradır. Çünki xalq şairi B.Vahabzadə "Fəryad" tarixi pyesində Ayparanın dili ilə dediyi kimi "Yaxşı da bizdədir, yaman da bizdə, gerçək də bizdədir, yalan da bizdə». Bu həm də o deməkdir ki, drammatizm, əkslik, ziddiyyət, antiqitə əzəlidir, ilkindir. Bu mənada drammatizm ilkinliyində siyasi-ideoloji boyasız olub. Anarın drammatizmi öz mayasını məhz bu əzəli və əbədi mənbədən alır.

Anar iki hissəli "Keçən ilin son gecəsi" pyesini 1967-ci ildə tamamlamışdır. Eyni adlı hekayəsini isə 1960-cı ildə yazmışdır. Pyesin həcmi 38, hekayənin həcmi isə 12 səhifədən ibarətdir. Əlbəttə, əsərin həcmi səhifələrin sayı ilə müəyyən etmək əlverişli üsul deyil. Anar kimi fikri sıxlaşdırıcı və "yuvarlaqlaşdırıcı" nasir və dramaturqda bu "meyar" zahirə mənə daşıyır. Eyhamların, məcazların, pauzaların geniş meydan aldığı "Şəhərin yay günləri" pyesinin fiziki həcmi arasında şübhəsiz ki, böyük fərq vardır. Məsələn, pyesin "Üçüncü pərdə"sinin "Dördüncü şəkl"nin ortalarından Qiyas və Dilarənin oğulları Namiqin İntizarını çəkdiyələri məqamda müəllif yazır: "...buradan başlayaraq bu səhnənin bütün epizodları müəyyən pauzalarla getməlidir" (4, s.239). Pauzalar pyesin tutumunu genişləndirir, yaşanan ovqatın drammatizmini qat-qat artırır, iç məzmunu, daxilə monoloqa geniş meydan açır. Pyesin 7 şəkildən ibarət olduğunu nəzərə alsaq, 4-cü şəkildən başlayan pauzanın pyesin mənəvi-psixoloji planının reallaşmasında necə böyük rol oynadığı aydın olar.

Yaşarın obrazlı ifadə etdiyi kimi "Ağ limanda başlayan yol"u tutub Anarın yaradıcılığının içərilərinə irəlilədikcə aydın olur ki, ədib bir sıra ideya, mövzu və qəhrəmanlarını uzun müddət

qəlbində yaşadıb, onların taleyini düşüncəsindən keçirir, müxtəlif janrlarda sınağa çəkir.

"Keçən ilin son gecəsi" hekayəsinin, "Ağ liman" və "Beş mərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" dilogiyasının aparıcı qəhrəmanlarının drama "çevrilən" həyatları buna mîsal ola bilər. Dünya ədəbiyyatında və o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında romanın pyesə çevrilməsi təcrübəsi yeni deyil. Lakin bu proses həmişə istənilən nəticəni verməmişdir. Bunun bir sıra səbəbləri vardır ki, onlar mütləq nəzərə alınmalıdır. Bu çevrilmə zahiri olmayıb mühüm daxili keyfiyyət dəyişmələri yaradır ki, bu, yazıçı tərəfindən mütləq nəzərə alınmalıdır. Çünki məlum qəhrəmanlar tamamilə yeni bir janr forması ilə münasibətə girir və ola bilər ki, onlar bu forma daxilində əvvəlki həyat və talelərini açıqlamaq üçün özlərini kifayət qədər rahat hiss etməsinlər. Necə ki, bir İnsana digərinin ürəyini köçürərkən bütün incəliklər nəzərə alınır, eləcə də mövzu və qəhrəmanlar janrlarını dəyişərkən bu kimi incəliklər nəzərə alınmalıdır. Xüsusilə dram kimi mürəkkəb və sintetik bir janr ola. Burada bütün proses tamamilə başqa cür gedir. Dramatik hərəkət elə formalaşdırılmalıdır ki, dramatizm pyesin ideya-bədii toxumasında, bütün strukturda ehtiras halında təzahür etsin. Çünki dramatik əsərin qəhrəmanının "sakit həyat" yaşamaq imkanı sadəcə olaraq yoxdur. Daim gərgin, mübarizələrlə zəngin bir həyat yaşamaq onun taleyidir. Belə bir tale əvvəldən axıra qədər onu izləyir və janrın xüsusiyyəti elədir ki, o, bu taledən qaça bilmir. Hekayə, povest və romanda isə belə deyil. Obrazlar sakit həyat yaşamaq iqtidarına malik olurlar. Bu janrlarda müəllif təhkiyəsi də onlara formal baxımdan bu imkanı yaradır. Dramatik əsər elədir ki, bu dramatik hərəkətə bağlıdır, onun içindədir. "Kənara çəkilmək" burada zahiri mənadır. Yəni müvəqqəti "aralı düşmək" aparıcı ideyadan, onun cazibəsindən "can qurtarmaq" deyil.

"Təhminə və Zaur" tamaşasına baxan hər bir şəxs özünü yeni bir ruhi aləmdə hiss edir. Ülvə və pak məhəbbətin cərəyanına daxil olaraq təmənnəsiz sevginin İnsanı mənən necə ucaltdığının təntənəsini İnsanın mənəvi qələbəsi kimi dərinlən yaşamalı olur. Halbuki, bütün təfəsilatı imkanlarına baxmayaraq "Beş mərtəbəli

evin altıncı mərtəbəsi" romanında Təhminə və Zaurun sevgi macərəsi pyesdəki qədər saf və təmənnəsiz görünür. Anar "Təhminə və Zaur" pyesi ilə roman qəhrəmanlarının bu yeni janrda da həyat və talelərini ruhi-mənəvi ömür müstəvisinə keçirmədə iqtidarlı olduqlarını nümayiş etdirdi. Nümayiş etdirdi ki, zaman və şəraitdən asılı olmayaraq əsil məhəbbət, saf eşq İnsanı mənəvi ucalığa qaldırır və "Leyli və Məcnun" macərəsi əfsanə deyil. Niyətin xoş olsa, çağdaş dövrümüzdə də taleləri əfsanəyə çevrilmiş bu qəhrəmanların layiqli davamçısı olmaq mümkündür.

"Keçən ilin son gecəsi" hekayəsindən fərqli olaraq yuxarıdakı dediyimiz kimi pyesdə həcm genişdir, personajlar da kəmiyyət etibarilə çoxdur. Bu isə müəllifin qarşısına əlavə çətinliklər çıxarır. Çünki ideya və süjet öz strukturuna görə xeyli mürəkkəbləşir və hər bir personaj öz ideyası ilə dramatik hərəkətə təsir edərək onu irəlilədir. Deməli, təkcə janr modelləri, surətlərin sayı bir-birindən fərqlənir, eyni zamanda bu nisbətdə mühüm keyfiyyət dəyişmələri baş verir.

"Keçən ilin son gecəsi" pyesində də belədir. Hekayənin də, pyesin də əvvəlini və sonunu süjetin fraqmentləri baxımından nəzərdən keçirsək mahiyyət etibarilə ciddi fərq görmərik. Elə hər iki əsərin süjetinin sonrakı inkişafında da psixoloji cəhətlər kifayət qədərdir. Lakin köklü fərqlər, mühüm dəyişikliklər də vardır. Təbiidir ki, bunsuz heç mümkün də deyil. Çünki janr başqadır, formal vasitələr fərqlidir və ən önəmlisi isə personajlar artıq nəsrin sakit həyatında deyil, dramatik əsərin ehtiraslı, coşğun həyatında tale oyununa qoşulurlar. Artıq buradakı personajların öz həyatı var və onlar bunu digər surətlərlə sıx əlaqə və münasibətdə yaşayıb ömür sürməlidirlər. Nəsr əsərindən fərqli olaraq dramda müəllifin süjetə müdaxiləsi minimuma endirilir və bəzən o, sıfır bərabər olur. Ona görə də personajlar sərbəst olduğu kimi həm də öz talelərinin yükünü və məsuliyyətini özləri daşımalı olurlar. Belə olan təqdirdə qəhrəmanlar iş və əməl göstərəndə, necə deyirlər, yüz ölçüb bir biçməlidirlər. Dialoq, daxili monoloq, pauza, qəlb həyatına enmək, məntiqi təfəkkürün iqtidarından bəhrələnmək imkanı dramda çoxdur.

Pyes birbaşa Həmidə xala ilə qonşusu Səkinə xalanın mükəlliməsi ilə başlayır. Bu dialoqdan aydın olur ki, Həmidə xala keçən ilin son gecəsini başa vurmağa hazırlaşır və bunun sevinci olduğu kimi, kədəri, qəmi də var. Belə bir ovqat hekayənin başlanğıcında vardır. Lakin hekayədən fərqli olaraq dramda aparıcı qəhrəmanın sevincinə də, qəminə də səbəb olan amillər daxilən əlaqəli, mürəkkəb struktur planda dramatik vasitələrin formalaşdırılması yolu ilə meydana çıxarılır. Bu isə nəticədə bədii toxumaları mürəkkəbləşdirir, daxili yaşantılara dramatik pafos gətirir.

"Keçən ilin son gecəsi" Anarın dram janrında ilk qələm təcrübəsidir. Lakin eyni zamanda müəllifin uğurundan xəbər verən və onu dramatik janra bağlayan əsərdir. Əsərin uğur qazanacağı irəlicədən ona görə bəlli idi ki, Anar ədəbiyyatın bu növünə təbii yolla və vaxtında gəlmişdir. Başqa sözlə, daxilində dramatik janra bir ehtiyac, qələmini bu sahədə işlədə biləcəyinə inam hiss edəndən sonra yazmağa başlamışdır. Digər tərəfdən "Ağ liman"dan başlayan yol Anarı dramaturgiyanın hüdudlarına zaman-zaman yaxınlaşdırırdı. Nəyə görə məhz "Keçən ilin son gecəsi" onun ilk pyesi oldu? Halbuki Anar eyni adla, eyni "mövzuda" yeddi il öncə (1960) bir hekayə yazmışdır. Doğrudur, ad eynidir. Aparıcı qəhrəmanlar eynidir. Mövzuda da "eynilik" var. Lakin məzmun-struktur, personajların trayektoriyası, dramtizmi meydana gətirən üsullar, müəllif mövqeyini formalaşdıran vasitələr fərqli idi. Anarı dramaturgiyaya gətirən başqa bir cəhət isə bədii nəsrindəki dramtizmin konkret janr formasına olan tələb və ehtiyac idi. Pyesin bütün personajları (eynəkli kişidən başqa) müəllifin qəlbinə yaxın, onun ehtiramına layiq olan insanlardır. Qeybətdən, dediqodu şəraiti yaratmaqdan, məkr və riyadan uzaq adamlardır. Anarın dramatik ustalığı nəticəsində keçən ilin son gecəsi məqamında oxucu və tamaşaçı bir çox insanların qayğıları ilə tanış olur. Öz qəlbində sevincə də, kədərə də yer axtaran Həmidə xalanın mənəvi böyüklüyü ilə vəcdə gəlir. Anar aparıcı qəhrəmanın qəlb həyatının genişliyini və saflığını göstərmək üçün onun öz taleyini ən münasib güzgü hesab edir. Həmidə xalanın tale kitabı açıldıqca sevinc kədərə qarışır. Övlad fərəhi, onların gələcəyini xoşbəxt

görmək sevinci, əri Qəzənfərin cismani yoxluğunun doğurduğu kədər, İnsanları xoşbəxt görmək duyğusu – bütün bunlar dramaturji yolla bədii ideyaya çevrilir, müəllifin "qələm"ini gerçəkləşdirir. Pyesin adı da ("Keçən ilin son gecəsi") simvolik mənə daşıyır. Müəllif heç də "milad"ın doğurduğu şövqün dramaturgiyasını yaratmamışdır. Bu sadəcə olaraq İnsanları dramaturgiyanın "aynası"nda göstərmək üçün bir vasitədir. Ümumiyyətlə, İnsanlar əsrlər boyu keçən ili son dəfə yola salarkən, yeni ili ilk dəfə qarşılayarkən həm sevincli və kədərli anları yenidən yaşayır, həm də öz taleyinin müəyyən məqamlarına yenidən qayıtmaq, ümid çırağı yandırmaq imkanı əldə edirlər. Bu baxımdan Anarın keçən ilin son gecəsini qəhrəmanlarının mənəvi-psixoloji sınaq meydanına çevirməsi təsadüfi deyil. Heç bir vasitə Həmidə xalanın xarakterindəki ümumİnsani qüdrəti bu dərinlikdə göstərə bilməzdi. Yaşadığı dövrün bütün sıxıntılılarına baxmayaraq Həmidə xala doğmalarına, yaxınlarına, hətta tanımadıqlarına (televiziya diktoru, telefonndan gələn səsin sahibi) sevinc və səadət arzu edir. Sevinci kədərə, kədəri sevincə qatan Həmidə xala keçən ilin son gecəsini iki yaşlı nəvəsi Vaqif istisna edilərsə, tənha yola salmasına baxmayaraq mərdliklə kədəri özündən uzaqlaşdırır, övladlarının (Rüstəm, Gülarə, Dilarə, Tofiq) fərəhinə qoşulur. Lakin Qəzənfəri də heç vaxt unutmur, onunla keçirdiyi ömrün həsrətini çəkir.

Anar yığcam mükəllimələrlə dramatik süjeti elə bir vəziyyətə gətirir ki, pyesin birinci hissəsinin ilk səhifələrindən personajlar hərəkətə qoşulmaq, xarakterlərini çözmək, taleyin açdığı yolla getmək imkanı qazanırlar. "Gecə" anlamına da təsadüfi baxmaq olmaz. Gecədə İnsan yaddaşa daha çox meydan verir. Gecənin mifik, dini anlamından əlavə digər yozumları da var. Bu həmin gecədir ki, aşıqə "şəbi-hicran" olur, ona "şamı sübh, sübhi şam" edir: "Gecələr əncum sayıram sübhədek" (Füzuli). Deməli, gecə mətləbləri yada salmaq, gizlihləri vurğulamaq və açmaq vasitəsi kimi pyesdə dərin romantik mənə daşıyır. Gecə ayrılığın vaxtı da ola bilər, sevgililərin görüşdüyü zaman da. Xaqaninin, Nizaminin, Nəsiminin, Xətəinin, Füzulinin bir çox lirik qəhrəmanları öz sevgililəri ilə görüşmək üçün gecəni əlverişli məqam hesab edir,

onun həsrətini çəkirdilər. Lakin elə də olurdu ki, gecənin sevinci kədərə qarışırdı, yaxud elə "şəbi-hicran" olub aşıqın canını yandırır, gözündən qanlı yaş tökülməsinə səbəb olur. Pyesdə sözü gedən gecə nəinki Həmidə xalanı, eyni zamanda onun övladlarını sınağa çəkir. Küsənlər barışır, sevib-sevilməyin mənası açıqlanır. Həyatla nəfəs alan canlı İnsanların qarşılıqlı münasibətləri formalaşır.

4.2. "Adamın adamı" komediyasında dramaturqun fəlsəfi konsepsiyası

Azərbaycan ədəbiyyatında tarixi M.F.Axundovun 1850-ci ildə yazdığı məşhur "Kımyagər..." əsəri ilə başlayan komediyanın inkişaf yolları həmişə hamar olmamışdır. O, bir janr kimi daim ədəbi prosesin çətin yollarından keçmiş, çoxlu maneələrlə rastlaşmışdır. Çünki bir janrın ki, pafosunu satira, gülüş, yumor təşkil edən, ictimai vəziyyətindən asılı olmayaraq hər hansı tipi, irəliləyişə əngəl olan İnsan qrupunu, İnsan şüurundakı geriliyi, cəmiyyətdəki yaramazlıqları bədii düşüncənin predmetinə çevirən, aparıcı qəhrəmanını tənqid hədəfi seçən – onda bu janrın ətrafında yaradılan mühitin, mədəni-psixoloji iqlim şəraitinin dumanlandırılmasının səbəbləri haqqında təfsilata varmağa ehtiyac qalmaz. Bu baxımdan M.F.Axundovun dramaturji məktəbindən və onun layiqli davamçılarının ustalıqından yaradıcılıqla bəhrələnən Anarın sələfi, çağdaş dövrdə komediyanın böyük ustası S.Rəhmandan sonra özünü bu janrın sınağına çəkməsi, onun bir şəxsiyyət kimi mövqeyində möhkəm olmasından, **bir sənətkar** kimi qələminə inamından və bu sahənin məsuliyyətini tam dərk etməsindən xəbər verir.

S.Rəhmanın əziz xatirəsinə həsr olunan "Adamın adamı" (1970) komediyası bədii sənətkarlıq məziyyətləri ilə göstərdi ki, bu janrın sonrakı taleyi üçün çox da təşviş keçirmək lazım deyil və ədəbi gənclik öz içərisindəki qüvvə ilə böyük sələflərinin ənənələrini yaşatmaq və inkişaf etdirmək iqtidarına malikdir. Hələ "Molla Nəsrəddin – 66" yazılarında Mirzə Cəlil məktəbinin çağ-

daş ədəbiyyatımızda layiqli yetirməsi olduğunu diqqətə çəkən Anar "Adamın adamı" komediyası ilə bu sahəni də yetkin sənətkarı olduğunu nümayiş etdirdi.

Bədii toxuması qeyri-adi vəziyyətlər, gözlənilməyən gülüş doğuran süjetlər üstündə köklənən "komediyanın mahiyyəti həyatı hadisələrlə həyatın mahiyyəti və mənası arasındakı təzaddır" (8, s.77). "Adamın adamı" komediyasında Anarın bədii konsepsiyası məhz "həyat hadisələri" ilə həyatın mahiyyəti və mənası arasındakı təzad üzərində qurulmuşdur. Komediyanın konsepsiyası komik ziddiyyətləri dərk etməyə imkan verən emosional inkar silahı gülüşdə təzahür edir. Onun çıxış nöqtəsi müəllifin müsbət ideali-dır. Sözü gedən pyesdə tip idealla ziddiyyət təşkil etdiyinə görə gülüş obyektı olur. Komediya üçün gülüşün doğurduğu pafos: idealın təsdiqi, "obyektiv" mövcud olan hadisələrin başlıca predmetidir. Bu mənada satirik pafoslu "Adamın adamı" komediyası təkcə yaramazlıqların parodiyası deyil, həm də məhz güldürməklə yanaşı gülüş hədəfi haqqında düşünməyə də meydan açandır. "Adamın adamı" komediyasının süjetinə çıxarılan hadisə və qəhrəmanları izlədikdə Anarın gülüşü ifadə etməkdə böyük istedadla malik olduğu aydın görünür. Bunu deyərkən biz eyni zamanda müəllifin gülüş vasitəsilə drammatizmi, ziddiyyətləri bədii konflikt səviyyəsinə qaldırmaq bacarığını nəzərdə tuturuq. "Adamın hər işdə adamı gərək" "fəlsəfəsi" pyesin konfliktinin həlli prosesində açıqlanır. Gülüşü emosional tənqid səviyyəsinə qaldıran Anarın mövqeyi eyni zamanda satira və bədii şərtlilik kimi mühüm vasitələrlə ifadə olunur.

Bədii qayəsi qohumbazlıq, yerlibazlıq, vəzifədən sui-istifadə etmək, "adam"ları vasitəsilə yüksəlmək kimi əxlaqa zidd meyillərə qarşı barışmazlıqdan ibarət olan "Adamın adamı" pyesində müəllif eyni zamanda janrın özünəməxsus vasitələrindən istifadə edərək ədəbiyyatımızda komediya poetikası baxımından yeni bədii xüsusiyyətlərə malik bir əsər yaratmışdır. Bu mənada pyesin böyük komediya ustası Sabit Rəhmanın ənənələrinin uğurlu davamı olduğu qənaətinə gəlməyimiz təsadüfi deyil. Məsələn, ilk dəfə müasir komik ovqat yaratmaq üçün uydurma bir müəssisə olan

"Az. Yaz. Poz." idarəsini məkan seçib şərait və xarakterə uyğun bədii vasitələrdən istifadə edərək bu müəssisədə cərəyan edən prosesləri cəmiyyətdəki deformasiya kimi səciyyələndirən məhz Anar olmuşdur. Bu idarədə dedi-qodu, avaraçılıq, boş hay-küy tək-tək zahiri hallar deyil, "adam"ına görə vəzifələrə çəkən, münasibətlərin bu kimi "prinsiplər" əsasında yaradılmasına rəvac verən makromühitin eybəcərliyinin sənət vasitəsilə etirafıdır.

"Mənzil bölgüsü" motivi ilk baxışda adi bir təfərrüatdır. Lakin personajların xarakterlərini, bir-birlərinə qarşı tutduqları mövqeyin hansı "dəyərlər"ə əsaslandığını göstərmək üçün mühüm vasitədir. Müəllif öz qayəsini bu kimi vasitələrin sistemi üstündə nizamlayır. Bütün bunlar ziddiyyətlərin müsbət qütbündə dayanan gülüşündə həqiqətin təsdiqinə yönəldir. Konfliktin müsbət qütbü isə pyesdə personaj kimi iştirak etməyən, lakin müəllifin gülüşünün çıxış nöqtəsi olan həqiqətlə ifadə olunur. Eyni zamanda yalan və rıyanı yaşamaq vasitəsinə çevirənlər, "adamın hər işdə adamı gerek" prinsipinə əsaslananlar ("Az.Yaz.Poz." idarəsinin müdiri İbişli, idarənin digər işçiləri-fənd Fərəc, Nazlı Qəmzəli, At Bala-xanım, Əhməd **Biqəm**, həftəçi Məlik, Xəbərci Xədicə, Mərd Mazarov, Əli Əyri zadə) isə bütövlükdə əsərin mənfi qütbünü mənfi reallaşdırır və emosional inkar predmetinə çevrilirlər.

Antiqütblərin pyesdə cərəyan nisbətini ustalıqla nizamlayan və daxili süjetdə fəal mövqe tutan müəllif qayəsinin reallaşdırılması üçün ilk öncə ideyasını formalaşdırmaq qayğısını çəkdiyindən bütün əsər boyu satirik gülüşün iqtidarından bəhrələnməyə, bədii üslubun bütün imkanlarından istifadə etməyə çalışır. Məsələn, xalq məzhəkəsi və qaravəlli priyomları təkcə dil və üslubu zənginləşdirməmiş, eyni zamanda kompozisiya ünsürü kimi "Adamın adamı" pyesini janrın müasir tələblərinə cavab verən bir komediyaya çevirmişdir. Məlum olduğu kimi "Adamın adamı" yazıldığı vaxtdan (1970) təxminən on il sonra (1979) böyük səhnə həyatına qovuşmuşdu. O da bəllidir ki, komediyada qayə satira, yumor və gülüşlə müşayiət olunaraq gerçəkləşir. Lakin gülüşü meydana çıxaran vasitələr, başqa sözlə, mexanizm, tarixi gerçəkliyin xarakterinə, bədii təsərrüfatda gedən proseslərə uyğun olaraq

dəyişir. Bu dəyişiklik isə üslub vasitəsi ilə formalaşaraq reallaşır. Ona görə sözü gedən komediyada janrın ənənəvi poetik tələbləri gözlənilməklə bədii axtarışları formalaşdıran məqamlar da kifayət qədərdir. Anarın pyesində ilk öncə S.Rəhman komediya ənənələri duyulmaqdadır. Biz bilərəkdən "duyulmaqdadır" deyirik. Bunu böyük komediya ustasının ruhu duyulmaqdadır mənasında anlamaq lazımdır. Bu baxımdan süjet və kompozisiyada müəyyən ünsürlərin və hətta fraqmentlərin yaxınlığını, eləcə də "oxşarlığı"nı mənada iqtibas kimi başa düşmək olmaz. Ona görə də, Anar özünün komediya poetikasını yaradarkən M.F.Axundovdan üzü bəri böyük sələflərinin sənət sirlərindən yaradıcılıqla faydalanmaya bilməzdi. Bu, ayrı cür də olmur və bu hər bir sənətkarın keçdiyi təbii-qanunauyğun inkişaf yoludur.

Bu mənada biz Anarın ünvanı bizə bəlli olan milli komediyənəvislərimizlə yaradıcılıq əlaqələrində özünü göstərən formal cəhətlərin üstündən keçir, janrın müasir tələblərinin necə, hansı vasitələrlə gözlənilməsi, başqa sözlə, müəllifin şəxsi-fərdi üslubunu reallaşdıran struktur məqamlar haqqında fikir söyləməyi önəmli hesab edirik. Məsələn, ad və familiya vasitəsi ilə tip haqqında ilkin təsəvvür yaratmaq, bu istiqamətdə onun portret cizgilərini müəyyən etmək, hətta xarakterinə yol tapmaq üslubunun bizim dramaturgiyamızda və bədii nəsrimizdə müəyyən ənənəsi var. Mirzə Cəlilin, Sabit Rəhmanın, Süleyman Rəhimovun bu barədə adlarını çəkmək kifayətdir. Lakin sələflərində seyrək olan bu cəhətə Anar daha mühüm əhəmiyyət verdi, onu sırf formal əlamət anlamından xilas edərək yeni mündəricəyə yönəltdi. Adlardan başlanan yumor hadisələrin gedişində: personajlar iş, hərəkət və əməl göstərdikcə acı gülüşə, kəskin satiraya çevrilir. İlk öncədən duyulur ki, müəllifin hüsn-rəğbəti Süsən Sünbülə, Fağır Bağıra və Tərs Tahirədir. Doğrudur, onlar istər ayrılıqda, istərsə də birlikdə pyesin ümumi qayəsini gerçəkləşdirib müəllifin mövqeyinin tam ifadəçisi səviyyəsinə yüksəldilmir. Görünür, "Adamın adamı" kimi satirik ruhlu bir komediyada bu və digər personajı müəllif idealının yaşadıcısına çevirmək mümkün deyil və buna heç ehtiyac da yoxdur. Çünki bu tipli əsərdə müəllif təsdiqinə meydan aç-

dığı ideal, daha doğrusu həqiqət əsərin bütün bədii toxumları vasi-təsi ilə reallaşır. Məsələn, komediyanın əvvəlində süjetə Mərd Mazarov kimi daxil olan personaj bir müddət qılafli dolanır, hadi-sələrin gedişində iş və "əməl" göstərir, maskası götürülür və Mərdimazarova çevrilir. Doğrudur, oxucu və tamaşaçının adı Mərd, familiyası Mazarov olan bu "şəxs"dən gözü su içmirdi. Çünki "Az.Yaz.Poz." idarəsində kadrlar şöbəsinin müdiri vəzifəsini tutmağa çalışan bu adam göründüyü vaxtdan nəyisə xəlvətcə dəftər-çəsinə qeyd edir. Zahirən ciddi görkəmlə Mərd Mazarov – deyə özünü təqdim edən personaj elə həmin andan gülüş hədəfi olur:

"Mazarov: Salam, mənim familiyam Mazarovdur. Mənə müdir İbişli lazımdır."

"Mazarov: Bacı, mən İmişlidən gəlmişəm. Mənə yoldaş müdir İbiş İbişov lazımdır."

"Mazarov: Yoldaş İbişlini istəyirəm, İmişlidən gəlmişəm" və s. kimi ifadələrlə özünü təqdim edən tip iş və "əməl"siz də artıq özü haqqında dolğun təsəvvür yaradır. O, tez-tez "İbişli", "İmişli" deməsi ilə Xəbərci Xədicəni çaşdırır: "Xədicə: Yoldaş İmişli yoxdur." "Mazarov: Necə? Yoldaş İmişli?". "Xədicə: E, çaşdım. Demək istəyirdim ki, yoldaş İmişli, yoldaş İbişli hələ gəlməyib"(6, s.262). Bu misallara diqqət etdikdə aydın görünür ki, Mərd Mazarovun özünü təqdim edərkən işlətdiyi söz və cümlələr əsasən eynidir. Lakin sözlərin sırası, yəni cümlənin tipini işlətdiyi formada olması təsadüfi deyil və mühüm ideya-estetik mahiyyət daşıyır. Bu mənada Xədicəni çaşdıran formal cəhətdən Mazarov olsa da, əslində müəllif özüdür. Başqa sözlə, zahirən təkrar kimi görünən ifadə və cümlələr bədii məna daşıyır. Az qala əsər boyu Mazarovun adının və familiyasının mənası, onun ifadə etdiyi "həqiqət" haqqında söz-söhbət gedir. Pyesin əvvəli lirik-emosional səpgidə, Fağır Bağır ilə Süsən Sünbülün məhəbbət "macərası" ilə ciddi planda başlayırsa, az sonra müəllif bizi gülüşə: Mazarovla Xədicənin məlum mükəlliməsinə qoşur. Süjetdə bu kimi çevik, gözlənilmədən edilən dəyişikliklər bir tərəfdən janrın xüsusiyyəti ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən struktur məna daşıyan kompozisiya gedişləridir. Sonralar da kompozisiyanın ayrı-ayrı fraqmentlərin-

də Fağır Bağır ilə Süsən Sünbülün qəlbi həyatına, şəxsi hisslərinin axarına meydan verilir. Lakin bunlar epizodik halda olub janrın komik pafosunu dəyişmək imkanına malik deyil. Bununla belə, həmin "epizodlar" da pyesin ümumi strukturunun, bədii toxumasının vacib, məqsədyönlü hissləri kimi mühüm əhəmiyyət daşıyır.

Əsərin bir yerində Mazarov Tahiri və Bağır göstərib onların kimliyini soruşduqda "Xədicə: Tərs Tahir ətiacının, kənəyin, adamı ovuşmazın biridir. İş-gücü də müdirlə, müavinlərlə qoz-qoz oynamaqdır. İbiş müəllimi azı on beş dəfə infarkt eləyib. Mazarov qeyd edir" (6, s.264).

Fağır Bağır haqqında məlumat verərkən isə "yazığın, aciz avaranın biridir" – deyir. İdeyanı dərinləşdirməyə, gülüşün meydanını genişləndirməyə yönəldilən Xədicə və Mazarov mükəlliməsi eyni zamanda ikincinin kadrlar haqqında məlumat toplamaq ehtirasını üzə çıxarır. Yeri gəlmişkən qeyd etmək lazımdır ki, bu tipdə əməlinin ardınca getmək ehtirasının mərzə çevrilməsi əsərdə komik ovqatın yaranması üçün az əhəmiyyət kəsb etmir. Mazarovun qeyd dəftərçəsi nəinki Xədicəni və qeyrilərini, hətta idarənin müdiri "yoldaş İbişli"ni də təşvişə salıb qorxudur. Qeyd dəftəri haqqında məlumat verilən kimi İbişlinin tez-tələsik Mazarovu qəbul etməsi ilk görüşündən müdiri gülüş obyektinə çevirir. Fənd Fərəcin, Nazlı Qəmzəlinin, at Balaxanımın süjetdə tutduqları mövqedən görünür ki, bu idarədə mürəkkəb, dərin daxili proseslər gedir. Burada baş dolandırmaq müşkül işdir. İdarədə nəinki adi işçilər, hətta vəzifə tutanlar da özlərinə yuxarılardan "zorba adam" axtarırlar. Belə bir "fəlsəfə" ilə ömür sürürlər ki, "adam"sız mümkün deyil. Yaşamaq, irəliləmək istəyirsənsə "adam"ın olmalıdır, kiməsə söykənməlisən.

Ən maraqlısı isə odur ki, İbişlinin müdir olduğu idarədə hətta uydurma da olsa, "adam"ı olmağa qarşısı alınmaz bir meyl var. "Adam" axtaranların başında isə İbişli özü durur. Əks halda İbişli heç cür bacısı oğlunu kadrlar şöbəsinin müdirliyindən azad edib Mərd Mazarovu onun yerinə təyin etməzdi. Çünki Mazarovun yuxarıda "zırpı" bir "adam"ı var. Bu kimi "xırda" detallar müəllifin komik vəziyyətlər yaratmaq ustalığı olmaqla İbişlilərin və onların

yaratdığı mühitin psixologiyasının açıqlanmasına xidmət edir. Pyesdə İbişlinin də komik xarakterinin yaradılması prosesi ardıcıl olaraq formalaşır. Onun obrazı "şəxsiyyəti"nin məzmununa uyğun vasitələrdən istifadə edilərək komikləşdirilir. Hələ İbişli səhnəyə gəlməzdən əvvəl onun haqqında təsəvvür yaradılır. Məlum olur ki, o, Tərs Tahir tərəfindən "azı on beş dəfə infarkt edilib." Gözləmək olardı ki, bu qədər infarkt olan ərizə yazıb işdən gedər. Bəlli olduğu kimi, ona "rəhbərlik etdiyi" idarədə ehtiram göstərən adam da olur. Lakin o, nəinki vəzifədən getmir, hətta özünə arxa axtarır.

İbişli səhnəyə pyesin ikinci şəklinin sonlarında gəlir və bununla da onun mühitinin birbaşa yaradılması prosesi başlayır. Onun bu gəlişi bir mənada Kərəmovun gəlişini xatırladır. Bu, həm onu göstərir ki, milli komik tiplər öz xarakter və əməllərinə görə bir-birinə bənzədikləri kimi, həmin oxşarlıq personajın "təşkili" vasitələrində də oxşarlığa səbəb ola bilər. Məsələn, İbişli Kərəmov ("Toy") və Əliqulu ("Əliqulu evlənir") tipində olan personajdır. Lakin sürünməklə də olsa, ömür sürmək, vəzifə tutmaq ehtirası onlardan qat-qat çoxdur. Layiq olmadığı vəzifədə qalmaq üçün əl atdığı vasitələr də komik və gülməlidir. Deməli, müasir komik personajın sənət yolu ilə yaradılması prosesi daha çevik, eyni zamanda mürəkkəb üsul və vasitələr tələb etməli idi ki, Kərəmov və Əliquludan sonra İbişli yeni komik obraz kimi diqqəti çəksin və bu silsilədə özünə yer etsin.

Əlbəttə, biz aparıcı komik qəhrəmanı tipoloji baxımdan tədqiq etməyi qarşımıza məqsəd qoymamışıq. Halbuki belə bir tipoloji tədqiqat Azərbaycan komediyanəvisliyinin dərin ehtiyacı var. İbişlinin süjetinin ilk məqamları Kərəmovu, sonrakı təfərrüatları Əliqulunu, onun vəzifə qılfında "ömür sürmək" üçün törətdiyi min bir oyununu xatırladır. Lakin ayrılıqda, bir tip kimi bədii toxumasında o, nə Kərəmovdur, nə də Əliqulu. Məhz Anarın İbişlinin boynuna "biçdiyi" komik vasitələrlə yaradılan, özünəməxsus vəzifə ehtirası olan orijinal tipdir. Əgər Kərəmov Şeydanın, Surxayın, Zinyətin əlindən dad edib "aslanı yaralayılar"–deyə barbar bağıraraq fəryad qoparırsa, burada Tərs Tahir və At Balaxanın İbişlinin amanını kəsir: "İbişli: Dünən axşam yenə infarkt olmuş-

dum." Kərəmov Salmanovun əlində oyuncağa çevrilibse, Anarın pyesində Fənd Fərəc, Xəbərci Xədicə, Nazlı Qənzəli İbişlini əl topu ediblər. Bu baxımdan belə bir mühüm cəhət diqqəti çəkir: yaşadıkları dövrlərdən, formalaşdırıldıkları üslublardan asılı olmayaraq komik qəhrəmanların mühitlərində daxili bir yaxınlıq, "fıtri" doğmalılıq vardır ki, onlar bir-birinə "bənzədilir", çəkib bağlayır. Yəni, əslində bu da bir tale oyunudur və onlar bu oyundan qaça bilmirlər, gülüş hədəfi olduqlarını anlaya bilmirlər. "Xoşbəxtlikdən" Kərəmov zərərin yarısından qayıdır (əslində sonda), başı daşdan-daşa dəydikdən sonra ayrılır. Əliqulu və xüsusilə İbişli özlərinəməxsus küt bir ehtirasla, müqəddəs olan heç nəyi sayə salmadan əxlaq və məənəviyyətə tamamilə zidd əməllərə qoşulurlar. İbişlinin bədii xarakterinin yaradılmasında komik vasitələrdən necə ustalıqla istifadə edilməsi haqqında aydın təsəvvür yaratmaq üçün pyesin ikinci şəklinin əvvəlindən bir fraqmenti olduğu kimi diqqətə çəkməyi lazımlı bildik:

"Müdirin otağı. İbişli stolun arxasında. Zəngi basır. Xədicə gəlir.

İbişli: Yaz.

Xədicə: Yazıram.

İbişli (fikirləşir): Yox. Poz.

Xədicə: Nəyi?

İbişli: Yazdığımı.

Xədicə: Hələ heç nə yazmamışam.

İbişli: Onda yaz... a) Göstəriş: Az. Yaz. Poz. İdarəsinin müdiri İbişli birinci müavini Fərəc Fərəcova. Tak. Qəzetdən mənə si-fariş vermişdilər ki, məqalə yazım. Fərəcov yazıbsa gətirsin, qol çəkim göndərək.

Xədicə yazır.

İbişli: b) İkinci müavini Nazlı Qənzəliyə. Az. Baş. Daş idarəsinə adam göndərmək.

Xədicə: Bəli. Az Daşbaş idarəsinə adam göndərmək.

İbişli (sıçrayır): Hara?

Xədicə: Az. Daşbaş idarəsinə.

İbişli: Nə danışırısan ay qız. Az. Baş Daş idarəsinə. Baş Daş. Bildin? Baş Daş idarəsi.

Xədicə: Yoldaş İbişli, Tahirə Balaxanım sizin yanınıza gəlmək istəyirlər" (6, s.267).

Bu parçada Xədicənin ən sonda dediyi sözlərə qədərki hissəyə heç bir xüsusi şərh vermək fikrində deyilik. Yalnız onu demək istəyirik ki, bura qədərki söhbətdən bəlli olur ki, məhz İbişli və onun ətrafı bu iş üslubunun, belə "ağlın" və "məntiqin" sahibi ola bilərlər. Dərin yumor duyğusuna malik olan Anar göründüyü kimi zahiri gülüş vasitələrindən istifadə etmir. Sadəcə olaraq qəhrəmanlarına ustalıqla elə şərait yaradır ki, onlar öz danışiq və rəftarları, "ağıl" və "mühakimələri" ilə özlərinin komik xarakterlərini açsınlar. Anar sənətkarlığının mühüm cəhətlərindən biri daxildən öz mövqeyində möhkəm dayanıb personajlarına geniş fəaliyyət meydanı verməsidir. Bu, nəticə etibarilə komik xarakterlərin yaranılmasında realizmin imkanlarının açılmasına səbəb olur. Başqa sözlə, komik qəhrəmanlar müəllif tendensiyasının deyil, məhz özlərinin xarakterlərinin, "əxlaqi" qənaətlərinin və əməllərinin "qurbanı" olur. O ki, qaldı Xədicənin "Yoldaş İbişli, Balaxanım sizin yanınıza gəlmək istəyir" – deməsi, bu, əslində çox qüvvətli bir detallıdır. İbişlinin vəzifəsini özünəməxsus bir "ləyaqətlə" icra etmək istədiyini "gərgin" bir məqamda qoyunu qurda göstərmək oyunu kimi komik qəhrəman üçün Tərs Tahiri və At Balaxanımı görməkdən üzüntülü nə ola bilər. İlan vuran ala çatıdan qorxan kimi İbişlinin də Tərs Tahirdən və At Balaxanımdan zəhləsi getdiyini bilən Xədicə bu gedişi ilə (əslində müəllifin gedişidir) nəyə nail olmaq istəyir? Bununla Xəbərçi Xədicə surəti və onun müəllifi çox şeyə nail olurlar.

Əvvəla, İbişlinin "isti aşına su qatırlar". İbişlinin iddialı bir vaxtında Tərs Tahir və At Balaxanımın yada salınması onun cılız simasını bir daha açıqlayır. İkinci tərəfdən müəllif Xədicənin İbişliyə yarımaq və onun vasitəsilə Tərs Tahiri və At Balaxanımı "oyundan" çıxarmaq üçün necə çevik və düşünülmüş hərəkət etdiyini göstərir. Ayrı cür də ola bilməz. İbişlinin rəhbərlik etdiyini "Az.Yaz.Poz." idarəsində heç kim sayıqlığını əldən verməyərək

ağız-ağıza yatır. Heç kəs mahir "oyunçu" olmaq imkanını əldən vermək istəmir. Həyatda belələri öz oyunları ilə məğlub olurlarsa, sənətdə obraz kimi məharətlə oynayır və müəllifinə uğur gətirirlər.

İbişlinin hesabat yazdırması əhvalatı yumora geniş meydan açır. Bu mənada biz gülüşün vəziyyətlərindən, xarakterlərin əməllərindən doğmasını vurğulayarkən məhz pyesin bədii mətnində qərarlaşan süjet motivlərini nəzərdə tuturduq:

"İbişli: Yaxşı, qələm götür yaz.

Biqəm: Baş üstə.

İbişli: a) Hesabatları 3 nüsxədə yazıb hazır etmək.

Biqəm (yazır): Düzələr.

İbişli: b) Yoxlanılmış rəqəmləri pozub hazır etmək.

Biqəm: Olar. Təşkil edirik.

İbişli: v) Çıxışları yoxlamaq. Bax, çıxışları sonra yaddan çıxarmayasan ha.

Biqəm: Ayıb sözdür ki... Arxayın olun.

İbişli: q)

Biqəm: Bağışlayın, İbiş müəllim, əlifba neçə hərfdi? Elə belə soruşdum ha, ürəyinizə başqa şey gəlməsin.

İbişli: Vəssəlam. Get, hə, dayan, bir də kağıza qənaət haqqında instruksiyanı 135 nüsxə çap edib işçilərə payla" (6, s.268-269).

Komediyanın süjetindən qoparılan bu fraqment İnsanda nəinki gülüş, eyni zamanda təəccüb doğurur. "Az.Yaz.Poz." idarəsində hökm sürən iş üslubu təkcə İbiş İbişlinin və onun ətrafının yaratdığı mühit haqqında deyil, eləcə də onlara bu imkanı verən makromühitin heç də ideal olmadığı haqqında düşünməyə imkan verir. Bu cəmiyyətdə böyük imkan sahibləri Şirinovlar, Xaspoldovlar durduqca, İbişlilər, Nazlılar, Fərəclər də mövcud olacaqlar. Çünki birincilər ikincilərin dayağı, onların qol-qanad açmasının ilhamçılarıdır. Deməli, pyesdə qoyulan məsələnin mahiyyəti dərinidir. "Adamın adamı" tamaşasını İbişlilərin mikromühitinə güldürməklə onun hansı dayaqlar üstündə dikəldiyi haqqında düşünməyə meydan açır. Yəni düşüncəni "balıq başdan iylənər" xalq

kəlamı üzərinə yönəldir. Diqqəti çəkən Anarın bu kimi fikirləri yüksək bədii vasitələrlə təlqin etmək üsuludur. Məsələn, "hesabatın" yazılmasının şirin yerində birdən Əhməd Bığəmin İbişlidən əlifbanı soruşması və bununla da onu çaşdırması təkcə gülüş məqsədi daşımır, həm də belə yəqinlik yaradır ki, elə "kor atın kor da nalbəndi olar." Tənqid hədəfini birbaşa İbişlilər mühiti kimi anlamaq sadələşmələr olardı. Çünki yazdırdığı hesabatdan, dediyi ilə əməli arasında uyğunsuzluqdan aydın görünür ki, belələri adamsız nəinki hökm verə bilməz, heç yaşaya da bilməz.

Bu mənada Anarın tənqid nəşəri bilavasitə "adamın adamı" inamını doğuran, reallaşdıran, onu böyük bəlaya çevirən ictimai şəraitin özünə qarşıdır. "Adamın hər işdə adamı gərək" "fəlsəfəsi" ilə yaşamaq əslində müsbətdir, faciədir və İnsanı öz içindən məhv edir, düşüncədən, axtarış və mübarizədən məhrum edir, onun inamının qırılmasına səbəb olur. Bu baxımdan "Adamın adamı" komediyasının süjetinə hansı səmtdən yanaşırsansa yanaş, hansı yerdən daxil olursansa ol, hər zaman pyesin ümumi qayəsini ifadə edən müəllif mövqeyi ilə "adamın hər işdə adamı gərək" "fəlsəfəsi"ni doğuran mühitin qarşıdurmasının şahidi olursan. Təbiidir ki, biz idealı gerçəkləşdirən müəllif mövqeyinin üstünlük qazanmasını arzu edirik. Bu, xeyrin şəər üzərində qələbəsi kimi də qəbul edilə bilər. Lakin diqqəti cəlb edən odur ki, zidd meyillərin konfliktini Anar təbii, eyni zamanda bədii axara elə salır ki, gülüşlə düşüncə nəinki bir-birindən ayrılır, əksinə, möhkəm vəhdət təşkil edir.

4.3. "Şəhərin yay günləri" dramının bədii konflikti

Öncə belə bir faktı xüsusi vurğulamağa ehtiyac var ki, səhnə əsərinin uzunömürlü olması birbaşa tamaşaçı marağı ilə bağlıdır. Təbiidir ki, milli bədii təfəkkürün dərin qatlarına nüfuz etmədən maraqları sözün əsil mənasında ehtiva etmək mümkün deyil. Çünki mayası ümumiİnsani maraqdan tutulan milli maraq siniflərin, partiyaların, ideologiyaların, hətta konkret tarixi şəraitin fəvqində

dayanan maraqdır. Bu mənada "Şəhərin yay günləri" dramında (1977) Anar marağı elə məqamlar üzərində dolandırır ki, bu, ümumiİnsanidir və tarixi şəraitin məzmunundan, hadisələrin hansı tərzdə cərəyanından asılı olmayaraq mütləqdir. Bunun adı həqiqətdir. Pyesdə həqiqət ona münasibətlə vəhdət təşkil edir. Bu mənada pyesin başlıca problemi olan İnsan ləyaqəti məsələsini, predmetdən – həqiqətə münasibətdən ayırmaq olmaz. Dramın qayəsini təşkil edən bu iki başlanğıc prosesdə bir-birini tamamlayır və gerçəkləşdirir.

Başqa sözlə, problemin bədii həlli prosesində Anar həqiqətin qapılarını taybatay açır, ona münasibətdə ləyaqətin necə təzahür etdiyini göstərir. Dramaturq pyesdə "sərt" həqiqətin təmsilçisi Qiyas Zeynallının xarakterində İnsanın müqavimət göstərmək əzmini, müəyyən həzzlərdən şüurlu şəkildə imtina etmək iqtidarını əks etdirmişdir. Müəllif Qiyas obrazı ilə demək istəyir ki, dünya xali deyil, cəmiyyətin sinəsində gedən proseslərin xarakterindən asılı olmayaraq İnsan öz ilkinliyini, təmənnasızlığını, obrazlı desək Nəsimiliyini qoruyub saxlaya bilər. Ona görə də önəmli haldır ki, "qəhrəman (Qiyas-H.Q.) həlledici dramatik vəziyyətdə – finalda da publisistik ifşa və ritorika üsuluna keçmir" (36, s.253). Çünki bir tərəfdən psixoloji təhlil üstündə köklənən bir pyesdə buna yol verilə bilməzdi. Digər tərəfdən aparıcı qəhrəmanın "daxili-psixoloji və bədii-məntiqi qatlarla əsaslandırılan" (36, s.253) qayəsini finalda "ritorik üslubda" formalaşdırmaq canlı bədii obrazın "rupora" çevrilməsi təsiri bağışladı. Bu isə "Şəhərin yay günləri" kimi psixoloji drama fayda gətirməzdi. Həyatın sərt üzü ilə rastlaşanda da Qiyas ləyaqəti uca tutur, mənəvi-psixoloji sarsıntıların girdabında qurbana çevrilmir. Aparıcı personajın xarakterinin realizmində psixoloji prinsipi əsas götürən Anarın qəhrəmanı (Qiyas-H.Q.) ən sonda "Dünya tək bir Şamxallardan ibarət deyil ki, qanun var, ədalət var..." (5, s.262) deyir. Bu, Qiyasın inamıdır. Həqiqətdən də dünya heç zaman tək bir Şamxallardan ibarət olmayıb. Lakin dünyada həmişə Şamxallar şəər qüvvə kimi olub və olacaq. "Qanun" və "ədalət" in də mütləq həqiqət anlamı var. Bir də baxır "qanun" və "ədalət" hansı şəraitdə həyata gətirilir və onun keşi-

yində duran kimdir. Əgər Şamxallar bu "qanun" və "ədalət" in keşiyində dayanırsa, onda əlbəttə, bunların aliliyi, obyektivliyi gözənlənməyəcək. Belə halda Qiyas yalnız tanrının mərhəmət və ədalətinə bel bağlaya bilər. Məhz bu mənada nikbin olmaq mümkündür.

Görünür, Anar özü də vəziyyəti dərinlənən anladığı üçün "ədalət var" sözündən sonra üç nöqtə qoymuşdur. Bu, sadəcə pauza deyil. Məhz cəmiyyətdə "ədalət"ə çatmağın müşkül və üzüntülü olduğuna işarədir. Bütün bunlar həm də o deməkdir ki, Anar süjeti motivləndirərkən daxili məzmunu zənginləşdirən cəhətlərə üstünlük verir. Çünki zahiri olan keçicidir, nisbidir, onun imkanı müəyyən hədud qədərdir. Daxili olanda isə (ruhi-mənəvi olan) hədudsuzluq var və yozum imkanı genişdir. Bu mənada Anarın pyesin son şəkillərində paüzə üstünlük verməsi təsadüfi deyil. Müəllif söz vasitəsilə demədiklərini, yaxud açıq formada ifadə etmək istəmədiklərini "paüzələr" vasitəsilə qəlb həyatına, ruhi-mənəvi müstəvi üzərinə keçirir.

Anarın ləyaqəti və həqiqəti cəmiyyət həyatından ruhi-mənəvi aləmə keçirməsində dərin rəmzi mənə var. "Əsas qəhrəman" (Qiyas– H.Q.) məhz əşyaçılıq, meşşançılıq xəstəliyi əleyhinə müqaviməti ilə güclüdür (35, s.253) mülahizəsinin bu baxımdan şərhə bir qədər ehtiyacı var. Çünki mülahizə müəllifi eyni səhifədə belə fikir söyləyir: "Ləyaqət nədən başlayır?"–həqiqətə münasibətdən! Anar həqiqətin taleyini və qələbəsinə məhz doğruluğa və yaxşılığa münasibətin çətin sınağında təhlil edir"(35, s.253). Məlum olduğu kimi, Anar həqiqətin taleyini bir mənada aparıcı qəhrəmanı Qiyasa tapşırıb, özü isə mövqeyini daxili planda qərarlaşdırıb. Deməli, həqiqətin taleyinə hər ikisi eyni zamanda cavabdehdir və qələbəsinə də söz göstərməlidirlər. Belə olan təqdirdə "əsas qəhrəman əşyaçılığa, meşşanlığa müqaviməti ilə güclüdür" demək yerinə düşür. Əslində pyesin mətn-məzmununda əsas qəhrəmanın əşyaçılığa və meşşançılığa qarşı müqaviməti, başqa sözlə, mübarizəsi çox cüzi yer tutur.

"Əşyaçılıq və meşşanlıq" həqiqətin taleyinə cavabdeh olan əsas qəhrəman üçün zahiri amillərdir və heç vaxt onun gücünə,

müqavimətinə meyar ola bilməz. Eyni zamanda bütün gücü "əşyaçılığa və meşşanlığa" müqavimətə yönəltmək qəhrəmanı vulqar sosiologizmə yuvarlandıra bilər. Çünki əşyaçılığa və meşşanlığa meyl keçicidir, tarixidir, deməli müvəqqətidir. Əxlaqda və mənəviyyatda uzun zaman qalmaq iqtidarı yoxdur. Bədii ədəbiyyatda və tənqid təsərrüfatında "əşyaçılığa və meşşanlığa" qarşı mübarizə əhval-ruhiyyəsi şübhəsiz ki, cəmiyyət həyatında gedən proseslərin xarakteri və ictimai mahiyyəti ilə bağlı olmuşdur. Məsələn, bu günkü realıqdan bəhs edən heç bir əsərdə qəhrəmanın gücünü, başqa sözlə həqiqətə münasibətini "əşyaçılıq" və "meşşanlıq" xəstəliyinə müqaviməti ilə bağlamağa rast gəlməzsən. Çünki bu gün dünyada, o cümlədən Azərbaycan cəmiyyətində başqa ictimai-iqtisadi proseslər gedir. Sərbəst iqtisadiyyatın hökm sürdüyü bir cəmiyyətdə "əşyaçılıq" problemə çevirmək məsələsi özü aradan çıxır. Deməli, həqiqət, Qiyasın ləyaqəti daha dərinlərdə axtarılmalıdır. Fəlsəfədə və ona yaxın olan elm sahələrində həqiqət və ləyaqət haqqında dərin fikirlər vardır. Lakin "Şəhərin yay günləri" pyesində Y.Qarayevin dediyi kimi "həqiqətə münasibətdən başlayan ləyaqət" canlı bədii obrazların qarşılıqlı əlaqələri əsasında gerçəkləşir. Deməli, hər hansı bir obrazın inamı da həqiqət sayıla bilməz. Əks halda müstəntiq Şamxalın da, cərrah professor Bəhram Zeynallının da inamı həqiqət kimi qəbul edilir. Çünki onların hər biri öz mövqelərinin düzgünlüyünə inanırlar və axıra qədər inamlarında qalırlar.

Üç pərdədən və yeddi şəkildən ibarət olan bu dramda şəhərin yay günlərindən müəyyən məqamlar götürülərək İnsanların münasibətlərinin dəyərləndirilməsinə yönəldilir.

Pyesdə cərəyan edən hadisələrin axarına qatıldıqda aydın olur ki, məişətdə, əxlaqda, mənəviyyatda dərin proseslər gedir. İnsanlar heç də göründükləri kimi deyillər. Böyük iddialı adamlar əslində son dərəcə cılız İnsanlardır. "Əl-əli yuyar..." "prinsipi" ilə yaşayırlar. Pyesin əvvəli yay günündə könül açan bir məqamla başlayır. İki gənc: Namiq (18 yaşında) və Qumru (19 yaşında) şirin-şirin söhbət edir. Söhbət ümumi məsələlərdən: görüşə gecikməkdən, kinoya getməkdən, havanın istiliyindən "ictimai əmlak

olan stəkanın" sınımasından, yayın istisindən kino-teatrın qış zalında adamın ürəyinin darıxmasından, ata-anadan və s. gedir. Onların münasibətlərinin süjeti çözüldükcə, tərəflərin bir-biri haqqında məlumat dairəsi genişləndikcə şəxsi hisslərin də meydana çıxmasına imkan yaranır: "Qumru: Bu nömrəylə şəxsi söhbətlər etmək olmaz. Namiq: Şəxsi niyə? "Devuşka, koqda pribivaet poezd Moskva-Baku?"—Mən səni sevirəm" (5, s.190).

Gənclərin mükəlliməsinin get-gedə sevgi macərasına yönəldilməsi həm bədii süjet, həm də həyatı baxımdan təbiidir. Bununla müəllif gələcək hadisələrə körpü salmaqla bərabər, eyni zamanda bəri başdan həyatın və İnsanın münasibətlərinin son dərəcə mürəkkəb və qəribə olduğunu unutmamağa səsləyir. Doğrudan da, romantik bir ovqatla başlayan süjet qəmli motivlə sona yetir: "Maşının sükanı arxasında əyləşən Namiq qəza törədir və nəticədə Qumru həlak olur. Pyesin finalında bu faciəni valideynlərin necə böyük kədərlə yaşadıkları göstərilir. Lakin Namiqin valideynləri (Qiyas və Dilarə), ən önəmli isə nakamın (Qumrunun) anası içəridən qovrulsa da ləyaqətini uca tutur.

Pyesdə dramatism ikinci pərdənin əvvəlindən gərgin hal almağa başlayır. Məlum olur ki, professor Bəhram Zeynallının ad günüdür, onun 60 yaşı tamam olur. "Masanın üstündə doqquz adamlıq qab-qacaq düzülüb, masanın ətrafında doqquz dənə stul qoyulub." Sonradan görəcəyimiz kimi müəllifin bu təfəslatı təsadüfi deyilmiş. Çünki Bəhram Zeynallının ən yaxın qohumu (qardaşı oğlu) Qiyas müəllimin və onun həyat yoldaşı Dilarə xanımın bu məclisdə iştirakı nəzərdə tutulmamışdı. Qiyasın Dilarə xanım ilə məclisə gəlişi əlavə gərginlik yaradır, kimsə yerindən durmalı olur, qab-qacaq götürmək və s. də izsiz qalmır. Bəhram Zeynallının zahiri ciddiliyinə baxmayaraq danışığı və əməli dinləyicidə təəssüf və gülüş doğurur. Bu mənada onun ilk gəlişi heç də ənənəvi komik qəhrəmanların gəlişindən fərqlənmir: "Bəhram: Bəli, bildir idi. Sovet İttifaqından ikicə nəfər dəvət olunmuşdu: mən və akademik Pavlovski. Mən məruzə etdim, təbii ki, ingiliscə, Fransiskonun bələdiyyə rəisi bizi kokteylə çağırırdı, məsələ onda deyil..." (5, s.197)

Professorun bu səpkidə və sonralar da eyni məzmununda "çözülən" nitqi həm də onu göstərir ki, "alim olmaq asandır, İnsan olmaq çətinidir". Əks halda Bəhramın özünün dediyi kimi vaxtı ilə övlad kimi qayğı göstərdiyi qardaşı oğlu Qiyas müəllimi bu şad günündə heç unudardı? Şöhrət nərdivanının pillələri ilə qalxdıqca müqəddəs nə varsa unudan bu məşhur cərrah anbaan mövqelərini itirir, zahirən özünü ucadan-uca tutan bu adam finalda son dərəcə cılız görünür. Sərt həqiqətlə rastlaşanda müəllim kimi əriyir, Qiyası inandırmaq, yolundan döndərmək üçün istifadə etdiyi "arqumentlərdə" havadan asılı qalır. Çünki boş və mənasızdır.

Dramaturq Bəhram Zeynallıya xarakterini açmaq üçün geniş imkan verir. Şöhrət və mənəmlilik iddiası onun məntiqini də əlindən alıb. Nəyi harada və nə cür demək haqqında düşünmür. Heç mətləbə daxil olmayan bir məqamda deyir: "Noyabrda İrandaydım. Bizi şah da qəbul elədi, məsələ onda deyil..." "Yox, "məsələ onda"dır ki, gözümüzün qabağında "məsələ onda deyil"—deyə dünyanın hər yerində vurub çıxdığından dəm vuran tipin orijinal bədii obrazı yaranır.

Anara qədər dramaturgiyamızda belə bir personaj yaranmamışdır ki, öz sahəsinin gözəl mütəxəssisi olsun, lakin ailə, məişət məsələlərində, şəxsi həyatında, onomastik vahid axınlarına münasibətdə belə cılız olsun, yoldaşlıqda, dostluqda təmənna güdsün, "dostu" müstəntiq Şamxalın fərsiz oğlunu Qiyas vasitəsilə instituta saldırmaq üçün onun qarşısında kiçilsin və nəticədə yaramaz üsullara əl atsin. Pyesin başlıca qayəsi təbiidir ki, həqiqətlə və həqiqətlə bağlıdır. Ziyafət zamanı Bəhram və Şamxal özlərinə məxsus miflərə gətirməklə həqiqətlə yaxşılığı bir-birindən ayrılırlar. Qiyasın fikrincə isə bunlar eyni şeydir. Bəhram bu anlayışların şərhinə "Çıxaqodan, məşhur Stesselin cərrahiyyə əməliyyatına aparılması"ndan başlayır. Şamxalın qənaətinə: "Ammə bəzən görürsən ki, həqiqətlə yaxşılıq toqquşdular."

Müəllif Şamxal-Qiyas mükəlliməsinin dramaturgiyasını uğurla davam etdirmək üçün həqiqətlə münasibəti ön plana çəkir. Çünki məhz ona münasibətdə tərəflərin ləyaqət anlayışı meydana çıxır: "Şamxal: Elə xalq var ki, onun üçün həqiqət hər şeydən üs-

tündür – həqiqətin yolunda, necə deyərlər doğma dədəsinə də od qoyar, uf deməz. Amma, məsələn, bizim xasiyyətimiz başqadır.."; "Şamxal: Təsəvvür edin ki, bir gün professor yüz faiz təqsirkardır. Hə, indi mən necə hərəkət etməliyəm?" "Qiyas: Qanun necə deyirsə o cür". "Şamxal: Bəli, mən məsələn, ingilis olsaydım, siz deyən kimi edərdim. Amma mən Şərq adamıyam. Mən dəridən-qabıqdan çıxıram ki, professorun işini yüngülləşdirim, xilas eləyim onu, qoy lap bu iş həqiqətə xilaf olsun." "Qiyas: Əşi, düz deyil... Şərq adamı məgər həqiqəti Qərb adamından az istəyir? O ki, qaldı sizin dediyiniz – bu xalis dostbazlıqdır – ingilis də dostbaz ola bilər, islandiyalı da, yapon da..." (5, s.204). Mövqelərin belə gərgin dramaturgiyasında tərəflərin ləyaqəti meydana çıxır. Çünki onların hər biri (Bəhram da daxil olmaqla), həqiqətə münasibətdə tamamilə fərqli mövqelərdə dururlar. Əgər Şamxal "həqiqətə xilaf" işlər tutmağa hazır olduğunu etiraf edirsə, Bəhram da bu "mərdliyi" alqışlayır. Onun fikrincə, guya sınaqdan çıxmamış mərdlik, düzlük heç nədir. Təbiidir ki, Qiyas belə "fəlsəfə" ilə razılaşa bilməzdi. Ona görə də sona qədər öz fikrinin üstündə dayanır və mövqeyində israr edir. Bütün bunlar onu göstərir ki, Anar bir-birinə dost və qohum olanları bir masa arxasında yığb onları müəyyən anlayışlara qarşı zidd baxışlarının dramaturgiyasını yaratmaqda mahir ustadır. Bu zaman hətta incə yumor vasitələrinə istifadə etməyi unutmur.

Məsələn, Şamxal Qiyasa müraciət edəndə "cavan oğlan" ifadəsi işlədir. Halbuki Qiyas 45, Şamxal isə 48-50 yaşlarındadır. Əslində "cavan oğlan" ifadəsi ilə Şamxal Qiyası sınağa çəkir. Zahirən bu saymazyanalıq kimi görünərsə də, Şamxalın qarmaq atmaq üsullarından olub qarşısındakı əyməyə, sındırmağa yönəldib. Digər tərəfdən özünü zahirən yaddaşsız nəzərə çarpdıran Şamxal Qiyasa tez-tez "Niyaz", yaxud "əzizim Niyaz"–deyə müraciət edir. Nəhayət, bu müraciət forması Qiyası təbdən çıxarır: "Bir də mənə Niyaz desəz... "Lakin Şamxal bu məqamda da zahirəni təmkinini pozmur, müstəqil soyuqqanlılığı göstərir. Anar antiqütblərin dramaturgiyasını elə hazırlayır ki, onlar öz mövqelərini, iş və

əməllərini, kimin hansı əqidə və məsləkin sahibi olduğunu meydana çıxara bilsinlər.

Əmisi Bəhram Zeynallının, hətta arvadı Dilarə xanımın təkildə tələb etməsinə baxmayaraq Şamxalın fərsiz oğluna "üç" qiymət verib ali məktəbə daxil olmaq yolunu kəsəndə özünə əleyhdarlar qazandığını Qiyas çox gözəl başa düşür. Lakin onun argumenti də son dərəcə tutarlıdır: "Evə rüşvət gətirilən hər bir qoyun instituta qəbul olunan qoyunun əvəzidir". Ona görə də özünü asmağa razıdır, vicdanının əleyhinə getməyə yox. Çünki qənaəti belədir: "Vicdan da qızlıq kimi bir şeydir. Bircə dəfə vicdanın əleyhinə get kifayətdir". Qiyası bir İnsan kimi başa düşmək olar. Lakin nə Şamxal, nə Bəhram, hətta nə də Dilarə onu kifayət qədər anlamaq iqtidarında deyil (xoşbəxtlikdən pyesin sonunda Dilarə Qiyası başa düşə bilir). Dilarənin təkidindən sonra Qiyas sanki inildəyir: "Qiyas: Mən eləyə bilmirəm, başa düşürsən, vicdanımın əleyhinə gedə bilmərəm, neyləyim mən axı?" Həyatda Qiyas kimi İnsanların olması böyük nemətdir, xoşbəxtlikdir. Tarixdə taleyinin ardınca gedib cismən məhv olanlar, mənəvi üzüntü içərisində ömrü başa vuranlar çox olub. Qiyasın qəti qənaəti belədir ki, "İnsan ləyaqəti, kişilik, qeyrət olmasa, onda bütün bu dünyanın, hər şeyin nə mənası varmış". Lakin taleyin işinə, hökmünə bax ki, Şamxalın arzuladığı məqam gəlir. İndi qəza törədib adam öldürən Namiqin taleyi müstəntiqin əlindədir. O, işi istədiyi kimi fırlada bilər. Lazım gələrsə qanunu pozar, həqiqəti saya salmaz, ədaləti tapdalayar və nəticədə ləyaqətini itirər. Çünki o, Bəhramla dostdur, professorun vaxtı ilə ona yaxşılığı keçib, arvadını sağaldıb. Əslində Şamxal hələ yaxşılığı da keçib, arvadını sağaldıb. Şamxala üstəlik oğlunun instituta qəbul olacağına ümidini itirməyib və hər şey Qiyas müəllimin imtahan zamanı verəcəyi qiymətdən asılıdır. Qiyas odla su arasında qalıb. Şərt ağırdır. Şamxalın oğlu nəinki yüksək qiymət almalıdır, eyni zamanda üç nəfər bilikli abituriyent kəsilməlidir. Lakin Qiyas bunu edə bilərdimi? Özü də etiraf edir ki, bacarmadım. Çünki "mən o biri uşaqların gözlərini gördüm. Mənə elə baxırdılar ki..." (5, s.257)

Doğrudan da, vicdanı, ləyaqəti, kişiliyi itirənlər Qiyas müəllimdən belə qurban tələb edə bilərdilər. Vicdan, düzlük, ləyaqət məsələlərindən ən obyektiv və prinsipial mövqe tutan və bunları həyatın mənası hesab edən İnsanın həlli müşkül məsələ qarşısında qoymaq, ona üz vermiş müsibətdən istifadə edərək qabağına kömək atmaq, necə deyirlər divara dirəmək ən azı alçaqlıqdır. Oğluna, həyat yoldaşına sonsuz sevgisinə baxmayaraq Qiyas müəllim əyilmir, əvvəldən tutduğu həqiqət, düzlük yolunu ləyaqətlə sona çatdırır. Anar həqiqətin təntənəsini, İnsanın ləyaqəti uca tutmaq amalını: əsərin başlıca qayəsi bədii toxumalara elə hopubdur ki, süjetdə bir motiv digərini zənginləşdirir və tamamlayır, kompozisiyada fraqmentlər arasında möhkəm bədii vəhdət yaranır. Başqa sözlə, müəllif mövqeyi struktur ideya kəsb edərək pyesin daxili məzmununu zənginləşdirir. Ona görə də pyesdə bəzi məsələlər analitik təfəkkürün fəallığını tələb edir. Yüksək bədii-intellektual səviyyədə yazılan "Şəhərin yay günləri"ndə qoyulan problemləri, nüansları empirik təfəkkürlə anlamaq və yozmaq müşküldür. Bəzi mənfi personajlar öz "ideyalarını" sanki "Adamın adamı" pyesində gətirirlər. Bunu varislik kimi də qəbul etmək olar. Məsələn, Ağarəfi, Bəhrüz dələduzluqla, əyri yollarla getməkdə heç də "Adamın adamı" komediyasındakı Əli Əyri zadədən, Fənd Fərəcdən geri qalmır. Şamxal "adam adama görə olar" deyib səlahiyyətindən istifadə edir, hüquq işçisinə yaraşmayan əməllərə əl atır və beləliklə həqiqət, düzlük, vicdan və ləyaqət kimi müqəddəs prinsiplərin üstündən xətt çəkir, onları tapdalayıb keçir. Buna ən yaxşı sübut onun özünün dedikləridir: "Şamxal: Əşi, boşlayın görək. Adam adama nə gündə görə olar. Pis gündə, ağır gündə. Yoxsa elə quru-quru qurbanın olum... Adam görə bir-birinə yaxşılıq eləsin. Mən belə qanıram, bəlkə düz qanıram, professor." "Bəhram: Tamamilə düz deyirsən, əzizim, yüz faiz" (5, 246-247).

Xalq yazıçısı Ə.Vəliyev "Ürək dostları" romanında "ürək dostu", "çörək dostu", "verək dostu" ilə yanaşı "gərək dostu"ndan da bəhs edir. Birincidən başqa qalanlarını rədd edir. Çünki bunlar həqiqi dostluq nişanəsi deyil. Göründüyü kimi, Şamxalın "dost-

luğu" "gərək" prinsipinə əsaslanır. Özü də dostu yaxşı gündə, şad gündə yox, məhz "pis gündə, ağır gündə" görə olmaq istəyir. Professor Bəhram Zeynallı da İnsana "pis gün" arzulayan bu bayquş xislətli "dostunun" "kəlamlarının" "yüz faiz" doğru olduğunu təsdiq edir. Atalar, "su axar, çuxurunu tapar" deyiblər. Əslində bu iki "dost" bir-birinə çox yaraşır. Eyni tipli adamların bir-birini çəkdiyini fəhmlə duyan Anar sənətinin güzgüsündə onu çox ustalıqla, həyat formasında təsdiq edir.

"Şəhərin yay günləri" dramında hər bir motiv süjetdə tutduğu yerdən, ədəbi materialların həcmindən asılı olmayaraq hər bir personaj bədii vəhdətə "xidmət" edir, müəllif ideyasını zənginləşdirir. Dramaturqun tərtib etdiyi bədii konstruksiya "zərrə" ilə bütövün sintezinə əsaslanır. Mövcud strukturda bunlar bir-birindən ayrılmazdır, çünki qarşılıqlı münasibətdədirlər. Tam, bütöv cüzlərdən ibarətdir və onsuz mövcud deyil. Bu mənada pyesin bədii ideyasının gerçəkləşdirilməsində hətta "Qoyun gətirən adam"ın da mühüm əhəmiyyəti vardır. Hadisələrin gedişində bu personaj da məhz bir sıra mətləblərin üstünə işıq salır, ideyanı alt qata çəkir, cəmiyyət həyatında qaysaxlanmış yaralardan xəbər verir. Lakin onun obrazının komik planda yaradılması səbəbsiz deyil. Ona görə də Anarın bu və digər dramalarında özünü göstərən bəzi incə gedişlərin dalğası çox uzaqlara gedir, səs-sədası sonralar daha yaxşı gəlir. Başqa sözlə, dərinliklərdən gələn və yüksək sənətkarlıqla gerçəkləşən ideya üçün vaxt, tarix məhdudluğu yoxdur. Bu baxımdan "Şəhərin yay günləri" pyesində tənqid və təsdiq pafosu yalnız cəmiyyətin səthində münasibətə girənlərlə məhdudlaşmır, eyni zamanda, gələcəyi də ehtiva edir. Pyes bizi şəhərin yay günlərinin qapalılığından "ulduzlu" (5, s.263). səmaya çəkib aparır. Nəticədə Anarın həqiqəti ulu Cavidin "Peyğəmbər" dramında təsdiqinə səy etdiyi həqiqətlə "üst-üstə" düşür.

*Nərdə parlarsa haq, şəraf, vicdan,
Eyilik, doğruluq, gözəllik, inan,
Orda var sevgi, orda var iman;
Orda var şübhəsiz böyük yaradan! (5, s.25).*

4.4. "Səhra yuxuları" pyesi Anarın özəl dramaturji üslubunu düzənləyən bir əsər kimi

Anarın ən maraqlı dram əsərlərindən biri də onun iki hissəli, səkkiz şəkilli "Səhra yuxuları" pyesidir. Siyasi pamflet üslubunda yazdığı bu əsəri müəllif "pyes-qəzet" adlandırmışdır. Müəllif, "meydan teatrının, folklor dramaturgiyasının ifrat şerti-lik və qrotesk ünsürlərinə geniş yer ayırır. Anarın nəsr dəst-xətti üçün ikinci səciyyəvi cəhət: müəyyən sosial stereotip və ona qarşı çevrilən sərt satirik sarkazm burada davam edir" (36, s.256-257).

"Pyes-qəzet", "dram-qəzet" anlayışlarının nə dərəcədə yerində olduğunu, yaxud nə qədər elmi məzmunu malik olduğunu demək çətindir. Əsər ədəbiyyatımızda yeni və orijinal bir tərzdə, həm də qovuşuq janrda yazılmışdır. Əsərin əsas qəhrəmanı amerikalı reportyor-jurnalist–Tom Soyer hesab etmək o qədər doğru olmaz; çünki onun pyesdə rolu əsas etibarilə informasiya, məlumat verməkdən ibarətdir. O, baş verən dramatik hadisələrin əsas iştirakçısı deyil, yalnız şahidi və şərhçisidir. Bu mənada onu əsas obraz hesab edə bilmərik.

Əsas məqsəd iyrənc diktatura rejimini və buna qarşı mübarizə aparan İnsanları təsvir etməkdir; amerikalı reportyor və digər iki amerikalı qonaq məhz bu məqsədlə əsərə daxil edilmişlər.

Müasir dünyanın siyasi tarixi mənzərəsi ilə, diktatura rejimlərinin anatomiyası ilə tanış olduqda bir daha əmin olursan ki, lap əslində bu rejimlər gerçəkdən absurd xarakter daşıyır. Bu mənada Anarın "Səhra yuxuları"nda təsvir elədiyi Bayalstan ölkəsi–Bayalstan gerçəkliyi tamamilə inandırıcı bədii və həyati bir reallıqdır!

"Ümumiyyətlə, həqiqət-yalan paradoksu, yerləri səhv düşmüş psixoloji antiqütblər pyesin bədii strukturunda əsas satirik elementi təşkil edir... bu da mənalı bir paradoksdur ki, Anar özü də səhra həqiqətləri haqqında bu əsəri "Səhra yuxuları" adlandırmışdı (36, s.257. Əslində paradoksallıq pyesin ənənəvi olan bədii predmeti ilə janrı, üslubu və forması arasındadır. Çünki tamaşaçı ekranda və səhnədə bu səhra qumlarını həmişə romantik bir eşqə,

Məcnun faciəsinə, yaxud Şərq əsatinin "Min bir gecə"sinə beşik və məcra şəklində görməyə adət etmişdir. Anar isə "romantik səhranı əsatir və dastan yuxusundan oyadır, onu qəzet və xronika janrında müasir pamfletin baş verdiyi satira məkanına çevirir və ilk dəfədir ki, səhraların dərdlərini onların komik həqiqətləri şəklində qələmə alır. Bu özü də paradoks, ənənə ilə təzad və polemika deyilmi?" (36, s.256).

Əsərdə təsvir olunanların "komik həqiqətlər şəklində qələmə alınması" təsvir olunanların az qala sürreal bir gerçəklik təəssüratı doğurduğunu təsdiq edə bilərik. Ona görə də Bayalstanda gördükləri buranın qonaqlarına – kənardan baxanlara sərab, yuxu, ilğım təsiri bağışlayır; müəllif məhz onların anlamında, təəssüratında Bayalstan həqiqətlərini - "səhra yuxuları" adlandırır.

Pyesdə jurnalist Tom Soyer bu ölkə ilə bağlı şahidi olduğu bir əhvalatı professor Brukun qızı Luya danışır.

Tom Soyerin söylədikləri, üstəlik xanım Lunun burada qonaq ikən şahidi olduqları, əlbəttə, normal cəmiyyət və İnsanlığın qanunları, normaları ilə o qədər ziddiyyət təşkil edir, o qədər ağlasığmaz görünür ki, bunları ancaq yuxu, qarabasma, sayıqlama kimi qəbul etmək olar.

Bayalstan cəhənnəmində vəziyyət nə qədər dəhşətli olsa da, İnsanlar total qorxu və təzyiq altında saxlansalar da, hətta belə mühitdə öz taleyi ilə, Vətənin, xalqın məzlum, qeyri-İnsani həyatı ilə barışa bilməyən və amansız mənfur hakimiyyətə qarşı mübarizə aparmağa qabil olan adamlar tapılır. "Azadlıq, ya ölüm" gizli təşkilatının üzvləri, vətənpərvər ziyalı doktor Kərim belə İnsanlardandır. Dinc, liberal mübarizənin tərəfdarıdır, qan tökülmənin, terrorçu vasitələrin əleyhinədir. Bu, başdan-ayağadək humanist təfəkkürlü bir İnsandır; istibdad rejiminə qarşı mübarizədə öz ölümündən belə çəkinmirsə də, başqalarının qanının tökülməsini qətiyyətlə arzulamır və həmişə bunun qarşısını almağa çalışır. Lakin bununla belə, təəssüf ki, çox zaman onun bu mövqeyi bayallar diktaturasının heç nə ilə məhdudlaşmayan zorakılığı qarşısında məğlubiyyətə düşər olur.

"Səhra yuxuları"nda təsvir olunan cəmiyyət nə qədər dəhşətli və qeyri-bəşəri olsa da, müəllif göstərmək istəyir ki, sonuncu azadlıqsevər İnsan məmləkətdə qaldıqca, demək, qaniçən diktator hələ tam qələbə çalmayıb: demək, hələ də ölkədə İnsanların bir zaman birləşib müstəbidi devirmək şansı yaşamaqdadır" (15, s.115).

Əsərdə doktor Kərimlə bərabər, gənc inqilabçı qız Leyla obrazı diqqəti cəlb edir. Bu, Leyla ölkədə tanınmış bir ailənin övladı, prezident Bayalın silahdaşı olan qoca bir generalın qızıdır və "Azadlıq, ya ölüm" təşkilatına qoşulub rejimə qarşı amansız mübarizə aparır. Bu qızın adı ilə bir çoxları gəlib inqilabi hərəkata qoşulurlar. "Azadlıq, ya ölüm" təşkilatının fəallarından olan şair Ruzgar Leylanı növbəti dəfə həbsdən qurtarmaq üçün prezident Bayalın sevimli arvadının oturduğu təyyarəni qaçırdır və Leylanı xilas edir. Elə o vaxtdan da onun yaxın silahdaşına çevrilir.

Əsərdə səmimi etiraflar, lirik hisslər, düşüncələr kifayət qədərdir. Leyla Əmir tərəfindən Ruzgar və Mehdi ilə birlikdə edam edilən zaman atasına-qoca generala məktub yazır, rejimə qarşı amansız mübarizə yoluna qoşulmasının motivlərini açıqlayır və atasının onu anlamasını istəyir. "Bir gün mən başa düşdüm ki, başqaları bədbəxt ola-ola xoşbəxt olmaq mümkün deyil. Ata, bir səhər beşdə dur, maşınına min, get şəhərimizin cənub tərəfinə... Orda indi çoxmərtəbəli prezident sarayı tikilir... Bir dənə qaldırıcı kran görməyəcəksən... altı-yeddi yaşlı uşaqlar görəcəksən, ağır yükün altında ikiqat bükülüb, beton layları get-gedə ucalan mərtəbələrə daşıyırlar... O zaman sən mənə başa düşərsən, ata. Sən bu məktubu alanda artıq mən olmayacam. Nəvə tamarzısıydın, indi heç qızların da qalmadı, yazıq atam. Sənin "qara balan".

Bu cür intim etiraf anlarını göstərməklə müəllif qəhrəmanlarının həqiqi İnsana xas olan bütün keyfiyyətlərə malik olduqlarını çox gözəl surətdə nümayiş etdirir. İnqilabçı gənclərin–Leylanın, Ruzgarın, Mehдинin həyatından təsirli məqamları verməklə, bir tərəfdən, o, bunların zahirən adi hisslərdən, İnsani duyğulardan uzaq görünməklərinə baxmayaraq, necə incə, kövrək qəlbi, həssas ürəkli olduqlarını qabartmaq istəyir.

Vətənpərvərlərin qəhrəmanlığı, onların qəddarcasına edam olunması Tom Soyeri–dünyanın hər üzünü və hər cür vəhşətini görmüş bu köhnə qəzetçini möhkəm sarsıdır.

Şən məqamda biz Tomu bir küncdə adəti üzrə "Bayal" şərabını içən görürük. İçdikcə edam olunmuş gənc inqilabçılar – Ruzgar, Mehdi və Leyla gözübağlı halda onun gözlərinə görünür-lər. Ruzgar özünün həbsxanada yazdığı "Gələcəkdir azadlıq" şe-rini oxuyur. Tom da həmin şeri təkrar edir. Bu, pyesə şairanə, tra-gik, sentimental, romantik, lirik, ekspressiv və düşüncəli bir son-luq verir. Anarın nəsr əsərlərində olduğu kimi, dramlarında da bunlar bir-birini tamamlayır, əvəzləyir, oxucu və tamaşaçını hal-dan-hala salır.

"Səhra yuxuları" pyesinin üslubunda müxtəlif bədii-estetik vasitələrin sintezini ədəbiyyatşünas-tənqidçi, professor Y.Qarayev də qeyd etmişdir. "...Faciə finalı ilə tamamlanan siyasi pamfletdə sintez əlamətləri aydın hiss olunur: burada faciə, məzhəkə, qəzet, xronika, psixologizm və publisistika, satirik qrotesk və teleqraf dilinin əlamətləri qaynayıb-qarışır. Bayalstan özü bir metafora kimi məhz bu mozaikadan yaranır, siyasi satirik inkar da ayrı-ayrı ünsürlər şəklində deyil, bütünlükdə səhra metaforasının özündə-dir" (36, s.257).

Bayalstan gizli polisinin rəisi polkovnik Əmirin "rejissor-luğu" ilə düzəldilən məzhəkə səhnəsi əsərin lap əvvəlindən oxucu-tamaşaçını pyesdə təsvir olunanların əsl mənasını dərk et-məyə hazırlayır.

Bayallar ölkəsində baş verənlərin fəci mahiyyətinə bədii va-sitələrlə nüfuz edən müəllif həm də müxtəlif üslub və janr əlamət-lərindən müvəffəqiyyətlə istifadə edir. Pyesdə siyasi pamflet əla-mətlərinin təsiri müsbət qəhrəmanların təsvirində də özünü göstə-rir; səhranı yuxudan oyadanların – doktor Kərimi və azadlıq cəb-həsini təmsil edənlərin surəti məhz vahid "Bayal" metaforasının hüdudları daxilində cızılmışdır. Lakin N.Əliyeva əsərdəki müsbət surətlərin təqdimindəki ciddilik və fəciliyi daha önəmli hesab edir (15, s.122). Göstərdiyimiz kimi, azadlıq mücahidlərini böyük bir vəclə təsvir edən müəllif onları məhz Bayalstan zülmətində parla-

yan ulduzlar, yanıb-sönən meteoritlər qismində, bütöv bir millətin, xalqın şərəf və ləyaqətini təmsil edən, xilas edən, istənilən xalqa və dövlətə şərəf gətirə bilən İnsanlar olaraq görünür və belə də təsvir edir. Bununla belə "Səhra yuxuları" pyesində bəzən siyasi, tarixi, publisist sənədlər və faktlar sadəcə sadalanır, bayalılığın ifadə etdiyi sosial-əxlaqi məzmun, qəzet-xronika arsenalından alınan üsul və vasitələrlə ifadə olunur.

Milli-mənəvi dəyərli problemlərin dramaturgiyasını yaradan Anarın əsərlərinin ədəbiyyatımızın son dövrünün uğuru kimi qiymətləndirilməsi təsadüfi deyil. Həmin əsərlər dramaturji prosesin əsas meyillərini və bədii təsərrüfatın bu növündə qabarıq şəkildə özünü göstərən poetik axtarışların mahiyyətini ifadə edir.

Həyatımızın müxtəlif məsələlərinin poetik əksi olan "Keçən ilin son gecəsi", "Adamın adamı", "Şəhərin yay günləri", "Təhminə və Zaur" pyesləri müəllifin əxlaqi-mənəvi problemlərin çözümündə nümayiş etdirdiyi yüksək sənətkarlığından xəbər verir.

"Təhminə və Zaur" pyesi lirik-psixoloji üslubu müvafiq bədii vasitələrlə zənginləşdirən və ümumən qəlb həyatının ən kiçik hisslərini vəsf edən çox dəyərli əsərdir. Ümumiyyətlə, sözü gedən əsərlər psixoloji dram sahəsində Anarın poetik axtarışlarının struktur planda gerçəkləşməsi baxımından da diqqəti çəkir. Elmi-tənqidi təfəkkürün predmetinə çevrilən Anar dramları janrın poetik "norma"sı baxımından da maraq doğurur. Bu pyeslər poetik ənənə ilə bədii axtarışların sintezi və müəllifin qayəsini kifayət qədər əsaslı şəkildə formalaşdıran nümunələrdir. Vicdan, həqiqət, ədalət prinsipləri, İnsanın əxlaq və mənəviyyat haqqında qənaətlər "Şəhərin yay günləri" və "Təhminə və Zaur" pyeslərində dramaturji ustalıqla mahiyyət müstəvisində hallandırılır.

V FƏSİL

ÇAĞDAŞ ƏDƏBİ-TƏNQİDİ DÜŞÜNCƏ ÇEVİRƏSİ

5.1. Mir Cəlal müəllimlə unudulmaz bir görüş

1975-ci ilin sentyabr ayında mən Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin müəllimi olaraq Bakı Dövlət Universitetinin nəzdində fəaliyyət göstərən təkmilləşdirmə fakültəsində ixtisasımı artırmağa göndərilmişdim. Dinləyicilər arasında Gəncə Dövlət Universitetinin professoru, filologiya elmləri doktoru Xəlil Yusifov, Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin «Ədəbiyyat və onun tədrisi metodikası» kafedrasının müdiri Zahid Xəlil və digər alimlər də var idi. Mən və həmkarlarım Bakı Dövlət Universitetində fəaliyyət göstərən təkmilləşmə kursuna böyük arzu və ümidlə gəlmişdik.

Fakültənin dekanı dosent Həzrətqulu Əmənovla görüşdük, cədvəldə adı və soyadı göstərilən şəxslərdən əlavə daha kimlərin dərs deyəcəyi ilə maraqlandım. Dekan bizi əmin etdi ki, dərs cədvəlində qeyd edilən fənlər və müəllimlər bir daha nəzərdən keçiriləcək, əlavə və dəyişikliklər olacaq, söz yox ki, bu zaman müdavimlərin istəkləri nəzərə alınacaq. Dərsin birinci günü tənqidçi-filosof Asif Əfəndiyev XIX əsr ingilis romantizminin estetik özəllikləri barədə mühazirə oxudu. Onun açıqlamalarındakı konseptuallıq mülahizələrini müqayisə və paralellər əsasında reallaşdırması bir dinləyici kimi bizi təmin etdi. Bu qənaət dinləyici həmkarlarımla fasilə zamanı mühazirənin emosional müzakirələrindən də aydın

görünürdü. Həmin gün biz dörd saat pedaqogikadan söylənilən mühazirə dərslərini də dinləməli olduq. Müəllim oxuduğu mühazirə mətni ilə dinləyicilərə isbat etməyə çalışırdı ki, pedaqogika elmdir və onun özünəməxsus predmeti var. Ən qəribəsi o idi ki, mühazirəçi bu qənaətə məhz özünün ardıcıl söyləri və axtarışları nəticəsində gəldiyini bizə təlqin etməyə çalışırdı.

Sabahı gün dekan H.Əmənova bildirdik ki, biz məhz Mir Cəlal müəllimin söhbətlərini dinləmək istəyirik. Yeri gəlmişkən, etiraz etməliyik ki, böyük yazıçımız Mir Cəlal müəllimi görmək, onu şəxsən dinləmək həvəsi məndə hələ orta məktəb şagirdi olarkən heyranlıqla oxuduğum roman və povestlərindən, dərin fəlsəfi mündəricəli hekayələrindən baş qaldırmışdı. Altmışıncı illərin əvvəllərində V.I.Lenin adına API-nin tarix-filologiya fakültəsinin tələbəsi olarkən rus ədəbiyyatı tarixi müəllimim, tanınmış tənqidçi, Mir Cəlal hekayələrinin ilk monoqrafik tədqiqatçısı dosent Əhəd Hüseynovun görkəmli yazıçının təkrarsız şəxsiyyəti, misilsiz İnsani keyfiyyətləri barədə nəfəs genişliyi ilə, həm də sinəsi atlana-atlana danışması məndə möhtəşəm yazıçımızla görüşmək, onu şəxsən dinləmək istəyini gücləndirmişdir. Əhəd müəllim mühazirələrinin ən şirin məqamında Mir Cəlalin həm bədii əsərlərinə, həm elmi-nəzəri mülahizələrinə, həm də şəxsi tövsiyələrinə istinad etməyi xoşlardı. Aydın hiss olunurdu ki, Əhəd müəllimdə çox dərin bir Mir Cəlal sevgisi var və o, vaxtı ilə dərs aldığı müəlliminə möhkəm tellərlə bağlıdır. Mən ali məktəbi bitirdikdən sonra üç il orta məktəbin XI sinfində «Sovet ədəbiyyatı» fənnini tədris edərkən şagirdlərimdə Mir Cəlal sevgisini aydın hiss edib fərləhəndirdim, nəhayət, ali məktəbdə «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» kursunda ustad sənətkarımızın həyat və yaradıcılığını tədris etmək şərəfi mənə nəsib oldu. Ona görə də təkmilləşdirmə fakültəsinin dekanı H.Əmənovdan bizi Mir Cəlal müəllimlə görüşdürməyi təkidlə tələb edənlərin sırasında mənim də olduğum təbii idi. Əmənov bizə bildirdi ki, bu dar macalda bunu etmək çətin olar. Ona görə də mənə vaxt verin, Mir Cəlal müəllimlə əvvəlcədən danışım, onun razılığını alım. Deyirdi ki, təkmilləşmə fakültəsi ilə Mir Cəlal müəllimin kafedrası arasında xeyli məsafə

var və bu məsələ mütləq razılaşdırılmalıdır. Sözü gedən dönmədə təkmilləşdirmə fakültəsi indiki Mətbuat prospektində, Mir Cəlal müəllimin rəhbərlik etdiyi «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» kafedrası isə keçmiş «Kommunist küçəsində yerləşirdi. Çünki filologiya fakültəsi hələ yeni binaya köçməmişdi. Dekanın qeyri-müəyyənlik içində dolaşdığını görüb qərara aldığımız ki, biz özümüz Mir Cəlal müəllimin yanına gedib qəbul edilməyimizi xahiş edək. H.Əmənov ələcsiz qalıb etiraz etmədi. Biz ədəbiyyatçılar təkmilləşdirmə fakültəsindən Mir Cəlal müəllimin kafedrasının yerləşdiyi indiki İqtisad Universitetinə sanki qanadlanıb uça-uça gəldik. Kafedranın qapısını ehmalca araladıq, Mir Cəlal müəllimi gördükdə sevindik. Mən qəlbimin aramsız döyüntüsünü eşidirdim. Heç birimiz qapını açıb içəri girməyə cəsarət etmədik. Çünki xəbərsiz-ətersiz gəlmişdik. Gələcəyimizin məqsədini Mir Cəlal müəllimə necə demək haqda götür-qoy etməyə başladığımız. Həm də aydın görürdük ki, Mir Cəlal müəllim onu əhatə edən yetirmələrinə nəyisə izah edirdi. Çevrəsində Firidun Hüseynov, Camal Əhmədov, Təhsin Mütəllibov, Vəqif Vəliyev, İnayət Bektəşi, Qara Namazov, Xəlil Əlimirzəyev, Firuz Sadıqzadə kimi adlı-sanlı alimlər özlərinə mənəvi ata sandıqları Mir Cəlal müəllimin söhbətini son dərəcə məftunluqla dinləyirdilər. Bunu mən içəridəkilərdən heç kəsin qapı tərəfə baxmamasından da aydın hiss edirdim. Çünki qapı tərəfə kimsə baxsaydı, əlbəttə ki, bizi görər, həyəcanımızı asanlıqla sezməzdi. Mir Cəlal müəllimin dediklərini eşitmək həvəsimiz qeyri-ixtiyari kafedranın qapısını bir qədər də aralamağımıza səbəb oldu. Qapının səsi Firidun müəllimin diqqətini çəkdi və bizim qapının arxasında sıra ilə düzülüb içəriyə tamaşa etdiyimizi gördükdə özünəməxsus ədəb-ərkanla Mir Cəlal müəllimdən icazə alıb dışara çıxdı. Bizimlə salamlaşdı, hal-əhval tutdu. Firidun müəllim mənim namizədlik dissertasiya işimin rəsmi opponenti olmuşdu, Zəhid Xəlili, Xəlil Yusifovu və bizimlə gələn digər ədəbiyyatçıların bəzilərini yaxşı tanıyırdı. Belə elliklə gələcəyimizin səbəbini soruşdu. Biz universitetimizin təkmilləşdirmə fakültəsində kurs keçdiyimizi bildirdik və bu gün məhz Mir Cəlal müəllimin dərslərini dinləmək arzusu ilə gəldiyimizi söylədik. Firidun müəllim

bir an fikrə getdi, bizi diqqətlə süzüb yenidən kafedraya qayıtdı. Biz bilirdik ki, o, Mir Cəlal müəllimin ən istəkli yetirmələrindən-dir və bizim arzumuzu müəlliminə lazımınca çatdırı biləcək. Heç bir dəqiqə keçməmiş üzündə təbəssüm bizi içəriyə dəvət etdi. Mir Cəlal müəllimin şəxsində böyüklük və əzəmət kəsb edən, elmə və təhsilə samballı töhvələr verən Azərbaycan ədəbiyyatı kafedrasına daxil olduq. Mir Cəlal müəllim bizi çox mehriban, gülər üzlə qarşıladı və hər birimizlə əl tutub salamlaşdı. Gələcəyimizin məqsədindən öncədən xəbər tutduğuna görə əyləşməyimizi buyurdu. Xəbərsiz-ətersiz gəlməyimizə görə sıxılır və həyəcan keçirirdik. Təşviş hissimiz əlbəttə ki, Mir Cəlal müəllim kimi həssas bir yazıçının diqqətindən yayınmazdı. Vaxtilə dərs dediyinə görə yaddaşında saxladığı Xəlil Yusifova və Zahid Xəlilə nurlu üzünü tutaraq nə ilə maraqlandıklarını soruşdu. Xəlil Yusifov Mir Cəlal müəllimi görmək, onu bir daha eşitmək, Azərbaycan elmi ədəbiyyatşünaslığının indisi və gələcəyi haqqında müdrik fikirlərini dinləyib özünün tədqiqat yönümlərini müəyyən etmək istəyində olduğunu bildirdi. Zahid Xəlil Mir Cəlal müəllimdən yaradıcılıq laboratoriyasının bəzi sirli məqamları, mövzu və qəhrəmanlarının nə kimi amillərdən, həyatı müşahidələrdən qaynaqlandığı barədə müəyyən qədər açıqlama verməsini xahiş etdi. Mən həm «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi», həm də «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi» fənnindən mühazirə və seminar dərsləri apardığım üçün böyük yazıçını, Azərbaycan elmi-nəzəri fikrinin qüdrətli nümayəndəsini, ədəbiyyatşünaslığımızda təkrarsız elmi məktəb formalaşdırıran əvəzsiz bir İnsanı geniş müstəvidə dinləmək arzusunda olduğumu bildirdim. Əslində, Mir Cəlal müəllimlə üz-üzə oturub onun canlı, tərəvətli mühazirəsini dinləmək, söz sənətinin və ədəbiyyatşünaslığın müasir problemləri barədə konseptual mülahizələrini eşitmək mənim çoxdankı arzum idi. İndi Azərbaycan ədəbiyyatı kafedrasında ustad sənətkarın və böyük alimin qarşısında oturub tövsiyələrini dinləmək imkanı əldə etdiyimə görə özümü xoşbəxt hesab edirdim. Çünki «Azərbaycan şeirində süjetli lirika» mövzusunda namizədlik dissertasiyası yazarkən ən çox istinad etdiyim ən dəyərli və ən mötəbər mənbə məhz Mir Cəlal müəllimin «Füzuli sənət-

karlığı» (1958) monoqrafiyası idi. Mən bu misilsiz monoqrafiyada ilk öncə Mir Cəlalin böyük Füzuli sevgisini duymuşdum və mənə əyan olmuşdu ki, məhz Azərbaycan ədəbiyyatşünası Mir Cəlal Paşayev Məhəmməd Fizulinin sənət sirrinin və sehrinin yeni və ən mahir bilicisidir. Bu baxımdan Fizulinin qəzəl poetikası, lirik qəhrəmanı və şair «mən»i barədə Mir Cəlal müəllimin yeni fikirlərini öyrənmək mənim üçün çox xoş oldu. Mir Cəlal müəllim təxminən iki saat bizimlə çeşidli suallar ətrafında şirin və ehtiraslı söhbət etdi, dinləyicilərini maraqlandıran problematik məsələlərə konseptual açıqlamalar verdi. Söhbət əsnasında nəinki ayrı-ayrı romanlarının, ədəbiyyatşünaslıq əsərlərinin, hətta bir sıra hekayələrinin də meydana gəlmə səbəblərinə aydınlıq gətirdi. Mir Cəlal müəllimin tarixə ekskurslarının sərrastlığı, düşüncəsindəki realizmi, məqamları ilgiləmək iqtidarı bizi heyran etdi. O, düşünə-düşünə danışır, danışa-danışa nəyisə kəşf edir, fikirlərini qəlbindən isti-isti çıxarırdı. Mir Cəlal müəllimdən ayrılmaq istəmirdik. Lakin hiss edirdik ki, Firidun müəllim Mir Cəlal müəllimdən nə barədəsə məsləhət almaq üçün məqam gözləyir. Biz Mir Cəlal müəllimə dərin minnətdarlığımızı bildirib mübarək əllərini dərin iftixar hissi ilə sıxaraq ayrıldıq. Böyük İnsanla, əziz müəllimimizlə qəlbimizə hədsiz sevinc və fərəh gətirən unudulmaz görüşümüz belə başa çatdı. Lakin yaşantısı, qəlbimizə və ruhumuza yeni bir dirilik bəxş etdi.



5.2. Ustad sənətkar, qüdrətli ədəbiyyatşünas, böyük pedaqoq

Azərbaycan nəsrini yeni bədii düşüncə axarında inkişaf etdirərək ona yaşarlıq və başarıqlıq keyfiyyətləri aşıl原因, elmi ədəbiyyatşünaslığı bir məktəb olaraq reallaşdırıb ucaldan professor Mir Cəlal Paşayev xaraktercə bütöv, müstəqil düşünən kamil bir şəxsiyyət idi. Çox böyük yaradıcı İnsan olduğuna görə daim vicdanın sədasını dinləmiş, qəlbinin istəyinə əməl etmiş, varlanan dünyanın ahənginə uymamış, onun təzələnən rənginə heç vaxt aldanmamışdır.

Yazıçı-vətəndaş Mir Cəlal tanrısından güc alan, mənəvi təmkinini uca tutan batin sima, XX əsr ictimai-tarixi gerçəklər dönməmində ilkinliyini və özəlliyini qoruyub saxlayan fəvqəl İnsan idi. Mir Cəlalın keçdiyi tale yolu, yazdığı ömür kitabı bir daha təsdiq etdi ki, «Qadir Tanrı verməyincə kişi varlanmaz». Mir Cəlal qadir Allahın varlandırıdığı və barlandırıdığı ər kişilərdən idi. Mir Cəlal sənəti və şəxsiyyəti bir daha isbat etdi ki, «Hər xilqətə gərçi bir səbəb var», «Bihudə deyil bu karixanə» və istedad sahibi könlü istəyəni yazıb yaratmaqda sərbəst olmalıdır. Bu baxımdan Azərbaycan xalqının milli mənəviyyət, təfəkkür və intellekt ənənəsinin öz əksini XX əsrin təkrarsız bədii-elmi fenomeni olan Mir Cəlal yaradıcılığında tapması təbii və qanunauyğundur. Bunu belə yorumlamaq olar ki, düha və istedad təbiət tərəfindən verilir, işıq və hərarət odun xassələri olduğu kimi, düha və istedad da İnsan təbiətinin öz xassəsidir. Bu həqiqət oxucunu Mir Cəlalın yaradıcılıq bioqrafiyasının hansı amillərdən qaynaqlanıb güc aldığı, nə kimi ilkinlikdən təkanlanıb yaşarlılıq kəsb etməsi barədə konkret düşüncə axarı ilə irəliləməyə səsləyir.

Mir Cəlalın böyük maraq kəsb edən, milli-mənəvi dəyərlərdən qaynaqlanan və bir nümunə olaraq daim anılan, qədir bilən xalqı

tərəfindən əziz tutularaq həyat yolu Cənubi Azərbaycanın Əndəbil kəndindən başlasa da, Tanrının istəyi və talenin hökmü ilə Mir Cəlal Məhsətinin, Nizaminin, millət fədaisi Cavad xanın uyuduğu çox qədim və yaşarlı ədəbi-mədəni tarixi və zəngin milli ənənəsi olan Gəncə şəhərində məskən salmalı olmuşdur.

Mir Cəlal ilk təhsilini bu şəhərdə almış, uşaqlıq və gənclik illərini burada keçirmişdir. 30-cu illərin əvvəllərindən Bakının qaynar ədəbi və elmi mühitinə qovuşan, az zaman kəsiyində bu gerçəklikdə söz sahibinə çevrilən Mir Cəlalın dahi Azərbaycan şairi Məhəmməd Füzuli, böyük Mirzə Cəlil və Sabirlə düha qohumluğunu fundamental elmi və son dərəcə orijinal təhlil üslubu əsasında gerçəkləşən elmi və bədii nümunələri ilə isbat etdi. Mir Cəlal, 1940-cı ildə yazdığı «Füzulinin poetik xüsusiyyətləri» monoqrafiyasına görə filologiya elmləri namizədi, 1947-ci ildə tamamlayıb ortaya qoyduğu «Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)» adlı dərin elmi-nəzəri və ədəbi-tarixi düşüncəni qlobal çevrədə sərgiləyən araşdırmasına görə isə filologiya elmləri doktoru adına layiq görülmüşdür. Məlum olduğu kimi «Füzulinin poetik xüsusiyyətləri» əsəri və onun bir qədər də zənginləşdirilərək 1958-ci ildə «Füzuli sənətkarlığı» adı altında nəşr olunan hal-hazırkı mətni bu gün də və əminlik ki, gələcəkdə də böyük poeziya dahisi haqqında ən dəyərli elmi-nəzəri tədqiqat əsəri kimi istinad obyektinə olacaqdır. Füzulinin bədii söz sənəti tarixinə gətirdiyi yenilikləri poetikasının inkişafı ilə bir araya gətirən Mir Cəlal araşdırmasının misilsiz tədqiqat əsəri olaraq Füzulişünaslığı daim rəvnəqləndirəcəyi şəksizdir. Çünki burada Füzuli şeiri özündən əvvəlki ədəbi-tarixi proseslə, məxsusi olaraq Nizami poetik ənənələri ilə ilgili tədqiq olunur. Nizami və Füzuli «Leyli və Məcnun»unun müqayisəli təhlilini tipoloji düşüncə müstəvisində incələyən Mir Cəlal bununla Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına yeni elmi düşüncə axarı gətirmiş oldu. «Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)» monoqrafiyası ilə isbat olundu ki, Mir Cəlal araşdırma üsulunun elmi ədəbiyyatşünaslıqda yeni, orijinal və təkrarsız tədqiqat üsulu olaraq yorumlanması təbiidir. C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Haqverdiyev kimi böyük sənətkarların əsərlə-

rindəki bədii gerçəkliyi XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının inkişaf kontekstində araşdırmaq Mir Cəlalın tədqiqatlarında daim məhz keçilməmiş yollardan keçərək irəlilədiyindən soraq verir. O, istər «Klassiklər və müasirlər», «Gülüş bədii silah kimi», «C.Məmmədquluzadə realizmi haqqında» əsərlərində, istərsə də prof. P.Xəlilovla birgə yazdığı «Ədəbiyyatşünaslığın əsasları», prof. F.Hüseynovla yazdığı «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı» dərsliklərində yaradıcılıq kredosuna sadıq qaldığını nümayiş etdirmişdir.

Mir Cəlalın «Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)» monoqrafiyasına «Ustad yadigarı» başlıqlı ön söz yazan prof. Təhsin Mütəllibov ədibin yaradıcılıq arsenalı əsasında gerçəkləşən çeşidli incə məqamları bir araya gətirərək və həm də çox doğru olaraq belə bir qənaətə gəlir ki, «Bədii təfəkkürlə elmi təfəkkürün sintezi, qovuşuğu Mir Cəlal müəllimin həm yazıçılıq, həm də alimlik fəaliyyətinə xüsusi, təkrarolunmaz bir vüsət və qüdrət vermiş, onun hər iki sahədəki böyük uğurlarının məhvəri əsası olmuşdur. Eyni zamanda həmin cəhətlər Mir Cəlalın son dərəcədə səmərəli pedaqoji fəaliyyəti üçün də tükənməz bir potensial, gözəl təcrübə və nəzəriyyə mənbələrini təşkil etmişdir. Lakin yazıçılığında da, alimliyində də, pedaqoqçuluğunda da ən aparıcı, istiqamət verici amil heç şübhəsiz ki, məhz Mir Cəlal şəxsiyyəti olmuşdur!».

Mir Cəlal bütöv xarakterli, müstəqil düşüncəli, son dərəcə səmimi, qayğıkeş və humanist bir şəxsiyyət olduğuna görə tələbələrin, həmkarlarının, yetirmələrinin və ümumən Azərbaycan xalqının sevimli İnsanına çevrilmişdir. Əslində, aləmlərin rəbbinin qəlbində qərar tutan Mir Cəlalın millətinin könül evində sakin olması təbii idi. Mir Cəlal şəxsiyyətinin mənəvi aurası mühiti paklaşdırır, İnsan özünü bu çevrədə rahat və inamlı hiss etdiyinə görə iman sahibi olur. Belə ki, alim Mir Cəlalın yetirmələri xalq tərəfindən təqdir edilən, elmi ictimaiyyət arasında böyük nüfuz sahibi kimi sayılıb-seçilən, ad-san qazanan simalara çevrilsələr də, ustadlarını bir an belə unutmur, güvəndiklərinə daim yaxın olmağa, ona sığınmağa çalışır, səsinə dinləməkdən zövq alır, ilhamlanırdılar. 1973-cü ildə dissertasiya işimin müdafiəsilə əlaqədar

mən Bakı Dövlət Universitetində professor Mir Cəlal Paşayevin rəhbərlik etdiyi «Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» kafedrasına gəlir, orada rəsmi opponentim prof. Firudin Hüseynovla görüşürdüm. Həmişə də kafedra əməkdaşlarının Mir Cəlal müəllimin çevrəsində cəm olub məsləhət və tövsiyələrini nəfəs dərmədən dinlədiklərini görüb fərəhlənirdim. Bu qədrşünaslıq mühitinin möhtərəm professorun müdrik şəxsiyyətindən qaynaqlanlığını duyur və sevincdən vəcdə gəlirdim.

Yeri gəlmişkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, bu sətirlərin müəllifinin Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin «Azərbaycan və dünya ədəbiyyatı tarixi» kafedrasının dosenti Nəcəf Nəcəfovla birgə yazdığı «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı məsələləri» (2007) monoqrafiyasının 59-cu səhifəsində yer alan bir fotosəkildə də ölkənin məşhur alimlərindən A.Qasımlı, C.Xəndan, M.Cəfər, Əli Sultanlı, C.Cəfərov, Məmməd Hüseyn Təhmasib və Hidayət Əfəndiyevin professor Mir Cəlal Paşayevin sağında və solunda yer almaları məmləkətin adlı-sanlı qələm sahiblərinin Mir Cəlal şəxsiyyətinə dərin hörmət və ehtiram bəslədiklərinə əyani sübutdur.

Bədii yaradıcılığa 1928-ci ildə şeirlə başlayan Mir Cəlal ilk hekayə və oçerklərini 1930-cu ildə çap etdirmişdir. 1932-ci ildə «Sağlam yollarda» adı altında oçerklər kitabını nəşr etdirən Mir Cəlalın yaradıcılığında bədii nəsrin hekayə və roman kimi janrları önəm kəsb etmişdir. Hekayənin mahir ustası olan ədib Azərbaycan ədəbiyyatında bu janrın inkişafına mühüm töhfələr vermişdir. «Həkim Cinayətov», «Mərkəz Adamı», «Təzə toyun nəzakət qaydaları», «Bostan oğrusu», «Kəmərovlar ailəsi», «Mirzə», «Anket Anketov» hekayələri ilə Mir Cəlal 30-cu illərdə tənqid oxunu çəkinmədən, son dərəcə cəsarətlə hədəfə qarşı yönəldə bilmişdir. Bu hekayələrdə yer alan bədii gülüslə ədib İnsanda sağlam duyğular oyadır, gerçəkliyə baxışda ayıqlıq hissi aşılayır, haqsızlığa, mənfiyyətə qarşı dözümsüzlük ovqatı təlqin edirdi. Bu hekayələrdə savadsız mirzələr, cinayətkar həkimlər, «mərkəz adamı» Əntərzadələr, arvad alıb boşamaqla varlanan Balaxanlar, mənəviyyatca cılızlaşıb düşgünləşən Səadət xanımlar, «nəzakət» pərdəsi altında

çirkin simalarını gizlətməyə çalışanlar ədibin özünəməxsus realist qələminə tuş gəlirlər. Məsələn, «Anket Anketov» hekayəsində bürokratik iş üsulu və düşüncə tərzini tənqid-ifsə obyektinə çevrilmişdir. Anket Anketov rəisi olduğu trestdə adamları şəxsi ləyaqətinə, bacarığına, xarakterinə, işgüzarlığına görə deyil, «liçni delosu»na görə dəyərləndirir. Canlı İnsanlara «iş qovluqlarının səyyar kölgələri» kimi baxan, hər kəsin tərcümeyi-halında «əmma» tapıb onu özündən asılı etmək istəyən Anket Anketov ədibin qüdrətli satirik qələmi ilə canlı bürokrat tipi kimi ümumiləşdirilmişdir.

Mir Cəlal cəmi yeddi səhifədən ibarət olan «Anket Anketov» hekayəsi ilə 30-cu illərin Azərbaycan cəmiyyətində gerçək hal alan və İnsanlara hədsiz sıxıntı gətirən ictimai-siyasi prosesləri, inzibati-bürokratik idarəçilik üsulunu kəskin tənqid edir. Mir Cəlalın qənaətinə görə ideoloji basqılara, bölücülük siyasətinə rəvac verən bir cəmiyyətin Anket Anketov kimi rəislərin meydan sulayaraq zamanın istəyinə uyğun kadr siyasəti həyata keçirməsi heç də təəccüblü deyil. Hekayədə dövrün tarixi reallığı, başqa sözlə, 30-cu illər Azərbaycanının kadr siyasətinin vulqar-sosiolji düşüncə və göstərişlər əsasında formalistcəsinə həyata keçirildiyi sərgilənir. Anket Anketovun nitqində yer alan bir məqama diqqət yetirək: - «Nə olar, etiraz eləsinlər. Bəyəm etiraz eləyənlər kimlərdir? Aydındır ki, kapitalizmin tör-töküntüləri... Onlar artıq özlərinin ölümə məhkum olduqlarını hiss etmişlər. Mənnus işlərini indi də bu yanda görmək istəyirlər. Onların öhdəsinin gəlmək mənim boynuma.

Vəzifə başına keçən kimi hamam müdirlərini yanına çağırırdı. Hamısından «liçni delo» tələb etdi. Hekayənin daxili süjetlə oxucunun düşüncəsinə belə bir fikir təlqin edilir ki, məhz bürokratik bir cəmiyyət Anket Anketovun bürokrat kimi yetişməsinə və hamam işçiləri arasında düşmən ünsürləri, «kapitalizm tör-töküntüləri» aramasına münbit zəmin yarada bilərdi. Bununla da, «Anket Anketov» hekayəsi 30-cu illər Azərbaycan cəmiyyətinin iç üzünü, mənəvi simasının nədən ibarət olduğunu aydın göstərən bir güzgü olaraq, vətənimizi gələcəkdə gözləyən fəlakətlər, bəlalər və kataklizmlərdən xəbərdar edirdi.

Bir ölkənin ki, məsul vəzifə tutan adamı Anket Anketov kadr siyasətini həyata keçirərkən işçisinin atasının nalbənd olub hansı zümrənin atının nallamasını siyasi məsələ hesab edib bunun üzərində xüsusi dayanırsa, iki rəqəmi cəmləyə bilməyən Nisə Qənbər qızını hesabdar, Nuru Nuruşadə adlı komsomolçunu qadın hamamına kisəci təyin edərsə, deməli, artıq bu təkcə Anket Anketovun beyninin problemi deyil, məhz bu kimi «siyasi cəhətdən sayıq» tipləri yetirən cəmiyyətin problemidir.

Mir Cəlal bu hekayəsi ilə bürokratizmin kökünə balta çalmış, o çağın siyasi gerçəkliyinin Anket Anketov xislətlilərə meydan verməsinin gələcək fəsadları barədə cəmiyyətə mesaj göndərmişdir. Bu baxımdan «Anket Anketov» hekayəsi tariximizə və taleyimizə təəssübkeşlik göstərən bir yazıçı-vətəndaşın könül yangısı, harayı və ələman səsidir. Anket Anketov bir satirik tip olaraq bütün qabalığı ilə 30-cu illər Azərbaycan cəmiyyətində üfürülüb şişirdilən «kim-kimi» ovqatına rəvac verənlərin təmsilçisidir.

C.Məmmədquluzadə və Ə.Haqqverdiyev hekayə yaradıcılığı ilə formalaşan poetik ənənələri yeni şəraitdə davam və inkişaf etdirən ən böyük ustad sənətkar əlbəttə ki, Mir Cəlalıdır. Sovet gerçəkliyinin ideoloji başlıqlara rəvac verib sənəti siyasət atının yedəyinə aldığı şəraitdə hekayə kimi çevik bir janrı çağın ədəbi prosesinin aparıcı forması olaraq gündəmdə saxlamaq kifayət qədər müşkül məsələ olsa da, məhz mütəfəkkir yazıçı Mir Cəlalın sənətkar cəsarəti, əzmi və iradəsi sayəsində o, mövzu dairəsini genişləndirdi, poetik-struktur imkanlarını qədərincə artırdı. Hekayələrində zahiri effektdə deyil, daxili mənaya, səciyyəvi əlamətlərin bədii inikasına önəm verildiyindən ki, «Qonaqpərvər», «Dost görüşü», «Vəcdan əzabı», «Müalicə» kimi «Həkim hekayələri» (1938-1939) silsiləsinə daxil olan satirik əsərlərdə lirik-yumoristik məqamlar məxsusi yer alaraq janrdə subyektiv başlanğıcın fəallığına zəmin yaradılır. Müəllif lirik ifadələri elə ustalıqla işlədir ki, oxucuda tənqid obyektinə qarşı qəzəb və nifrət hissi daha da artır. Bu zaman lirik fonda canlandırılan mənfi tip daha şiddətli gülüş doğurur və lirik leksikanın ironik ağırlığına davam gətirmək

iqtidarında olmayan tiplər sıxılıb əzilirlər. Yazıçı tipləri, xarakter, düşüncə tərzı və ictimai-sosial məişət ədaları baxımından fərqləndirir, müxtəlif nəsllə, ayrı-ayrı zümrə və təbəqələrə mənsub olanları eyni tənqid müstəvisi üzərində ustalıqla bir araya gətirir. Mir Cəlalın satirik hekayə ustalığının mühüm dəyəri həm də ondadır ki, o, lakonik təsvirlər vasitəsilə gülüş hədəflərinin daxili aləmi, psixoloji-mənəvi durumu, ictimai-sosial mövqeyi, iç dünyasında cərəyan edən mürtəcə proseslər barədə bitgin və dolğun informasiya verə bilir. Bu kimi məziyyətlər Mir Cəlal satirik hekayə yaradıcılığının əsas məğzini, başlıca məzmununu təşkil edir.

Mir Cəlal Azərbaycan ədəbiyyatında miniatür romanlar müəllifi kimi də şöhrət qazanmışdır. «Dirilən adam» (1934-35), «Bir gəncin manifesti» (1939), «Açıq kitab» (1941), «Yaşdılarım» (1946-1952), «Təzə şəhər» (1948-1959), «Yolumuz hayandır» (1952-1957) əsərləri isbat etdi ki, roman kimi epik vüsətli bir janrda da sənətkar sözlərin meydanını daraltmaqla bədii fikrin təsir imkanlarını hədsiz dərəcədə artırma bilər. Mir Cəlal sözü gedən əsərlərin süjetini lirik-psixoloji axara salmaqla ümumən roman janrına daxili nəfəs genişliyi gətirmiş oldu.

«Dirilən adam» romanının aparıcı qəhrəmanı Qədir güzəranın ağırlığından daxilində bir əndişə duysa da, sevib-seçdiyi gözəl-göyçək arvadı Qumru ilə ömür payını dinclik və əmin-amanlıq şəraitində başa vurmaq istəyir. Lakin bu safqəlbli zəhmətkeş İnsan hardan və nədən bilsin ki, yaşadığı zalım zamanədə qadının gözəl olması onun özünə və ailəyə müsibət və bəlalalar, fəsadlar və mənəvi sarsıntılar gətirə bilər.

Gerçəkliyi ehtiva edən süjet konsepsiyası ilə Qədir və onun ailəsinin acınacaqlı taleyinin bədii tarixi və cəmiyyətin mənəvi dirilmənin qarşısını nə kimi amansız vasitələrlə aldığı barədə konkret fikir formalaşdırılır.

Romanın «Dostlar» proloqunda Qədirin həbsxana yoldaşları onun başına gələn əhvalatların həzvləməsinə istəyirlər. «Yerində bitməyən gül» adlı birinci fəsildə Qədir taleyinə yazılanları nəql edir. Məlum olur ki, bütün sıxıntılar gecənin qaranlığında dahlizdə yeddilik lampa işığında mərmər vücudlu Qumrunun tək-

nədə yuyunmasına at belində pəncərədən tamaşa edən Bəbir bəyin «ox ilanına dönərək «yerində bitməyən gül» hesab etdiyinin belinə sürünüb dolaşmaq istəyi ilə başlayır ki, məhz bu məqam Qədir ailəsinin gələcək faciəsinin zəmini olur. Sözü gedən görüntü bir təsadüf olsa da, bir tərəfdən Bəbir bəyi yetirən cəmiyyətin sadə, zəhmətkeş İnsanlar üçün nə kimi bəlalalar doğurduğu və ona qarşı mücadilə edənlərin haqlı olduğunu müstəviyə çıxarır, digər tərəfdən İnsanın öz xislətindən uzaqlaşaraq iblisləşməsinin nə kimi fəsadlar doğurduğunun sərgilənməsinə təkan verir.

Romanın süjeti həzvləndikcə məlum olur ki, mövcud ictimai cəmiyyətdə Qədirin mənəvi dirilik qazanması, vətəndaş olaraq mücadilə yolu ilə özünü təsdiq etməsi məşəqqətsiz, itgisiz başa gələn deyil.

Bir cəmiyyətdə ki, vətəndaş cismani diriliyini isbat edə bilmirsə, müraciət etdiyi «mötəbər» şəxslər ona dirilməməyi məsləhət bilirlərsə, deməli, onda nicat yalnız özünüdərkədə, mənəvi dirilmə uğrunda mücadilənin siyasi- hüquqi müstəvidə və mümkün olan vasitələrlə aparılmasına qalır. Son dərəcə humanist-yazıçı və İnsan dərdlərini dərin vətəndaş yangısı ilə yaşayan Mir Cəlal ürək ağrısı ilə olsa da, Qumrunun tale yolunun son dərəcə acı və sarsıntılı məqamını, İnsanlığı sinirləndirə biləcək bir ağrını müstəviyə çıxarır:

«Bəbir bəy uşağı qamışlıqdan çıxarıb, suyun qırağına gətirdi. Qılçalarından bərk tutdu, başını tovladı. Havada tovladıqca uşaq içini çəkir, kəsmə-kəsmə səs çıxarır, «ana!» deyirdi...

Bəbir bəy 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. Qumrunun gözü uşağa sataşanda onu dəhşət aldı».

Mir Cəlal təbii könül ağrısı ilə çox doğru buyurur ki, «bu dəhşəti, qələm yazmaqdan, dil deməkdən acizdir, oxucum, özün təsəvvür et!». Lakin qeyd etmək lazımdır ki, bu son dərəcə dəhşətli olsa da, faktdır, könül bulandırsa da, xisləti ortaya qoyan reallıqdır.

Yazıçı zalım zamanə qurbanına çevrilən bu günahsız körpənin anasının fəryadına səbəb olan həmin dəhşətli səhnənin qəlbə və düşüncəyə nə kimi təsir etməsi barədə oxucusuna müraciətlə yazır: «Kürəyini ayazlara verən, qəlbini kiçik bir məxluqun sinəsinə qoyub bəsləyən ananın faciəsini duy! Dahiləri qucağında böyüdən anaya ayıların, canavarların etmədiyi edildi...». Məhz bu dəmdə Qumrunun harayı, ələman səsi yazıçının xüsusi vurğuladığı kimi «anaların üsyanını çağırən vulkan kimi səsləndi». Bədii xarakterləri tarixiliklə müasirliyin sintezi əsasında yaranan qüdrətli sənətkarın qənaətinə görə dünya xali deyil, qılsas qıyamətə qala bilməz. Belə ki, Qədirin mənəvi dirilik yolunda çəkdiyi əzablara nəhayət verən azadlığın qismət payı kimi reallaşması qəmli talelərə bir nikbinlik, yaşamaq eşqi aşılayır. Bir ailənin qəmli taleyi fonunda cəmiyyəti intibaha səsləyən, milyonları haqq səsinə qoşan «Dirilən adam» romanı tarixi və bədii həqiqət duyğusu ilə isbat etdi ki, hətta siyasi-ideoloji basqılar dövrünün yetirməsi olan vulqar-sosioloji tənqidin istəyindən də asılı olmayaraq zamanın hər cür sınağına sinə gərəkib özəl keyfiyyətlərini ortaya qoymaq zorunda olan dahiyənə əsərlər yazmaq mümkündür.

Orijinal bədii struktura malik «Bir gəncin manifesti» romanının ideya-məzmunu proloq və epiloqla yanaşı, on doqquz fəsilə sərgilənmişdir.

Romanın «Proloq» hissəsində böyük alman dahisi Hete-nin «Həyat və azadlıq, ancaq onlar üçün hər gün döyüşə gedən adamlara layıqdır», «Təhqir» adlanan birinci fəslində L.Tolstoyun «Bütün xoşbəxt ailələr bir-birinə bənzəyirlər, bədbəxt ailələrin isə hərəsi bir cür bədbəxtidir» qənaətinin epigrafi olaraq yer alması əsərin kompozisiyasında mərkəzi güc nöqtəsinin yaranmasına asosiativ düşüncə qatının genişləndirilməsinə hesablanmışdır. Epigraflar fəsillərdə gerçəkləşən əhvalatların ahənginə sanki öz möhürünü vurur. Romanın «Məktub» adlanan on ikinci fəslində «Analar yanar ağlar, Dərdini sanar ağlar, Dönər göy göyərçinə, Yollara qonar ağlar» məşhur xalq bayatısı «bir həftə aramsız əli qoynunda yuvası dağılmış sığırçın kimi səssiz-səmitsiz dayanan» Mərdan anası Sonanın «sınıq könlünün ümid və iztirablarını «bir

namə» ilə ciyərparasına bildirmək istəyinə» körpü salır və Sonanın «Ürəyimin bəndi, gözümün işığı, oğlum Mərdan! Nə tez unuttun? Bədbəxt anana əl boyda kağız qoyub getdin! Səndən sonra bizi çox incitdilər. Bahar da bilmirəm haralara azıb getdi» fəryadına zəmin yaradır. Göründüyü kimi «Bir gəncin manifesti» romanında məqamla ilgili olan bu orijinal struktur əlbəttə ki, öncə bədii ideyanın daxili dinamikasına hesablanmışdır. Belə halda hadisə və əhvalatların lirik-psixoloji məqamlarla süjet əlaqəsi təbii-dır.

«Bir gəncin manifesti»nin «Göz yaşı romanı» adlanan doqquzuncu fəslində qəmli olay zalım zamanə İnsanlarının Sona oğlu Baharın acı taleyinə biganə münasibətləri müstəvisində sərgilənir. Ayazlı-şaxtalı bir gecədə tənhalığı, yalqızlığı köksü dolusu yaşayan Baharın « - Ay ana! Ana can!» harayı yazıçının könlü ağırlarına səbəb olduğu üçündür ki, o, günahsız bir yavrunun həyatının qəsdinə yönələn sərt rüzgarı ittiham edir: «Ey tufan, ey acı şaxta! Siz nəhaq yerə qıyamət qoparırsınız! Siz nəhaq yerə tündləşir, var qüvvənizlə hücum edirsiniz». Ona görə «nəhaq yerə» ki, sərt rüzgardan öncə zalım zamanə övladlarının rəhmsizliyi və İnsan dərdlərinə biganəliyi artıq öz işini görmüşdür. Bu məqamda roman müəllifi oxucularını «ey İnsanlar rəhmə gəlin yoxsa dünya məhv olar» harayına qoşur.

«Yusif-Züleyxa» xalçasının ingilise satılmaq anında Sonanın «Itə ataram, yada satmaram»-deyə qəti qərar qəbul etməsi məhz vətən sevgisi ilə yaşayan müəllifin milli təəssübkeşlik duyğusundan qaynaqlanması şəxsizdir.

Romanın «Manifest» fəslində Mərdanın «Bahar, mələk quzum, sən indi hardasan? Qalx, qardaşım, buzlu torpaqların altında olsan da, ailəmizə bax! Məsum baxışına, talesiz həyatına, günahsız ölümünə and olsun ki, sən bütün arzularına layıqdın» qənaəti haqq verir deyək ki, heç inqilab da bəzi yaraların göynərtisini aradan qaldıra bilmir. «Manifest»də sözü gedən məqam belə bir inam doğurur ki, inqilab edib hakimiyyətə gələn Mərdan Baharsız özünü əslində, heç də xoşbəxt hesab etmir. Bu həm də o deməkdir ki, Mir Cəlal yüksək sənətkarlıqla yazılmış bu romanın

da mənəvi-əxlaqi dəyərlərdən qaynaqlanan səadəti daha önəmli hesab etmişdir.

Azərbaycan ədəbiyyatına həqiqəti iç üzdən göstərən əsər kimi daxil olan «Açıq kitab» romanının ziyalı mühitinin, məktəb həyatının qayğılarının gerçək yer aldığı süjetində həyat gerçəyi konkret İnsan taleləri baxımından dəyərləndirilmişdir. Əsasən satirik planda yazılan «Açıq kitab»da lirik və dramatik məqamlar da kifayət qədər yer almışdır. Səadət evini başqalarının müsibəti üzərində dikəlmək istəyi ilə bəd əməllər göstərən Kərim Gəldiyev romanda əxlaqi-mənəvi naqisliyin daşıyıcısı kimi səciyyələndirilir. Onun qara əməllərini həyata keçirmək üçün istinad etdiyi «əzməsən əziləcəksən, ayaqlamasan ayaqlanacaqsan...» «fəlsəfəsi» ən sonda iflasa uğrayır və Gəldiyev kökündən kəsilən ağac kimi bir daha əkilib göyərmək istəyinin mümkünsüzlüyünü acı həqiqət kimi qəbul etməli olur.

«Yolumuz hayandadır» romanında zəngin mənəvi dünya, möhtəşəm İnsani dəyərlərə, yüksək ideala malik olub, «Bənzərim bir qocaman dağa ki, deryada durar»- deyə haqq səsinə ərşə ucaldan dahi Azərbaycan şairi Sabirin ömür kitabı səhifələnir və o zamankı Azərbaycan cəmiyyətinin kəşməkəşli mənzərəsi fonunda yolumuz hayandadır sualına cavab aranılır.

Mir Cəlal «Yaşlıdlarım» romanında əməl və qayə sahibi olan İnsanların yaddaqalan mükəmməl bədii obrazlarını yaratmışdır ki, bunların sırasında Kərimzadə, Nəriman, Səlim və Hədiyyə xüsusilə fərqlənilir. Realist yazıçı təmkininə, incə və həssas sənətkar duyumu imkanına malik olan Mir Cəlal «Yaşlıdlarım»da da hadisələrin mahiyyətinə dərinlən nüfuz edir, faktları seçib ümumiləşdirərkən onları bədii düşüncədən keçirir, obrazının ruhi və əqli durumundan çıxış edərək daxili aləmləri barədə konkret fikir formalaşdırır. Nəriman və Kiçik xanım süjetində sərgilənən olaylar isbat edir ki, ustad yazıçı Mir Cəlal intim-fərdi duyğularla ictimai-siyasi mətləbləri qəhrəmanların tale kitabında bir araya gətirməkdə də mahir sənətkardır.

Misilsiz sənətkar, qüdrətli ədəbiyyatşünas, əvəzsiz İnsan, böyük pedaqoq Mir Cəlal xalqımıza çox zəngin ədəbi-mə-

dəni, mənəvi-əxlaqi irs bəxş etdi və ən sonda əzəli və ədəbi aləmə, qəlb və könüllər dünyasına çox xoş sandığı ruh-mənəvi məkana qovuşdu.

*«Xalq qəzeti»,
22 fevral, 2008-ci il*



5.3. Mir Cəlalin “Yaşlıdlarım” romanının tədqiq tarixindən bir məqam

Mir Cəlalin anadan olmasının 100 illiyi qarşısında

Görkəmli ədəbi şəxsiyyətlər haqqında nə qədər deyilsə, nə qədər yazılsa da, yenə açılmamış səhifələr qalır. Böyük ədib və qüdrətli ədəbiyyatşünas, yazıçılığı, alimliyi və müəllimliyi ilə xalqımıza bir ömür bəxş edən Mir Cəlal haqqında da hələ deyilməmiş sözlər çoxdur.

Bir təsadüf düşüncəmizi 50-ci illərin ortalarına çəkdi və bunun nəticəsində ustad sənətkar, nəzəriyyəçi, görkəmli ədəbiyyatşünas, tələbə və gənclərin sevimli müəllimi, öz İnsani keyfiyyətləri ilə xalqımızın qəlb dünyasının istəkli vətəndaşına çevrilən Mir Cəlalin mükəmməl bədii arxitektontikası, daxili nəfəs genişliyi və bədii-assosiativ kirdarı ilə fərqlənən “Yaşlıdlarım” romanının tədqiqat tarixinin bir məqamı barədə açıqlama verməyə zəmin yarandı. Yazıçıya dair arxiv sənədləri içərisində ötən əsrin ortalarında Azərbaycan Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsinin məzunu, uzun müddət Şamaxı (indiki Qobustan) rayonunun Nərimankənd orta məktəbində direktor, Mərzə rayonunda RTŞ müdiri işləmiş, Azərbaycanın tanınan yazıçı və şairləri ilə dostluq etmiş, “Əməkdar müəllim” fəxri adını şərəflə daşımış Orucov Davud Həməzə oğlunun 1955-ci ildə universitetin son kursunda təhsil alarkən “Mir Cəlalin “Yaşlıdlarım” romanı”

mövzusunda yazdığı diplom işi diqqətimizi cəlb etdi. Bu mikrotədqiqat işi möhtəşəm, zəngin tarixi və ənənəsi olan, uzun illər professor Mir Cəlal Paşayevin rəhbərliyi altında fəaliyyət göstərən ADU-nun Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi kafedrasında yerinə yetirilmişdir. O da maraqlıdır ki, V kurs tələbəsinin qarşısıalınmaz istəyi ilə seçilən və professor Cəfər Xəndanın başçılıq etdiyi kafedrada təsdiq olunan bu diplom işinə rəhbər akademik Məmməd Arif təyin edilmişdi. Bu gerçək tarixin şahidi Davud Orucovla eyni kursda təhsil alan respublikanın əməkdar müəllimi, filologiya elmləri doktoru İmamverdi Əbilov da o illəri xatırlayarkən öz şəxsi bacarığı, erudisiyası və İnsani keyfiyyətləri ilə fərqlənən həmkarının sözügedən mövzunu seçməsinə təsadüfi saymır. Yaddaşlarda yaşayan xatirələrdən o da məlumdur ki, 50-ci illərin gəncləri Mir Cəlal müəllimi özləri üçün ən doğma adam hesab edir və əsərlərini sevvə-sevvə oxuyurdular.

Təbii ki, tələbələrin Mir Cəlal müəllimə hədsiz sevgisindən kafedra xəbərsiz deyildi. Söz yox, o da nəzərə alınmışdır ki, Məmməd Arifə ancaq kifayət qədər hazırlıqlı tələbənin diplom işini həvalə etmək olar. Belə bir mövzunun diplom işi olaraq gündəmə gətirilməsi, hər şeydən əvvəl, əlbəttə ki, Mir Cəlal yaradıcılığına məhəbbət və ehtiramdan irəli gəlirdi. Diplom işinin müəllifi D.Orucovu yaxından tanıyanlar bilir ki, hələ gəncliyindən o, öz pedaqoji fəaliyyətində həmişə Mir Cəlalin əsərlərini dönə-dönə oxuyar, yeri gəldikcə ona müraciət edər, hekayələrindən ibrətamiz mîsallar gətirər və çox zaman fikrini onun aforizmləri ilə tamamlayardı.

Görkəmli tənqidçi Məmməd Arifin bu müəllim – tələbənin diplom işinə rəhbərliyi öhdəsinə götürməsi bir tərəfdən mövzunun aktuallığından, müasirliyindən irəli gəlirdisə, digər tərəfdən Mir Cəlalin bir yazıçı kimi ədəbiyyatımızda mötəbər söz sahibi olmasına bəslənilən ehtiram duyğusundan qaynaqlanırdı. Bu məsələdə “Yaşlıdlarım” romanının zamanın hüdudlarını aşan və bədii sistemində gerçək yer alan struktur düşüncə imkanı, çoxsaylı Mir Cəlaləvvər oxucu kütləsinin əsərə dərin marağı az rol oynamamışdır. Bu baxımdan əsərin nəşr olunduğu andan (1952)

tənqidçi və ədəbiyyatşünasların düşüncə predmetinə çevrilməsi də təbii idi. O da məlumdur ki, həmin çağlarda çoxları “Yaşlıdlarım”ı birnəfəsə oxuyurdu.

Yazıcının özünün hələ “Ədəbiyyat qəzeti”nin 31 mart 1945-ci il tarixli sayında çap etdirdiyi məqaləsi “Yaşlıdlarım” romanında çözülmək olayların bəzi incə məqamları barədə ilkin təsəvvür formalaşdırırdı: “Bizim adamların bir hünəri ondadır ki, gərgin döyüş məqamında öz idealları və yüksək İnsani hissləri ilə yaşaya bilirlər. Düşmən bizi müharibə dövründə çox şeydən məhrum etsə də, qəlbimizin əməllərindən məhrum edə bilmədi. Edə də bilməzdi. Əməllər hər zaman, hər yerdə bizə qüvvət, üstünlük və qalibiyyət verir. Mənim əsas qəhrəmanlarım bu əməllərlə yaşayan İnsanlardır”.

Vətəndaş – sənətkarın bu deyimləri “Yaşlıdlarım”ın tale yolları ilə inamla irəliləyən, böyük amallarla yaşayan Kərimzadə, Nəriman, Səlim, Hədiyyə kimi qəhrəmanlarını əməl və vicdan sahibi kimi dərinlən duyub anlamaqda oxucuya yardım edir. Romanın süjet konsepsiyası barədə 50-ci illərin ədəbi tənqidinin vulqar-sosioloji düşüncə tərzindən qaynaqlanan bəzi dəyərləndirmələrini zaman baxımından təbii qəbul etmək olar.

Bu baxımdan “Mir Cəlalin “Yaşlıdlarım” romanı” adlı konseptuallığı ilə səciyyələnən diplom işinin bir tədqiqat əsəri olaraq məhz 1955-ci ildə yazıldığı nəzərə alındıqda, əlbəttə ki, təhlillərdə sovet dövrü ideoloji ehkamlarının təsirinin duyulmasına təəccüb edilməməlidir. Çünki ideologiyanın məxsusi olaraq humanitar yönümlü araşdırmaları sözügedən dövəmdə öz təsiri altında saxlamaq üçün nə kimi səylər göstərdiyi danılmaz həqiqətdir. Ona görə də görkəmli yazıcımızın vaxtdan uca romanının gənc tədqiqatçı tərəfindən araşdırılarkən dövrün ədəbi tənqidi üçün xarakterik olan siyasi-ideoloji baxış bucağının tələbindən irəli gələn qənaətlərin yer almasını müəyyən mənada başa düşmək olar. Bununla yanaşı, diplom işi müəllifinin romanda bədii əksini tapan yazıçı idealını duyması, gerçək dəyərlər barədə səmimi açıqlamalar verməsi ideoloji dalğanın təsirinə bir o qədər də məruz qalmadığını, əsasən, mahiyyətə

önəm verdiyini göstərir. Burada bizim nəzərimizi cəlb edən əsas məqam isə o dövrün ədəbi tənqidində çox mötəbər söz sahibi olan akademik Məmməd Arifin elmi rəhbərliyi altında yazılan bu diplom işinin müəllifinin kövrək qələminin məhsulu ilə Mir Cəlalşünaslığa öz töhfəsini vermək istəyidir. Zənnimizcə, müəllif öz istəyinə tam nail olmuşdur. Öncə diplom işinin mətni bu qənaətə gəlməyimizə haqq verir.

Giriş, üç fəsil, nəticə və kitabıyyat hissəsindən ibarət olan diplom işində müvafiq olaraq ilk öncə Mir Cəlalın tərcümeyi-halı, yaradıcılıq bioqrafiyası, hekayə janrı sahəsində uğurlu axtarıları təhlil predmetinə çevrilir. Elə ilk səhifələrindən müəllifin Mir Cəlalın ədəbi irsinə və yaradıcılıq üslubuna bələdliyi açıq hiss olunur. Tədqiqat əsərinin bir yerində oxuyuruq: “Mir Cəlalın görkəmli rus və Azərbaycan klassiklərinin təsiri ilə yazması təbiidir. Lakin o qətiyyənlə özündən əvvəlki yazıçıları təqlid etməmişdir. Əksinə, Mir Cəlal həmin ədiblərin yaradıcılıq xüsusiyyətlərini tamamilə orijinal bir surətdə davam etdirərək, Azərbaycan sovet nəsrində özünəlayiq yer tutmuşdur. Hər kəs hiss edir ki, Mir Cəlalın hekayələrinin sətirləri arasından Ə. Haqverdiyevin üslubunun ətri gəlir. Onu da heç kəs inkar edə bilməz ki, Mir Cəlalın üslubu yalnız özünə məxsusdur”. Bu kimi fikirlərini inkişaf etdirən müəllif, ədibin “Dirilən adam”, “Bir gəncin manifesti”, “Təzə şəhər” romanlarını da diqqətə cəkir, bu əsərlər haqqında zamanın pafosu ilə səsləşən bir sıra maraqlı mülahizələr söyləyir. D. Orucov bu kontekstdə belə bir həqiqəti də dərk edib ki, M. Cəlalın romanlarında tariximizin mühüm və ciddi məsələləri əks olunmuşdur. Diplom işində bilavasitə “Yaşidlarm” romanının tədqiqinə qədər yer alan təhlilləri Mir Cəlalın bədii nəsr təsərrüfatına yığcam tarixi ekskurs hesab etmək olar. Müəllif öncə “Yaşidlarm”ın meydana gəlməsinin ilkin səbəblərini düşüncə müstəvisinə çıxarır və bununla romanın daxili süjetində yer alan incə məqamları yorumlamaq və təhlilləri əsas problematika üzərinə yönəltmək imkanı qazanır. “Yaşidlarm” romanında da tarixi taleyimizin bilavasitə İkinci Dünya müharibəsi dövrü olayları canlı İnsan xarakterlərində və

tələlərində öz təcəssümünü tapmışdır. Diplom işinin strukturunun ehtiva edən “Yaşidlarm” romanının mövzu və ideyası, “Əsərdəki surətlərin xarakteristikası”, “Əsərin dili haqqında” fəsilləri müəllifə mövzunu ədəbi-tarixi düşüncə axarında incələmək imkanı vermək baxımından səciyyəvidir. Bu struktur gənc tədqiqatçıya “Yaşidlarm”ı dövrün ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü müstəvisində dəyərləndirmək və kontekstdə romanın özəl cəhətlərini Mir Cəlal nəsrinin aparıcı istiqamətləri ilə bir araya gətirmək imkanı yaratmışdır. “Yaşidlarm”ın mövzusu, ideyası, əsas surətlərlə bağlı açıqlamalarda ədibin ümumən roman qəhrəmanlarının yer alması mövzunu tipoloji tədqiqat müstəvisinə incələmək istəyindən xəbər verir. Yeri gəldikcə Azərbaycan və rus ədiblərinin bədii örnəklərinə kontekst xarakterli müraciətlər məhz tədqiqatın çevrəsinə məqsədyönlü şəkildə genişləndirmək istəyi kimi qəbul edilməlidir. Bunu gənc müəllifin tədqiqatından aşağıdakı mülahizəsi də isbat edir: “M.Y.Lermontov göstərir ki, yazıçı gözəgörməz bir psixoloqdur. O, hadisələri təsvir edir, oxucu isə nəticə çıxarır. Mir Cəlal da belə bir sənətkardır”. Həqiqətən də, Mir Cəlal əsərlərində oxucunu düşünməyə sövq edən psixoloji məqamlar qədərincədir. Yeri gəlməşkən qeyd etmək lazımdır ki, tədqiqatçının sərbəst təfəkkür gəzişmələri nəticəsində romanın bədii sistemi, zaman çərçivəsi və başlıca konfliktə barədə kifayət qədər inandırıcı qənaət formalaşır. Romanın aparıcı qəhrəmanlarının xarakterlərinin özəl xüsusiyyətlərinin mahiyyət müstəvisində sərgilənməsi də tədqiqatçının məhz konkret bədii faktlara istinad etdiyini göstərir.

Tədqiqat müəllifinin “Yaşidlarm” romanının aparıcı qəhrəmanlarından biri olan Kərimzadənin aşağıdakı sözlərini müstəviyə çıxarması deyilənlərə əyani mİsaldır: “Bizim havaya axıb gedən gücümüz, Kürün, Arazın cilovlanmış suyu, səfalı yaylaqlarımızın səhhət, şəfa, həyat havası, çiçəklərimizin ətri, hər dağ ətəyində yatan, kim bilir qızılıımız, gümüşümüz, misimiz, neftimiz... Bunlar, bunların hamısı bir söz deyir: “İş bilən mütəxəssis”!

Qeyd: *Cari ildə 85 yaşı tamam olan mərhum Davud müəllimin əlyazmasını bizə onun oğlu, BDU-nun tətbiqi riyaziyyat kafedrasının professoru Həmzəəğa Orucov təqdim etmişdir. Diplom işinin əlyazma nüsxəsi Gəncədə Mir Cəlal Paşayev adına 39 nömrəli orta məktəbdəki muzeydə saxlanır.*

*(filologiya elmləri namizədi Nəcəf Nəcəfovla birlikdə)
«Təhsil problemləri» qəzeti, 11-20 oktyabr, 2007-ci il,
№ 57-58, s.3-4.*

5.4. İnsan bədii tədqiq obyektı kimi

İnsanın mənəvi-psixoloji özəlliklərinin sosial-tarixi və fəlsəfi-bədii düşüncə müstəvisində yer alması çeşidli tədqiqatlara möhür vurur. Məlum olduğu kimi, qlobal tarixi dönmə İnsana bədii münasibətin bütöv bir sistemini daxili imkanlar hesabına formalaşdırdığı kimi özünə elmi-nəzəri münasibət məsələsini də gündəmə gətirir. İnsan amili ədəbiyyatın daim təkmilləşən, estetik baxışlara, tarixi-konseptual araşdırmalara zəngin material verən mövzudur. Professor Nərgiz xanım Paşayevanın «İnsan bədii tədqiq obyektı kimi» monoqrafiyasında tarixin məntiqini və sənətin həqiqətini özündə ehtiva edən problem tədqiqatçının elmi-nəzəri konsepsiyasının reallaşmasına, predmetin mənəvi-əxlaqi, bədii-estetik baxımdan səciyyələnməsinə, daxili kontekstdə yer almasına meydan açır. Araşdırmada müasir Azərbaycan ədəbiyyatında qəhrəman problemi İnsan konsepsiyası kontekstində tədqiq olunur, bədii xarakterlər mənəvi-əxlaqi özəllikləri ilə birlikdə dəyərləndirilərək ümumiləşdirilir. Tədqiqatçının həllinə məxsusi argumentlərlə say göstərdiyi problemə tarixi-nəzəri baxışı Elçinin bədii İnsanın təkamül yolunu geniş miqyasda izləməyə, ədibin çe-

şidli obrazlar aləmini bədii-estetik idrak müstəvisində incələnməsinə imkan vermişdir.

Monoqrafiyada İnsan konsepsiyası bədii-estetik təfəkkür predmeti olaraq gerçək zaman və sosial-tarixi proseslərlə konseptual əlaqə zəminində araşdırılır. İnsanın ədəbiyyatda gerçəkləşən problemini tarixilik və müasirlik prinsipləri müstəvisində araşdıran tədqiqatçı mənəvi-psixoloji səciyyəli məqamlara dayanaqlı şərhlər vermiş və bununla kamil İnsan obrazı yaratmağın mürəkkəbliyini, onun daim yeniləşməkdə və zənginləşməkdə olmasını isbat etmişdir.

Ədəbiyyatda İnsan konsepsiyasının bədii-estetik dərki sənətkarlıq məsələsi ilə əlaqədar olduğundan onun tədqiqinin estetik baxış müstəvisində yer alması təbiidir. Altmışıncılar ədəbiyyatını konkret tarixi şəraitin yetirməsi kimi incələyən tədqiqatçı onun yaşarlı klassik irslə və müasir olduğu dünya ədəbi prosesi ilə daxili əlaqələrini müstəviyə çıxarır, mənəvi azadlığa buxov olan rejimin çökməsində 60-cılar sənətinin təsir imkanlarını düşüncə predmetinə çevirir.

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında, məxsusi olaraq Xalq yazıçısı Elçinin yaradıcılığında İnsan konsepsiyasının bədii gerçəklərdə qoyuluşu ilə bağlı məqamlara aydınlıq gətirən bu erudisiyalı araşdırmada sənətin başlıca predmeti olan İnsan amilini çeşidli rəqurslarda çözləyən N.Paşayeva 60-cı illər ədəbiyyatında müstəviyə çıxarılan bədii İnsanı tipoloji araşdırmanın obyektinə çevirməklə ümumən çağdaş ədəbiyyatşünaslığın elmi bazasını bir qədər də artırmış olur.

Ədəbiyyatın inkişaf tarixinin ayrı-ayrı mərhələlərində İnsan konsepsiyasının bədii-estetik dərki problemini yeni ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü ilə tədqiqatının müstəvisinə çıxaran müəllif Elçinin daxil olduğu qlobal konteksti tədqiqatında lokal məqamlara yönəldir. Bunu deyərkən biz eyni zamanda araşdırmada əllinci illərin sonlarından başlayaraq Azərbaycan ədəbiyyatında özünü göstərən mühüm keyfiyyət dəyişikliklərinin İnsan konsepsiyasına, onun bədii-estetik dərkinə artan marağın başlıca səbəblər kimi səciyyələndirilməsini nəzərdə tuturuq. Bu kontekstdə Elçinin, Ana-

rın, Əkrəm Əylislinin, İsi Məlikzadənin və başqalarının 60-90-cı illər Azərbaycan ədəbiyyatında hansı yeri və mövqeyi tutduqları dürlüştəşdirilir, fərdi yaradıcılıq ədalarının formalaşmasında mühüm rol oynayan amillər elmi-fəlsəfi, ədəbi-tarixi düşüncə predmetinə çevrilir. Nəticədə sözü gedən ədəbi-tarixi dönəmin özəlliklərini Elçin kontekstindən, onun fərdi yaradıcılıq prizmasından izləyib konseptual mövqe ortaya qoymaq imkanı əldə edilir. Elçinin bədii nəsrini, dramaturgiyasını və ədəbiyyatşünaslıq görüşlərini elmi-nəzəri düşüncəsində vəhdətə gətirən və bu kontekstdə ümumən ədibin yaradıcılığında İnsanı bədii tədqiq obyektı kimi ucaldan amilləri sərgiləyən bu monoqrafiya çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürünün, fəlsəfi-estetik düşüncənin uğurudur. Araşdırmada Elçinin bədii düşüncəsinin yetirdiyi İnsan mühitdən təsirlənən və eyni zamanda, ona nüfuz etmək iqtidarında olan obraz kimi səciyyələndirilir. Ədibin qəhrəmanlarının bədii təsir gücü də təbii olaraq bədii qatda araşdırılır. Çünki məhz iç qatda onlar kifayət qədər dramatik bir taleni yaşamaı olurlar. Bu baxımdan Elçinin əsərlərində reallaşan bədii-estetik kamilliyin ədibin milli koloritli xarakterlər və mükəmməl işlənmiş tiplər yaratmaq ustalığı ilə əlaqələndirilməsi başa düşüləndir. İnsanı bədii tədqiq obyektı seçən ədəbiyyatı tədqiq edən monoqrafiya müəllifi tarixi-fəlsəfi, sosial-psixoloji, bədii-mənəvi amilləri kontekstin tərkib hissəsi kimi diqqət mərkəzində saxlamaqda tam haqlıdır. Bu baxımdan mürəkkəb bir tarixi-ədəbi reallığın yetirməsi olan Elçin yaradıcılığında İnsanın bədii tədqiqinin sənət sirlərinin elmi-nəzəri düşüncə çevrəsində geniş yer alması da təbiidir. Tədqiqatın nəfəs genişliyi folklor motivləri, altmışıncılar nəsrinin sosial-fəlsəfi əsası, ideologiya ilə bədii fikrin müştərək və fərqli cəhətləri barədə kontekst daxili mülahizələr yürütməyə imkan vermişdir. Ekzistensializmlə sosialist realizmin tipoloji baxımdan araşdırılması tədqiqatın üfüqlərini xeyli genişləndirmişdir. Lakin elmi-nəzəri təhlil prosesində sərbəst təfəkkür gəzişmələri müəllifin lokal düşüncə imkanlarından da yerli-yerində faydalanmasına təkən vermişdir.

N.Paşayevanın «İnsan bədii tədqiq obyektı kimi» monoqrafiyasında prinsipial mənə daşıyan problemlərdən biri də müəllifin Azərbaycan ədəbiyyatı ilə Qərb ədəbiyyatını tarixi-tipoloji müqayisə müstəvisinə çıxarmasıdır. Araşdırmanın müvafiq bölməsində Azərbaycan ədəbiyyatı İnsan amili kontekstində Qərb ədəbiyyatı ilə bir araya gətirilir. Lakin İnsan amilinin bədii təzahür formalarında fərqlərin olması da vurğulanır. Bu baxımdan dil faktoruna və tarixi əlamətlərinə görə bir-birinə yaxın və hətta uzaq olan xalqların ədəbiyyat və mədəniyyətlərindəki ümumi və oxşar meyllərin, o cümlədən süjet, psixoloji və mənəvi-estetik bənzərliklərinin tədqiqinin araşdırmada yer alması təbiidir. Məqamlara aydınlıq gətirən müəllif ədəbiyyatların qarşılıqlı təsiretmə və qarşılıqlı zənginləşdirmə imkanları haqda fikirlərinin müdafiəsində də konseptual mövqe nümayiş etdirir.

Yanaşma bucağından asılı olmayaraq, professor Nərgiz Paşayevanın «İnsan bədii tədqiq obyektı kimi» monoqrafiyası sözün müstəqim mənasında fundamental tədqiqat əsəridir. Araşdırmanın müəllif konsepsiyasının elmi-nəzəri, sosial-fəlsəfi düşüncə müstəvisində ortaya qoymaq imkanı verən strukturu tutarlı məntiqdən qaynaqlanır. Tədqiqat işinin fəsillərinin və bölmələrinin düzəni də belə bir qənaətdə gəlməyə haqq verir.

Çağdaş elmi-nəzəri düşüncə axarına alınan mövzu monoqrafiyada bir-birini tamamlayan və şərtləndirən beş fəsil əsasında araşdırılır. Tədqiqat işinin «Azərbaycan bədii-estetik fikri və Elçin yaradıcılığında İnsan konsepsiyası» adlanan birinci fəslı konseptuallığı ilə səciyyələnilir. Fəsildə tarixə, klassik ədəbiyyat və folklor qaynaqlarına ekskurs ilə həm elmi-nəzəri panoram qabardılır, həm sözü gedən dövrün ideoloji-estetik xarakteristikası incələnilir, həm də mövzuya qlobal mündəricə gətirən Elçinin yaradıcılıq yolu və onu müəyyənləşdirən obyektiv və subyektiv amillər tədqiqat predmetinə çevrilərək tədqiqatın sonrakı fəsilləri üçün ideya zəmini və nəzəri baza yaradır.

Müəllifin geniş elmi-nəzəri erudisiyasından qaynaqlanan bu araşdırmanın ikinci fəslı «Elçinin ədəbi qəhrəmanları» adlanır. Bu bölmədə Nərgiz xanım Paşayeva araşdırmasında mövzunu müxtə-

lif parametrlərdə, çeşidli rakurslarda irəlilətmək və kontekst yaratmaq imkanını nümayiş etdirir. Fəsilə tarixilik və bədilik kateqoriyaları əsasında dəyərləndirilən Elçinin ədəbi qəhrəmanlarının öz sənət missiyalarından doğan İnsani özəllikləri tədqiqatçının istər filoloji, istərsə də, fəlsəfi düşüncəsində kifayət qədər yer alır. Elçinin ədəbi qəhrəman probleminə geniş aspektdə, global ölçülərlə yanaşan müəllif dünya və milli ədəbiyyatımızla səsleşən məqamlara önəm verir və bir kontekst olaraq bunları da predmetə çevirir. İnandırıcı konseptual mülahizələr əsasında isbat olunur ki, İnsan amili bütün zamanlarda, müxtəlif tarixi dövrlərdə, hətta repressiya və qadağalar vaxtında da əsl sənətin başlıca predmeti olub.

Araşdırmada açıqlanan məqamlardan belə bir fikir formalaşdırılır ki, Elçin həqiqətən çox böyük və möhtəşəm İnsan obrazları yaradan sənətkardır. Məqsəd isə ümumən ədəbiyyatda İnsan konsepsiyası ilə Elçin yaradıcılığında gerçəkləşən İnsan konsepsiyasını bir araya gətirmək, tipoloji mülahizələri vahid fəlsəfi düşüncə müstəvisində ortaya qoymaqdır. Problemi bu istiqamətdə araşdıran müəllif yüksək elmi-nəzəri hazırlığı, məxsusi tədqiqatçılıq səriştəsi ilə fərqlənir.

Monoqrafiyanın «Müasir Azərbaycan romanı və qəhrəman problemi» fəslində bir janr olaraq XX əsr dünya ədəbiyyatı kontekstində keçdiyi yola və bu yolun özəlliklərinə tarixi-fəlsəfi düşüncə əsasında dəyər verən N.Paşayeva araşdırmasında öz romanını tarixilik və müasirlik yolları ilə inamla irəlilədən Elçinin üç məşhur romanını «Qəhrəmanlar və xarakterlər» müstəvisində bir araya gətirir. Bu mənada lokal müstəviyə çıxarılan məqamların da iç qatında, daxilində tədqiqatçının elmi-nəzəri təfəkkürünün yer aldığı aydın görünür.

Monoqrafiyada «Yeni Azərbaycan nəsr» barədə açıqlamalar da özünün konseptuallığı ilə fərqlənir. Məhz bu kimi tarixi-ədəbi gerçəklərdən Elçin yaradıcılığına, onun çağdaş ədəbi prosesdə özünəməxsus aparıcı yerinə kontekst müəllifin tədqiqatı tipoloji-müqayisəli səpgidə aparmaq iqtidarından xəbər verir. Tipoloji tədqiqat üsulu müəllifə konkret bir yazıçının yaradıcılığı nümunəsində bütöv bir ədəbi nəslin yaradıcılıq taleyini estetik dü-

şüncə predmetinə çevirmək, məqamları elmi-nəzəri ümumiləşdirmələr müstəvisində əlaqələndirmək imkanı vermişdir.

Nərgiz Paşayeva Azərbaycan ədəbiyyatının İnsan konsepsiyasının bədii-estetik dərki ilə bağlı zəngin ənənəsini Elçinin yaradıcılığında qabaran mənəvi-əxlaqi dəyərlərlə üzvi şəkildə əlaqələndirir ki, fikrimizcə, bu məziyyət araşdırmanın təqdirəlayiq cəhətlərindən biridir.

XX əsrin 30-50-ci illərinin «müsbət qəhrəman» konsepsiyası barədə məxsusi açıqlamalar verməsi və bu dövəmdə ədəbi tənqidin rolu məsələsinə dayanaqlı münasibət göstərməsi tədqiqatçıya Elçinin İnsan konsepsiyasına və ümumən yaradıcılığına tarixi baxış bucağını ortaya qoymağa imkan vermişdir.

Dramaturgiyanın çağdaş dövrünü özünün məxsusi estetik konsepsiyası ilə zənginləşdirən, dəyərli əsərləri ilə janrın bədii təsir imkanını genişləndirən Elçinin çoxlaylı mövzu və ideyalar aləmi çeşidli tarixi-estetik ekskurslar müstəvisində incələnilir, yaşarlı istiqamətləri müəyyənləşdirilərək ümumiləşdirilir. Bu baxımdan diqqətimizi cəlb edən cəhətlərdən biri də Elçinin bədii nəsrilə dramaturgiyası arasındakı daxili rabitənin elmi-nəzəri və estetik-fəlsəfi düşüncədə yer almasıdır. Nərgiz Paşayeva məhz bu aspektdə ədibin İnsan konsepsiyasının yeni bir janr formasında, bədii fikir biçimində meydana çıxmasının sənətkarlıq sirlərini də açıqlamalı olmuşdur.

Müasir ədəbi tənqiddə söz sahibi olan Elçinin ədəbi görüşlərinin inkişaf tarixini onun bilavasitə «Tənqid və nəsr» monoqrafiyası ilə əlaqələndirən tədqiqatçı belə bir qənaətdə də tam haqlıdır ki, ədibin nəsrində və dramaturgiyasında olduğu kimi tənqiddə də İnsan bütün mənəvi aləmi ilə seçilir, çeşidlənir və simasını qabardır.

Xalqın keçdiyi tale yolu ilə ədəbiyyatın vəhdətə gətirildiyi bu araşdırma həm də mənəvi İnsan konsepsiyasına kontekst daxil şərhləri ilə mühüm mənə kəsb edir.

Məsələyə daha geniş aspektdə, global ölçülərlə yanaşan, vahid dünya ədəbi prosesi nöqtəyi-nəzərindən qiymət verən monoqrafiya müəllifi milli ədəbiyyatımızın dünya ədəbiyyatı ilə səsleşən

cəhətlərinə dayanaqlı münasibət göstərir, şanlı tarixi, faciəli həyatı, azadlıq ehtirasını ehtiva edən Nəsimi konteksti ilə tarixi-mənəvi başlanğıca meydan açır. Vurğulanır ki, bütün yaradıcılığı boyu «Allah İnsanın özündədir» ideyasını gerçəkləşdirən Nəsimi İnsanı Allah səviyyəsinə qaldırmaqla öz dövründə bütün ehkamlara, bəşər övladını alqaldan qanunlara qarşı çıxır.

İlk dəfə məhz Nəsimi poeziyasında tanrı öz dərgahından, mücərrəd zaman-məkan orbitindən uzaqlaşmalı oldu. Yerə endirilib öz yaratdığı ilə-İnsanla eyniləşir, ya da ona məxsus xüsusiyyətlər, əlamətlər İnsanda axtarılır. Nəsimi lirikasında İnsan kamillik dərəcəsinə özünü dərk etməkdən keçib gedir...».

Monoqrafiyanın birinci fəslində Azərbaycan bədii-estetik fikrində İnsan konsepsiyasının inkişaf yolunun tarixi panoramını nəzəri düşüncədən keçirən müəllif Elçin yaradıcılığının yaşarlı klassik ədəbi zəmindən qaynaqlanıb boy atmasına geniş yer ayırır. Bu aspektdə bədii-estetik fikirdə İnsan konsepsiyası İnsanın kamilləşməyə can atması, mənən ucalmaq istəyi ilə kontekst təşkil edir. Öz xislətinə görə gözəlliyə, ahəngdarlığa meyilli olan İnsanın gerçəklərə hissi-emosional münasibətini tarixi müstəvidə incələyən müəllif sənətdə İnsan konsepsiyasının formalaşmasında mifik təfəkkür və folklor qaynaqlarına da nəzər salır. Klassik poeziya örnəklərindən kontekst yaradıcılığı səpgisində bəhs edən tədqiqatçı Nizamini humanizmi mənəvi bir təlim olaraq sənətə gətirən ilk şair kimi səciyyələndirir. Poemalarında sinfi mənsubiyyət ideyasının yer almasını isə şairin adil hökmdar və ileal cəmiyyət arzuları ilə əlaqələndirir.

Nizaminin ideal cəmiyyət modelini tarixi düşüncə süzgəcinə keçirən monoqrafiya müəllifinin Azərbaycan Renessansı, Şərq və Qərb intibahı ilə bağlı müzakirələrə özəl münasibəti çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürünün iqtidarından xəbər verir. Bədii-estetik fikirdə formalaşmış gerçəkləşən İnsan konsepsiyasının Füzuli təsəvvüf, sufi eşqi ilə nəfəs genişliyi qazandığını vurğulayan, Füzuli qəmini şairin üsyan səsi hesab edən araşdırma müəllifi klassik poeziyada incələnməmiş eşqi İnsanın fəlsəfi düşüncə missiyası kimi dəyərləndirir. Bu məqamda diqqəti çəkən

mühüm qənaətlərdən biri də klassik Aşıq obrazının maarifçi realizmin ədəbi-tarixi səhnəyə qədəm qoyana qədər İnsan konsepsiyasında müəllifin dediyi kimi «başlıca fiqur» rolunu qoruyub saxlaması, hətta Vəqifin nikbin poeziyasının da bu meyl və tendensiyanın axarına təsir göstərə bilməməsi fikridir.

Azərbaycan ədəbiyyatının böyük simalarını İnsan konsepsiyasına gətirdikləri dəyərli töhvlərinə görə zaman müstəvisində bir araya gətirən tədqiqatçı Elçin yaradıcılığının nəfəs genişliyini klassik romantik poeziya ilə yanaşı, həm də M.F.Axundovla başlayan yeni ədəbiyyatla əlaqələndirir. Tədqiqatın bu mərhələsində tarixi-tipoloji incələmələr struktur mənə kəsb edir.

«Xırda adamlar»ı humanizm prinsipi nöqtəyi-nəzərindən müstəviyə gətirən müəllif Azərbaycan ədəbiyyatında İnsan konsepsiyasının formalaşması və inkişafında böyük ürək və mənəviyyət sahibi olan bu İnsanların rolunu məxsusi vurğulayır.

«Azərbaycan bədii-estetik fikrində İnsan konsepsiyası və Elçin yaradıcılığı» bir global tarixi-bədii və nəzəri-fəlsəfi düşüncə müstəvisi olaraq həm də çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatının 60-70-ci illər dövrünü ayrıca bir mərhələ kimi ideya-estetik xarakteristikasının da tədqiqatda yer almasını zəruri etmişdir. 60-70-ci illərin ideoloji həyatının çağın bədii təsərrüfatı ilə bir araya gətirilməsi tədqiqatçının tarixin dirlərinə ekskursları ilə müşayiət olunur. Sosialist realizmin vulqar-sosioloji sıxıntıları dövründə yaranan böyük ədəbiyyatla 50-ci və 60-cı illərin yeni ədəbi dalğasının tarixi-fəlsəfi düşüncə müstəvisində bir araya gətirilməsi tədqiqatçının məsələyə təzə baxışından soraq verir.

«60-80-ci illərin ədəbi prosesi və Elçinin yaradıcılığı timsalında ədəbiyyatımız» tədqiqatın müstəvisində incələnmərkən müəllif fikir və mülahizələrini dörd bənddə qruplaşdırır və sözü gedən dövrün ədəbi gerçəkliyi dünya ədəbi prosesində baş verən mühüm keyfiyyət dəyişmələri ilə vəhdətə gətirilir, sənətlə zaman arasında rabitə mülahizə predmetinə çevrilir, məxsusi mərhələ xüsusiyyətləri ilə fərqlənən 60-80-ci illərin nəsr prosesi, «yeni nəsr», fərdi üslub anlayışları, bədii fikrin inkişafında Elçin missiyası və bədii sözünün qüdrəti ilə bağlı qənaətlər bir araya gətirilir. Elçinin yara-

dıcılığını müəyyənləşdirən obyektiv və subyektiv amilləri təsnif edən müəllif yazıçının istedadını, mütaliə və şəxsi müşahidə qabiliyyətini, vətəndaşlıq mövqeyini və prinsipliliğini kontekst baxımından mövzuya çevirərək ədibin yaradıcılıq yolunun əsas konturlarını müəyyənləşdirir.

Arqumentli geniş təhlillər əsasında isbat olunur ki, Elçinin bir çox ədəbi qəhrəmanları sovet ideologiyası və bədii meyarları, sosialist realizmi estetik-amirlik konsepsiyası dönməndə yaransa-lar da, daxili-mənəvi gücləri ilə tarixi zamanın sərt dalğalarına sinə gərəkək öz varlıqlarını ortaya qoya bilmişlər. Ədəbiyyatın predmetinin dəyişdiyi, ideologiyanın və istehsalatın sənətdə İnsanı əvəz etdiyi dövrün bədii örnəklərini nəzəri-estetik təhlildən keçirən tədqiqatçının qənaətinə görə sosialist realizmi Azərbaycan ədəbiyyatının yaşarlı gələnlərinin təbii inkişafına əngəllər törət-sə də, ədəbiyyatın ümumi ruhunu söndürüb daxili vüqarını qıra bilmədi. Sosializmin ideoloji gerçəkliyində stereotip «müsbət qəhrəman» məfhumu ilə bağlı nümayiş etdirilən konseptual möv-qe məhz Elçinin bu problem barədə söylədiyi nəzəri-estetik mülə-hizələrlə uyarlıq təşkil edir. Bu qənaətini N.Paşayeva həm də El-çinin 60-90-cı illərin hakim ideologiyasına müxalif olan ədəbi qəhrəmanlarının timsalında ortaya qoyur. Elçinin çeşidli ədəbi qəhrəmanlarını məxsusi baxış bucağı altında incələyən, əsərlərini mövzu və problematika nöqteyi-nəzərindən təsnif edən monoqra-fiya müəllifi eyni zamanda, ədibin inkişaf özəlliklərini araşdırma predmetinə çevirir. Elçinin gənclik dövrü bədii nəsrinin uğurların-dan bəhs edən görkəmli Azərbaycan tənqidçi və ədəbiyyatşünas-ların müləhizələrinə söykənən N.Paşayeva o ilk örnəklərdə də ədi-bin sənətinin orijinal olması qənaətinə gəlir. Məsələn, vurğulanır ki, 60-cı illərin sonu, 70-ci illərin əvvəllərinin hekayələrində Elçin yazıçı məramını ifadə etmək üçün formanın özündə struktur dəyi-şiklik etməklə, 90-cı illərdə Azərbaycan nəsrinə empirik təfəkkür-lə həzm edilməsi müşğül olan «absurd hekayə» tipi gətirmək ədə-biyyatımızda yeni bir hadisə kimi qarşılanan əsərlər müəllifi oldu-ğunu sübut etmiş olur.

Araşdırmada Elçinin tarixə şərti münasibəti, folklorun müd-rik məntiqinə üz tutması, nəsrinin hekayədən romana doğru dikə-lən təbii inkişaf yolunun qanunauyğunluqları barədə fikirlər kon-septuallığı ilə müstəvidə yer alır. Məsələn, «Toyğun diri qal-ması» əsərini müəllif ona görə Azərbaycan povestinin əzsaylı uğurlu nümunələrindən hesab edir ki, bu örnəkdə bədii konflikt müəllifin struktur sənətkarlığı sayəsində iç qatda «gizli» formada, mənəvi planda gedir.

Araşdırmada Elçinin İnsan konsepsiyasında «mübariz» və «passiv» qəhrəmanların yer almaması ədibin obrazlarını sosial müstəvidə deyil, fikri-mənəvi müstəvidə irəlilətməsilə izah olu-nur. Məhz Elçin hekayələrinin miniatür, lakonik, lirik-psixoloji səpgili olmaları da həmin özəl xüsusiyyətlə əlaqələndirilir. Bu istiqamətdə aparılan araşdırmalar tədqiqatçıya Elçin bədii nəsrini «mənəvi-əxlaqi axtarışlar» nəsr kontekstində sərgiləməyə və bu müstəvidə ümumən 60-cı illərin ədəbi qəhrəmanlarının səciyyəvi-tipoloji xüsusiyyətləri barədə konseptual açıqlamalar etməyə im-kan vermişdir.

«Müasir Azərbaycan romanı və qəhrəman problemi» mo-noqrafiyanın vəznində məxsusi yer tutan bölmələrindəndir. Fəsil bir tərəfdən assosiativ təfəkkürün hüdudlarını genişləndirir, üfüqi və şaquli, tarixi və məntiqi düşünmə imkanından istifadə edilmə-sini zəruri edir. Bu baxımdan tədqiqatçının çevrəni genişləndir-məsi, kontekst sırasına romanın «olum və ölüm» dilemması qarşı-sında qalmaq məqamlarını müstəviyə çıxarması təbiidir. Yeri gəl-mişkən onu da qeyd etmək lazımdır ki, N.Paşayeva sovet romanı-nın tarixi və taleyi barədə dayanaqlı açıqlama verməklə, sözü ge-dən dönmənin Azərbaycan romanına janrın poetikası və estetikası baxımından konseptual nəzər yetirməklə, tarixi və bədii-estetik gəzişmələrlə fəslin ideya-struktur tələblərini tam ehtiva etmək im-kanı qazanmışdır.

Tədqiqatın bu bölməsi üçün tutarlı arqumentlərlə möhkəm ədəbiyyatşünaslıq bazası yaradan, Elçinin daxil olduğu kontekstin başlıca konturlarını açıqlayan müəllif həm tarixi-nəzəri, həm də bədii-estetik baxımdan ədibin romanlarının yeniliyini ortaya qoy-

maq imkanı əldə edir. Araşdırmada Elçin romanlarının yeniliyi sosial aktualıq müstəvisində deyil, məhz müasirlik müstəvisində aranılır. Ədibin romanlarının «proyeksiyalanmış» strukturunun poetikasına aydınlıq gətirilərkən «Mahmud və Məryəm»in başlanğıcından və sonundan sitat verilir. Məlum olur ki, roman eyni hadisə-təsvirlə başlayır və bitir. Bununla tədqiqatçı isbat edir ki, əsərdə «hadisənin baş vermə və davam etmə stixiyası ilə cümlənin havası və intonasiyası eyni istiqamətlidir».

Elçinin «Mahmud və Məryəm» romanının süjetini tədqiqatçı ona görə «proyeksiyalanmış» hesab edir ki, burada bədii sistem hadisələrin olub-olmaması, baş verib-verməməsi ilə deyil, məhz mənə və mahiyyətlə kontekst təşkil edir.

Tədqiqatçının ədibin bədii-struktur incələnmələrinə istinadən gəldiyi qənaət bundan ibarətdir ki, mahiyyət müstəvisində İnsan və zaman qarşıdurması faciəni qaçılmaz edir.

Fikrimizcə, «proyeksiyalanmış» təhkiyə prinsipi ilə bərabər «qeyri proyeksiya» prinsipi də Elçin poetikasına xas xüsusiyyətdir. Və bu prinsiplər Elçinin roman poetikası orbitində öz bəhrəsini vermişdir.

Araşdırmada müasir təfəkkürlü romançı kimi Elçinin ustalığı əsas mənə yükünü sözün üzərinə çatması və poetik enerjini reallaşdırılması üçün bütün imkanlarını səfərbər etmək bacarığı baxımından yorumlanır.

Elçinin «Ağ dəvə» və «Ölüm hökmü» romanları da İnsanla Zamanın münasibətlərinin anatomiyası əhatəli təhlil predmetinə çevrilir. Romanlarda bədii obrazı yuvarlaqlaşdırılan şərin həyatın, güzəranın mövcudluq formasına çevrilməsini, onun həndəsi silsilə ilə artıb böyüməsini N.Paşayeva çox doğru olaraq konkret tarixi dönmənin xisləti, amansız gerçəklərlə, psixoloji-mənəvi iqlim şəraiti ilə motivləndirir. Onun qənaətinə görə Elçində İnsan istənilən mühitdə öz mənəvi saflığını, ləyaqətini, İnsani keyfiyyətlərini qiymətli bir sərvət kimi hifz edə bilər. Bu baxımdan Elçin romanlarının yaşarlılıq qazanmasının səbəblərinin ilk növbədə İnsan və Zaman problemlərinin özünəməxsus uğurlu bədii həll ustalığı ilə bağlanması, xüsusilə, «Ölüm hökmü» və «Ağ dəvə» romanları-

nın XX əsr Azərbaycan gerçəkliyini fəlsəfi-psixoloji aspektdən əks etdirən əsərlər kimi səciyyələndirilməsi təbiidir.

Ədəbiyyatda «dəlilik» mövzusu, «ağıllı dəlilər», «sərsəm ağıllılar» başlığı tədqiqatın ideya-mövzu axarında təbii, məntiqi və tarixi bir mərhələdir. Dramaturgiyanın həmişə zamanla, tarixi gerçəklərlə bağlı olduğunu vurğulayan müəllif mövzu ilə bağlı tarixi ekskursları ilə Elçinin dramaturji yaradıcılığının yaşarlı tarixi qaynaqları haqqında fikir və mülahizələri müstəviyə çıxarır.

«Ağıllı dəlilər», «sərsəm ağıllılar» konteksti tədqiqatçıya «ölülük» mövzusunun dramaturgiyasını və fəlsəfəsini Elçin yaradıcılığı kontekstində açıqlamaq imkanı vermişdir. İsbat olunur ki, Elçin pyesləri İnsan konsepsiyasının bədii həlli baxımından daha maraqlı və orijinal əsərlərdir.

Tədqiqatçının fikrincə mahiyyət etibarilə çoxmənalı və dəyişkən olan komikliyi yalnız bir kontekstin nüfuz dairəsindən çıxarmaqla, başqa sözlə, müxtəlif baxımlardan görükdürməklə daxilində immanent halda mövcud olan mürəkkəb estetik hadisə qatını işıqlandırmaq olar.

Cəmiyyətdəki təbəqələşməyə və bədii ənənənin doğurduğu səsələşməyə və paralellərə istinad edən müəllif C.Məmmədquluzadənin «Dəli yığıncağı» və Elçinin «Mənim ərim dəlidir» komediyalarını janrın genetikası, dəliləşmənin «anatomiyası» baxımından bir araya gətirir. Tipoloji təhlillərdən məlum olur ki, Elçin də böyük sələfi kimi dəliləşməni qlobal bir proses kimi göstərməyə çalışmışdır. Əsərdəki dəli axtarmaq stixiyası cəmiyyətin normal təkamül axarından saparaq yekrəng olmağa, taylı-tayını axtarmağa doğru sürüklənməsi ilə izah edilir. Dəlilik mövzusunda yazılan Elçin komediyaları bilavasitə İnsanların taleyi ilə bağlı olduğuna görə personajlarının «hərəkətləri gülüş doğuran olsa da, mahiyyət etibarilə faciəli ovqat dominant təşkil edir».

Elçinin «Dəlixanadan dəli qaçıb və yaxud mənim sevimli dəlim», «Mən sənə dəlinəm», «Ah, Paris!... Paris!...» komediyaları İnsan taleyindəki xarakterik cəhətlərinə görə M.F.Axundovun «Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah», C.Məmmədquluzadənin «Anamın kitabı», «Dəli yığıncağı», «Ölülər» əsərləri birgə müstə-

viyə çıxarılır və paralellər müqayisə predmetinə çevrilir. Elçin pyeslərində siyasi-ictimai kataklizmin bədii ifadəsini ədibin yüksək dramaturji sənətkarlığı ilə vəhdətə gətirən tədqiqatçı bu məsələ ilə bağlı mülahizələrini çeşidli nümunələrlə isbat edir.

Araşdırmanın «Ədəbi tənqidin İnsanın bədii-estetik dərki ilə bağlı axtarışları» adlı fəslə özünün global düşüncə çevrəsi ilə diqqəti cəlb edir. Tənqidin missiyası və ədəbiyyatda İnsanın bədii-estetik təcəssümü ilə bağlı ekskurslar konseptual olmaqla Elçinin ədəbi-tənqidi yaradıcılığı üçün kontekst təşkil edir. Məhz bundan sonra araşdırmada özünün daxili mündəricə genişliyi və tarixi konteksti ilə fərqlənən «Elçinin tənqidi yaradıcılığı ümumsovet ədəbi tənqidində», «Ədəbi tənqidin Elçin yaradıcılığına münasibəti», «Elçinin ədəbi-tənqidi yaradıcılığında İnsanın bədii -estetik dərki problemi» kimi mühüm bölmələrin müstəvidə yer alması təbii, məntiqi və qanunauyğundur. Elçinin İnsanın bədii-estetik dərki ilə bağlı fikir və mülahizələri, onun bir görkəmli tənqidçi kimi təkamülü, fəaliyyəti, «Tənqid və nəsr» monoqrafiyasının elmi-nəzəri müddəalarının düşüncədən keçirilməsi ilə öz təsdiqini tapır.

Ümumiyyətlə, Elçin yaradıcılığında ucadan-uca tutulan İnsanın mənavi dünyasının həqiqətlərini özünün erudisiyalı tədqiqatçı konsepsiyası ilə geniş kontekstdə araşdıran müəllifin bu dərin özüllü tədqiqat əsəri Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına, məxsusi olaraq elçinşünaslığa və sözün müstəqim mənasında fəlsəfi-estetik düşüncə tariximizə yeni bir töhvədir.

*Paşayeva N. İnsan bədii tədqiq obyektə kimi.
Bakı: «XXI» - Yeni Nəşrlər Evi, 2003.
(filologiya məsələlərinə dair tematik toplusu,
№1-2 (30-31). B.,2005).*

5.5. Müəmmalı dünyanın real görüntüləri

«...Yaradanın sirləri dərkənməzdir. İnsanın zəkası zərrə qədər də onun mənasını dərk etmək iqtidarında deyildir... Lakin

gələcəyi görmək İlahidən gələn vəhyisiz mümkün deyil. Ona görə ki, gələcəyi xəbər vermək Yaradandan gələn vəhylərdən, gələcəyi xəbər verənin taleyindən və eləcə də ona verilən verginin mahiyyətindən asılıdır...» Dünyada baş verəcək ən əlamətdar hadisələr barəsində qabaqcadan xəbər vermiş Mişel Nostradamusun oğluna ünvanladığı bu sözlər bizi bir qədər həqiqi, həm də qaranlıq, şübhəli, dərkənməz reallıqlarla üz-üzə saxlayır. Doğrudan da min illər boyu dünya xalqlarının mifik düşüncəsindən tutmuş, tanrıçılıq, mütləq ilahi-Allah inanclarına qədər dünyanın idarə sisteminin proqramlaşdırılmış formada Yaradanın iradə və istəyindən kənar da mümkünsüzlüyü təsdiqlənmişdir. Bu inanclara görə hər şeyin öz yeri, nizamı, vaxtı və sonu vardır. Cahanda nə baş vermişsə (həm də verəcəksə) onun Allah tərəfindən qərarlaşdırıldığı şəksizdir. Türk mifoloji inancına görə Məhəmməd peyğəmbər merac zamanı peyğəmbərlər sırasında bir şəxsi tanımamış, Cəbrayıl vasitəsilə öyrənmişdir ki, o şəxs 333 il sonra Türkünstanda müsəlman hökmdar olacaq Cəfər Buğra xanın ruhudur... Demək, nə baş verəcəksə o təsadüfi deyil, Yaradanın bir növ hökmündən doğan mütləq zərurətdir. Sadəcə olaraq, onun vaxtı və yeri bizim üçün məlum deyil. Ona görə də bütün zamanlarda insanlar hadisələrin baş verəcəyindən öncə onun haqqında informasiya vermək, bir növ gələcəyi görmək, peyğəmbərlik etmək arzusu ilə yaşamış, buna böyük maraq göstərmişlər. Görkəmli ədəbiyyatşünas alim prof. Qəzənfər Paşayevin ağır və gərgin əməyinin nəticəsində ərsəyə gələn «Nostradamusun möcüzəli aləmi» (Bakı - 2007) adlı növbəti kitabı Mişel Nostradamusun ilahi vergi sayəsində sirlər, möcüzələr dolu dünya gərdisinin müxtəlif zaman etaplarında baş verəcəklərlə bağlı söylədikləri fikirlərinin dəqiq, dürüst tədqiq və təhlilə həsr edilmişdir. Əslində dünya Nostradamusşünaslıq tarixinə töhfə olacaq bu tədqiqat əsəri yaşadığımız keçmiş sovet cəmiyyəti qanunlarından fərqli olaraq bu gün cəmiyyət səviyyəsində adi, normal qəbul olunan «alın yazısı» (şəxsin və cəmiyyətin) problemlərinə müəllifin qeyri-adi yanaşmasında oxucunu təkcə tarixə endirmir, həm də möcüzəli bir aləmlə üzləşdirir.

Məlum həqiqətdir ki, Nostradamus görüşləri uzun illər Şərq və Qərbin elmi-ictimai fikir tarixində müzakirə obyektinə olmuş, müxtəlif səviyyəli əsərlər yazılmışdır. Prof. Qəzənfər Paşayevin xidməti Mişel Nostradamusun külliyyatını Azərbaycan oxucusuna ilk dəfə təqdim etməklə kifayətlənmir, həm də onunla bağlı ayrı-ayrı ölkələrdə – Amerika, Rusiya, İngiltərə, Fransa, Almaniya, İran, Türkiyə, İraq, Misir və s. yerlərdə çap olunmuş kitabları gözdən keçirməklə müqayisələr aparmış, son və düzgün qənaətlərini ortalığa qoya bilmişdir. Maraqlı odur ki, tədqiqatçı gələcəkdə baş verəcəkləri özündə əks etdirən Nostradamus katrenlərini ölkələr və mövzular üzrə təqdim etməmiş, ardıcılıq prinsipinə əməl etməklə özünüməxsus orijinal sistem yaratmış, ardıcıl katren sırasını nizamlaya bilmişdir. Lakin bu sırada da müəllif bütün katrenlərə eyni səviyyədə yanaşmamış, öz sözləri ilə desək, «tarixdə xüsusi əhəmiyyət kəsb edən hadisə və şəxsiyyətlərlə bağlı katrenləri şərh edəndə «xəsislik» etməmişdir». Bu isə öz növbəsində tarixdə daha çox izi və sözü olan hadisə və şəxsiyyətlərlə əlaqədar bu günkü marağın səviyyəsi ilə birbaşa bağlanır, informasiya ehtiyacını ödəyir.

Kitabda ilk öncə M.Nostradamusun həyatı, mühiti, dövrü haqqında geniş məlumat verilir. Və bu mərhələdə oxucu onun heç vaxt ruhun gücünü yanlış məqsədə yönəltmədiyi və səmədan göndərilən daxili səsini qəlbində yaratdığı nurun «tarixin qaranlıqlarına» saldıdığı işıq etapları ilə yaxından tanış olur. Fitri istedad, irsi və ilahi vergi problemləri daxilində Nostradamusun gələcək görücülüüyü əslində tarixi proseslər fonunda tarixin gələcək salnaməsini yaradır. Həmin salnamə məişət, iqtisadiyyat, siyasət, mədəniyyət, elm, təhsil, texniki-tərəqqi və s. sahələrdə inkişaf və bir-birini əvəzləyən dəyişmə modellərinin sonrakı konkret mənzərəsi haqqında qabaqcadan proqnozlaşdırmanın təsdiqinə çevrilir. Bunlar təsdiqləndikcə, daha doğrusu Nostradamusun əvvəlcədən xəbər verdiklərinin dəqiqliyi göründükcə sonrakı zamanlarda həm onun şəxsiyyətinə, həm də fikirlərinə hörmətlə yanaşılmışdır. Məhz bu cəhəti xüsusi olaraq öz tədqiqatının mərkəzində saxlayan prof. Q.Paşayev Nostradamus görüşlərini «tədqiqat süzgecin-

dən keçirdikcə şüurlu həyatında... cavabını tapmağa aciz olduğu» suallara təkcə özü üçün aydınlıq gətirmir, eyni zamanda bu nəzəriyyənin doğruluğunun sübutuna çalışır. Kitabda qeyd olunduğu kimi, Nostradamus katrenlərinin izahı müqəddəs kitabların təfsiri qədər çətinidir. Amma prof. Q.Paşayev katrenlərin şərhində müxtəlif ölkə tədqiqatçılarından da qabağa getmiş, bütün yanaşmalarında üstünlük qazana biləcək səviyyədə fərqlənmişdir. Birmənalı olaraq bunun səbəbi müqəddəs kitabları təsrif edənlərin çoxsaylı elmlərə vaqif olması məntiqinə uyğun prof. Qəzənfər Paşayevin ədəbiyyatşünas, folklorşünas, dilçi, yazıçı, publisist, tərcüməçi kimi özünü təsdiqləməsindən irəli gəlir.

Dünya tarixi qədim və zəngindir. Kitabda katrenlər 12 senturi (1 senturiya 100 katrenin cəmi) şəklində qruplaşdırılmış, katrenlərdə tarixi olaylar bu və ya digər dərəcədə əksini tapmışdır. Nostradamus yaşadığı zamandan keçmişə və gələcəyə baş vuraraq hadisələrin vaxtını dəqiq göstərmişdir. Lakin Nostradamusşünaslığın əsas vəzifəsi indiki mərhələdə göstərilənlərin təhriflərə yol vermədən düzgün hesablanmasıdır.

Qeyd etməliyik ki, kitabda bu məsələ özünün kifayət qədər lazımı həllini tapmışdır. M.Nostradamusun 98-ci katrendə (II senturiya) yazdıqlarını kitab müəllifinin son illərdə şəxsən şahidi olduğumuz hadisələrlə bağlaması təbii görünür:

Üzünə (alnına) qan çilənən (qan xalı olan) adam,

Az qalacaqdı ki, qurban getsin.

İldırım saçan Yupiter Şir bürcündə olanda,

Peyğəmbərlik əlaməti görünəcək.

O, hər şeyi məhv edəcək, sonra məhəbbətdən dəm vuracaq.

Prof. Q.Paşayev üzünə qan çilənən, alnında qan xalı olanı Sovet İttifaqının son rəhbəri M.Qorbaçov hesab edir, Yupiterin Şir bürcündə olmasını 19 avqust və 11 sentyabr 1991-ci il tarixlərində Moskvada QKÇP adlanan dövlət çevrilişi zamanı baş vermiş siyasi proseslərlə əlaqələndirir.

Və yaxud 97-ci katrendə (III senturiya) yazılmış - «Yeni qanun, yeni torpağı məhv edəcək. Suriya, İudey və Fələstin ətrafında Günəş əsri ömrünü başa vurana qədər Barbarların nəhəng

imperiyası dağılacaq» - sözləri müəllifin təhlillərinə görə məşhur görücünün bilavasitə Yaxın Şərq ərazisində İsrail dövlətinin yaranmasına işarəni bildirir. Belə ki, burada əsasən 1947-ci ildə Fələstinin bölünməsi, 1948-ci ildə Ərəb torpaqları hesabına İsrail dövlətinin yaranmasından söhbət gedir. Günəş əsrinin başa çatması isə 2242-ci ilə aid edilir. Bu dövr kitabda ərəblərin birləşərək yaradacaqları nəhəng imperiyanın məhvi şəklində izah edilir.

Prof. Q.Paşayev kitabın sonunda 4 başlıq altında tarixi şəxsiyyət, hadisə, hərbi texniki, ölkə və s. adların katrenlər üzrə göstəricilərinin siyahısını təqdim edir. Bu sırada müəllifin ölkələr, ibrətamiz hadisələr və şəxsiyyətlərlə bağlı oxucuların daha çox diqqət yetirməsini tövsiyyə etdiyi siyahıda Azərbaycanla bağlı maraqlı məlumatlara rast gəlmək mümkündür. Kitabda XVI əsr (səh. 258-259), XVIII əsr (səh. 288-289), XX əsr (səh. 298, 352, 362, 410, 420-421, 476-478) Azərbaycan hadisələri ilə bağlı katrenlərdə əvvəlcədən söylənilənlərin tarixi hadisələrlə üst-üstə düşməsi və bunların dəqiqləşdirilməsində tədqiqatçının araşdırma məharəti oxucuda heyranə doğurur.

Nostradamusun verdiyi proqnozlar sırasında Qarabağ münəqişəsinin Azərbaycanın xeyrinə həll olunacağını təsdiqləyən fikrin olması bizim üçün xarakter etibarını ilə daha əhəmiyyətlidir. Prof. Q.Paşayevin kitabın 18-19-cu səhifələrində deyilən cəhəti özündə əks etdirən katreni açıqlayarkən mənbələr əsasında şərhlər verməsi arqumentlərinin əsaslı olmasını təmin etmişdir.

Mişel Nostradamusun 01 mart 1555-ci ildə oğlu Sezara ünvanladığı məktubdan aşağıdakı sətirləri oxucuların nəzərinə çatdırmaq istəyirik: «Mənim əvvəlcədən xəbər verdiklərim yerinə yetdikcə İnsanlar bəyan etdiklərimin dəqiqliyinə əmin olacaqlar. Və baxmayaraq ki, mənim doğru sözlərim müəmmalı və dumanlı pərdə arxasında gizlədilmişdir, ağıllı və təbii adamlar onları başa düşəcəklər».

Bütün əsər boyu çoxsaylı katren izahatlarında, onlara verdiyi şərhlərdə müəllif qeyri-adi əzmkarlıq nümayiş etdirmiş, Nostradamus irsinin layiqli formada oxuculara çatdırılmasında əvəzsiz xidmət göstərmişdir. Buna görə də M.Nostradamusun ta-

rixdə baş vermiş və baş verəcəklərlə bağlı (xüsusilə Qarabağ) öncədən söylədiklərinin dəqiqliyinə inam nümayiş etdirərək, «müəmmalı, dumanlı pərdəyə» bürünmüş fikirlərinə ağıllı və təbii mühakimələri ilə aydınlıq gətirən prof. Qəzənfər Paşayevə can sağlığı, böyük yaradıcılıq uğurları arzulayırıq.

*Prof. Elman Quliyevlə birlikdə
(«Ədəbiyyat qəzeti», 20 aprel, 2007-ci il s.2)*

5.6. Ə.Hüseynova: Z.Yaqubun yaradıcılığı (Bakı-2006)

Minillik zəngin tarixə malik Azərbaycan poeziyasının saflığını və müdrikliyini özündə təcəssüm etdirən, böyük sənət yolunda bütövləşən qüdrətli şairimiz Zəlimxan Yaqub poeziyasını olduqca geniş daxili konteksti, bədii sistemi, poetik atributlarının çeşidli funksiyası ilə araşdırmaq hər bir tədqiqatçıya başucalığı gətirir. Dədə Qorqud, Yunis İmrə, Füzuli, Vaqif, Aşıq Ələsgər, S.Vurğun, O.Sarıvəlli, H.Arif poetik dünyası ilə nəfəs alan bir şairin yaradıcılıq yolunun gənc bir tədqiqatçı tərəfindən monoqrafik araşdırma predmetinə çevrilməsi ondan elmi-nəzəri baza ilə yanaşı həm də cəsarət tələb edirdi. Monoqrafiyada gerçəkləşən ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü təsdiq edir ki, onun müəllifi qlobal problemləri düşüncə müstəvisində incələmək kirdarına malikdir.

Əslində, daim haqqın həqiqətini vəsf edən, iç dünyasından qopan sədanı dinləyən və «əsərlərimi ürəyimin qanı, gözlərimin yaşı, ruhumun çırpıntısı, əllərimin titrəyişi, həyəcanlı duyğularımın ləngəri, haqqın sədası, Tanrının hökmü yazırdı» - deyən şairin tədqiqatçısı əlbəttə ki, daxilə pəncərə açmaq kirdarında olmalı idi. Yalnız bu halda Zəlimxan Yaqub poeziyasının həqiqətinə yol açmaq olardı. Sözü gedən monoqrafiya həyatda və sənətdə eyni dərəcə səmimi olan, «kənüllərdən nərdivanlar yaparaq haqqa bulan» (H.Cavid) əqidə cəfakeşi, «anadan şair doğulan» (M.Şəh-

riyar) ustad şair Zəlimxan Yaqubun sənətinə və şəsinə layiq bir tədqiqat əsəridir.

Z.Yaqub yaradıcılığının nəzəri düşüncə müstəvisində incələndiyi və zəlimxansevərlərə dəyərli bir töhvə olan bu araşdırmada şairin ruhumuza doğma olan poeziyasının sirləri sərgiləndikcə məlum olur ki, könüllərdə qərar tutan sənətkarımızın yolu əslində, daim zirvələrə, haqqın həqiqətinə doğru olub.

Z.Yaqub milli poetik fikir tariximizin aparıcı siması, milli-mənəvi varlığı ruhuna hopduran çox qüdrətli şairdir. Ulu Tanrısının ona erkən yaşlarından bəxş etdiyi müdriklik səlahiyyəti şairin poeziyasının milli və bəşəri ləyaqətinə də öz möhürünü vurmuşdur.

Z.Yaqubun şəxsiyyət stixiyasının mənəvi içərilərə nüfuz etmək iqtidarı açıqlamalarda mahiyyət müstəvisində yer aldığı üçün kifayət qədər inandırıcı təsir bağışlayır. Bu sırada şairin poeziyasının poetik qaynaqları milli şeirimizin çoxəsrlik zəngin və yaşarlı ənənələri zəminində incələnir, onun boy atıb ucalmasına səbəb olan amillər çeşidlənir və bu kontekst tədqiqatçıya Z.Yaqubu türk dünyasının Dədə Qorqud, Qaracaoğlu, Yunis İmrə, Füzuli, Vaqif, S.Vurğun, M.Şəhriyar kimi nəhəng şəxsiyyətlərinin ədəbi varisi, onların poetik ənənələrinin çağdaş Azərbaycan poeziyasında yaradıcı davamçısı kimi dəyərləndirmək imkanı verir.

70-90-cı illər Azərbaycan ədəbiyyatının inkişaf istiqamətlərini Z.Yaqub poeziyasının mərhələvi rolu ilə bir araya gətirən tədqiqatçı kontekstə şairin yaradıcılıq fərdiliyi barədə tutarlı mülahizələr söyləyir.

80-ci illər Z.Yaqubun özünü bir şair-vətəndaş, bütöv və kamil poetik şəxsiyyət olaraq təsdiq etdiyi, 90-cı illər isə şairin qlobal düşüncə ilə yaradıcılıq axtarışları dönəmi kimi səciyyələndirilir. «Göycə dərdi», «Kökündən qopan ağac», «İnsan» və s. poemalarla bağlı konseptual təhlillər Z.Yaqubun poeziyasının fikir genişliyi, məna dərinliyi, analitik kirdarı haqqında dolğun təsvir yaradır.

Z.Yaqub poeziyasının kontekst genişliyinin sənətkarlıq axtarışları ilə bir araya gətirilməsi də tədqiqatçıdan az iqtidar və erudisiya tələb etməmişdir.

«Yunis İmrə dastanı» ilə bağlı təhlillər şairin poeziyasının müasirliyinin tarixiliklə ilgisi haqda fikir formalaşdırır. Bu sırada Z.Yaqub şeirinin müasir poeziya məkanında önəmi və ona çağdaş ədəbi tənqidin hədsiz marağının səbəbləri sərgilənir.

Müasir Azərbaycan şeirinin yaradıcılıq problemlərinin yeni ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü müstəvisində, məxsusi olaraq Zəlimxan Yaqub kimi qüdrətli bir şairin yaradıcılıq yolu kontekstində araşdırılması elmi-nəzəri fikrin çağdaş dinamikasından xəbər verir. Əminə Hüseynovanın bu dəyərli monoqrafik tədqiqatının «Giriş»ində Z.Yaqub poeziyası çevrəsində yer alan tənqid və ədəbiyyatşünaslıq materiallarının araşdırmanın problemləri ilə əlaqələndirilməsi tədqiqatçının erudisiyasının dərinliyini və məqamları bir araya gətirmək iqtidarını göstərir. Monoqrafiya üç fəsil və müxtəlif təyinatlı bölmələrdən ibarətdir. Fəsillər və bölmələr araşdırmanın strukturunda bədii nüsxələrin çeşidli rakurslarda incələnməsini şərtləndirməklə yanaşı, bir-birini daxili müstəvidə tamamlamış və eyni zamanda Z.Yaqubun yaradıcılıq yolunun ayrı-ayrı məqamlarını konkret baxış bucağı altında araşdırmaq imkanı vermişdir. Araşdırmanın «Zəlimxan Yaqubun yaradıcılığının mənəvi-poetik əsasları» fəslində şairin poeziyasına nəfəs genişliyi gətirən məqamlar tədqiqat predmetinə çevrilir ki, bu, müəllifə Z.Yaqubun yaradıcılıq yolunun hansı amillərdən qaynaqlandığı, nə kimi mənəvi mühitdən və gerçək zəmindən boy atdığı barədə fikir formalaşdırmağa imkan vermişdir. Sözü gedən fəsildə tədqiqatçı ayrı-ayrı poetik nüsxələrin ideya, mövzu qaynaqları haqqında tutarlı açıqlamalar verir, bu da, şairin tale yolu ilə sənət yolunu bir araya gətirmək imkanı əldə edir.

Z.Yaqubun yaradıcılıq yolunun tədqiqində şairin şəxsiyyətinə və sənətinin ilgiləndiyi ədəbi dövrlərə önəm verməsi təbii-dır. Şairin poeziyasının özəlliyini şərtləndirən müxtəlif ədəbi dövrlərin ahəngi müstəvidə yer aldıqca, Z.Yaqubun poeziyasına nəfəs genişliyi gətirən amillər çözləndikcə milli ruhunun, folklor

düşüncəsinin qaynaqları haqqında fikirlər durulur və şairin poetik təfəkkürünün mayalandığı dəyərlərin yaradıcılıq yolu ilə vəhdət təşkil etməsinə aydınlıq gətirilir. Bu kontekstdə Z.Yaqub poeziyasında xalq bayatılarının, folklor ədasının geniş yer alması təbii qəbul edilir. Araşdırmada məxsusi vurğulanan fani dünya ideyası Z.Yaqubun tale kitabının müəyyən məqamları ilə bir araya gətirilir. Z.Yaqubu həm də dünya kədəri ilə yaşayan, qəmə mübtəlalığı qismət payı hesab edən bir şair kimi səciyyələndirən tədqiqatçının məqamlara aydınlıq gətirərkən klassik poeziya və folklor qaynaqlarına istinad etməsi təbiidir.

Z.Yaqub vəznə və qafiyəyə həssas, xalq ruhuna doğma bir şair kimi tədqiq edilir, ondakı milli-psixoloji keyfiyyətlərin, özünə və tarixi yaddaşa qayıdışın son dərəcə güclü olduğu vurğulanır. Şairin bayatılaşan və qoşmalaşan poetik təfəkkürünün özəlliklərini sevinc və kədər müstəvisində araşdıran və bu əzəli dəyərlərin obrazlaşma tarixinin qədimliyi barədə konseptual açıqlamalar verən Ə.Hüseynova sonucda ümumən Z.Yaqub dünyasını tədqiqat predmeti kimi incələmək imkanı qazanır. Onun bu istiqamətdə davamlı açıqlamaları kontekst xarakterli olmaqla Z.Yaqub poeziyasında məxsusi ahəngi olan aşırıq şeirin janrlarının şairin yaradıcılıq yolunun inkişaf meyllərinin səciyyələndirilməsinə zəmin yaratmışdır.

Z.Yaqubun yaradıcılıq yolunu mahiyyət müstəvisində dövrləşdirən tədqiqatçı onun «bir anda bir əsri uçub aşmaq» iqtidarında olan poetik təfəkkürünün hər bir örnəyini mərhələvi əsər kimi qiymətləndirməkdə tam haqlıdır. Z.Yaqubun lirikası münbit və yaşarlı zəmindən qanadlanan lirikadır. Bu kontekstdə şairin Y.İmrə, Füzuli, Aşıq Ələsgər, S.Vurğun ədəbi məktəbinin yetirməsi və layiqli davamçısı kimi vurğulanması təbiidir.

Folklor janrlarının və aşırıq şeir tərzinin Z.Yaqub poeziyasında məxsusi yer almasının şairin qaynaqlarla ruhi-mənəvi bağlılığı və sənətinin özəlliyi zəminində izahı tədqiqatın axtarışlar üstündə kökləndiyini göstərir.

Əminə xanım Hüseynovanın Z.Yaqub sənətinin sirlərini aşkarlamağa köklənmiş bu dəyərli tədqiqatında araşdırma pred-

metinə çevrilən bir çox əsərlər şairin məhəbbət və həqiqət fəlsəfəsinin poetik örnəkləri kimi səciyyələndirilir.

Təhlillərdən məlum olur ki, Z.Yaqubun lirikasında şairin poetik «mən»i ilə klassik şeir ənənəsi, çağdaş bədii ovqat və şifahi xalq poeziyasına xas xüsusiyyətlər sintez təşkil edir. Araşdırmada Z.Yaqub poetik təfəkkürünün iqtidarı məcazlar sisteminin çeşidli arsenalının onun sərəncamında olması ilə əlaqələndirilir. «Od aldığım ocaqlar» kitabında sərgilənən bəzi örnəklərə verilən tutarlı açıqlamalar fikrimizə əyani sübutdur.

Monoqrafiyanın «Zəlimxan Yaqub və müasir ədəbi proses», «Zəlimxan Yaqub poetik axtarış yollarında» fəsiləri tədqiqatçıya şairin poeziyasının mərkəzi güc nöqtələrini yaradıcılıq axtarışları müstəvisində incələmək imkanı vermişdir. Sərgilənən fəsilələrin və bölmələrin hər biri ayrı-ayrılıqda Z.Yaqub lirikasının müəyyən bir ideya-bədii qatını mənalandırır və cəm halda şairin lirikası haqqında elmi-nəzəri konsepsiya formalaşdırır. Başqa sözlə, fəsillərin düzəni Z.Yaqub lirikasının mövzu-problematika zənginliyini tədqiqat predmetinə çevirmək baxımından da çox münasib strukturdur. Bu, bölmələrin ideyaları çözüldükcə Z.Yaqub lirikasının incəliklərinin göz önündə canlanmasına münbit zəmin yaranır. Şairin ruhunu dərinləndirən tədqiqatçının kontekstdə klassik Azərbaycan şeirinin və şifahi xalq poeziyasının yaşarlı örnəklərinə ekskursu da başa düşüləndir.

Şairin Azərbaycan sevgisi ilə bağlı yaşantılarının qaynaqlar müstəvisində çözlənməsi prosesində yer alan paralellər tədqiqatçının klassik məhəbbət lirikasına dərinləndirən bələdliyindən, müxtəlif çağların bədii örnəklərini məxsusi baxış bucağı altında araşdırmaq və qənaətlərini ümumiləşdirmək kirdarında olduğundan xəbər verir.

Z.Yaqub poeziyasında mühüm yer tutan «Saz» poemasının bədii sisteminin və ideya-fəlsəfi mündəricəsinin yaşarlı qaynaqlar müstəvisində araşdırılması tədqiqatçının düşüncə çevrəsinin kontekst genişliyini göstərir:

*Qılnc belə kəsəmmədi,
Sənin ağlın, huşun kimi,*

*El-obanın üstə sarı
Dərd gələndə qoşun kimi.
Bir qopuzun sehri ilə
Qəm səfini pozan babam!*

Misraların doğurduğu fəlsəfi assosiasiyaları klassik poeziya və folklor qaynaqları ilə bir araya gətirmək və bu kontekstdə Z.Yaqub lirikasının incəliklərini araşdırma predmetinə çevirmək, belə desək, çağdaş ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinin uğurudur. Z.Yaqub lirikasını ədəbi tənqidin qənaətləri axarında düşüncədən keçirən müəllif yeri gəldikcə zamanın özünə də tənqidi yanaşır.

«Göycədən gələn səslər» poemasında tarixi keçmiş, sevincli və kədərli dönəmləri tale yolları anlamında poetik düşüncə predmetinə çevirən şairin poeziyasının kontekstdə sənətkarlıq axtarıları müstəvisində dəyərləndirilməsi tədqiqatçının mahiyyətə önəm verdiyini isbat edir.

Z.Yaqubun ömür kitabını dönüm və döngələri ilə yorumlayan bu tədqiqat qənaətlərin realist düşüncədən boy atdığını göstərir. Bu sırada şairin bəzi şeirlərinin iç mənasına tənqidi yanaşılmasını və onların cilalanmağa ehtiyacı olduğunun dilə gətirilməsi də təbii qəbul edilməlidir.

Z.Yaqub poeziyasının fəlsəfəsini, nəfəs genişliyini şairin əzəli və əbədi dəyərlərin vəsfinə ruhi-genetik ehtiyacı ilə əlaqələndirən, qənaətlərini İnsan-zaman müstəvisində ortaya qoyan müəllif açıqlamalarında həm də şairin poetik «mən»i barədə ətraflı fikir formalaşdırmağa bilir.

Z.Yaqubun rübabi şeirlərinin mahiyyəti barədə qənaətlər də məhz konkret struktur təhlillərin nəticəsində meydana çıxır. Z.Yaqub lirikasının sənətkarlıq xüsusiyyətlərinin incələndiyi bölmələr də Azərbaycan poeziyasının yaşarlı nümunələrinin yer alması Ə.Hüseynovanın araşdırmanı tipoloji tədqiq müstəvisində irəlilətmək və daim düşüncə çevrəsini yeni arqumentlərlə genişləndirmək istəyində olduğunu göstərir.

Z.Yaqubun epik poeziyası başqa sözlə, poema-dastan yaradıcılığı ilə bağlı qənaətlərini müstəviyə çıxaran müəllif eyni zamanda, poemaların mövzu-problematika, janr-struktur özəllikləri

haqqında tutarlı mülahizələr yürüdür. Diqqəti cəlb edən məqamlardan biri Z.Yaqub poemalarında lirik-subyektiv başlanğıcın öncül rolunun haradan və nə kimi dəyərlərdən qaynaqlandığının konkret faktlar əsasında isbatıdır. Müəllifin fikrincə, Z.Yaqub poemalarının iç qatında gerçək yer tutan subyektiv «mən», lirik qəhrəman tarixin, əfsanənin, həyatın özünə də bir dirilik gətirir. Şairin poetik-üslubi biçimlərinin epik poeziyada reallaşan özəlliyi məhz orijinallıq, təkrarsızlıq aktı kimi dəyərləndirilir. Əsərlərdə yer alan sinkretizm şairin poetik təfəkkürünün özəl xüsusiyyəti, məqamları vəhdətə gətirmək iqtidarı kimi yorumlanır. Şairin poema poetikasının əsərlərində yer alan çeşidli komponentlər əsasında dəyərləndirilməsi tədqiqatın nəzəri səviyyəsinin yetərli olduğunu göstərir.

Əslində, Z.Yaqubun yaradıcılığı bütövlükdə monoqrafiya müəllifinin elmi-nəzəri baxış bucağı altında tədqiq olunur və nəticədə böyük şairin mürəkkəb situasiyalardan keçib billurlaşan sənət stixiyası çeşidli incəlikləri və zəngin poetik arsenalı ilə nəzərimizdə canlanır.

*Prof. Elman Quliyevlə birlikdə
(«Kredo» qəzeti, 17 mart 2007-ci il s.9)*

5.7. Azərbaycan ekran dramaturgiyasının yaradıcılıq problemlərinin yeni tədqiqi

Filologiya elmləri doktoru Aydın Dadaşovun 1999-cu ildə nəşr olunan «Ekran dramaturgiyası (mövzu, struktur, üslub, janr)» monoqrafiyası ona görə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı üçün yeni bir töhfə hesab olunur ki, ilk dəfə məhz bu əsərdə ötən əsrin əvvəllərindən bəri boy atıb təşəkkül tapan və kəşməkəşli təkamül yolu keçən Azərbaycan ekran dramaturgiyası məxsusi bədii arsenalı və çeşidli yaradıcılıq problemləri ilə fundamental əsasda, qlobal düşüncə çevrəsində araşdırılır.

Azərbaycan ekran dramaturgiyasının yaradıcılıq problemlərinin mövzu, struktur, üslub və janr kimi ədəbi-estetik kateqori-

yalar müstəvisində araşdırılması, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin tarixi dəyərlərinin önə çəkilməsi müəllifə tədqiq obyektinin əsas istiqamətlərini bir araya gətirmək imkanı vermişdir. Tədqiqata cəlb olunan əsərlərin öz dövrünə görə xronoloji ardıcılıqla, mərhələvi yanaşma əsasında tədqiqi monoqrafiyanın qənaətlərinin həm də tarixi düşüncədən qaynaqlandığını isbat edir. Araşdırmada ssenariləşdirilmiş əsərlərə ədəbi prosesin mühüm faktları kimi önəm verilməsi tədqiqata daxili bir nəfəs genişliyi gətirmişdir. A.Dadaşovun dramaturji struktur-fabula, süjet, kompozisiya, üslub və janr poetikası sahəsində geniş və zəngin elmi-nəzəri biliyə malik olması təhlil prosesində inamlı konseptual mövqe tutmasına şərait yaratmışdır. Tədqiqat prosesində üslub fərdi bədii təfəkkürlə bir araya gətirilir, janr isə gerçəkliyə müəllif münasibətini özəlləşdirən tipoloji-struktur komponentlər kimi reallaşır.

A.Dadaşov ekran dramaturgiyasının «mətbəxinə», nəzəri və praktik əsaslarına yaradıcı yanaşa bilən müəllif kimi təhlil obyektinin əsas amillərini önə çıxarmağı bacaran kamil tədqiqatçı olduğunu bu araşdırmasında əyani şəkildə sübut edir. Hiss olunur ki, müəllif sovet, postsovet və müstəqillik dövrünün ekran dramaturgiyasında gedən prosesləri, xüsusilə ssenari yaradıcılığında gerçəkləşən mövzu, struktur, üslub, janr problemlərinin mahiyyətini düzgün müəyyən etmiş, fikir və mülahizələrini tədqiqatın ayrı-ayrı fəsil və bölmələrində yetərli qədər məntiqi ardıcılıqla gerçəkləşdirə bilmişdir. Monoqrafiyada istər dünya, istərsə də Azərbaycan kinodramaturgiyasının tarixi, ənənələri, müasir inkişaf istiqamətləri dərinlən izlənilir və ayrı-ayrı nümunələr barədə müxtəlif ədəbiyyatşünasların, xüsusən teatr-ekran dramaturgiyası nəzəriyyəçilərinin konseptual mülahizələri müstəviyə çıxarılır. Bu, tədqiqatçının araşdırdığı predmetin ədəbiyyatşünaslıq çevrəsinin genişliyini və dərinliyini hesaba aldığı və kifayət qədər erudisiyalı olduğunu göstərir. Əks halda, tədqiqatın metodoloji prinsipləri, tələbləri indiki qədər dəqiq, əhatəli şəkildə ehtiva edilə bilməzdi və problemin həllində tarixi, elmi-nəzəri düşüncə bucaqlarının bir araya gətirilməsi, onların dialektikasına səbəb olan amillərin sərgilənməsi çətin olardı.

Özündə «Səssiz kinodramaturgiyada ədəbi əsərlərin ssenariləşdirilməsi», «Səsli kinodramaturgiyada ədəbi əsərlərin ssenariləşdirilməsi», «Teledramaturgiyanın postmodernist mahiyyəti» və «Ədəbi əsərlərin telessenariyə çevrilməsi» fəsillərini birləşdirən bu monoqrafik araşdırma mövzunu tarixilik və müasirlik müstəvisində reallaşdırmaq istəyi ilə səsleşən ən optimal model, struktur variant olaraq bilavasitə tədqiqatçının konseptual ideya və baxışlarını gerçəkləşdirməyə yönəldilmişdir. Tədqiqatda dramaturji ideyaların üslub-janr əlaqələri müstəvisində bir araya gətirilməsi müəllifin elmi-nəzəri təfəkkür gəzişmələrində nə qədər inamlı olduğundan soraq verir. Tədqiqatda incələnen ekran dramaturgiyası, janr ierarxiyası, kompozision çevrilmələr tarixilik baxımından izlənilir və nümunələrə konkret açıqlamalar verilir. Ekran dramaturgiyasının formalaşmasında bədii əsərlərin rolu barədə açıqlama verən A.Dadaşovun bu kontekstdə ssenari yaradıcılığını müstəviyə çıxarması təbiidir.

Monoqrafiyanın «Səssiz kinodramaturgiyada ədəbi əsərlərin ssenariləşdirilməsi» adlanan birinci fəslində ekranlaşdırılan ədəbi əsərlərin ssenariyə çevrilməsi prosesinin özəlliyi, «sözsüz-lüyün» plastika, jest, mimikadan qaynaqlanan estetik çəkisi tədqiq obyektinə çevrilir. Səssiz kinossenarinin dialoq, monoloq və replikadan məhrumluğundan yaranan obrazlılığa, personajın lallığından doğan ovqat səbəb-nəticə əlaqələri, başqa sözlə, janrın ortaya qoyduğu poetik imkan əsasında dəyərləndirilir. Səssiz kinodramaturgiyada gerçəkləşən janrların təkamül yolu ilə birinin-digərini əvəz etməsi və ya meydandan çıxarması tarixilik baxımından qiymətləndirilir. «Janr etibarilə məişət dramından sosial drama qədər yüksələn ssenari (səssiz-H.Q) bədii dəyərlərini itirərək dramaturji ziddiyyətləri siyasi zaman kateqoriyası ilə həll edərək təbliğat funksiyasını yerinə yetirir» - deyən A.Dadaşovun qənaətləri inandırıcıdır. Siyasi zaman kateqoriyasının psixoloji problemlərin üzərindən xətt çəkərək ictimai problematikaya meydan yaratdığı gerçəkdir. Məsələn, C.Cabbarlının bir müddət ssenari yaradıcılığından uzaqlaşmasının səbəblərini tədqiqatçı haqlı olaraq ekranın birbaşa təşviqat funksiyasına xidmət etməsilə əlaqələndirir. Bu

kontekstdə zaman kateqoriyasının ziddiyyətlərini əks etdirən «Sevil»in ssenarisi ilə məkan kateqoriyasının ziddiyyəti üzərində qurulan «Almaz»ın dramaturji modellərinin müqayisəli təhlili, örnəklərin tarixiliyi və bədiiiliyi haqqında söylənilən mülahizələr kifayət qədər tutarlıdır. Səssiz kinodramaturgiyanı formalaşdıran tarixi dövrə ekskurs, siyasi-ideoloji, ədəbi, mədəni mühit və ictimai gerçəklər barədə verdiyi açıqlamalar müəllifin müasir ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsində tarixi təfəkkürün də yer aldığını nümayiş etdirir. Kinodramaturgiyanın səssiz dövrünün təşəkkülü və təkamülü prosesi mövzu, struktur, üslub, janr kimi nəzəri estetik anlayışlar müstəvisində izlənilir və o dövrdə yalnız təsvir təhkiyəsindən ibarət ədəbi ssenarilərin hələlik oxunaqlı nəsr nümunəsinə çevrilmədiyi etiraf olunur.

Monoqrafiyanın səsli kinodramaturgiya ilə bağlı hissəsində isə artıq ssenarinin mükəmməl audiovizual mətn hesabına oxunaqlı ədəbiyyat nümunəsinə çevrilməsi tutarlı dəlillərlə isbat olunur. Lakin mükəmməl ədəbiyyat nümunəsi kimi formalaşan audiovizual ssenaridə psixoloji məqamların təsiri ilə artıq oyun elementlərinin – tamaşalılığının itirilməsi də diqqətə çatdırılır. Müəllif ədəbi nəsrin bu ilkin nümunələrində də ciddi yaradıcılıq axtarışlarının aparıldığını konkret misallar əsasında sübut edir. Məsələn, fabulasız, başqa sözlə, yalnız səbəb və nəticə əlaqələri əsasında tərtib olunan süjetin önə çəkilməsinin ədəbiyyatın digər növlərində olduğu kimi ssenaridə də ziddiyyətsizliyə gətirib çıxartdığı vurğulanır. Bu prosesin əsas səbəbini isə müəllif haqlı olaraq sosializmin cəmiyyətdə mövcud olan qlobal ziddiyyətlərə göz yummasında axtarır. «Səsli dramaturgiyada ədəbi əsərlərin ssenariləşdirilməsi» fəslində ədəbi əsərlərin ssenariləşdirilməsi prosesində meydana çıxan dramaturji modelin ilkin ədəbi əsərin mövzu, struktur, üslub və janr təyinatında baş verən dəyişkənliyi tam izləmək imkanı yaratması ilə səciyyəvidir. Səsli kinossenarinin audiovizual harmoniya axarında intensiv inkişaf etmiş ədəbiyyat nümunəsinə çevrilməsi prosesini tədqiq edən müəllif məhz bu dövrün ssenarisinin forma və məzmunca təkmilləşərək ədəbiyyat növünə çevrilməsini konkret fakt, arqumentlər əsasında ümumiləşdi-

rir. Bununla belə dialoq və monoloqların ifrat dərəcədə fəallaşdığı ssenarilərin pyesə çevrilməsi birmənalı olaraq müsbət meyl kimi qiymətləndirilmir. 50-ci illərdən başlayaraq kinodramaturgiyada istehsalat mövzusunun çoxluq təşkil etdiyindən təəssüflənən müəllif, ziddiyyətin təqdimatı zamanı dramaturji qanunlara əhəmiyyət verilmədiyi, yalnız altmışıncı illərdən başlayaraq ekran dramaturgiyasının yabançı düşüncə tərzinin yaratdığı siyasi-ideoloji buxovdan azad olduğunu dilə gətirir.

Tədqiq obyektinə nəzəri-tarixi müstəvidə verilən tutarlı açıqlamalar Aydın Dadaşovu ekran dramaturgiyasının peşəkar tədqiqatçısı və nəzəriyyəçi alimi kimi nəzərimizdə canlandırır. Üslub problemlərini janr sintetizmi ilə vəhdətdə araşdıran A. Dadaşovun söylədiyi fikirlərin, gəldiyi qənaətlərin yeniliyi və konseptuallığı təfəkkürünün səciyyəviliyi kimi yorumlana bilər. Bütün bunlar onu göstərir ki, monoqrafiya müəllifi həm kino, həm teledramaturgiya, həm də ssenari yaradıcılığının incəliklərinə dərinləndirən bələddir, daha dəqiq desək, bu kimi yaradıcılıq sahələrinin tədqiqində söz sahibidir.

«Teledramaturgiyanın postmodernist mahiyyəti» adlı üçüncü fəsilə tədqiqatçı mövzunu həm tarixi zaman kateqoriyasında, həm də teledramaturgiyanın özünəməxsus poetikası, estetikası və siqləti müstəvisində araşdıraraq qənaətlərini ortaya qoyur. Təhlil və mülahizələr göstərir ki, A. Dadaşov demokratiya və bazar iqtisadiyyatı dövrünün sənət ekvivalenti olan postmodernizmi mükəmməl öyrənmiş, eyni zamanda teledramaturgiyanın informasiya, tədris və əyləncə funksiyalarını dərinləndirən mənimsəmişdir. Görünür, məhz bu səbəbdən o, hətta cari məsələlərə də nəzəri, poetik və tarixi düşüncə müstəvisində qiymət verərək ekran dramaturgiyasının postmodernist mahiyyətini məxsusi sintetik konteksti ilə araşdırma bilmişdir. «Ədəbi əsərlərin teledramaturgiyaya çevrilməsi» bölməsində ədəbiyyatla teletamaşanın funksional əlaqələri, mövzu əlvanlığı, strukturda baş verən şəkildəyişmələr, fərdi və peşəkar üslub göstəriciləri və nəhayət, janr dəyişkənliyi problemləri araşdırılır. Bu fəsilə bədii əyləncə funksiyasını yerinə yetirən teledramaturgiyada sadəcə «çal-oyun» deyil, düşün-

dürücü elementlərin tapılması istiqamətində yaranan əsərlər təqdir olunur. İnsanın-tamaşaçının olduqca vacib olan əyləncə tələbatını yerinə yetirən teledramaturgiya sayəsində cəmiyyətdə yeni psixoloji xronotipin formalaşması amillərindən çıxış edən müəllifin milli tamaşaçı zümrəsini dünyəvi postmodernist şəxsiyyət etalonuna qoşmaq meylinə israrlı mövqeyi ilə razılaşmamaq və onu qəbul etməmək mümkün deyil. Ekran dramaturgiyası ilə teledramaturgiyanın və onun ayrılmaz tərkib hissəsi olan telepublisistikkann problemlərini informasiya, tədris, əyləncə funksiyaları ilə birgə tədqiq edən müəllif kontekstdə ədəbi əsərlərin teletamaşaya çevrilməsi prosesini elmi-tənqidi düşüncə çevrəsinə daxil edir. Tədqiqatçının təfəkkürünün analitik kodlarının kirdarı teledramaturgiyanın mahiyyəti və ədəbi prosesə təsirinin təhlilinə dair qənaətlərində, tipologiyayı önə çəkib qabartmaq bacarığında bir daha özünü göstərir.

Ümumiyyətlə, Aydın Dadaşovun bu araşdırmasının mahiyyət müstəvisində, başqa sözlə, elmi-nəzəri düşüncə axarında incələnen məziyyətləri qədərincədir. Monoqrafiyada səssiz kino dövrünün özəllikləri və 20-30-cu illərin vulqar-sosioloji xisləti publisistik dəyər anlamında bir araya gətirilmiş, mövzu, üslub, struktur, janr kimi estetik kateqoriyalara daxili kontekstdə önəm verilmiş və nəticədə 20-30-cu illərin ssenari yaradıcılığında qeyri-millətlərdən olan müəlliflərin üstünlük təşkil etməsinin səbəblərini sərgilənmiş və ifrat beynəlmiləçilik, cəmiyyətin siyasiləşməsi, bədii təsərrüfatın ideologiyanın yedəyinə alınması dönmənin acı həqiqətləri üzə çıxarılmışdır.

*Prof. Elman Quliyevlə birlikdə
(«Kredo» qəzeti, 10 mart 2007-ci il s.20)*

5.8. Teymur Kərimlinin "Nizami və tarix" (Bakı, 2002) monoqrafiyasında nizamişünaslıq problemləri

Mövzunun qlobal müstəvi tələbi tədqiqatın nəzəri-konseptual üslubuna öz möhürünü vurmuşdur. Ona görə də tədqiqatçı empirizmə, təsvirə düşüncəsində yer ayırmadan problemi birbaşa mahiyyət müstəvisinə çıxarır və məxsusi baxış bucağı altında açıqlamalarını davam və inkişaf etdirir. Mövzunu aktuallaşdıran amillər araşdırmada qədərincə dəyərləndirilir. Müəllif ilk öncə nəyə görə tədqiqatını məhz bu yöndə apardığının səbəblərini açıqlayır. Məlum olduğu kimi, Nizami yaradıcılığında məhz ideya-estetik qayənin konteksti və yardımçısı kimi tədqiqinin gündəmə gəlməsi təbiidir.

T.Kərimli ön səhifələrdə Nizamini tarixi mündəricədən qaynaqlanan və tarix yaradan dahi şair kimi səciyyələndirməklə yanaşı, problemi həm də tarixşünaslıq müstəvisinə çıxarır. Çağdaş tarixşünaslıq və tarix yaradan xalqlar, şəxsiyyətlər barədə açıqlamalar, bir tərəfdən müəllifin bu sahə ilə bağlı biliyinin genişliyindən xəbər verirsə, digər tərəfdən onun problemi tarixşünaslıq müstəvisində həll etmək istəyini ortaya qoyur. Əslində, mövzunun bu kimi kontekstlərə daxili bir tələbi var və müəllif də bunu nəzərə almışdır. Bu baxımdan dini sistemlərin, inam və etiqadların, tarixlə mifologiyanın genetik yaxınlığının müstəviyə gətirilməsi təsadüfi deyil və bunlar təbii olaraq araşdırmada kontekst funksiyası daşıyır. Nizami mövzuları müəllifdə belə bir fikir formalaşdırmışdır ki, tarixlə mifologiya həmişə birbaşa davam edən qoşa yol yoldaşlarıdır və bu ekizlərin birini o biri olmadan təsəvvür etmək mümkün deyildir. Kontekst sahəsindəki axtarışlarını o, birbaşa Nizami və tarix probleminin həllinə yönəldir. Belə ki, Nizami yaradıcılığında tarixi şəxsiyyət və tarixi hadisə problemini müasir ədəbiyyatşünaslığın və tarixşünaslığın işığında incələyən müəllif vulqar-sosioloji planlı araşdırmalara tənqidi münasibətini ifadə edərək yeni düşüncə və rakursdan ölməz sənətkarın ideya-estetik qayəsini zənginləşdirən amillərin sırasını sıxlaşdırır ki, bu-

nun da nəticəsində Nizami ilə tarixin qoşa gəzintisinin örtülü məqamlarına aydınlıq gətirir. Bunu deyərkən biz hətta şairin tarixi olmayan mövzulara da tarixi yanaşmasını, fərdi taleləri bəşər tarixi kontekstində götürməsinə, real tarixlə mifik-mistik-romantik tarixi çulğalaşdıraraq ideya-estetik qayənin kontekstinə çevirməsini və digər vacib mətləbləri nəzərdə tuturuq.

T.Kərimli tarixi mövzu arsenalı olaraq Nizami yaradıcılığını ana xətti hesab edir və onu gələcək nəsillərə örnək kimi təqdim edilə biləcək bir global metahadisə adlandırır. Mövzu barədə qənaətlərini ümumiləşdirən tədqiqatçı etiraf edir ki, həqiqətən də Nizami və tarix mövzusunun aktuallığı yeni hadisə deyil və o, daim elmi nizamişünaslığı və tarixşünaslığı qayğılandırır və düşünən olduğu kimi bu gün də gündəmdədir.

Bunu deyərkən biz Nizaminin tarixi qəhrəmanlarını yaradıcılığının ideya-estetik qayəsinin konteksti və yardımçısı kimi incələyən bu araşdırmanı da nəzərdə tuturuq.

Tədqiqat işində tarixi gələcəklə və onun obyektiv mündəriçəsi ilə şairin ideya-estetik qayəsi arasında olan bağlılıq kontekst baxımından təhlil edilir. Daha doğrusu, ilk dəfə məhz bu monoqrafiyada tarixi şəxsiyyət və tarixi hadisələrin oynadığı müstəsna rola "Xəmsə"nin iyerarxik düzənində sistemli qiymət verilmişdir. Məsələn, antropomorf cizgilər kəsb edən Tanrı obrazını ideal İnsan cizgiləri ilə əlaqələndirən tədqiqatçının qənaətləri realist görüşlərdən qaynaqlanır. Müəllif "Xəmsə"nin tarixi şəxsiyyətlərindən danışarkən İslam peyğəmbəri Məhəmməd əleyhissəlamı iyerarxik piramidanın ikinci pilləsinə aid edərək, onun obrazının dəyərini müasirlik və həmişəyaşarlıq stixiyası ilə əlaqələndirir.

Tarixi şəxsiyyətlər olan hökmdarları T.Kərimli iyerarxik piramidanın sonuncudan əvvəlinci pilləsində yerləşdirərək onları Nizaminin məmduhları qismində təhlil edir.

Qeyri-tarixi mövzuda yazılan "Leyli və Məcnun" əsərini tarixilik problemi əsasında təhlil edən, mifik-mistik-romantik tarixlə real tarixi bir araya gətirən monoqrafiya müəllifi poemanın qayəsini ideal hökmdar problemi ilə əlaqələndirir. Bununla belə aydın görünür ki, tədqiqatçı şairin humanist görüşlərinin, ictimai

idealının tarixiliyindən daha çox, sənətinin tarixiliyini bir problem kimi müasir tarixi poetika fonunda araşdırmaq düşündürmüşdür.

"Nizami və tarix" əsərinin müəllifi tarixlə ədəbiyyatı – ictimai tənqiddən bu iki formasını bir-birindən fərqləndirən cəhətləri vurğulayarkən Aristotelin məlum müddəalarına istinad edir və poeziyanın tarixdən daha fəlsəfi və daha ciddi olmasına Nizami yaradıcılığını nümunə göstərir.

Örnekələrə tarixi dövrün ictimai tənqidi baxımından qiymət verən T.Kərimli Nizami əsərlərindəki realizmi süjet yaradıcılığı müstəvisində dəyərləndirərək şairin ümumən tarixdən bir illüstrativ material kimi istifadə etdiyi qənaətinə gəlir.

Maraq doğuran cəhətlərdən biri "Xəmsə"nin qələmə alındığı tarixi şəraitin, konkret tarixi şəxsiyyət və hadisələrin şairin yaradıcılıq psixologiyasına təsiri barədə tədqiqatçının qənaəti və yenə onun nizamişünaslığın əldə etdiyi elmi uğurların təsirindən qurtarmağın qeyri-mümkünlüyü haqda etirafıdır.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin Nizami mərhələsini nəzəri tənqid süzgecindən keçirən T.Kərimli tədqiqatını yeddi fəsil əsasında gerçəkləşdirmişdir. Bir-birini elmi-məntiqi baxımdan davam və inkişaf etdirən və problemin həm tarixi, həm də tipoloji dərkinə meydan açan bu fəsillərin birincisi "Xəmsə"nin yarandığı tarixi şərait" adlanır. Burada müəllif Nizaminin epik poemalarının ehtirasdanmı qaynaqlandığı, yaxud tarixi şəraitdən və sifarişdənmi meydana gəldiyi barədə suallarına cavab tapmağa çalışır. Məsələn tarixilik və müasirlik anlayışları müstəvisində incələyən müəllif qərara gəlir ki, "Xəmsə"yə daxil olan poemalar şairin yaşadığı dövrlə bilavasitə əslən əsərlərdir. Fəslin qarşıya qoyduğu suallara cavab vermək üçün o, XII əsr Azərbaycan ictimai-siyasi gerçəkliyinə, məxsusi olaraq Gəncə mühitinə konseptual ekskurs edir və fikrini Nizami dövrünü tarixin "qızıl əsri" adlandıranların fikrinə qoşur.

Monoqrafiyanın "Nizami yaradıcılığında antropomorf cizgilər kəsb etmiş Tanrı obrazı ilk tarixi şəxsiyyət kimi" adlanan ikinci fəslə tədqiqatçı tarixi-əfsanəvi qatlara və gerçək ictimai münasibətlərə çəkməsilə diqqəti cəlb edir. İlk baxışda Tanrı obrazına ant-

ropomorf keyfiyyətlər kəsb etmiş şərti tarixi şəxsiyyət kimi baxılması qərribə görünə bilər. Lakin Tanrı ilə İnsan arasında bənzəyişi, tanrıları İnsaniləşdirən amilləri müstəviyə çıxaran müəllifin argumentləri özünün tutarlılığı ilə fərqlənir. O da məlumdur ki, Nizami tanrısına şərti də olsa, tarixi şəxsiyyət kimi yanaşmış, onu T.Kərimlinin məxsusi vurğuladığı kimi, mistik pərdədən çıxarmağa, sxematiklikdən qoparıb sanki İnsan statusu verməyə çalışmışdır.

Monoqrafiyanın "Xəmsə"də Məhəmməd Peyğəmbərin obrazı: tarixi şəxsiyyət və dini ideal" adlanan üçüncü fəslə özünün konseptuallığı ilə fərqlənir. Müəllif mənbələrə istinad edərək Məhəmməd Peyğəmbərin tarixi şəxsiyyətinin və bədii obrazının fəlsəfəsini açıqlayır. T.Kərimli Nizaminin bütün əsərlərində Məhəmməd Peyğəmbərə məxsusi yer ayırmasını mənəvi kontekstdə şərh edir və peyğəmbərin obrazının müasirləşdirilməsini şairin gerçəkliyə xidmət prinsipi baxımından izah edir. Doğrudan da, istər Tanrı, istərsə də peyğəmbər kimi mistikaya geniş meydan açan obrazların təqdimində şair miflərdən istifadə etməmişdir.

"Nizaminin məmduhları" (IV) fəslində şairin Məhəmməd Peyğəmbərdən sonra bədii obrazlarını yaratdığı tarixi şəxsiyyətlər kontekstdaxili açıqlamaların predmetinə çevrilir. Fəslin başlıca ideyasını gerçək detallarla motivləndirən müəllifin konseptual fikri ondan ibarətdir ki, poemaları hökmdarlara ithaf etməkdə Nizami heç də qonorar təmənnasında olmamış, məhz əsərlərinin qorunub saxlanması qayğısını çəkmişdir.

Beşinci fəsil "Xəmsə"də tarixi şəxsiyyət və mühit" adlanır. Bu fəslin mündəricəsi tədqiqatın ana problemi ilə sıx bağlıdır. Müəllif bədii obrazları yaradılan tarixi şəxsiyyətləri onların gerçəkləşdirdikləri ictimai-siyasi və mənəvi mühit fonunda təhlil edir. Onun Yəzdgerdlə Bəhramın mühit yaratmaqda bir-birinin ziddini təşkil etmələrinin tipoloji müstəvidə dəyərləndirməsi şairin ideya-estetik qayəsinə xidmət baxımından maraqlıdır.

"Xəmsə"də hökmdar surətlərinin tarixi təkamülü" (VI) fəslinin materialları nizamişünaslıq kontekstində araşdırılır. Nizami yaradıcılığında ideal hökmdar problemi həm tipoloji, həm də

ideya-estetik baxımdan təhlil edilərək təkamülü motivləndirən məqamlar sıralanır. Hökmdarları qruplaşdıran müəllif monumental adlandırdığı hökmdar – Xosrov, Bəhram və İskəndər barədə təfəssilatı açıqlamalar verir.

"Xəmsə" poetikasının tarixi rolu, yaxud "Xəmsə"nin tarixi poetikası" (VII) fəslində tədqiqatçı axtarıqlarını poetika-sənətkarlıq məsələləri müstəvisində davam etdirmişdir. Fəslin başlığının ortaya qoyduğu tələblər tədqiqat işinin mətnində kifayət qədər tutarlı faktlar əsasında gerçəkləşmiş, "Xəmsə" poetikasının tarixi rolu ilə "Xəmsə"nin tarixi poetikası nəzəri düşüncə çərçivəsində vahid məxrəcə gətirilmişdir.

Ədəbiyyat tarixi ilə ədəbiyyat nəzəriyyəsini özündə üzvi şəkildə birləşdirən və kifayət qədər dəyərli bir tədqiqat əsəri olan bu araşdırma müəyyən nöqsanlardan da (bunları çatışmazlıq da hesab etmək olar) xali deyil:

1. Müəllifin tarixi düşüncəsinin daha çox materialist-realist notlar üzərində köklənməsi romantizmi, idealizmi, simvolikanı və mistikanı arxa plana keçirmişdir. Halbuki klassik şərq poeziyası bu kimi şərtiliklərin müstəvisində boy atırdı.

2. Aristoteldən iqtibasda poeziyanın tarixdən iqtidarlı olduğu vurğulandığı halda, tədqiqat prosesində tarixin keçiciliyi, maddiliyi, ötüriliyi və birdəfəliyinə görə poeziyaya nisbətə kirdarsızlığı kontekstə çıxarılmır.

3. Üçüncü və dördüncü fəsillərdə Quran həqiqətlərinə bir qədər sıx istinad edilməsi, müqayisə və paralellər tədqiqatı yaşarlı qaynaqlara daha möhkəm tellərlə bağlaya bilərdi.

4. "Xəmsə"nin poetikası, tarixi mövzu, yaradıcılıq metodu və şairin bədii sistemi qarşılıqlı əlaqələr müstəvisində təhlil olunmalı olduğu halda, müəllif bunları bir-birindən uzaqda saxlayır.

Bu qeydlər yüksək elmi-nəzəri təfəkkür və müasir ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi əsasında yazılan və nizamişünaslığa yeni bir töhfə olan "Nizami və tarix"in dəyərini heç də azaltmır.

5.9. Çətin problemin uğurlu həlli

Gülşən Əliyeva. "Çağdaş poeziya və klassik irs" (Bakı, 2000)

Çağdaş Azərbaycan poeziyasını Füzuli ənənələri ilə vəhdətdə tədqiq edən bu monoqrafiyanı ədəbiyyatşünaslığımızın uğuru hesab etməyə haqq verən məqamlar qədərincədir. Mövzu cəzbedici olduğu qədər də məsuliyyətlidir, tədqiqatçını gerçək problemlər qarşısında qoyandır. Lakin araşdırma tutarlı elmi-mənəvi açıqlamalar əsasında aparılarsa, nəinki tədqiqatçıya, eyni zamanda ədəbiyyatşünaslığımıza başucalığı gətirir. Öncədən qeyd edim ki, Gülşən Əliyevanın bu araşdırması ədəbiyyatşünaslığımızın ləyaqətini artıran, onu sanballı və dəyərli edən bir tədqiqat əsəridir. Çünki tədqiqatın predmeti problemlərə yeni təfəkkür işığında qiymət verməyi tələb edirdi. Əsərdə predmetləşən ideyalar açıq-aydın göstərir ki, bu tədqiqatın müəllifi mükəmməl tarixi təfəkkürə, reallıq duyğusuna malik olan alimdir, klassik və çağdaş poeziyanı irs-varislik əlaqələrində araşdırmağa tam hazır olan bir şəxsdir.

Mövzu quruluş etibarilə mürəkkəbdir, ilk baxışda iki tərəfin sintezindən ibarətdir. Lakin xoş ovqat doğuran odur ki, müəllif mərhələlər arasında sədd çəkmir, əksinə, maneələri məharətlə, özünəməxsus səy və təmkinlə aradan götürür. Ədəbi dövrlərə dəyər verməklə yanaşı, onların daxili bağlılığını, birliyini də ortaya qoyur. G.Əliyeva ədəbi dövrü xronologiya ilə lokallaşdırmaq istəmir, bu, onun konseptual mövqeyidir və haqlıdır. Dövləri mütləqləşdirmək düzgün deyil. Çünki XVI əsrdə yaşayıb yaradan Füzulinin çağdaş Azərbaycan poeziyası ilə yaradıcılıq əlaqələri qırılmayıbsa, araşdırmada əlaqələrin bu gün daha möhkəm tellərlə bağlı olduğu açıqlanırsa, onda ədəbi prosesin aramsızlığı təbiidir. Mövzu tələb edir ki, müəllif həm tarixi-müqayisəli, həm də tipoloji metoddan istifadə etsin. Əslində hər iki tədqiqat üsulu ədəbi hadisələri qiymətləndirmə mexanizmi kimi vahid məqsədə—çağdaş Azərbaycan poeziyasında Füzuli ənənələrinin səmərəli tədqiqinə yönəldilmişdir.

Tariximiz, taleyimiz, mənəvi sərvətlərimiz haqqında düşünmək, mübahisə etmək imkanı verən 70-80-ci illər dövrü cəmiyyətimizin həyatında haqlı olaraq dönüş mərhələsi adlandırılır. Milli

tariximizin bu mərhələsində fikir və rəy müxtəlifliyi, plüralizm mühiti yarandı. Ədəbiyyat cəmiyyətimizdə sabitləşmiş, psixologiya və şüurlara dərin nüfuz etmiş prinsiplərə müxalifət ruhunda inkişaf etməyə başladı. Həyat və İnsan haqqında təsəvvürlər dərinləşdi, poetik təsərrüfat artıq sovet ədəbiyyatının, onun "yaradıcılıq metodu" olan sosialist realizminin ehkamları ilə bir araya sığa bilmədi.

70-90-cı illərin coşğun, ziddiyyətli çağlarının poetik örnəklərini Füzuli ənənələri kontekstində araşdıran müəllif tarixi hadisələrin mürəkkəb məqamlarına tarixi təfəkkürlə, reallıq duyğusu ilə qiymət verir, həlli vacib problemləri qədərincə tədqiq-təhlil edir. O, belə bir qayədədir ki, özümüzə, kökümüzə, başqa sözlə, klassik poeziyanın, Füzuli şerinin yaşarlı ənənələrinə qayıdışla milli mənlik şüurunun oyanması arasında bir bağlılıq vardır. Monoqrafiyada təlqin edilən və reallaşan fikir budur ki, milli şüur, milli mənlik Füzuli qaynaqlarından süzülüb gəlir. "Bir bədii təfəkkür mexanizmi" kimi o, Azərbaycan xalqının tarixi taleyində dəfələrlə işə düşmüş, milli dayaq nöqtəsinə çevrilmiş, xalqımızı mənəvi iflasdan qorumaq yolunda mühüm vasitə olmuşdur. Bu baxımdan ədəbiyyatımız taleyüklü problemlərin altına girərkən, əzablı yollardan Füzuli poeziyasına – bu sınıanmış təsirli vasitəyə üz tutmuş, ona pənah aparmışdır.

70-90-cı illərin Azərbaycan poeziyasında söz sahibi olan şairlərin dəyərli nümunələri tədqiqatın predmetində Füzuli şer ənənələri ilə kontekst təşkil edir. Əsasən 60-cı illərdən sonra formalaşmış və 70-ci illərdən başlayaraq orijinal poetik fərdlər kimi meydana çıxmış şairlərin yaradıcılığına önəm verilməsi təbiidir. Çünki tədqiqatın predmeti də Füzuliyə etibarlı qayıdışı ehtiva edən şairlərin yaradıcılığına diqqət yetirməyi tələb edir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığını qayğılandıran füzulişünaslıq zaman-zaman ayrı-ayrı araşdırmalarda öz hüdudlarını genişləndirib zənginləşsə də, onun yenə də xüsusi konseptual mövqedən predmetli açıqlamalara ehtiyacı var. Təsədüfi deyil ki, kitabın "Çağdaş Azərbaycan poeziyasının inkişaf meylləri" adlanan bölməsində də füzulişünaslığın vacib problemləri qabarıq görünür.

Çünki Füzuli qaynaqlarından boy atan 70-90-cı illər Azərbaycan poeziyası füzulışünaslıq olmadan əsaslandırılıb sistemləşdirilə bilməz, bu poeziyada aparıcı meyllərin yaşarı olmasına əminlik yaranmaz. Bu istiqamətdə monoqrafik araşdırmaların olmadığını nəzərə alsaq, onda Gülşən Əliyevanın müşkülləri açıqlayan əsərini ədəbiyyatşünaslığın problemlərini konkret mövzu əsasında ortaya qoyan, ona yeni təfəkkürlə açıqlama verən, özünün inamlı və cəsarətli mövqeyi ilə fərqlənən, potensial idraki-mənəvi imkanlarını Azərbaycan elminin gələcək inkişafı yolunda sərf ediləcək bir elmi araşdırma kimi qiymətləndirmək olar.

Müəllif 70-90-cı illər poeziyasının Azərbaycan ədəbiyyatında yerini və mövqeyini müəyyənləşdirir, aparıcı istiqamətləri, işlək mövzuları üzə çıxarır, çağdaş Azərbaycan poeziyasının Füzuli köklərinə bağlı olan örnəklərinin tipoloji təhlilini verir, çağdaş şairlərimizi Allah, ölüm, iblis kimi obrazları işlərkən Füzuli şər məktəbindən bəhrələndiklərini müəyyən edir. Vurğulayır ki, Füzuli təsiri ən çox şüuraltı prosesdir və məhz "stilizə" olunmadığına görə bu axın tədqiqata daha çox material verə bilər.

Müəllif 70-90-cı illər poeziyasında Füzuli ənənələrinin araşdırılmasına keçməzdən əvvəl bu poeziyanın özünün səciyyəvi xüsusiyyətləri haqqında müəyyən mülahizələr yürüdür. Bu arada o, dünya ədəbiyyatında baş verən yeniləşmə meyllərinin 70-90-cı illərin Azərbaycan ədəbi prosesindən yan keçmədiyini vurğuladıqdan sonra Anarın, Elçinin, Əkrəm Əylislinin şəxsində dövrün ədəbi mühiti haqqında açıqlama verir. Sözügedən nasirlərin hansı ədəbi-mədəni zəminə söykənmələri, fiziki və mənəvi sələfləri haqqında tutarlı mülahizələr irəli sürür. "60-cılar", 70-90-cı illərin şər mühitini yaradanlar haqqında fikir yürüdərkən əvvəlki on illərin ədəbiyyatına da diqqət yetirilir və 50-ci illər yeni dövrün başlanğıcı kimi səciyyələndirilir. "60-cılar"ın ədəbiyyatımızın hansı yöndə inkişaf etdirdikləri haqqında çox yazılıb. Lakin bu ədəbi-mədəni hadisənin həqiqi qiymətini zamanında vermək cəsarəti olmayıb. Müəllif bunun səbəbini təxminən 80-ci illərin sonuna qədər respublikamızda söz azadlığının olmaması ilə izah edir. İş o yerə çatmışdı ki, vulqar sosiologizmi canından çıxara bilməyən tənqid

ədəbiyyatımızda özünü göstərən təzə meylləri "sosializm realizminin yeni mərhələsi"nin nailiyyəti kimi izah edirdi. Bu baxımdan "Sosializm realizmi müasir mərhələdə" (1988) kitabında 60-cı və 70-ci illərin Azərbaycan nəsrinə haqqında qeyri-konseptual mövqe nümayişi tədqiqatçının diqqətindən yayınmır.

60-cı illər Azərbaycan poeziyasının siyasi-ideoloji sıxıntılardan yaxa qurtara bilmədiyi bir çağda formadan daha çox mündəricəyə, mahiyyətə, assosiasiyalara meydan verən Əli Kərim amilinin ədəbi prosesdə qabarmasını təsadüfi hesab etməyən müəllif, bunu dünyada gedən proseslərə deyil, Füzuli qaynaqlarına bağlayır, "yeni mehin" əsdiyini, poeziyaya təzə nəslin gəldiyini deyir. Əli Kərimin şəxsində çağdaş Azərbaycan poeziyasına "60-cılar" nəslinin gəlişini inqilabi patetika ilə düşünən beyinlərin yaratdığı ədəbi mühitə qarşı bir etiraz, bir üsyan səsi kimi səciyyələndirir.

70-cı illərin əvvəllərində ilk şər kitablarını çap etdirən ədəbi nəslin geniş təhlili verilir, yaradıcılıqları onların mübarizə yolu kimi dəyərləndirilir. Bu nəslin ən qabarıq görünən nümayəndəsi Ramiz Rövşən haqqında Əkrəm Əylislinin söylədiyi fikirlər diqqət mərkəzinə çəkilir. Araşdırmadan görünür ki, R.Rövşənə vaxtı ilə "Özün öz yolundasın" (K.Vəliyev) deyənlər heç də yanılmayıb, fəhmlə duyublar ki, çağdaş Azərbaycan poeziyasına qüdrətli bir qələm sahibi gəlir.

Ramiz Rövşən, Vəqif Bayatlı Öner və Rüstəm Behrudi ilə Məmməd Araz və Vəqif Səmədoğlu işğilərinə səbəb olan motivlər də tədqiqatda müəyyən fon təşkil edir. Təhlil materiallarından bəlli olur ki, Füzuli ənənələrindən qaynaqlanan bu motivlər bu gün çağdaş Azərbaycan poeziyasının da ləyaqətini ifadə edir. Məsələn, Füzuli üçün taleyüklü olan "əzab", "kədər", "qəm" və "cəfa" motivləri buna mİsaldır. Bu kimi motivlərin ruhundan qopan meyllərin Azərbaycan poeziyasında davamlı olmasının səbəbini sürrealizmdə, Kafka, Kamyu, hətta Dostoyevskidə deyil, məhz özümüzdə aramalıyıq. Çünki "riştəsi canındadır", "şamı haqdan yanır". Əlbəttə, bu o demək deyil ki, müəllif problemin həlli prosesinə sürrealizm ədəbi cərəyanını və onun nümayəndələ-

rini qatmasın, milli poeziyanın inkişaf meyllərini dünyada gedən dinamik inkişaf proseslərindən təcrid etsin. Əslində o, bu ilişgilərə həssaslıqla yanaşır və integrasiya məsələlərinə münasibətdə meyarları gözləyir, Füzulinin və təhlil etdiyi 70-90-cı illər Azərbaycan şerinin təəssübkeşi, onun cəfəkeş tədqiqatçısı kimi çıxış edir.

Müəllif belə bir tutarlı fikir söyləyir ki, "70-90-cı illərin lirik qəhrəmanları birbaşa Məcnunun xələfləri, Füzulinin şagirdləridir." 70-ci illərin ictimai-siyasi şəraiti, dövrün real gerçəkliyi Məcnun üçün tipik mühit olmasa da, onlar poeziyamızda görünülər. Əslində nə İsa – Məsih, nə Məcnun, nə Füzuli üçün tipik, ideal mühit olmayıb. Lakin bu, onları "qəm karvanının qafiləsalı" olmaqdan çəkəndirməyib. Necə ki, sərt, bürokratik, inzibati-amiranəlik mühiti, kommunist rejiminin "ustanovkası" Anarı, Ə.Əylislini, Elçini, M.Arazı, V.Səmədoğlunu, xüsusilə o dövrdə Ramiz Rövşən başda olmaqla xeyli gənc şairləri qorxutmayıb, onlar əməl və amal sahibi kimi poeziyamızın tarixinə daxil olublar.

Füzulinin kədəri dünyanın özü qədər nəhayətsizdir. Onun kədər dünyası ən xoş məqamdır. Orada məkan tutanların sayı 70-90-cı illərdə kifayət qədər sıxlaşmışdı. Onların aparıcılarının poeziyası üzərində konsepsiya yaradan müəllif haqlıdır, onun bu məramını anlamaq çətin deyil. Gülşən Əliyeva sözügedən dövrün ədəbi tənqidinin özünə də tənqidi yanaşır. Çünki sənət hadisələrinə obyektiv qiymət verməkdənsə, ideologiya, məfkurə məsələlərinə aludəçilik göstərən ədəbi tənqid özünün zahiriliyinə görə vulqar sosiologizmə meyilli idi. Poeziya isə struktur məqam tutmaqla, başlıca qayəsini daxili planda gerçəkləşdirə bilirdi. Yaxşı ki, bu məqamlar müəllifin diqqətindən yayınmır və yeri gəldikcə, mövqe nümayiş etdirir.

Əsərdə müxtəlif dövənlərdə, xüsusilə, millətin və onun şairlərinin "halının pərişan" olduğu məqamlarda Füzuliyə qayıtdıqları vurğulanır. Füzuliyə qayıtmaq saf poeziyaya qayıtmaqdır. Azərbaycan şairləri nə zaman belə poeziya yaradılsa, deməli, Füzuliyə qayıdıblar, Füzuli ilə olublar, daha doğrusu, onda olublar. Başqa sözlə, Füzuli tale kimi daim poeziyamızı izləyib, onun-

la olub. Məsələnin bu cəhətini də tədqiqatının predmetinə çevirən müəllif, Füzuli intibahının ən yeni dövründə söz sahibi olanların yaradıcılıq talelərini ədəbiyyat elmi baxımından araşdırır. Füzulidən uzaqlaşmağın poeziyamız üçün necə ağır nəticələr verdiyi qeyd edilir. Tədqiqatçının fikrincə, Füzulinin mənəvi nəzarəti altında olmayan poeziya yaşarı ola bilməz.

Monoqrafiyada 70-80-ci illər poeziyasının rejimlə mübarizəsi əks olunur, 90-cı illər Füzuliyə əsl mənada qayıdış dövrü kimi qiymətləndirilir. Onun fikrincə, "Bir dövrdəyəm ki, nəzm olub xar" deyən şair indi şerimizi "bazar iqtisadiyyatının kobud çəkmələri altında əzilməyə qoymadı." Tədqiqatçının bu obrazlı mülahizəsi tarixi gerçəkliyin mahiyyətini əks etdirir.

"Çağdaş Azərbaycan şerinin formalaşmasında Füzuli lirikasının təsiri" adlanan fəsildə təsir vasitələrinə keçməzdən öncə, şairin lirikasının, konkret desək, məhəbbət lirikasının tədqiqi tarixinə nəzər salınır, füzulişünaslıqda söz sahibi olanların elmi konsepsiyasına müəyyən açıqlamalar verilir, eşq fəlsəfəsi haqqında mülahizələr yürüdüldür. İlk baxışdan belə görünə bilər ki, Füzuli eşqini sufizm və təssəvvüflə bağlayanların fikirlərinə könül xoşluğu ilə qoşulmur. Lakin əslində çağdaş Azərbaycan poeziyasının Füzuli ənənələri əsasında formalaşmasını başlıca predmet kimi təsdiq edən müəllifin konsepsiyasında bu meyllərə önəm verilir.

Sosialist realizmini poeziyadan daha çox tənqiddə qərar tutan yaradıcılıq "metodu" kimi səciyyələndirən tədqiqatçı poeziya mühitinin dumanlı olduğu zaman çağdaş Azərbaycan şairlərinin Füzuli şer məktəbinə pənah aparmalarını, haqqın həqiqətini məhz ondan öyrəndiklərini diqqətə çəkir. Eşqə sadıqlıqda Məcnundan üstün olan Füzulinin çağdaş Azərbaycan liriklərinin, başqa sözlə, aşiqlərinin sevimlisi olması təbiidir. Maraqlı doğuran budur ki, araşdırmada liriklərlə aşiqlər bərabər tutulur. Əslində, lirik olan həm də aşiqdir. Çünki "hər ikisi" gözəlin məftunudur, onu vəsf edir. Füzuliyə görə "Tanrı aşiq olmaq üçün könül verdi və gözəli yaratdı". Tədqiqatçının fikrincə, Füzuli ilahinin qüdrətindən doğan zəkaldan biridir və onun pərəstiş obyektı olması təbiidir.

Füzuli ənənələrinə qayıdışı müəllif milli yaddaşın tam oyanması ilə bağlamaqda haqlıdır və bu, onun obrazlı ifadə etdiyi "milli yaddaşda Füzuli aclığı" idi. 60-cı illər Mirzə Cəlilə, 70-90-cı illər Füzuliyə doğru irəliləyirdi. Bu baxımdan Füzuliyə qayıtmaq məcazi mənə daşıyır, çünki o, həmişə irəlidedir, poetik fəhmi ilə bütün dövrləri qabaqlayır, əlçatmaz olur. Yəni Füzuli yüksəkdədir, irəlidedir, həm əlimizi uzatmalı, həm də çatmaq üçün yüyürüb qaçmalı oluruq. Füzulini 70-cilərə Tanrının ilham payı hesab edən müəllif, əsas diqqətini bu paydan hesab edən Azərbaycan şairlərinin 70-90-cı illər poeziyasını necə formalaşdırmalarına yönəldir. Burada söhbət cari ədəbi prosesdən yox, məhz formalaşan, daha doğrusu, formalaşdırılan epoxadan gedir. Bu dövrün poeziyası özünəməxsus mövzuları, obrazlar aləmi, motivləri, daha konkret desək, şairləri olan bütöv, bitkin, lakin inkişafda olan bir proses, sistem mənasında təhlil edilir.

Ədəbi mərhələlərdə Füzuli ənənələrindən istifadənin keyfiyyət fərqi də toxunulur və üstünlük 70-90-cı illər dövrünə verilir. Çünki milli idealların təhrifinə qarşı barışmaz olan 70-90-cılar, əlbəttə ki, şerin tanrısından ilhamlanırdılar. Füzuli-Azərbaycan eyniyyəti bu şairlərin poetik şüuruna hakim idi. Tədqiqatçı belə bir qənaəti təlqin edir ki, Füzuli obrazını ilahiləşdirən şairlər özləri də bir mənada füzuliləşirdilər. Bu baxımdan dövrün poeziyasının "vəhdəti-vücut", panteizm fəlsəfəsindən faydalanması təbii hesab edilir. "Çün rahi-fəna imiş rəhi-həqq" deyən Füzuli inamına müəllif çağdaş poeziyada kifayət qədər cavab tapıb. Şerin mayasını, qəm, kədər, qüssə, möhnət və göz yaşlarından tutan hər hansı bir çağdaş Azərbaycan şairi, əslində, Füzuli yolunun yolçusu, onun müsafiridir. Sözügedən poeziyanın aparıcı nümayəndələrindən olan Vaqif Bayatlı Önerin belə bir fikri nümunə gətirilir: "Bu yuxarıdakı şerlər görünən torpaqların, görünən göy üzünün, Füzuli şeri isə görünməyən göy üzünün şeridir". Başqa sözlə, səmavidir. Bir sıra əzəli və əbədi motivlərə, Füzuli və çağdaş Azərbaycan şairləri ortaqdirlər. Hətta, bunlar arasında, qeyd edildiyi kimi, hər-dən "övlad-valideyn dərdləşməsi" də olur.

"Çağdaş Azərbaycan poeziyasında Füzuli obrazı", "Poetik forma ənənələri", "Füzuli "məcnunluğu"nun çağdaş poeziyaya təsiri", "Böyük ustadla sənət yarışı" bölmələrində Gülşən Əliyeva Füzuli ilə poetik ünsiyyətin görünməyən, daxili qatlarını üzə çıxarır, ədəbiyyatşünaslığımız üçün vacib olan Füzuli ənənələri və çağdaş Azərbaycan poeziyasını və onun ən mürəkkəb dövrü olan 70-90-cı illər mərhələsini sanballı bir monoqrafiyanın predmetinə çevirir. Burada Məmməd Arazdan, Vaqif Səmədoğludan, Ramiz Rövşəndən, Rüstəm Behrudidən, Vaqif Bayatlı Önerdən gərəkli miqdarda poetik nümunələr təhlil olunur, ayrı-ayrı motivləri Füzuli motivləri ilə qarşılıqlı şəkildə səciyyələndirilir, lazım olan paralellər gətirilir, nəticədə fəslin, mövzunun və ümumən müəllifin konsepsiyası reallaşır. Məqalənin həcmi bu fəsildə çeşidli faktlar əsasında aparılmış elmi araşdırmalara qədərincə münasibət bildirməyə imkan verməsə də, belə bir faktı inkar etmək olmaz ki, bu monoqrafiya həm Gülşən Əliyevanın elmi axtarışlarının uğuru, həm də Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında yeni bir tədqiqat istiqamətidir. Bu əsərdə Füzuliyə, klassik irsə, milli folklorə, ümumən Azərbaycan ədəbiyyatı nümunələrinə xoş, səmimi bir münasibət var. Akademizmdən, vulqar sosiologizmdən xali bir baxış burada sistemli bir tədqiqat üsuluna çevrilir.

"Çağdaş ictimai-siyasi lirika və Füzuli ənənələri" fəslində də "tərəflərin" poeziyası eyni ilhamla araşdırılır. Diqqət ən çox poeziyaları birləşdirən, onları vəhdətə gətirən məqamların, motivlərin açıqlanmasına verilir. Məlum olur ki, zaman, tarix heç də poetik şəxsiyyətləri ayıran sədd deyilmiş. Müəllif hüdudsuzluğu, zamansızlığı ifadə edən obrazları və motivləri zərgər dəqiqliyi ilə seçib ölçür və müqayisələr əsasında ümumi, aparıcı məqamları açıqlayır. Təhlillər göstərir ki, çağdaş ictimai-siyasi lirika Füzuli köklərinə enməklə, dövrün vulqar-sosioloji sıxıntılarından azad ola bilər və zamanın zahiri, keçici olaylarının yedəyinə alınmaz. Əslində "Padişahi-mülk" qitəsi kimi bir şeir üçün nə zaman məhdudluğu, nə sədd. Zahirən vulqar-sosioloji təsir bağışlayan "ictimai-siyasi lirika" Füzuli motivləri kontekstində və çağdaş Azərbaycan poeziyasının nümunələrində heç də saf lirikadan az poetik

deyil. Əsas məsələ ruhi-mənəvi ağrıların poetik ustalıqla ifadəsindədir. Ağrı, kədər qədərincə yaşanılmayanda zahirilik, vulqar sosiologiya, əlbəttə ki, öz sinəsini irəli verəcək.

"Zamanın düz qayçısi ilə düz kəsən", əzabkeş, hicran dəmlərini vüsaldan üstün tutan Füzuli həm də günah kompleksi ilə yaşayan, onu poeziyada yaşadan şairdir. Günah motivinin aldığı mənə, onunla bağlı yaranan poeziya tipoloji təhlil obyektinə çevrilir. Poetik nümunələrdən çıxarılan qənaət budur ki, Füzuli Tanrı qarşısında, çağdaş Azərbaycan şairləri bəndələr, millətdaşları qarşısında günahlarını etiraf etməli olurlar. Bunun da rəmzi mənası var. Poeziyaların oxşar və fərqli cəhətlərini geniş təhlil edən müəllif belə bir inama nail olur ki, "Dərdin, zamanın qabarmasıdır şair". Fəsildə "Allah-Ölüm", "Mələk-iblis" sürrealist obraz-hibridlər hesab edilir. Bu müəyyən etmədə "sürrealist", "hibrid" anlayışları zahiri fon təşkil edir.

Füzuli ruhu, 500 ildir ki, poeziyamıza daxili yollarla gəlir. Lakin onun zaman-zaman qabarmasının səbəbləri var. 70-90-cı illər onun daha bir qabaran məqamıdır ki, bunun da səbəblərini, faktiki nəticələrini Gülşən Əliyeva təəssübkeşliklə tədqiq edir.

Əsərin son fəslə ümumi problemlə dissonans təşkil etmir, onun davamı kimi səslənir. Poetik formanın xalq ədəbiyyatından, mənə və mahiyyətin isə Füzulidən götürülməsi – çağdaş Azərbaycan poeziyasının qoşa qanadı kimi səciyyələndirilir.

Bütün bu dediklərimiz və əsərdə bir məziyyət kimi mövcud olub təfəssilatla varmaq üçün dilə gətirmədiklərimiz göstərir ki, Gülşən Əliyevanın şəxsində Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına, füzulishünaslığa ümidverən, çağdaş poeziyanı dərinləndirən, onu Füzuli köklərində tipoloji üsulla araşdıran bir tədqiqatçı gəlmişdir.

«Azərbaycan» jurnalı, 2000, №12

5.10. Sevinc Muğanna «İsa Muğannanın sənət möcüzəsi»ndə (Bakı, 2000) nələri ünvanladı

Azərbaycan ədəbiyyatının müstəvisində özünün tale kitabı ilə məxsusi məkan tutan, bu gün Muğanna kimi məşhurlaşan İsa

Hüseynov yaradıcılığının ilk çağlarında tənqid və ədəbiyyatşünaslığın maraq dairəsinə düşmüş, müxtəlif araşdırmaların obyektinə çevrilmişdir. İç məzmunu zəngin yaradıcılıq problemləri ilə əhatələnən İsa Muğannanın ömür kitabını səhifələməyə, buradakı dərin mənə çalarlarını aramağa kifayət qədər söylər göstərsə də, onun həqiqətinə varmaq son dövrlərə qədər kimsəyə müyəssər olmamışdır. Çünki onun daxili qatlarından tarixin yaddaşından çağdaşlığa doğru yol alan bir aqibət boylanır. Muğanna yaradıcılığının özəlliklərinin tədqiqi müasir Azərbaycan ədəbiyyatının problemləri üçün də kontekstdir. Ona görə ki, Muğanna sənətində həm Azərbaycan ədəbiyyatının, həm də Azərbaycanın və dünyanın çox zəngin, qədim tarixinin problemləri kifayət qədər ehtiva olunub. Bu baxımdan olaylara Muğanna yaradıcılığı prizmasından yanaşdıqda, bir çox problemlərin üzərinə gur işıq düşdüyü görünür. Ona görə də bu gün müasir Azərbaycan ədəbiyyatına qürur və başucalığı gətirən say-seçmə vətən oğullarının biri kimi Muğannanın çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında söz sahibi olmasını ortaya qoyan "İsa Muğannanın sənət möcüzəsi" monoqrafiyası kimi tədqiqatlara böyük ehtiyac var. Hər sözündən yüz mənə çıxan bu yenilməz ustad sənətkarın mənəvi ehtiyacı yalnız qədərbilən mühitdədir. Oxucunu məlumluqdan məchulluğa aparan ecəzkar Muğanna sənətinə açar tapmaq təşəbbüsləri kifayət qədər olmuşdur. Muğanna yaradıcılığı çeşidli elmi metod və tədqiqat üsullarına meydan verən məxsusi yaradıcılıq tipidir. İsa Muğannanın xoşbəxtliyidir ki, ruhi-mənəvi varisi Sevinc Muğanna onun kimi nəhəng bir yazıçının yaradıcılığını tədqiq etmək məsuliyyətinin ağırlığını çəkinmədən öz üzərinə götürmüşdür. Sevinc Muğannanın sözügedən monoqrafiyası predmetini üç fəsildə araşdıran samballı tədqiqat əsəri olmaqla çağdaş ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürünün kifayət qədər iqtidarlı olduğunu da nümayiş etdirir. Bu iqtidar məqsədyönlü şəkildə, konseptual açıqlamalarda özünü təsdiqləyir.

Monoqrafiyanın "Ön söz"ündə 60-90-cı illərin doğurduğu ovqat, ədəbiyyatın sərbəstliyə can atması, "Yeni Azərbaycan nəsrinin sələfi" (Anar) İsa Muğannanın sənətinin kirdarı barədə düşüncələr yer alır.

Araşdırmanın "Yazıcının həyatı və mühitinin bəzi məqamları. İlk povest və hekayələri" adlanan birinci fəslində İsa Hüseynovun yaradıcılıq təkamülü əhatələndiyi mühitlə vəhdətdə götürülür və məqamlar ilk hekayə və povestlərin kontekstinə çevrilir. Məsələn, öncədən belə bir fikir vurğulanır ki, İsa Hüseynovun axtarışlarının uğurlarını daha qabarıq əks etdirən "Faciə" povesti həm də bütövlükdə ədibin yaradıcılığını dərinlən anlamaq üçün bir vasitə, başqa sözlə, açar kimi qəbul edilə bilər. Müəllifin "Faciə" povestinə məhz bu cəhətdən diqqət yetirməsi təbii.

Monoqrafiyada yazıcının əsərlərinin janrından asılı olmayaraq onları bir vəhdətə gətirən üslubun özəlliyi müəyyən edilir. S.Muğanna Mehdi Hüseynin İsa Hüseynovun "Anadil ötən yerdə" (1949) oçerkini nəzərdə tutaraq "Niyə öz atandan yazmısan?" iradına yazıcının "Çünki atamı yaxşı tanıyıram" – deyər verdiyi cavab üzərində tədqiqat qurur.

Sevinc Muğanna sələflərinin belə bir mülahizəsi ilə tam razılaşır ki, İsa Hüseynov tarixi, cəmiyyət həyatını, İnsan taleyini öncəgörməsi ilə zamanı xeyli qabaqlamışdır. Çünki böyük yazıcıımız olaylara açıq gözlə baxırdı və iç məzmunu bütün saflığında görüb, vəhdətin sirrini idrak edirdi. Bir çox hallarda onun şeylərin zatını idrak etmək səyi özünüdərk və hətta tərks etməyə gətirib çıxarırdı. Bu onu vaxtın və gerçəklərin fəvqünə yüksəldirdi. Tədqiqatçı yazıcının yaradıcılığının son dövr nümunələrini dəyərləndirərək onun klassik təsəvvüf ənənələrinə bağlılığını xüsusi vurğulayır. O, İsa Muğannanın sənətkarlığı üçün xarakterik olan bir məqama aydınlıq gətirir. Bu da onun bir sıra qəhrəmanlarını əhatə edən mühitin kütləvi mənəvi rəzillik məzmunudur. Böyükəla meşə mühiti də məhz ictimai mühitin, cəmiyyət həyatının rəzilliyini özündə əks etdirən bir məkan kimi canlandırılır. Bunu "Teleqram"da Zəlimxanın dili ilə deyilən "Bəla uzaqdan gəlir" sözlərində də görmək olur. Bu fikrin qlobal genişliyində mənası odur ki, mənəviyyatsızlıq meşəçinin təbiətində deyil, hakimiyyətin yaratdığı mühitdədir. Problemə bu yöndə qiymət verən monoqrafiya müəllifi haqlı olaraq bildirir ki, İsa Hüseynov "Faciə"də yüz il sonranın –əsrinin faciəsini qələmə almışdır. Ədibin ilk hekayəsi

olan "Arx" (1947) və bir qədər sonra qələmə alınan "Faciə" orbi-tində qərar tutan əsərlər bilavasitə gələcəyə tuşlanan həddə sıxıntı çəkməyən məzmun və mündəricə etibarilə tarixi qabaqlayan nümunələr kimi təhlil edilir. "Arx"-dan sonrakı əsərlərin böyük bir qismi məhz arxdan süzülən sudan doyunca içərək çağlayır və Sevinc Muğannanın obrazlı ifadə etdiyi kimi "İdeal", "Ölüm-dirim", "Gürün", "Məhsər", "Cəhənnəm" dənizinə tökülür. Bu mənada İsa Hüseynovdan gətirilən aşağıdakı nümunə son dərəcə konseptual səslənir: "Bu nə işdir gəlib başımıza? Kimdir, nədir bizi belə rəziləşdirən, məhvə sürükləyən". Göründüyü kimi, yazıçı oxucunu şərh, bəyanı cild-cild kitablara sığmayan suallar qarşısında qoyur. Bu baxımdan İsa Hüseynovun sözlərin meydanını daraldıb fikrin, mündəricənin meydanını genişləndirmək iqtidarı, başqa sözlə, ədibin sənətinin özəlliyini tədqiq edən monoqrafiya müəllifinin müşküllükləri açmaqda kifayət qədər kirdarlı olduğu aydın görünür. Bunu etiraf etmək üçün onun Mirqasımın kədər içində sevimli "ürgəsinin donmuş gözlərinin "Arx" içindən baxan sual dolu gözlərlə analogiyası və kədər müstəvisində onları vəhdətə gətirməsi kifayətdir. Lakin müəllif məqamlara deyil, xalqa, millətə və ən nəhayət İnsana xidmət edən İsa Muğanna sənətini daim kontekstdə incələməyə səy edir və o, bu səylərində nəinki obyektivdir, haqlıdır, həm də ədalətlidir. Məsələn, "Cığırılar" və "Zəhər" hekayələrinin "Faciə" ilə səsləşərək iç aləmə yönəldilməsi S.Muğannanın tədqiqatçılıq səriştəsindən xəbər verir. Araşdırmanın bu hissələrində 50-60-cı illərin gənc yazarlarının əsərlərində çözülmə ideyaların İsa Hüseynov ideyaları ilə vəhdət təşkil etməsinə önəm verilir. Araşdırmada İsa Muğanna hekayə və povestlərini bir araya gətirən ümumi motivlərin kontekst yaratmasına da məxsusi diqqət yetirilir və nəzəri mühakimə predmetinə çevrilir.

Çözülmə məqamlardan məlum olur ki, "Cığırılar", "Zəhər", "Faciə" və "Dərd" əslində "Arx"-dan su içir. S.Muğannaya görə, yazıçı dərdliyə ona görə həmdərd olur ki, "Zəhər" həmvətənlisinin içini "qıllı ağacqurdu" kimi oyub aşılansın, "Arx"-ın saf suyundan içib şəfa tapsın. Əks halda, cəhalət də "qıllı ağacqurdu"na dönüb İnsanı acınacaqlı bir faciəyə–ölümə doğru sürükləyəcək.

Sevinc Muğanna İsa Hüseynovun poetikasında vacib məqam kəsb edən "Ölümlü final"ı qiymətləndirərkən belə bir qənaətə gəlir ki, bunlar məhz "təkrarsız faciəvililiyi ilə sarsıdıcıdır." Onun mülahi-zəsinə görə əsərlərini ölümlə bitirən yazıçı şəxsiyyətin sosial-psi-xoloji mündəricəsindən əlavə, eyni zamanda, əsərinin fəlsəfi mənə və ideyasını dramatik və ehtiraslı bir pafosla, hikmətamiz və ibrətamiz bir motivlə sonuclamağa müvəffəq olur. Araşdır-mada cismani ölüm finalları ilə yanaşı mənəvi ölüm finallarına da açıqlamalar verilir.

"İsa Muğannanın sənət möcüzəsi" əsərinin "Müharibə tema-tikasının yeni mövqedən bədii inikası. Müharibə və İnsan prob-lemi" adlandırılan ikinci fəsildə "Saz", "Tütək səsi", "Quru budaq" kimi dəyərli bədii örnəklər tipoloji təhlil edilir və bu müs-təvidə "Ideal"a aparən təkamül yolu açıqlanır və sonucda milli-ta-rixi faciə bəşərin faciəsi kimi ümumiləşdirilir. Müəllif tədqiq et-diği əsərlərdə müxtəliflərin vəhdət məqamını açıqladıqdan sonra belə qənaətə gəlir ki, "Məhşər", "Ideal", "Kainat sakinləri" roman-larında nəql olunan hadisələr bilavasitə aparıcı qəhrəmanların əh-valatlarıdır. Bu cəhəti İsa Muğannanın məxsusi sənətkarlıq xüs-siyyəti kimi səciyyələndirən tədqiqatçı haqlı olaraq belə bir fikrə gəlir ki, yazıçının bir sıra əsərlərində "eyni bir qəhrəman" müxtə-lif illərdə müxtəlif təfəkkür işığında eyniləşir və müxtəlifləşir.

S.Muğanna İsa Hüseynovun qəhrəmanlarının təkamülü ilə hadisənin mütləq, həqiqi mənası arasında daxili bağlılıq, səbəb və nəticə əlaqəsi arayaraq belə qənaətə gəlir ki, burada hadisənin da-xili mənası ilə qəhrəmanın bədii-tarixi məzmunu bir-birini ta-mamlayır. Monoqrafiyada diqqəti çəkən məsələlərdən biri də mü-hitin İnsana və İnsanın mühitə təsiri, birinin digərini dəyişdirmək imkanının İsa Hüseynovun əsərlərində necə reallaşdırılmasının elmi şərhidir. Bu istiqamətdə araşdırma aparən tədqiqatçı öz qənaətlərini "Quru budaq" və "Kollu Koxa" əsərlərinin tipoloji təhlili əsasında müəyyənləşdirir. Məsələn, açıqlamanın bu yerində bolşevik xislətli Qılınc Qurbanın xarakterinin tarixi zamana mü-vafiq olaraq daim başqalaşması şəxsiyyəti qurbana çevirən mühi-tin faciəsi kimi səciyyələndirilir.

İsa Hüseynovun mözvu və qəhrəmanları zamandan-zamana, əsərdən-əsərə keçərək məxsusi aqibət kəsb edirlər. Yazıçının sə-nətkarlığının bu səciyyəvi cəhəti təbii olaraq tədqiqatçının nəzə-rindən yayına bilməzdi. Belə ki, o, bu məsələ ilə bağlı fikirlərini "Saz" povestinin yaranması ilə bağlı açıqlamalarında irəli sürərək ədibin qələminin iqtidarını onun tarixi taleyinin Muğannalarla, Türk-Odər xalqının mənəviyyat tarixi ilə, dünəni və bu günü ilə bağlılığında görür. Bu cəhətə məxsusi önəm verən S.Muğanna belə bir qənaətdə israrlıdır ki, İsa Muğannanın sənətkar ömrü bu povestlərində obrazları canlandırılan İnsanların taleyindən keçir. Monoqrafiyada belə bir əminlik təlqin edilir ki, İsa Muğannanın indi hamısı bir silsilə təşkil edən əsərlərində ən kiçik obrazlar da avtobioqrafikdir.

Sözügedən fəsildə yazıçının qələminin sıxılmasının ədibin bədii sənətkarlığı ilə birbaşa bağlı olduğu açıqlanır. Tariximizi və taleyimizi ədibin sənət dünyasının "Saz" və "Tütək səsi" kimi də-yərli bədii örnəklərinə istinadən incələyən tədqiqatçı həm də bu əsərləri dövrün dəhşətlərini əks etdirən sənət nümunələri hesab edir. Təhlillərdən belə bir fikir hasil olur ki, "dünyamızın həqiqət-dən ayrılığı şəraitində "ədalət", "həqiqət" pərdəsi altında gizlədi-lən yalan və zülm mühitində İnsanın xoşbəxtliyi mümkün deyil".

Monoqrafiyanın ikinci fəslində eyni zamanda yazıçının əsərlərinin çoxvariantlılığı məsələsinə məxsusi toxunan tədqiqatçı təhlilləri əsasən tipoloji tərzdə aparmışdır. Ədibin şəxsi arxivinə dərindən bələdliliyin verdiyi imkan "Quru budaq"ın dövrün, mü-hitin bəhrəsi kimi ümumiləşdirilən qəhrəmanı Zırpı Şöşünün ob-razının səciyyəsinə özünü daha aydın göstərir. Tədqiq və təhlil-lərdən aydın görünür ki, S.Muğannaya İsa Muğannanın yaradıcı-lıq dünyasının ən mühüm sirlərini açmaq, onun böyük sənətinin sehrini və möcüzəsini dərk etmək iqtidarı bir tərəfdən onun elmi erudisiyasının və bədiiliyi fəhmlə duymasından irəli gəlsə, digər tərəfdən varislik ruhundan qaynaqlanır.

Tədqiqat əsərinin üçüncü fəslə İsa Muğannanın əzəli və əbədi məqamlar, inam və etiqad üstündə köklənən sənət dünyasını fəlsəfi kontekstdə dərk etmək, ədibin yaradıcılığı ilə vaxtdan, ta-

rix i gerçəklərdən ucada durduğunu ortaya qoyan "Ədəbiyyatda İnsan və inam problemi. İnamsızlığın faciəsi" adlanır. Müəllif bu fəsildə faktları birbaşa təhlil etməzdən öncə diqqəti İsa Muğannanın "Ideal" romanını "fəlakətlər kitabı" adlandırmasına yönəldir. Çünki "Ideal" İsa Hüseynovun və həm də Muğannanın taleyindən keçən acı və amansız bir "həqiqət"dir. Müstəvidə qabardılan fikir ondan ibarətdir ki, bu romanında ədib cəhalət və işgəncələrlə dolu dünyamızın həqiqət dünyasından ayrılığının səbəblərini özünəməxsus tərzdə bədii düşüncə predmetinə çevirmişdir.

Açıqlamalardan o da aydın olur ki, İsa Muğanna özü sənət aləmi ilə heç zaman həqiqi dünyadan ayrılmamış, başqalarının da belə bir dünyadan ayrı düşməməsi üçün ardıcıl səylər göstərmişdir. İsa Muğanna dünyası saf bir dünyadır. O, həqiqət dünyasından ayrı düşməyi İnsanın bədbəxtliyi, qlobal faciə, İnsanın mənəvi cəhaləti, "karlığı" və "korluğu" hesab edir. Bəla ondan daha ağırlı olur ki, cəmiyyət özü "korlar" və "karlar" yetirir. Bu yönlü açıqlamalarında tədqiqatçı nəinki İsa Muğannanın yaşadığı cəmiyyətin həqiqətlərini, o cümlədən sənətkarın tarixi zamanda qarşılaşdığı çətinlikləri də elmi-tarixi düşüncə predmetinə çevirir. Vaxtilə tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda belə bir fikir formalaşdırılırdı ki, guya İsa Hüseynov əsərlərində "Sovet həqiqətini təhrif edirmiş" və guya onun "siyasi mövqeyi yanlış imiş". Əslində, isə araşdırmadakı təhlillərdən də bəlli olur ki, İsa Muğanna mənəviyyatını, ruhunu özünə mövqe seçmiş və həmişə qəlbinin hökmü ilə yazmış və bu gün də öz məramında israrlıdır. Təbiəti etibarilə son dərəcə humanist olan İsa Muğanna eyni zamanda İnsan dərdrətinə biganə İnsana qarşı da barışmazdır. Bu, tədqiqatçının "Məhşər" romanı barədə mülahizələrində öz təsdiqini bir daha tapır. Ümumiyyətlə, əvvəlki fəsillərin ideya-mündəricəsi ilə daxili bağlılıqda olan bu fəsildə İsa Muğannanın möcüzələrlə zəngin və sirli sənət aləmi, şəxsiyyətini varlandıran çeşidli amillər bir daha ön plana çəkilərək belə bir fikir təlqin edilir ki, mahiyyət müstəvisində İsa Muğannanın tale kitabının yazılmasında şəxsiyyətindəki Nəsimilik məzmunu mühüm amil olub. Təhlillərdən aydın olur ki, İsa

Muğanna daim pak ruhun və saf qəlbin istəyi ilə yazıb, gücünü ilkinlikdən alıb, onun ahənginə, ritminə köklənib.

Lakin "Muğanna özü zamanın məhsulu olduğu kimi yaratdığı obrazlar da məhz zamanın məhsuludur" qənaətilə razılaşmaq olmur. Çünki təhlillər də göstərir ki, ədib öz sənəti ilə vaxtdan ucadır və həmişə də zamanın fəvqündə dayanıb. Həm də ona görə ki, tarixi zaman keçicidir, sənət isə əbədidir. Bu mənada tədqiqatçının "məhsul" ifadəsi yerinə düşür. Lakin bütünlükdə "İsa Muğannanın sənət möcüzəsi" monoqrafiyası nəhəng və ustad bir sənətkarın yaradıcılığını elmi-nəzəri və estetik problemlər kontekstində incələyən dəyərli bir tədqiqat əsəridir.



Hüseyn Cavidin romantik İnsan konsepsiyasının reallaşmasında dramaturji əsərlərinin nə kimi önəmli rol oynadığı konkret örnəklər əsasında səciyyələnir, Sənənin tragik taleyi mühitin günahı kimi yorumlanır.

Kontekstdə «Peyğəmbər» mənzum dramının qadın qəhrəmanı Şəmsə arzuya yetmək yolunda ən amansız vasitələrə əl atan, cismani gözəlliyi ilə öyünən, ehtirasın, batil eşqin qurbanı olan İnsan tipi kimi səciyyələndirilir.

Peyğəmbərin tale yolunun dönüm və döngələrindən çıxış edilərək belə bir fikrə gəlinir ki, məhz ilahi eşq, rəbbinə qovuşmaq istəyi ona «qadağaların» fəvqünə qalxmaq iqtidarı vermişdir.

Çox möhtəşəm bir inkişaf yolu keçən S.Vurğun dramaturgiyası poetik vasitələrinin tükənməzliyi tariximizə, taleyimizə tapınmaq imkanı, tarixi faciə janrına nəfəs genişliyi gətirmək, «Vaqif»in müasirliyi həm də aparıcı qəhrəmanın tale yolunun S.Vurğun tarixi zamanının dönüm və döngələrini özündə ehtiva etməsi baxımından səciyyələnir.

«Vaqif»in poetik sistemində dövrün faciəsi tarixiliklə müasirliyin sintezi əsasında bir araya gətirilir, S.Vurğunun heç də fikir və baxışlarını personajlarına təlqin etmədiyi, xarakterlərin sərbəst inkişafına təkan verən amilləri daim nəzərə aldığı aşkarlanır.

O da məlum olur ki, İlyas Əfəndiyev dramaturgiyası siyasi konyukturadan uzaq, qəlbin hökmünü ifadə etdiyinə görə layiq olduğu mərtəbəyə yüksələn yeni üslublu dramaturgiyadır.

İ.Əfəndiyev dramaturgiyasının müasirliyi tarixi məzmunu malik elə bir ideya-bədii keyfiyyətdir ki, dünən olduğu kimi, bu gün də hisslərimizi oxşayır, şüurumuza təsir edir və düşündürür.

Mahiyyət müstəvisinə çıxarılan təhlillər aydın göstərdi ki, ailəməişət, mənəvi ülfət və məhəbbət mövzularını sosial problematika ilə bir araya gətirən Anar dramaturgiyası poetikasına müvafiqdir.

1. Aristotel. Poetika, B., 1974.
2. Azərbaycan sovet ədəbiyyatı. B., 1988.
3. Anar. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I cild, B., 1988.
4. Anar. «Şəhərin yay günləri». Bax: «Macal», 1978.
5. Anar. «Macal», B., 1978.
6. Anar. «Adamın adamı». B., 1977.
7. Belinskiy V.Q. Poln. sobr. soç. Tom 7, M-L, 1955.
8. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələri. B., 1948.
9. Cəfərov C. Azərbaycan teatri. B., 1974.
10. Cəfərov C. Əsərləri. I cild, B., 1968.
11. Elçin. Ədəbiyyatda tarixilik və müasirlik. Elmi məruzə, B., 1997.
12. Elçin. Ədəbi düşüncələr. «Azərbaycan» jurnalı, 2000, № 9, 10.
13. Ədəbiyyat qəzeti, 31 may, 1946-cı il.
14. Ədəbiyyat qəzeti, 15 mart, 1944-cü il.
15. Əliyeva N. Anar-şəxsiyyət və sənətkar. B., 1999.
16. Əfəndiyev İ. «Sən həmişə mənimləsən». B., 1984.
17. Əfəndiyev İ. «Unuda bilmirəm». Bax: «Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri» (dramlar). B., 1986.
18. Əfəndiyev İ. Seçilmiş əsərləri, VI cildə, II cild, B., 1984.
19. Əfəndiyev T. Romantik dramaturgiyada tarixilik və bədiiilik. Elmi məruzə, B., 1999.
20. Ədəbi proses-77. B., 1978.
21. Ədəbi proses-79. B., 1983.
22. Əlioğlu M. Ədəbi fraqmentlər, B., 1974.
23. Əkbərov Z. H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsi. B., 1977.
24. Əfəndiyev Ə. İ.Əfəndiyev. Monoqrafiya-albom. B., 1996.
25. Hüseynov M. Ölməz sənətkar. B., 1944.
26. H.Cavid. Dram əsərləri. B., 1975.
27. H.Cavid. Əsərləri. Dörd cildə, III cild, B., 1984.
28. H.Cavid. Əsərləri, IV cild, B., 1984.
29. H.Cavid. Əsərləri. Beş cildə, III cild, B., 2005.
30. H.Cavid. Əsərləri. Beş cildə, II cild, B., 2005.
31. H. Zeynallı. Seçilmiş əsərləri, B., 1983.
32. Xəlilov S. Cavid və Cabbarlı. «Ədəbiyyat» qəzeti, 11 may, 2001-ci il.

33. İsmayilov Y. Mir Cəlalın yaradıcılığı. B., 1975.
34. İsmayilov Y. İlyas Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu, B., 1991.
35. İbrahimov M. Xəlqilik və realizm cəbhəsində. B., 1961.
36. Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. B., 1988.
37. Qarayev Y. Müsahibə: infarkt. «Ədəbiyyat qəzeti», 19 oktyabr, 1999-cu il.
38. Qarayev Y. Müasirliyin sabitliyi. İlyas Əfəndiyev. Seçilmiş əsərləri. Altı cildə, I cild, B., 1984.
39. Qorğkiy M. Sobranie soçineniy v 30-ti tomax, t. XXIV, MIXL, 1953.
40. Qarayev Y. Səhnəmiz və müasirlərimiz. B., 1972.
41. Qarayev Y. Dədə Qorquddan Ata Türkə-Atatürkə qədər... «Respublika» qəzeti, 8 yanvar, 1999.
42. Qarayev Y. Ağ limandan başlanan yol; Bax: Anar. Seçilmiş əsərləri. İki cildə, I cild, B., 1988.
43. Məmməd Arif. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, I cild, B., 1967.
44. Məmməd Arif. «Bahar suları»: Bax. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, I cild, B., 1967.
45. Məmməd Arif. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə, II cild, B., 1968.
46. Məmməd Arif. «S.Vurğun dramaturgiyası». Xalq şairi S.Vurğun. Müqəddimə. B., 1959.
47. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri. Beş cildə, II cild, B., 1960.
48. Məhəmməd Füzuli. Heyrət ey бүт... B., 1989.
49. Məhəmməd Füzuli. Əsərləri, I cild, B., 1960.
50. Mirzəcanzadə A. Balareğa görə İnsanı qiymətləndirmək mümkündür. «Elm» qəzeti, 14 oktyabr, 2000-ci il.
51. Məmmədli Q. Xiyabani. «İnqilab və mədəniyyət», 1947, №2.
52. Nəsimi. Fars divanı, B., 1972.
53. Paşayeva N. İnsan bədii tədqiq obyektı kimi. B., 2003.
54. Orucəli H. Səməd Vurğun. B., 1956.
55. Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. B., 1985.
56. Seyidov Y. İlyas Əfəndiyev. B., 1975.
57. Vahabzadə B. Səməd Vurğun. B., 1984.
58. Vurğun S. Seçilmiş dram əsərləri və poemaları, B., 1974.
59. Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə, IV cild, B., 2005.
60. Vurğun S. Əsərləri. Altı cildə, III cild, B., 1972.
61. Yusifli V. Roman haqqında mülahizələr. «Azərbaycan» jurnalı, 1982, № 5.

KİTABIN İÇİNDƏKİLƏR

Ön söz

Giriş

I FƏSİL: H. CAVİD DRAMATURGİYASI

- 1.1. H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyesləri
ədəbi tənqidi düşüncə axarında
- 1.2. H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» dramları
tipoloji təhlil müstəvisində

II FƏSİL: SƏMƏD VURĞUN DRAMATURGİYASI

- 2.1. Tarixi dramın nəzəri-estetik əsaslarına dair
- 2.2. «Vaqif»pyesi: tarixilik və müasirlik
- 2.3. Səməd Vurğunun dramaturji poetikası

III FƏSİL: İ.ƏFƏNDİYEV DRAMATURGİYASI

- 3.1. İlyas Əfəndiyev dramaturgiyasının özünəməxsus
xüsusiyyətləri
- 3.2. İ.Əfəndiyev dramaturgiyası mənəvi İnsan
konsepsiyasını sərgiləyən dramaturgiya kimi

IV FƏSİL: ANAR DRAMATURGİYASI

- 4.1. Anar dramaturji axtarışlar axarında
- 4.2. "Adamın adamı" komediyasında dramaturqun fəlsəfi
konsepsiyası
- 4.3. "Şəhərin yay günləri" dramının bədii konfliktı
- 4.4. "Səhra yuxuları" pyesi Anarın özəl dramaturji
üslubunu düzənləyən əsər kimi

V FƏSİL: ÇAĞDAŞ ƏDƏBİ-TƏNQİDİ DÜŞÜNCƏ ÇEVİRƏSİ

- 5.1. Mir Cəlal müəllimlə unudulmaz bir görüş
- 5.2. Ustad sənətkar, qüdrətli ədəbiyyatşünas,
böyük pedaqoq

- 5.3. *Mir Cəlalin «Yaşlılarım» romanının tədqiq tarixində bir məqam (Mir Cəlalin anadan olmasının 100 illiyi qarşısında)*
- 5.4. *İnsan bədii tədqiq obyektı kimi*
- 5.5. *Müəmmalı dünyanın real görüntüləri*
- 5.6. Ə.Nüseynova «Z.Yaqubun yaradıcılığı» (Bakı-2006)
- 5.7. *Azərbaycan ekran dramaturgiyasının yaradıcılıq problemlərinin yeni tədqiqi*
- 5.8. *Teymur Kərimlinin "Nizami və tarix" (B., 2002) monoqrafiyasında nizamişünaslıq problemləri*
- 5.9. *Çətin problemin uğurlu həlli. Gülşən Əliyeva "Çağdaş poeziya və klassik irs" (B., 2000)*
- 5.10. *Sevinc Muğanna "İsa Muğannanın sənət möcüzəsi"ndə (B., 2000) nələri ünvanladı*

NƏTİCƏ

İSTİFADƏ EDİLMİŞ ƏDƏBİYYAT



HİMALAY ƏNVƏROĞLU

**AZƏRBAYCAN
DRAMATURGIYASI:
TARİXİLİK VƏ MÜASİRLİK**

(Azərbaycan dilində)

Texniki redaktor

və korrektor:

Ətrabə Səfərova

Kompüter dizaynı:

Dürdanə Mirtağıızı

Yığılmağa verilmiş 11.06.2008

Çapa imzalanmış 02.07.2008

Şərti çap vərəqi 15,5. Sifariş № 201

Kağız formatı 60x84 1/16. Tiraj 500

**Kitab «Nurlan» nəşriyyat-poliqrafiya müəssisəsində
hazır diapozitivlərdən çap olunmuşdur.**

Direktor: *prof. N.B.Məmmədli*

E-mail: nurlan1959@rambler.ru

Tel: *497-16-32; 850-311-41-89*

Ünvan: *Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev döngəsi 8/4.*

Himalay Ənvər oğlu Qasimov Naxçıvan şəhərində anadan olmuşdur. 1966-cı ildə ADPU-nun tarix-filologiya fakültəsini bitirdikdən sonra üç il Naxçıvan şəhər 2 saylı orta məktəbində müəllim işləmişdir. H.Qasimov 1970-1974-cü illərdə ADPU-nun Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi kafedrasında baş laborant vəzifəsində çalışmışdır. 1974-cü ildə «Azərbaycan şeirində süjetli lirika» mövzusunda namizədlik, 1995-ci ildə «Müasir Azərbaycan romanı: janrın poetika və tipologiyası» mövzusunda doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir. 1996-cı ildə «Azərbaycan və dünya ədəbiyyatı tarixi» kafedrasının professoru və 2003-cü ildə müdiri vəzifəsinə seçilmişdir. 2006-cı ildə Azərbaycan Respublikası Prezidentinin sərəncamı ilə «Tərəqqi Medalı» ilə təltif edilmişdir. Himalay Ənvəroğlu ali məktəblərin filologiya fakültələri üçün «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi», «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» proqramlarını tərtib etmişdir. O, «Ədəbiyyat nəzəriyyəsindən mühazirələr» (1981), «Bədiiliyin meyarı» (1990), «Müasir Azərbaycan romanı: janrın poetika və tipologiyası» (1994), «Müasir Azərbaycan romanının qaynaqları» (1994), «Azərbaycan şeirinin poetikası» (1996), «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında yaradıcılıq meylləri» (1998), «Şəhriyarın lirikası və etiqadı» (1999), «Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri» (2004), prof. E.Quliyevlə birlikdə «Şəhriyar poetikası» (2006), «Səməd Vurğunun poetik dünyası» (2006), dos. N.Nəcəfovla birlikdə «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı məsələləri» (2007), «H.Cavidin lirikası və dramaturgiyası» (2007), «Azərbaycan romanının inkişaf problemləri» (2008), «Azərbaycan şeirinin poetikası» (2008) dərs vəsaiti və monoqrafiyaların, Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemlərini incələyən 100-ə yaxın çeşidli elmi-nəzəri məqalələrin müəllifidir.

AMEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunda və müxtəlif universitetlərdə İxtisaslaşdırılmış Dissertasiya Şuralarının üzvü olmuşdur. Hazırda BDU-da filologiya üzrə İxtisaslaşdırılmış Dissertasiya Şurasının üzvüdür.