Təyyar Salamoğlu
(Cavadov)

Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri

Bakı - BQU-2008

Elmi redaktoru və
"Ön söz"ün müəllifi: **Bəkir Nəbiyev**
akademik

Rəyçilər: **Himalay Qasımov**
filologiya elmləri doktoru,
professor

Rəhilə Qeybullayeva
filologiya elmləri doktoru,
professor

Təyyar Salamoğlu (Cavadov). Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Monoqrafiya və ədəbi tənqidi məqalələr.
Bakı. BQU nəşriyyatı, 2008, 554 səh.

"80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü" monoqrafiyasında 80-ci illərin roman təsərrüfatı əsasında bu janrın poetika zənginliyi və janr təkamülünün əsas istiqamətləri tədqiq edilir: romanın mövzu, ideya, konflikt və bədii qəhrəman konteksindəki təkamül prosesi izlənir; tarixi roman və onun tipologiyasına dair elmi-nəzəri qənaətlər ümumiləşdirilir, tipoloji təsnifat prinsiplərinin müəyyənləşdirilməsinə çalışır, janr baxımından mübahisə doğuran əsərlər polemik yöndə araşdırma obyekti olur; janrın struktur xüsusiyyətləri — kompozisiya mürəkkəbliyi, süjetqurmanın tipoloji müxtəlifliyi və üslubi təmayülləri araşdırılır.

Kitaba müəllifin çağdaş ədəbi prosesə-nəşr, poeziya, ədəbiyyatşünaslıq məsələlərinə dair son illərdə qələmə aldığı tənqidi məqalələri də daxil edilmişdir.

ISBN $\frac{PP-415}{9952-415-20-6}$

© BQU – 2008

TƏDQİQATIN TƏZƏLİYİ

Təyyar Salamoğlunun imzasını «Kredo», «525-ci qəzet», «Azərbaycan», «Ulduz» və b. qəzet və jurnal səhifələrində sıx-sıx rast gəldiyim yazılarından tanıyırdım. Yaddaşımda istedadlı qələm sahibi kimi qalmışdı. Əsasən çağdaş nəsrdən, xüsusən romandan yazırdı. İti mühakimə, analitik təfəkkür, dil rəvanlığı, polemik ruh onun yazı manerasına bir özünəməxsusluq verir və Təyyar Salamoğlunun elmi yaradıcılığına maraq yaradırdı.

«Müasir Azərbayjan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» kitabını mənə hədiyyə olaraq təqdim edəndə isə onu şəxsən tanıdım. Bundan xeyli vaxt sonra Təyyar Salamoğlu Azərbaycan romanı ilə bağlı ikinci kitabının əlyazmasını mənə təqdim etdi və bir qədər də utana-utana «məni kitabının elmi redaktoru kimi görmək arzusunu» dilə gətirdi. Əlyazma ilə tanışlıqdan sonra elmi redaktorluğa razılıq verdim. Kitabı diqqətlə oxuyandan sonra yaradıcılığının ən səmərəli mərhələsini yaşayan T.Salamoğlunun araşdırmaları haqqında bir qədər əhatəli söz deməyə ehtiyac hiss etdim…

T.Salamoğlu Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elminə keçən əsrin 80-ci illərində gəlmişdir. O, 1984-88-ci illərdə Azərbaycan Dövlət Pedoqoji Universitetinin aspiranturasında oxumuş və «XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan uşaq poeziyası» mövzusunda namizədlik dissertasiyası müdafiə etmişdir. Dissertasiya ağır zəhmətin, gərgin yaradıcılıq axtarışlarının məhsuludur. 70-ci illərin sonu, 80-ci illərdə uşaq ədəbiyyatı təzə-təzə ədəbiyyatşünaslıq elmimizin tədqiqat obyektinə çevrilməyə başlamışdı. Q.Namazovun «Azərbaycan uşaq ədəbiyyatı» dərsliyi, Ə. Məmmədovun «Azərbaycan uşaq ədəbiyyatı («Dəbistan», «Rəhbər» və «Məktəb» jurnalları əsasında)» monoqrafiyası, Ə.Əzizovun «Uşaqların sevimliləri» kitabı bu sahədə ilk və uğurlu təşəbbüslər sayılmalıdır. M.Ə.Sabir, A.Səhhət, A.Şaiq və başqalarının uşaqlar üçün

yaratdığı əsərlərdən həmin sənətkarların yaradıcılıq yolunu araşdıran monoqrafik tədqiqatlarda da bəhs edilmişdi. Mövzunun öyrənilmə dərəcəsinə yaxşı bələd olan tədqiqatçı ağır zəhmət tələb edən bir yol seçmişdi.

Tədqiqatçının zəhmətinin ağırlığını şərtləndirən əsas cəhət budur ki, o, araşdırmalarını bilavasitə ilk mənbələr – ərəb əlifbalı materiallar üzərində aparmışdır. XIX əsrin 70-ci illərindən — «Əkinçi», «Kəşkül» və «Ziya»da çap olunan materiallardan başlayaraq XX əsrin əvvəllərinə qədər zəruri mənbələrin əksəriyyəti tədqiqatın mərkəzinə çəkilmişdir. XIX əsrin sonları XX əsrin əvvəllərində çap olunan bütün ana dili dərslikləri, qiraət kitabları və uşaq mətbuatı orqanlarında («Dəbistan», «Məktəb», «Rəhbər») çap olunan uşaq şeiri nümunələri diqqətlə toplanılmış, ciddi elmi araşdırma predmetinə çevrilmiş və nəticədə uşaq poeziyasının təşəkkül və ilk inkişaf mərhələsinin aydın elmi səciyyəsi verilmişdir.

Tədqiqatın ilk mənbələr üzərində qurulması uşaq ədəbiyyatı sahəsində fəaliyyəti hamıya məlum olan M.Ə.Sabir, A.Səhhət, A.Şaiq kimi sənətkarlarla yanaşı, A.Naseh, M.S.Şirvani, Y.Əfəndizadə, Ə.İbrahimov, Ə.Müznib, Ə.Hüseynzadə, S.Ə.Şirvani, Arifə, Rəbiə, M.Sidqi, C.Əfəndizadə, M.B.Muradzadə və digər müəlliflərin uşaq şeirlərini sistemli araşdırma obyektinə çevirməyə imkan vermişdir. Eyni zamanda, uşaq ədəbiyyatı sahəsində fəaliyyəti bu və ya digər dərəcədə elmi ictimaiyyətə məlum olan H.X.Qaradağı və R.Əfəndizadənin uşaq şeirləri əhatəli təhlilin predmeti olmuşdur. Bu əsərdə Azərbaycan uşaq poeziyasının təşəkkülünü və inkişafını şərtləndirən ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni və pedaqoji amillər elmi cəhətdən düzgün şərhini tapmış, folklor və klassik poeziya uşaq şeirinin qaynaqları kimi araşdırılmışdır. Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu tədqiqatçıya XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində təşəkkül tapıb inkişaf edən uşaq poeziyasının hansı ədəbi zəmin üzərində yüksəlməsinin və qısa bir müddət ərzində mühüm nailiyyətlər qazanmasının

səbəblərini aşkarlamağa imkan vermişdir. T.Salamoğlu uşaq şeiri nümunələrinin yaranmasında xüsusən folklorun zəngin xəzinəsindən bəhrələnmənin mexanizmini incəliklərinə qədər açmağa nail olmuşdur. Müəllif uşaq poeziyasının mövzu dairəsini, ideya məzmunu və sənətkarlıq xüsusiyyətlərini də araşdırmışdır. Uşaq poeziyasında bir neçə əsas mövzu istiqamətlərinin düzgün müəyyənləşdirilməsi tədqiqatçıya XIX əsrin 80-ci illərindən keçən əsrin 20-ci illərinə qədərki mərhələdə mövzu dairəsinin genişlənməsi, ideya-məzmunun zənginləşməsi və sənətkarlıq keyfiyyətlərinin qüvvətlənməsi baxımından təkamülü meydana çıxarmağa imkan vermişdir.

1992-ci ildə «Maarif» nəşriyyatı T.Salamoğlunun M.Məmmədov və Y.Babayevlə birlikdə yazdığı «Pedaqoji mühit və uşaq ədəbiyyatı» monoqrafiyasını o zaman üçün nadir ölçülərdə - üç min nüsxədə çap etmişdir. Monoqrafiya ilə tanışlıq bizdə belə bir birmənalı fikir yaratdı ki, müəlliflər uşaq ədəbiyyatının XIX əsrin sonu - XX əsrin əvvəllərini əhatə edən «qızıl dövrü» haqqında fundamental bir tədqiqat işi ərsəyə gətirmişlər. Bu monoqrafiyada T.Salamoğlunun namizədlik dissertasiyasının materialı və uşaq ədəbiyyatı ilə bağlı sonrakı araşdırmaları da əks olunmuşdur.

Azərbaycan uşaq ədəbiyyatı tarixinin, həmçinin ali məktəblər üçün uşaq ədəbiyyatı dərsliyinin yazılması üçün bu monoqrafiya mükəmməl bir elmi mənbədir. Kitab nəzəri səviyyəsinin dolğunluğu, metodoloji istiqamətinin düzgünlüyü ilə bu gün də müasirdir.

T.Salamoğlunun uşaq ədəbiyyatı sahəsində fəaliyyətinin ardıcıllığını onun əlində sözü gedən mərhələyə aid zəngin uşaq poeziyası nümunələrinin toplanması da şərtləndirir. O, ilk dəfə olaraq XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində ana dili dərslikləri, qiraət kitabları və uşaq mətbuatında çap olunmuş bütün şeir nümunələrini toplamış, onların bir qismi M.Məmmədov və Y.Babayevlə birlikdə çap etdirdikləri «Azərbaycan klassik uşaq ədəbiyyatı antologiyası»nda (Bakı,

«Elm», 1998, 299 səh.) işıq üzü görmüşdür.

Fikrimizcə, 20-30-cu illər müasir Azərbaycan ədəbiyyatı, xüsusən bu illərdə repressiya olunan və yaxud mühacirətə getməyə məcbur olan sənətkarlar haqqında araşdırmaları T.Salamoğlunun ədəbiyyatşünaslığımızın müxtəlif problemlərinə «nüfuz imkanlarının genişliyi» baxımından ən tutarlı amil sayıla bilər. Onun bu yöndə apardığı tədqiqatların bir hissəsi 1998-ci ildə çap etdirdiyi «Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret — oçerklər)» kitabında cəmlənmişdir. Bu kitabda nakam taleli dörd görkəmli sənətkarımızdan – yaradıcılığı uzun müddət xalqdan gizlədilən Səməd Mənsurdan, 37-ci il repressiyasının şair qurbanları Əhməd Cavad və Umgülsüm Sadıqzadədən və mühacirət ədəbiyyatımızın fədakar nümayəndəsi Almas İldırımdan bəhs olunur. «Portret – oçerklər» müəllifin 90-cı illərin əvvəllərindən başlayaraq bu dörd sənətkar haqqında respublikamızın və bəzi xarici ölkələrin qəzet və məcmuələrində ardıcıl olaraq çap etdirdiyi araşdırmalarının nəticəsi kimi meydana gəlmişdir.

Kitabda S.Mənsurun həyat ədəbi irsindən bəhs edən «Talesiz şairin taleyi» və şairə Umgülsümün yaradıcılıq yolunu əks etdirən «Dağılmış yurdumun şairi…» məqalələri haqqında söhbət gedən sənətkarlar barəsində yığcam, lakin mükəmməl bir elmi araşdırmadır. Məqalələr hər iki sənətkarın həyat və yaradıcılıq yolunun səciyyəvi cəhətləri haqqında zəngin faktik material əsasında yazılmışdır. Bu materialların və bədii nümunələrin böyük əksəriyyəti keçən əsrin əvvəllərində çap olunmuş «Tuti», «İqbal», «Yeni iqbal», «Yeni fikir», «İqtisadi xəbərlər», «Açıq söz», «İstiqlal», «Azərbaycan», «Qurtuluş» , «Məktəb» və s. qəzet və məcmuələrdən toplandığı üçün hər iki sənətkar haqqında obyektiv təəssürat yaratmağa imkan verir.

Məqalələrdə tədqiqatçının elmi üslubu üçün səciyyəvi olan bir cəhət də aydın görünür. Burada həm S.Mənsur, həm də Umgülsüm haqqında yazılmış araşdırmalar, onların əldə olan

bütün əsərləri təhlilin predmetidir. Bu cəhət müəllif qənaətlərinin obyektivliyini şərtləndirir. Tədqiqatçının S.Mənsurun yaradıcılığında əhəmiyyətli mövqeyi olan «Həpsi rəngdir» şeirinə verdiyi dərin məzmunlu təhlil və bir sıra tədqiqatçılarla polemikası xüsusilə diqqəti çəkir. Məqalədə «Həpsi rəngdir» şeirindəki «rəng» anlayışının məzmunu belə açılır: «Şeirdəki «rəng» anlayışının məzmunundan hasil olan estetik qənaət budur ki, bu mənəvi iflic o qədər də tez nəzərə çarpan deyil, qalın bir tülə, özü də cəlbedici bir tülə bürünmüşdür. Burada «rəng» sözü məcazi mənasında – hiylə, kələk, eybəcərliyi pərdələyən boya, üz örtüyü, niqab mənasında anlaşılmalıdır. S.Mənsur həyatı dərin müşahidə nəticəsində yaşadığı mühitdə sədaqətlilərin sədaqətinə, kərəm əhlinin kərəminə, məsləklilərin məsləkinə, aşiqlərin eşqinə və s. inanmır, bunların bir rəng olması qənaətinə gəlir… Bütün bunlara görə, fikrimizcə, «Həpsi rəngidir» şeirinin məziyyətini «rənglərin fəlsəfi təfsiri» yox (N.Qəhrəmanov), şairi dəhşətə gətirən, bir çox məqamlarda onu çılğınlaşdıran acı, lakin real həyat həqiqətlərinin yüksək sənətkarlıqla ifadəsi təşkil edir»[1].

S.Mənsur haqqında məqalənin maraqlı cəhətlərindən biri də vaxtı ilə «İqbal» qəzetinin 1913-cü il nömrələrində çıxan və sonradan heç yerdə çap olunmayan, şairin əsərlərinin işıq üzü görən toplularına da düşməyən Füzuli qəzəllərinə yazdığı iki təxmisin bütöv mətninin ilk dəfə bu məqalədə verilməsidir. «Portret-oçrklər»dəki «Repressiyanın məngənəsində (Ə.Cavad poeziyası 20-ci illərdə)» və «Proletar platformasından istiqlal mücadiləsinə (A.İldırımın yaradıcılığı)» adlı məqalələrdə haqqında bəhs olunan sənətkarların yaradıcılığına düzgün elmi-nəzəri baxış qabarıq görünür.

Ə.Cavad haqqında məqalədə şairin yaradıcılığının 20-ci illər mərhələsi tədqiqat predmeti kimi seçilmişdir. Məlumdur ki, Ə.Cavad yaradıcılığının 1920-ci ilə qədərki mərhələsi daha

[1] Salamoğlu T. Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret - oçerklər). Bakı, «Elm», 1998, s.9

çox araşdırma obyekti olmuşdur. Şairin yaradıcılığının ikinci dövrü (sovet dövrü) həm az tədqiq olunmuş, həm də bu dövrə münasibət ziddiyyətli olmuşdur. T.Salamoğlu bu məqaləsində şairin yaradıcılığının 1920-1937-ci illər dövrünü iki mərhələdə öyrənməyin zəruriliyini əsaslandırır. Həm ictimai-siyasi şəraitin təsirini, həm də bədii mətnlərin ideya-estetik xüsusiyyətlərini araşdırmaya cəlb edərək belə bir əsaslı qənaəti təkzibedilməz dəlillərlə sübuta yetirir ki, «Ə.Cavadın 1929-cu ilə qədərki yaradıcılığı aprel inqilabından qabaqkı məzmununu, inqilabi mübarizə və azadlıq ruhunu hifz edib saxlamış, fərq isə istiqlal, azadlıq arzularının «üstü örtülü», simvolik inikasında meydana çıxmışdır»[1].

«Sən ağlama», «Nə üçündür», «Unudulmuş sevda», «Aya», «İdilboyu acları», «Göy göl», «Ey Göy gölüm», «Füzuli» şeirlərinə, «Səsli qız» poemasına verilən təhlillər Azərbaycan Milli Demokratik Respublikasının devrilməsi ilə bağlı Ə.Cavad yaradıcılığında qəm, kədər motivinin güclənməsi, bu şeirlərin çoxunun şairin bir vətəndaş və sənətkar olaraq iztirablı düşüncələrindən doğması, bununla belə onun misli görünməmiş bir haqsızlıqla barışmaq niyyətində olmadığı və millətin övladlarına da bu barışmazlıq əhvali-ruhiyyəsini aşılamaq istəyi ön plana çəkilir.

Bu mənada T.Salamoğlunun «Səsli qız» poeması ilə bağlı mülahizələri Ə.Cavad haqqında monoqrafiya müəllifi kimi mənə kifayət qədər maraqlı göründü. T.Salamoğluna görə, poemadakı «Səsli qız 20-ci illərdə azadlığını əldən vermiş Azərbaycan övladlarının ümumiləşdirilmiş bir obrazıdır»[2]. Sara müəllifin tarixdən misal gətirdiyi ibrətli bir hekayətin qəhrəmanıdır. Həmin hekayətdə «məğlub etdiyi ölkənin qadın və qızlarının namusu ilə oynayan qaniçən xaqanı Sara adlı həm

[1] Salamoğlu T. Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret oçerklər). Bakı, «Elm», 1998, s.64
[2] Yenə orada. s.60

gözəl səsə malik, həm də vətəninə, xalqına vurğun bir qız qətlə yetirir»[1]. Tədqiqatçıya görə, «azadlığını itirmiş xalqın taleyində Saranın-Saraların meydana gəlməsi müəllif arzusunun təcəssümüdür» və «Səsli qızın qarşısında Saranın yüksəldiyi ucalığa yüksəlmək tələbi qoyulur. Azadlığını itirmiş Azərbaycan xalqına öz barışmazlığını, mübarizə əhvali-ruhiyyəsini saxlaması və istiqlal uğrunda savaşa girməsi zərurəti aşılanır».[2]

Tədqiqat «Səsli qız» poemasının süjet xəttindəki şərtilikləri, hadisələrin cərəyan etdiyi zamanlar arasındakı fərqi, onların bir-biri ilə assosiativ əlaqəsini, Sara və Səsli qız obrazlarının tipologiyasındakı yaxınlığı və nəhayət əsərin sonunda Saranın dilindən oxunan «Şərqi»nin simvolik məzmununu açmaqla «Səsli qız»ın sırf siyasi məzmunlu bir əsər olduğunu, Ə.Cavadın milli ideallarını təcəssüm etdirdiyini və həmçinin sənətkarın 1929-cu ilə qədər bu ideallar uğrunda ardıcıl çarpışmasını sübut edən ədəbi fakt kimi dəyərləndirir.

Tədqiqatçı yazır: «Tarixdən gətirilən hekayətdə Saranın oxuduğu «Şərqi»nin bütün məzmunu, ruhu da bu əsərdə söhbətin Azərbaycan xalqının tarixi taleyindən getdiyini sübut edir. Bu «Şərqi» başdan-başa simvolikdir. Burada taleyinə kəc baxılan, boynuna qanlı kəfən taxılan «bağlar» istiqlaliyyəti əlindən alınmış Vətəni ifadə edir. Bu bağın alması, narı, heyvası, gülü, vaxtından əvvəl solmuş, ördəyini şahmar çalmış, qazlarının boynu bükükdür. Bu «bağ»da aşiq vüsala çatmamış, yar öz məşuqundan doymamışdır:

Mən ki, səndən doymamışam,
Quş qonmağa qoymamışam.
Bir almanı soymamışam,
Kim sənə kəc baxdı, bağlar?!

[1] Salamoğlu T. Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret - oçerklər). Bakı, «Elm», 1998, s.59
[2] Yenə orada. s.60

Qazlarının boynu bükük,
Ördəyinə can ağır yük.
Çaldı şahmar, tozladı tük,
Gör nə qanlar axdı, bağlar!..

.

Burada müstəqim mənada anlaşılan bir söz belə yoxdur. 28 Aprel inqilabından sonra müstəqil Azərbaycanın başına gətirilən faciələrin simvolik ifadəsindən kənarda bu «Şərqi»ni başa düşmək qeyri - mümkündür».[1]

Cavadşünaslıq üçün Ə.Cavadın yaradıcılığının 1920-1929-cu illər mərhələsinə, «Səsli qız» poemasına bu münasibət orijinal tədqiqatçı mövqeyinin ifadəsidir.

T.Salamoğlu Ə.Cavadla bağlı araşdırmalarını bu gün də davam etdirir. «Ə.Cavad yaradıcılığı Azərbaycan və türk alimlərinin araşdırmalarında» və «Ə.Cavad romantizmin nümayəndəsi kimi» məqalələri (2007) tədqiqatçının şairin sənət taleyinə münasibətinin davamlı olduğunu göstərir. Birinci məqalədə Ə.Cavad yaradıcılığının nəşri və tədqiqi məsələləri önə çəkilir. Polemik ruhda yazılan məqalədə Ə.Cavadın bədii irsinin dövrləşdirilməsi məsələsi diqqət mərkəzindədir.

Ə.Saləddinin, A.Əliyevanın, Q.Məmmədlinin bəzi məqalələrində, həmçinin «Azərbaycan sovet ədəbiyyatı» dərsliyində (Bakı, «Maarif», 1988) şairin yaradıcılığının birinci və ikinci dövrünə münasibətdə ziddiyyətli, bəzən isə yanlış münasibətin olduğu göstərilir. Sənətkarın yaradıcılığının ikinci dövrünün iki mərhələdə öyrənilməsi zərurəti əsaslandırılır, ikinci dövrün birinci mərhələsinin (1920-1929-cu illər) ruh, müəllif idealının bədii ifadəsi və sənətkarlıq baxımından daha çox birinci dövrə yaxın olması bədii nümunələrin konkret elmi təhlili əsasında ədəbi-mədəni və ictimai-siyasi mühitlə

[1] Salamoğlu T. Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret - oçerklər). Bakı, «Elm», 1998, s.60-61

Ə.Cavad qarşıdurmalarına verilən obyektiv təhlillərlə sübuta yetirilir. 1929-cu ildə Ə.Cavadın verdiyi «Bəyanat»ın məzmunundakı «yad not»ların səbəbləri, siyasi-ideoloji basqılar nəticəsində şairin mənən sındırılması və 1929-cu ildən sonra yazdığı şeirlərin bunun nəticəsi olması qənaəti irəli sürülür. «Ə.Cavad romantizmin nümayəndəsi kimi» adlı məqalədə isə şairin yaradıcılığında milli romantizm ənənələrinin uğurla davam etdirilməsi məsələsindən söhbət açılır. Bu məqalədə şairin «Qoşma» və «Dalğa» kitablarında çap olunan şeirlərin ideya-estetik xüsusiyyətləri öz əhatəli şərhini tapır.

«Portret-oçerklər»dəki sonuncu yazıda müəllifin öz sözləri ilə desək, «Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatının vətənə dönüşündə ən çox mənəvi dəstək alan, sevilən, məşhurlaşan, ölməzlik qazanan nümayəndəsi» A.İldırımın yaradıcılığının poetik xüsusiyyətlərindən bəhs olunur; sənətkarın «Azərbaycanın didərgin salınmış şairi A.İldırım şeirlərilə» və «Qara dastan» kitablarındakı əsərləri təhlil süzgəcindən keçirilir. Elmi mülahizələrini bədii mətnlərin analitik şərhi əsasında söyləməyi xoşlayan tədqiqatçı A.İldırım yaradıcılığının proletar platformasındakı mərhələsi ilə istiqlal mücadiləsi mərhələsini xüsusi fərqləndirir və əsərlərinin ideya-estetik keyfiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsində və yaradıcılıq yolunun təkamülündə bu cəhətin əhəmiyyətli rol oynadığını göstərir.

Məqalədə şairin proletar platformasından istiqlal mücadiləsinə keçidinin həm obyektiv, həm də subyektiv səbəblərini açan müəllif elmi təhlilin əsas ağırlığını Ə.Cavadın 20-ci illərin sonlarına doğru sıx-sıx təqib olunduğu, sürgün illəri və mühacirətdə yaşadığı dövrdə yazdığı şeirlərin üzərinə salır, bu şeirlərin mövzu, ideya və problematika baxımından tipoloji təsnifini verir.

T.Salamoğlu istedadlı tədqiqatçılarımızdan biri prof. H.Qasımovun «Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri» (Bakı, «Elm», 2004) adlı kitabına yazdığı «Ön söz»də

maraqlı bir sual qoyub və həmin suala da özü maraqlı bir cavab verib: «Ədəbiyyatşünas alim kimi Himalay Ənvəroğlunun özünəməxsusluğu hansı cəhətlə müəyyənləşir? Fikrimizcə, daha çox ədəbiyyatımızın ən müxtəlif dövrlərinin problemlərinə özünəməxsus baxış bucağı altında nüfuz etmək bacarığı ilə». Düşünürük ki, bu keyfiyyt bir ədəbiyyatşünas kimi T.Salamoğlunun özü üçün də səciyyəvidir.

***

Uzun illər Azərbaycan uşaq ədəbiyyatının, daha sonra isə mühacirət və repressiya şeirinin tədqiqatçısı kimi tanınan T.Salamoğlunun yeni əsrin başlanğıcında müasir ədəbiyyat məsələləri ilə ardıcıl məşğul olmağa başlaması, özünü ədəbiyyatımızın nəzəri məsələlərini və inkişaf yolunu dərindən bilən bir ədəbiyyatşünas kimi təsdiq etməsi, respublika mətbuatında, xarici ölkələrdə çağdaş ədəbiyyatımızla bağlı çoxsaylı məqalələrlə çıxış etməsi və nəhayət, bir-birinin ardınca «Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» (Bakı, «Elm», 2005) və «Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü» (Bakı, Nafta – Press, 2007) monoqrafiyalarını çap etdirməsi, onun həqiqi mənada «ədəbiyyatımızın ən müxtəlif dövrlərinin problemlərinə özünəməxsus baxış bucağı altında nüfuz etmək bacarığını» gerçəkləşdirən inkar edilməz dəlillərdir. Əlbəttə, biz başa düşürük ki, T.Salamoğlunun son araşdırmaları «80-ci illər Azərbaycan romanı:janr təkamülü» mövzusunda doktorluq dissertasiyası üzərindəki işi ilə birbaşa bağlıdır. Yeri gəlmişkən deyək ki, onun doktorluq işini uğurla müdafiə etməsi də təqdir olunmalı faktdır. Lakin T.Salamoğlunun çalışmaları aşkar göstərir ki, yaradıcılığının ən məhsuldar mərhələsini yaşayan və böyük elmi potensiala malik olan bu tədqiqatçı üçün doktorluq müdafiəsi əsas məqsəd deyildir. Onun əsərlərinin arxasında Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elminə ürəkdən bağlılıq, vətəndaşlıq qeyrəti

və qayəsi dayanır.

«Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» monoqrafiyası ciddi və aktual bir problemin tədqiqinə həsr olunmuşdur. Bizcə, romanın janr təkamülünü keçən əsrin 80-ci illərində izləmək elmi cəhətdən özünü doğruldur. Ona görə ki, Azərbaycan romanının təqribən bir əsrlik tarixində 80-ci illərin əhəmiyyətli mövqeyi var. Bu illərdə roman ideya-bədii cəhətdən xeyli zənginləşib, dünya romanına məxsus bir sıra keyfiyyətlər qazanıb. Bu onillikdə yazılan romanların böyük çoxluğunu müəllif öz tədqiqatının əhatə dairəsində saxlaya bilib. Yüksək nəzəri hazırlığı, çağdaş ədəbiyyatşünas təfəkkürü və bilavasitə bədii materialdan çıxış etmək meyli tədqiqatçının roman təsərrüfatı ilə bağlı əsaslı elmi təhlillər aparmaq imkanını gerçəkləşdirib.

Müəllif haqlı olaraq romanın bu onillikdəki təkamülünü, birinci növbədə, ictimai-siyasi proseslərin estetik düşüncəyə müsbət təsiri ilə əlaqələndirir. Fikrimizcə, tədqiqatçının sovet imperiyasının son onilliyini həm də milli «müstəqillik dövrünün ərəfəsi» kimi qiymətləndirməsi ciddi elmi bir mövqedir və onun məsələlərə ehkamlar, qəlibləşmiş elmi standartlar mövqeyindən yanaşmadığını göstərir. «Milli müstəqillik dövrünün ərəfəsi» ilə bağlı yürüdülən fikirlər müəllifin dinamik düşüncə tərzindən xəbər verir, məsələlərə faktların, bədii materialın analitik təhlili mövqeyindən yanaşmaq imkanlarını ortaya qoyur.

Monoqrafiyanın birinci fəsli «Roman və müasir həyat: mövzu və onun bədii həlli» adlanır. Bu fəsildə 80-ci illər romanında müasir həyat problemlərinin qoyuluşu və onun bədii həllindəki yeni cəhətləri aşkarlamaq əsas elmi məqsəd kimi təzahür edir. Bu fəslin «Çağdaş romanın tənqid pafosu. Sosial və siyasi həyatın ziddiyyətləri analitik təhlil müstəvisində», «Patriarxal insanın urbanizasiya mühitində taleyi», «Bədii qəhrəmanın mənəvi-əxlaqi səciyyəsi. İntellektual qəhrəman tipi» bölmələrində müasir həyat gerçəkliklərinin bədii əksini

verən romanların mövzu və problematikası, ideyası, qəhrəman tipləri bilavasitə onilliyin roman materialı əsasında analitik təhlilin obyekti olur. Y.Səmədoğlunun «Qətl günü», Elçinin «Ölüm hökmü», M.Süleymanlının «Səs» və «Günah duası», İ.Hüseynovun «İdeal» romanlarının tipoloji tədqiqatın mərkəzinə qoyulması sözügedən mərhələnin romanında tənqid pafosunun güclənməsi, hadisələrin səbəb-nəticə əlaqələri əsasında tədqiqi, ictimai-siyasi ziddiyyətlər burulğanında boğulan insanın sosial mündəricəli romanlarda aparıcı qəhrəman tipi kimi meydana çıxmasına dair müəllifin maraqlı elmi mülahizələr irəli sürməsinə imkan vermişdir. Fikrimizcə, bu bölmədə tədqiqatçının sosial-siyasi həyat məsələlərindən bəhs edən romanlarda konfliktin xarakteri ilə bağlı ümumiləşdirici qənaətləri də bədii materialın diktə etdiyi alt qatı, ideya gizlinlərini görmək bacarığını ortaya qoyur: «Buradakı konflikt yaxşılarla pislərin, yeniliklə köhnəliyin mübarizəsindən yox, insanla cəmiyyət, ictimai mühit, insan və mövcud siyasi sistem arasındakı ziddiyyətin xarakteri ilə müəyyənləşir. Əlbəttə, bu romanlardakı obrazları da şərti olaraq pislərə və yaxşılara ayırmaq olar. Lakin «pislər» və «yaxşılar» bu romanlarda əks qütblərdə, konfliktin əsasında dayanmır, onu yaratmırlar. Əksinə, istər mənfilər, istərsə də müsbətlər, ictimai sistemin qurbanları kimi eyni bir qütbdə də birləşə bilir, tragik obrazlar kimi xarakterizə edilə bilirlər».[1]

İstər tipoloji araşdırma, istərsə də hər hansı bir romanı ayrıca tədqiqat obyektinə çevirməli olduğu zaman T.Salamoğlunun araşdırmalarında bədii materialın ən xırda detallarına qədər mənimsənilməsi müşahidə olunur. Mövcud elmi mövqelərə həssas yanaşma ilə yüksək nəzəri hazırlıq bir araya gətirilir və yeni baxış sisteminin meydana çıxmasının şərtinə çevrilir.

Misal üçün, tədqiqatlarda mövzu və problematikası, bədii

[1] T.Salamoğlu. Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri). Bakı, «Elm», 2005, s.28

keyfiyyətləri son dərəcə fərqli müstəvilərdə dəyərləndirilən «Qətl günü» romanı ilə bağlı monoqrafiya müəllifinin yeni mülahizələri diqqəti çəkir. Məlumdur ki, «Qətl günü» «roman içində roman» prinsipi ilə yazılmışdır. Əsərin kompozisiya sistemində əhəmiyyətli yeri olan və uzaq keçmişlə bağlı əhvalat kimi təqdim olunan süjet tədqiqatçılar arasında müxtəlif fikirlər doğurmuşdur. Hətta bu süjetə görə əsəri tarixi roman hesab edənlər də olmuşdur. Əksər tədqiqatçılar isə bu süjeti monoqrafiyada göstərildiyi kimi «ictimai həyatımızın iki yüz il qabaqkı dövrü» (Anar), «məmləkətin uzaq keçmişi» (V.Yusifli), «qeyri-müəyyən qədim dövr»lə (Q.Kazımov) bağlamışlar. T.Salamoğlunun «Qətl günü»ndəki bu süjetə, onun əsərin kompozisiya sistemindəki yerinə, əsərin ideya-məzmununun açılmasında oynadığı rola dair mülahizələri bu fonda təzə və inandırıcıdır: «Bu zaman kəsiyində verilən təsvirlər «uzaq keçmiş» hadisələrinin müasirliyini şərtləndirmir, uzaq keçmişin şərti-metaforik və simvolika üsulunda təsviri ilə 20-30-cu illəri ifadə edir. Zaman «uzaq keçmişlik» məzmunundan çıxıb rəmzlər vasitəsilə 20-30-cu illərə qovuşur. Beləliklə, Y.Səmədoğlunun romanında bir çox tədqiqatlarda üç müstəqim zaman kəsiyinin hadisələri kimi səciyyələnən təsvirlər əslində bir şərti-metoforik (20-30-cu illərin şərti-metaforik uzaq keçmişlə ifadəsi hesabına) və iki müstəqim (bir 30-cu illər, bir də bizim günlər) zaman kəsiyi ilə bütövləşən vahid bir zamanın – sovet rejimi dövrünün sərt realist üslubda bədii təhlilindən ibarətdir». Bizə görə bu, əsərin bədii mətninin yenidən «oxu»nuşu, dərki və qiymətləndirilməsidir.

Monoqrafiyanın «Tarixi romanın tipologiyası, proble-matikası və əsas ideya istiqamətləri» adlı ikinci fəslində tarixi romanın tipologiyasına dair aydın elmi-nəzəri konsepsiya ortaya qoyulur və məhz bu kontekstdə sözü gedən onilliyin romanları tipoloji və janr keyfiyyətləri baxımından elmi təhlil obyekti olur. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında ciddi

mübahisə doğuran romanla bağlı bəzi tədqiqatçıların konseptual mövqeyi araşdırılır.

Bu fəsildə T.Salamoğlu roman nəzəriyyəsi və tipologiyası ilə bağlı geniş bilik nümayiş etdirir, rus alimlərinin tipoloji təsnifatlarına nəzər yetirir, onları ümumi bir məcraya yönəltməyə çalışır. İ.P.Varfolomeyevin tarixi romanın tipologiyası ilə bağlı mülahizələri və təsnifatı Azərbaycan tarixi romanının janr xüsusiyyətlərini izah etmək üçün ona daha məqbul variant kimi görünür; bu bölgüdən yararlanaraq Azərbaycan romanında tarixi-realist və tarixi-romantik roman tiplərini fərqləndirir. Monoqrafiyada tarixi materiala, tarixi şəxsiyyətlərin obrazlarına münasibət, əsərdə müəllif təxəyyülündən gələn təsvirlərin dərəcəsi, bədii şərtilik elementlərinin iştirakı tarixi-realist və tarixi-romantik tip romanları fərqləndirməyin başlıca şərtinə çevrilir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında, xüsusən 80-ci illər romanından bəhs edən tədqiqatlarda yeni tipli romanların yaranması ilə bağlı mülahizələr monoqrafiyada daha da inkişaf etdirilir. Bu tədqiqatda Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı tarixi roman nəzəriyyəsi baxımından müəyyən qədər təzələnib. Müəllif tarixi sənədlər, tarixi şəxsiyyətlərin iştirakı əsasında yazılan romanları tarixi roman yaratmanın ənənəvi üsulu, tarixi dövrün ruhunu müəllif təxəyyüllündən gələn təsvirlər əsasında düzgün əks etdirən əsərləri isə tarixi roman yaratmanın qeyri-ənənəvi yolu hesab edir. Birinci tip əsərləri tarixi-realist, ikinci tip əsərləri isə tarixi-romantik roman nümunələri hesab edir. Tədqiqatçıya görə, tarixi-romantik tipdə yazılan əsərlərdə də tarixi şəxsiyyətlərin obrazı, tarixi mənbələrdən gələn material müəyyən yer tuta bilər, lakin müəllifin hadisələrə sərbəst və yaradıcı münasibəti, süjetdə müəllif təxəyyülündən gələn təsvirlər dominantlıq təşkil edir. Tarixi-romantik roman tipində müəllif mövqeyi yalnız tarixi dövr hadisələrinin müasirliyində yox, həm də əsərin problematikası əsasında müəyyənləşir. Bu mənada tədqiqatçının tarixi-romantik roman tipində siyasi,

fəlsəfi, sosial və s. problematikaları fərqləndirərək tarixi-siyasi, tarixi-fəlsəfi, tarixi-sosial-psixoloji romanları bu tipin janrları, tarixi xronika, tarixi roman (tarixi roman anlayışının dar mənasında–izah monoqrafiya müəllifinindir – B.N.) və epopeyanı tarixi-realist roman tipinin janrları kimi götürməsi sırf polemik mövqeyin ifadəsi olsa da, bu mülahizələrdə mübahisə üçün kifayət qədər yer olsa da, ədalət naminə demək lazımdır ki, müəllifin məntiqi güclüdür, şərhləri inandırıcıdır; tədqiqatçının məsələlərə yanaşma tərzində təzəlik hiss olunur.

«Tarxi romanın tipologiyası, janr xüsusiyyətləri» adlı rinci bölmədə «Mahmud və Məryəm», «Fətəli fəthi», «Xudafərin körpüsü», «Çaldıran döyüşü» və s. romanlarda tarixi hadisələrin inkişaf xüsusiyyətləri, romanda tarixilik və bədii şərtilik məsələləri ilə bağlı maraqlı təhlillər verilir; adı çəkilən romanların janr spesifikası ilə bağlı tədqiqatçıların fikirləri ümumiləşdirilir, bəzi yeni qənaətlər irəli sürülür. «Müxtəlif tarixi dövrlərin sosial-fəlsəfi dərki. Zamanın obrazı», «Tarixi şəxsiyyətlərin xarakteri dövrün mütərəqqi ideyalarının daşıyıcısı kimi» bölmələrində Azərbaycan tarixi romanının mövzu və problematikası, ideya istiqamətləri, konflikt və xarakter məsələləri qoyulur. İ.Əfəndiyevin «Geriyə baxma, qoca», «Üçatılan», M.Süleymanlının «Köç», Ç.Hüseynovun «Fətəli fəthi» əsərlərində tarixi həqiqətlərin ümumiləşdirilmiş Zaman obrazındakı obyektiv inikası tədqiqat mərkəzinə gətirilir. «Geriyə baxma, qoca» romanı və «Üçatılan» povestində təsvir predmeti kimi seçilən həyat materialı, Zamanlar arasındakı fərq və məntiqi əlaqə, romanda təhkiyəçi qəhrəman Muradın təbiətindəki ikilik, hadisələrin təhkiyə olunma zamanı ilə təhkiyə olunan hadisələrin zamanı arasındakı fərqdən doğan bəzi məqamlarda hadisələrə ideoloji münasibətin obyektivliyi bir qədər üstələməsi, Hacı Tanrıverdi, Ərşad, Sarı Qaçaq obrazlarına verilən təhlillərdə estetikliyin sosialoji təhlili bir qədər arxa plana keçirməsi barədə mülahizələr monoqrafiyanın nəzəri və praktik dəyərini artıran

məziyyətlərdir.

2007-ci ildə çap olunan «Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrn 80-ci illəri)» monoqrafiyasında (Bakı, Nafta-Press) T.Salamoğlu müasir Azərbaycan romanı ilə bağlı araşdırmalarını daha da dərinləşdirmişdir. Əslində bu monoqrafiya əvvəlkinin davamı kimi düşünülmüşdür; ikinci birincini tamamlayır. Bu monoqrafiya 80-ci illər romanının sənətkarlıq məsələlərinə həsr olunub. Ədalət naminə demək lazımdır ki, problem ənənəvi olsa da, onun qoyuluşu və həlli yenidir. Fikrimizcə, bu ondan irəli gəlir ki, tədqiqatçı romana epik növün janrı kimi ənənəvi yanaşma tendensiyasından uzaqdır. T.Salamoğlu romana onu «dördüncü ədəbi növ», «sərbəst forma», «dünya modeli» kimi qəbul edən elmi konsepsiya mövqeyindən yanaşır: «Çağdaş zaman romanı bir «dünya modeli» kimi qavrayır. İndi romanı yalnız epik növün janrı hesab edən elmi mövqe getdikcə daha artıq qüvvədən düşür. Bunun əvəzində isə onun «dördüncü ədəbi növ» kimi dərkinə meyl və maraq artır. Fikrimizcə, «roman sərbəst formadır» tezisinin son vaxtlarda ədəbi dövriyyədə özünə kifayət qədər davamlı mövqe qazanması da romanı «epik növün janrı» qəlibindən çıxarmağa doğru istiqamətlənib. Əslində rormanın xüsusi bədii təfəkkür növü ilə – roman təfəkkürü ilə yazılması tələbinin özü də onu fərqli idrak hadisəsi kimi qavramağın əlamətidir»; Monoqrafiyanın «Giriş»indən sitat gətirdiyimiz bu parçada söylənilən mülahizələr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı səviyyəsində romana yeni baxışın əlamətləri sayıla bilər. Maraqlı cəhət burasındadır ki, bu əlamətlər ancaq tezis kimi irəli sürülmür. Monoqrafiyada romanın kompozisiya mürəkkəbliyi, süjetqurma üsullarının müxtəlifliyi, üslubların sinkretizmindən yaranan yeni roman üslubu-sinkretik üslub, bədii əksetdirmənin polifonik roman üsulu kimi məsələlərin şərhi məhz bu konsepsiyanı gerçəkləşdirməyə, onu bədii material əsasında təsdiq etməyə istiqamətlənir.

Monoqrafiyanın birinci fəsli «Janrın forma axtarışları: kompozisiya mürəkkəbliyi və süjetqurma üsullarının müxtəlifliyi» adlanır. Q.N.Pospelov, L.S.Levitan, L.M.Tsileviç, İ.V.Soşnikova, Elçin, A.Hüseynov, Q.Kazımov, N.Paşayeva, H.Qasımov, R.Qeybullayeva, C.Məmmədov, A.Məmmədov, N.L.Bayramova, bu sətirlərin müəllifi və b. tədqiqatçıların çağdaş nəsrin kompozisiya və süjet strukturu barədə fikirlərinin ümumiləşdirilməsi və Azərbaycan romanının 80-ci illərdə meydana çıxan nümunələrini tipoloji təhlilə tədqiqatçını belə bir nəticəyəə gətirir ki, «çağdaş romanın həcmi kiçilir. Lakin bu «kiçilmə» bədii əsərin kompozisiya və süjet quruluşunun sadələşməsi yox, mürəkkəbləşməsi hesabına baş verir. Paralel və mürəkkəb konstruksiyaya malik süjetlər çağdaş romanın arxitektonikası üçün tamamilə səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər». Müasir romanın mərkəzdənqaçma romanından mərkəzə qaçma romanına doğru təkamül prosesi keçirməsi və buna uyğun olaraq janrın strukturunda xronikadan konsentrik süjetə doğru keçidin güclənməsini müşahidə edən monoqrafiya müəllifi belə bir qənaətdədir ki, «müasir Azərbaycan romanı konsentrik süjet tipinin təbiətini yetərincə zənginləşdirməsi ilə xarakterizə oluna bilər».

Tədqiqatçı Azərbaycan romanında müşahidə etdiyi süjet konstruksiyalarının tipoloji təsnifatını verir və Y.Səmədoğlunun «Qətl günü», Elçinin «Ölüm hökmü», «Mahmud və Məryəm», «Ağ dəvə», «Dolça», Ə.Əylislinin «Ağ dərə», Ç.Hüseynovun «Fətəli fəthi», M.Süleymanlının «Səs», «Günah duası», «Ceviz qurdu», İ Əfəndiyevin «Geriyə baxma, qoca» və s. romanların materialı əsasında öz elmi mülahizələrinin dəqiq müşahidəyə, analitik təhlilə söykəndiyinə, hər hansı bir kənar ədəbiyyatdan «idxal» olmadığına, milli romanın konkret bir mərhələsinin təbiətindən doğduğuna şübhə yeri qoymur.

Belə bir cəhət də xüsusi razılıq doğurur ki, milli romanın forma axtarışları dünya ədəbi prosesindən ayrı götürülmür. Müasir rus romanının və Ç.Aytmatovun nəsri ilə kifayət qədər

müqayisələr aparılması, tipoloji meyllərin aşkarlanması Azərbaycan romanındakı təkamül prosesini dünya ədəbi prosesi ilə bağlamaq imkanını gerçəkləşdirir.

«Həyatı inikasın yeni üsulları» adlanan ikinci fəslin ilk bölməsində bədii nəsrin üslub təmayülləri və 80-ci illərin aparıcı roman üslubu-sinkretik üslub məsələləri araşdırılır. Ədəbi nəzəri baxımdan üslub, fərdi üslub, üslub təmayülləri məsələsində çağdaş ədəbiyyatşünaslıqdakı mövcud tendensiyalara toxunulur. Bədii nəsrin aparıcı üslub təmayülləri kimi müəyyənləşdirilən epik-analitik, lirik-psixoloji, şərti-metoforik üslubların 80-ci illər nəsrində, o cümlədən romanda işlək olduğu göstərilir. Lakin tədqiqatçı bu üslub təmayüllərinin heç birini 80-ci illər romanı üçün aparıcı hesab etmir. Onun fikrincə, 80-ci illər romanı daha çox epik, lirik və şərti-metoforik təsvirlərin qarışığında yaranır. Tədqiqatçıya görə, bu illərin romanı üçün səciyyəvi olan ideya polifonizmi, məzmun çoxqatlılığı üslubların sinkretizmini qaçılmaz edir. Yenə də tədqiqatçıya görə, bu gün Azərbaycan romanı əvvəlki mərhələlərlə müqayisədə həqiqi roman təfəkkürü ilə yazılır. Həqiqi roman təfəkkürü isə ümumiləşdirməni gücləndirir, janrın «müasir zamanı əbədiyyətin anı kimi başa düşmək və ifadə etmək» (N.Q.Utexin) imkanını genişləndirir. Tədqiqatçı yazır: «Dneprovun və Motılevanın romanın janr təkamülü ilə bağlı mövqelərini ona görə müdafiə edirik ki, çağdaş roman nəsr təfəkkürünün ənənəvi çərçivəsindən çıxıb inikasın roman üsulunu ortaya qoyur. Məhz bu inikas üsulu həyatı bütün tamlığı ilə… və ya özünəməxsus şəkildə əks etdirməyə imkan verir». Azərbaycan romanında «həyatın bütün tamlığı ilə» əks olunması, onun ümumiləşdirmə gücünün artması, sosial həyatı bütövlükdə öz içinə almaq imkanının gerçəkləşməsi monoqrafiya müəllifinin qənaətinə görə, janrın fəlsəfi məzmununu qüvvətləndirir. Monoqrafiyada üslubların sinkretizmindən yaranan roman üslubu-sinkretik üslub romanda fəlsəfi məzmunun qüvvətlənməsinə nail olmanın

başlıca şərtlərindən biri kimi təqdim olunur. Bölmədəki əsas axtarışlar romanda sinkretik üslubu şərtləndirən amillərin müəyyənləşdirilməsinə və izahına istiqamətlənib. «Romanın kompozisiya tərtibində və süjet quruluşundakı sərbəstlik», «sanki bir-biri ilə əlaqələnməyən müstəqil süjetlərin kompozisiya sistemində özünə yer alması», kompozisiyanın montaj üsulu ilə qurulması, epik-realist və yaxud lirik-psixoloji inikas üsulları ilə gerçəkləşən süjet strukturlarının şərti-metoforik üsulla gerçəkləşən süjet strukturları ilə bir kompozisiya sistemində qovuşması, süjet xətlərinin «müxtəlif zaman proyeksiyaları üzərində qurulması», «təhkiyənin hadisə «vurğu»sunu minimuma endirməklə bədii çərçivəni daxildən genişləndirmək» (H.Qasımov) meyli, inikasın xarakterinin psixoloji yönümü ilə metaforik və ya assosiativ düşüncənin çulğaşması, bu cəhətin bədii dilə təsiri, sözdə məcaziliyin artması, bədii nitqin polifoniyası, çoxsəslilik, sərlöbvhəyə çıxarılan metaforalar, real və irreal zaman qatlarının, real təsvirlərlə şərti təsvirlərin üzvi vəhdəti və s. üslubların sinkretizmindən yaranan roman üslubunun-sinkretik üslubun 80-ci illər romanında aparıcı təmayül olduğunu sübut etmək üçün yetərli arqumentlərdir.

II fəslin ikinci bölməsində Azərbaycan romanında «bədii əksetirmənin polifonik roman üsulu» öz şərhini tapır. Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu təzədir. M.Baxtinin polifonik roman nəzəriyyəsinə yaxşı bələd olan tədqiqatçı İ.Hüseynovun «İdeal» əsərində bədii əksetdirmənin bü üsuluna dair əlamətdar cəhətlər tapır. Roman üzərindəki müşahidələri monoqrafiya müəllifini belə bir qənaətə gətirir ki, «bu illərdə (80-ci illərdə — B.N.) roman üslub axtarışlarından həyatı inikasın yeni üsullarının axtarışına qədər bir inkişaf yolu keçir. Məsələ ondadır ki, 80-ci illər Azərbaycan romanında dialoji romanın yaranması ilə də ciddi dəyər qazanır. Fikrimizcə, bu, çağdaş Azərbaycan romanında ən ciddi ədəbi-estetik hadisə sayıla

bilər».[1]

Monoqrafiyada «Yanar ürək» romanı ilə «İdeal» romanı müqayisəli təhlil obyekti kimi seçilir. Həyatı inikas üsulunun xarakterinə görə bu romanların fərqləndiyi göstərilir. Birincinin monoloji (təksəsli), ikincinin dialoji (polifonik yaxud çoxsəsli) roman kimi yazılmasına diqqət çəkilir. Məlumdur ki, romanın bədii əksetdirmə üsuluna görə bu cür təsnifi M.Baxtinə məxsusdur. «Baxtinin nəzəri əsaslandırmaları polifonik romanda «hakim müəllif mövqeyi»nə, yəni monoloji roman üçün əsas olan prinsipə yer qoymur. Müstəqil və bir-birinə qarışmayan səslərin və düşüncələrin çoxluğu, tam dəyərli səslərin polifoniyasını Dostoyevski romanlarının əsas xüsusiyyəti hesab etməklə Baxtin həm də dialoji romanın estetik prinsiplərini şərh edir». Həmin estetik prinsiplər əsasında «Yanar ürək»dən «İdeala» keçid monoloji romandan dialoji romana keçid prosesinin başlanğıcı kimi mənalandırılır. «Yanar ürək»də müəllif mövqeyinin aparıcılığı, «İdeal»da bu mövqeyin tam arxa plana keçməsi, hər bir qəhrəmanın əsərə öz həyat idealı ilə gəlməsi, qəhrəman «sözü» ilə müəllif «sözü» arasındakı sərhəddin axıra qədər gözlənilməsi, qəhrəman «sözü»nün dialoji xarakteri («romanda hər hansı qəhrəmanın nitqi baş verən hadisələrlə bağlı təkcə özünün mövqeyini aşkarlamır. Bu nitqdə hadisəyə kənar gözün, kənar düşüncənin də mövqeyi ilə bağlı işarələr vardır»), ümumiyyətlə, bədii nitqin polifoniyası və s. cəhətlər Azərbaycan romanında bədii əksetirmənin yeni üsuluna dair müşahidələrin real ədəbi fakta söykəndiyini aşkarlayır. Ş.Alışanlı yazır: «Elçin, A.Hüseynov, N.Cəfərov, T.Əlişanoğlu, A.Hacıyev, Y.İsmayılov, N.Cabbarov, H.Qasımov, **T.Salamoğlu** (fərqləndirmə bizimdir – B.N.) və digərlərinin araşdırmaları nəsrin hərəkətini janrın yaddaşında izləyir. Tədqiqatçılar istər-istəməz bir əsrdə nəsrin fonunda bədii reallığın əsas inkişaf istiqamətlərini izləməyə

[1] Salamoğlu T. Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrn 80-ci illəri). Bakı, Nafta – Press, 2007, s.76

cəhd göstərirlər. Bu bəzən ekskurs şəklində baş verir, digər bir məqamda konkret ədəbi şəxsiyyətlərin yaradıcılığının müqayisəli təhlili ilə edilir, bəzən də konkret janrın təkamülü prosesinə söykənməklə icra edilir».[1]

Digər nüfuzlu tədqiqatçılarla bir sırada T.Salamoğlunun araşdırmalarına həssas yanaşmadan doğan bu fikrin obyektivliyini və dəqiqliyini təqdir etməklə bərabər, onu da deyək ki, alimin təhlillərində əhatəli nəzəri biliklə bədii materiala analitik elmi nüfuz uğurlu sintez yaradır. Zəngin bədii material ona romanın janr təkamülü ilə bağlı yeni nəticələrə gəlmək və polemik mövqeyini sərbəst ifadə etmək imkanı verir. İstedadlı ədəbiyyatşünas N.Paşayeva haqqında yazdığı məqaləsindəki bir mülahizəsini iqtibas etsək, deyə bilərik ki, polemika T.Salamoğlunun konseptual mövqeyindədir; elmi problemləri özünəməxsus düşüncə stixiyası ilə həll etmək bacarığındadır. Araşdırma zamanı onun prinsipial elmi mövqedə dayanması, bununla belə, özündən əvvəlki tədqiqatçıların fikirlərinə hörmətlə yanaşması da təqdir olunmalıdır.

T.Salamoğlunun «Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü» adlı kitabının elmi redaktoru olmuş və əsərə «Ön söz» də yazmışam. Mən o fikirdəyəm ki, Təyyar Salamoğlunun araşdırmalarının fundamentallığını istedadla zəhmətin vəhdəti şərtləndirir. İnanıram ki, o, özünün ədəbiyyatşünas və tənqidçi xarakterində bu keyfiyyətləri bütün elmi fəaliyyəti boyu qoruyub saxlayacaq.

«Müasir Azərbaycan romanının poetikası» və «Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü» kitabları T.Salamoğlunun «ədəbiyyat tarixindən tənqidə doğru» genişlənən fəaliyyəti üzərinə də işıq salır. Bu kitablardakı «Gerçək həqiqətlər romanı», «Yarımçıq əlyazma» postmodernizm və polifonik roman konsepsiyalarının sintezində», «Çağdaş Azərbaycan romanında Qarabağ mövzusu», «Ədəbiyyatımızın «ayrılan

[1] Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi poetikası. II kitab. Bakı: Elm, 2006. S.15

yolları»na elmi münasibət kontekstində» adlı məqalələr onun çağdaş ədəbi prosesə marağını və nüfuz imkanlarını gerçəkləşdirir.

Məlumdur ki, K.Abdullanın 2004-cü ildə çap olunan «Yarımçıq əlyazma» romanı ədəbi mühitdə birmənalı qarşılanmamışdır. Bu əsər haqqında roman müəllifinin öz sözləri ilə desək, «ağlına gələn ağlına gələni, ağzına gələn ağzına gələni yazdı» (Bax: «Həftə içi» qəzeti, 29 aprel-1may 2006). Əlbəttə, kəskin tənqidi və inkaredici münasibətlə yanaşı, romana obyektiv təhlil verən yazılar da yazılmış, mülahizələr söylənmişdir. Bu sırada «Yarımçıq əlyazma» postmodernizm və polifonik roman konsepsiyalarının sintezində» məqaləsi bədii materiala ciddi münasibətilə seçilən bir yazıdır. Fikrimizcə, məqalə T.Salamoğlunun tənqidçi xarakterində elmiliyin obyektivlik və cəsarətlə vəhdətinin təzahürünün göstəricisi hesab oluna bilər. Tənqidin tənqidçiyə münasibətində də məqalənin dəyəri xüsusi vurğulanır. R.Ulusel «Tənqidin fenomenologiyası»ndan Azərbaycan tənqidinin gerçək durumunadək» məqaləsində yazır: «Dərginin («Körpü» dərgisinin-B.N.) ilk sayındakı Təyyar Salamoğlunun «Yarımçıq əlyazma» postmodernizm və polifonik roman konsepsiyalarının sintezində» məqaləsi **dərin analitik təhlili ilə** diqqəti cəlb edir. Burada **bədii mətnə münasibətdə müvafiq nəzəri arsenaldan gərəyincə istifadə** edilmişdir» (fərqləndirmələr bizimdır — B.N.).[1] Tənqidçinin mülahizəsindəki «bədii mətnə münasibətdə müvafiq nəzəri arsenaldan gərəyincə istifadə edilməsi» nüansını qabardaraq demək istəyirik ki, məhz çağdaş tənqidi yazılarda çatışmayan əsas cəhətlərdən biri budur. Tənqidçi «söz»ünü oxucu rəyindən fərqləndirən professionallıq elə bu keyfiyyətlə müəyyənləşir. T.Salamoğlunun «Yarımçıq əlyazma» haqqındakı yazısı tənqidin elmiliyi prinsipini gerçəkləşdirməklə bərabər, onun oxucuya düzgün istiqamət vermək, onu öz arxasınca apara bilmək funksiyasını da lazımınca

[1] «Azərbaycan» jurnalı, 2007, №7, s.172

yerinə yetirir.

T.Salamoğlunun «Ədəbiyyatımızın «ayrılan yolları»na elmi münasibət kontekstində» məqaləsində verilən təhlillər onun ədəbi prosesə həssaslıqla yanaşma bacarığının davamlılığının təsdiqidir. Bu məqalədən filologiya elmləri doktoru, professor N.Paşayevanın istedadlı ədəbiyyatşünas obrazı bütün dolğunluğu ilə görünür.

Son illərdə T.Salamoğlunun tənqidçi kimi fəaliyyətində bir intensivlik müşahidə olunur. Onun ədəbi prosesin müxtəlif sahələrinə dair yazıları «Ulduz», «Kredo», «525-ci qəzet», «Kaspi» və b. jurnal və qəzetlərdə ardıcıl şəkildə özünə yer alır. T.Salamoğlunun tənqidçilik fəaliyyəti ədəbi ictimaiyyətin diqqətini yetərincə cəlb etmişdir. Elçin son 15-20 ildə yetişən istedadlı tənqidçilər sırasında onun da adını çəkir və yazır: «Burasına heç vəchlə göz yummaq olmaz ki, bədii ədəbiyyatımızda istedadlı əsərlər meydana çıxıb, həmin son 15-20 ildə artıq özlərini təsdiq etmiş, biri az, o biri nisbətən aktiv tənqidçilərimiz yetişib (Aydın Talıbzadə, Tehran Əlişanoğlu, Əsəd Cahangir, Cavanşir Yusifli, Bəsti Əlibəyli, Elnarə Akimova, Təyyar Salamoğlu və b.)…».[1]

Həmin məqalədə Elçin tənqidin tənqiddən bu və ya digər dərəcədə ayrı düşmüş yaşlı nəslinin nümayəndələrinə müraciət edərək tənqidə qayıtmalarını və «sonrakı nəslin istedadlı nümayəndələri ilə birlikdə ədəbi tənqidə və ədəbi prosesə sahib çıxmaları»nı arzulayır. Nüfuzlu ədib və tənqidçinin Azərbaycan ədəbiyyatının taleyi üçün keçirdiyi bu vətəndaşlıq narahatlığını xüsusi qeyd etməklə bərabər, yazımızın məqsədinə uyğun olaraq onun bu məqaləsində «ədəbi tənqidə və ədəbi prosesə sahib çıxa biləcək» istedadlı tənqidçilər sırasında T.Salamoğlunu da görməsini tənqidçinin bu günkü fəaliyyətinə verilən obyektiv qiymət kimi dəyərləndiririk.

«Müasir Azərbaycan romanının poetikası» kitabına «Ön söz»də professor H.Qasımov yazır: «T.Salamoğlu intellektual

[1] 525-ci qəzet. 1 mart 2006-cı il.

düşüncə tərzinə malik olan ədəbiyyatşünasdır. Bu cəhət onun estetik zövqündə, bədii dünyaduyumunda və təhlil üslubunda özünü aydın şəkildə göstərir». Şübhəsiz, bu mülahizə həssas müşahidədən doğan bir qiymətdir və həqiqətin ifadəsinə istiqamətlənmişdir. Qarşımızdakı kitab — "Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri" bir ədəbiyyatşünas və tənqidçi kimi T.Salamoğlunun daha geniş üfüqlər fəth edəcəyindən soraq verir.

Bəkir Nəbiyev
akademik

Ədəbiyyatşünaslıq məsələləri

80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü (monoqrafiya)

GİRİŞ

Aristotel zamanından üzü bəri roman epik növün iri həcimli janrı hesab edilmişdir. Çağdaş dünya romanı bu janrı epik növün çərçivəsində saxlamağı, demək olar ki, mümkünsüz etmişdir. XX əsrin ikinci yarısından etibarən ədəbiyyatşünaslıqda romana baxış sistemində əsaslı dəyişikliklər nəzərə çarpır. Çağdaş zaman romanı bir «dünya modeli» kimi qavrayır. İndi romanı yalnız epik növün janrı hesab edən elmi mövqe getdikcə daha sürətlə qüvvədən düşür. Roman zaman-zaman ona aid edilmiş epik növün qəlibi janrından sürətlə çıxır. Roman gerçəkliyi fərqli və özünəməxsus idrak və bədii əks etdirmə hadisəsi kimi qəbul edilir. Rus nəzəriyyəçisi Dneprov hələ 50-ci illərdə «Roman nəzəriyyəsinin bəzi məsələləri» adlı məqaləsində romanın dördüncü ədəbi növ kimi təqdimini zəruri sayır, epik növün janrı qəlibində onun imkanlarının məhdudlaşmasından söz açır.

Rus roman tədqiqatçısı Motıleva araşdırmalarında romanı sərbəst forma kimi qəbul edir. Eyni zamanda romana sərbəst forma kimi yanaşmaq tendensiyasının Tolstoydan gəldiyini və məhz bu cür yanaşma ilə romanın «dünya modeli» kimi özünü təsdiq edə bilmək imkanlarını önə çəkir. Onun rus ədəbiyyatı materialları əsasında apardığı araşdırmalarda roman, doğrudan da, sərbəst forma kimi öz təsdiqini tapır.

Roman «dünya modeli»dir. Roman sərbəst formadır. Roman dördüncü ədəbi növdür. Roman bədii sistemdir. Bütün bunlar çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda romanı fərqli idrak hadisəsi kimi dərk etmənin müxtəlif formullarıdır. Lakin bir-birlərini inkar edən yox, tamamlayan formullarıdır. Romana münasibət tarixinə ümumi bir nəzər də kifayətdir ki, hətta epik növün janrı çərçivəsində də ədəbiyyatşünaslığın romanı fərqli idrak hadisəsi kimi başa düşdüyü etiraf edilsin. Ədəbiyyatşünaslıq zaman-zaman roman yazmaq üçün nəsr təfəkkürünün kifayət

etmədiyini, roman yazmaq üçün roman təfəkküründün zəruriliyini vurğulamışdır. Deməli, bu tələbin alt qatında romanın fərqli idrak hadisəsi olduğu qəbul edilmişdir. Romanın roman təfəkkürü ilə yazılması onun «dünya modeli» kimi özünü təsdiq etməsinin əsas şərtidir.

Hər hansı bir roman «dünya modeli» kimi meydana çıxırsa, o, bunu dünyaya sosial-fəlsəfi münasibətdə gerçəkləşdirir.

Motıleva məşhur fransız tənqidçisi Mişel Zeraffin «Roman və cəmiyyət» kitabından danışarkən qeyd edir ki, Kitabda bir tezis etiraza yer qoymur: «Roman öz təbiəti ilə sosialdır. O, ictimai inkişafın surətini çıxarmır, lakin onunla sıx bağlıdır».

Çağdaş roman gerçəkliyi «dünya modeli» kimi qavrayarkən o, ilk növbədə, sosial həyatı bütövlükdə öz içinə alır. Çağdaş ədəbiyyatşünaslıq başqa bir tezisi də ədəbi dövriyyəyə buraxır: «Roman fəlsəfiləşir»: Fəlsəfilik isə maksimum ümumiləşdirmə deməkdir. Roman təfəkkürü bədii idrakın hüdudlarının nəhayətsizliyini şərtləndirir və onun gerçəklik faktlarını ümumiləşdirmək imkanlarını artırır. Romanın gerçəkliyi ümumiləşdirmək gücü onu fəlsəfiləşməyə doğru aparır. «Müasir roman – romanda müasirlik» mövzusuna həsr olunmuş dəyirmi stol ətrafındakı müzakirədə Surovtsev müasir romandakı bu tendensiyanı belə ifadə etmişdir: «…Roman fəlsəfiləşir. Bizim müasir roman isə xüsusilə kəskin və gərginliklə».

Bu iki cəhət-sosial həyatı bütövlükdə öz içinə alması və onun fəlsəfəsini açması çağdaş roman qarşısında duran ən vacib tələb və onun birinci keyfiyyəti kimi özünü göstərir. Əgər bu gün Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında milli romanın dünya romanına bu və ya digər dərəcədə inteqrasiyasından söhbət gedirsə, demək, yuxarıdakı keyfiyyətlər Azərbaycan romanında da meydana çıxmaqdadır.

80-ci illər Azərbaycan romanı məhz bu mənada elmi axtarışlara imkan verən «uğurlu bir» roman onilliyi kimi tədqiqatın mərkəzinə gətirilmişdir. Bu illərin Azərbaycan romanı

gerçəkliyi siyasi, mənəvi, əxlaqi tərəfləri ilə birlikdə öz içinə ala bilirmi? Öz içinə aldığı bu gerçəkliyin fəlsəfi təfsirini verə bilirmi? Bu iki cəhətin bədii bütövlüyü, üzvü vəhdəti ilə şərtlənən kamil sənət nümunəsi meydana qoyub, Azərbaycan romanını da «dünya modeli» kimi təsdiq edə bilirmi?

Düşünürük ki, bu suala müsbət cavab tapılarsa, bu cavabda çağdaş Azərbaycan romanının janr təkamülünü şərtləndirən ən əsas keyfiyyətlər cəmləşmiş olacaq.

«80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü» adlı monoqrafiya bütövlükdə bu suala, bu məsələyə axtarılan cavabdan ibarətdir. Tədqiqatın aktuallığını və müasirliyini də həmin axtarışlar təşkil edir.

80-ci illər Azərbaycan romanı ilə bağlı araşdırmalar ədəbi prosesdə janrın meydana çıxan nümunələrinə tənqidin münasibəti ilə başlanır. Bu onillikdə janrın həyat və sənət həqiqəti baxımından öz imkanlarını göstərmək imkanı qazanması və bunun real nəticələri tənqidin ona reaksiya və diqqətini hiss olunacaq dərəcədə gücləndirir. Bu illərdə tənqid ədəbi prosesə fəal münasibət göstərir, zamanın və nəsrin hərəkətini vəhdətdə izləməyə çalışır. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, «Azərbaycan» və «Ulduz» jurnallarının ardıcıl nəşri tənqidçilərə ədəbi prosesə ciddi nüfuz imkanı verir.

Tənqidin müxtəlif nəsillərinin nümayəndələri bu romanları bədii təhlil süzgəcindən keçirmiş, onların ədəbi prosesdəki mövqeyi ilə bağlı mülahizələr söyləmişlər. Tənqid ədəbi prosesə daxil olan əsərlərin ənənəyə bağlılığını və novator keyfiyyətlərini mövzu, ideya, məzmun, xarakter və konflikt, süjet və kompozisiya, metod, dil və üslub, bədii şərtilik və s. məsələlərə münasibətdə açıqlamağa çalışmış, eyni zamanda ayrı-ayrı əsərlərin ədəbiyyat tariximizdə tuta biləcəyi mövqe ilə bağlı ilkin mülahizələrini bildirmişdir.[1]

---

[1] Qarayev Y. Qətl günü//Meyar şəxsiyyətdir. Bakı, «Yazıçı», 1988; Qarayev Y. Ulduzların müdrikliyi//Meyar şəxsiyyətdir. Bakı, «Yazıçı», 1988; Vahabzadə B. «Köç» haqqında. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti,

B.Nəbiyev, K.Talıbzadə, S.Əsədullayev, Y.Qarayev, N.Cəfərov, Ş.Salmanov, A.Hüseynov, T.Hüseynoğlu, A.Məmmədov, A.A.Hacıyev, V.Yusifli və başqalarının nəsr təsərrüfatını, tənqid və ədəbiyyatşünaslıq materiallarını ümumiləşdirən icmal məqalələrini xüsusi fərqləndirməyə ehtiyac var.[2]

Lakin bu icmal məqalələrdə də bir ilin, ən yaxşı halda isə beş ilin roman təsərrüfatı əhatə edildiyindən və həcm məhdudluğu ilə bağlı geniş ümumiləşdirmələr aparmaq, 80-ci illər Azərbaycan romanının inkişaf speksifikasını izah etmək bir məqsəd kimi qarşıya qoyulmamışdır.

Məlumdur ki, janrın keçdiyi tarixi inkişaf yolunda qazandığı ənənələri novatorluqla zənginləşdirən, özü də ənənə yaratmaq gücünə malik olan əsərlər zaman keçdikcə çağdaş ədəbi prosesdən çıxıb ədəbiyyat tarixinə düşmək və deməli,

---

10 iyul 1981; Anar. Yazıçının ilk romanı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 27 iyul 1984; Hüseynoğlu T. Birliyin zəruriliyi. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti. 25 fevral 1983; Cabbarov N. Geriyə baxmağa dəyər. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 1981, №11; Qəhrəmanov N. «Xudafərin körpüsü». «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 1 aprel 1983; Bixner F. Altıncı mərtəbənin hikməti. «Azərbaycan jurnalı», 1981, №9 və s.

[2] Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat. «Azərbaycan» jurnalı, 1986, №7; S.Əsədullayev. Tarix, sənətkar və müasirlik. Bakı, «Gənclik», 1975; Qarayev Y. Nəsrin yeniliyi//Meyar şəxsiyyətdir. Bakı, «Yazıçı», 1988; Salmanov Ş. Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq (81-ci ilin icmalı)//Ədəbi proses-81-82. Bakı, «Elm», 1987; Anar. Nəsrin fəzası. «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №7-8; Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti//Sənət meyarı. Bakı, «Yazıçı», 1986; Hüseynov A. Həyatımız və nəsrimiz//Sənət meyarı. Bakı, «Yazıçı», 1986; Hüseynov A. Həyatımız və keçmişimiz. «Azərbaycan jurnalı», 1982. №10; Məmmədov A. Altmışıncılar səksəninci illərdə. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 4 sentyabr 1987; Məmmədov A.Nəsrin çətin yolları, tənqidin dolanbacları. Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı, «Yazıçı», 1988; Yusifli V. Roman haqqında mülahizələr. «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №5; Yusifli V. Romanlar, qəhrəmanlar. «Azərbaycan» jurnalı, 1986, №9; Hacıyev A.A. Sonsuzluq yolçuları. «Azərbaycan» jurnalı, 1990, №6; Quliyev H. Həqiqətə arxalansaq… «Azərbaycan» jurnalı, 1989, №4 və s.

yaşamaq hüququ qazanır. 80-ci illərin roman təsərrüfatının bu nöqteyi-nəzərdən son on beş il ərzində ədəbi-tarixi təhlil, ümumiləşdirmə obyekti olması da diqqətəlayiq keyfiyyətdir. Ədəbiyyatşünas alimlərdən B.Nəbiyev, S.Əsədullayev, N.Paşayeva, H.Qasımov, A.Hacıyev, Y.Axundov, T.Hüseinoğlu, R.Qeybullayeva, Q.Kazımov, H.Quliyev, İ.Əliyeva, Y.İsmayılov, A.A.Hacıyev, N.Əliyeva, N.L.Bayramova və b. tədqiqatlarında janrın tipologiyası, «yeni nəsr»dəki mövqeyi, mövzu və problematikası, qəhrəman axtarışları, dil-üslub meylləri, ayrı-ayrı sənətkarların roman yaradıcılığının spesifikası ilə bağlı dəyərli araşdırmalar aparılmış, ümumiləşdirici qənaətlər söylənmişdir.[1]

Yaxşı cəhətdir ki, 80-ci illərin tənqid və ədəbiyyatşünaslığı əksərən özünü ideoloji əsarətdən azad hiss edə bilir, meydana çıxan nümunələri ədəbi meyarlarla təhlilə cəlb edirdi. Lakin tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda bir çox hallarda sosioloji təhlillərin estetikliyi üstələməsi, bədii materialı stereotip

---

[1] Nəbiyev B. Roman və müasir qəhrəman. Bakı, «Yazıçı», 1987; Seyidov Y. Ədəbi tənqid və bədii dil. Bakı, «Yazıçı», 1986; Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı, APİ-nin nəşri, 1994; Hacıyev A.Yazıçı şəxsiyyəti və bədii qanunauyğunluq. Bakı, «Yazıçı», 1986; Hüseynov A. Həyat və sənət həqiqəti. Bakı, «T» nəşriyyat-poliqrafiya mərkəzi, 200; Axundov Y. Tarix və roman. Bakı, «Yazıçı», 1988; Axundlu Y. Tarixi roman yeni mərhələdə. Bakı, «Maarif», 1998; Hüseynoğlu T. Söz-tarixin yuvası. Bakı, Azərnəşr, 2000; İsmayılov Y. İ.Əfəndiyevin yaradıcılıqyolu. Bakı, «Elm», 1991; Qeybullayeva R. Bədii nəsr süjetində dinamiklik və sabitlik elementləri. Bakı, «Sabah», 1993 (rus dilində), Qeybullayeva R. Nəsrin müqayisəli tipologiyası və ədəbiyyat tipləri. Bakı, «Elm», 2000 (rus dilində); Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997; Hacıyev A.A. Müasir nəsrin poetikası. Bakı, «Mürtəcim», 1997 (rus dilində); Paşayeva N. İnsan bədii tədqiq obyekti kimi. Bakı, «XXI» — Yeni Nəşrlər Evi, 2003; Bayramova N.L. Elçin nəsrinin poetikası. Bakı, «Ozan», 2003; Əliyev N. 60-80-ci illər Azərbaycan nəsrində qəhrəman və üslub axtarışları. Bakı, «Elm», 1987; Əliyeva N. Anar — şəxsiyyət və sənətkar. Bakı, «Təhsil», 1999; Əlişanoğlu T. Azərbaycan «Yeni nəsr»i. Bakı, «Elm», 1999 və s.

qəlblərə yerləşdirmək meyli də görünürdü.

Ədəbi tənqid materiallarında, monoqrafik tədqiqatlarda, elmi məqalələrdə, son illərdə yazılmış dissertasiyalarda 80-ci illər Azərbaycan romanının janr təkamülü ilə bağlı bir çox qiymətli mülahizələr söylənsə də, ədəbi təsərrüfat bütövlükdə elmi araşdırma obyekti olmamış, janr təkamülü baxımından sistemli araşdırılmamışdır. Ona görə də bu problemin geniş və sistemli tədqiqinə ehtiyac vardır. Bu illərdə Azərbaycan romanı ciddi novator keyfiyyətlərlə meydana çıxmışdır. Fikrimizcə, həmin keyfiyyətlərin tədqiq edilib ümumiləşdirilməsi janrın gələcək inkişafında çox stimul verə bilər.

Monoqrafiya giriş, üç fəsil və nəticədən ibarətdir.

80-ci illərdə altmışdan çox roman yazılmışdır. Əlbəttə, o fikirdən tamamilə uzağıq ki, bu romanların hamısı həqiqi novatorluq nümunəsidir. Lakin danılmaz bir həqiqət də var ki, bu altmış romanın içərisində kifayət qədər ədəbi nümunə var ki, onlar, doğrudan da, roman təfəkkürü ilə yazılmışdır. Onlarda milli ənənəyə yaradıcı münasibət və novatorluq keyfiyyətləri kifayət qədər aydın sezilir. Tədqiqata cəlb edilən bu tipli romanlar sırasında Anarın «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi», Elçinin «Mahmud və Məryəm», «Ölüm hökmü», İ.Əfəndiyevin «Geriyə baxma, qoca», «Üçatılan», S.Əhmədovun «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü», «Toğana», «Azıxa doğru», Ə.Əylislinin «Ağ dərə», F.Kərimzadənin «Xüdafərin körpüsü», «Çaldıran döyüşü», İ.Hüseynovun (Muğanna) «İdeal», M.Süleymanlının «Köç», «Səs», «Günah duası», «Ceviz qurdu», Y.Səmədoğlunun «Qətl günü», Ç.Hüseynovun «Fətəli fəthi», S.Azərinin «Dalanda» əsərlərinin adlarını xüsusi qeyd etmək istəyirəm. Bu romanlar tədqiqatda daha təfsilatlı təhlil obyektinə çevrilmişlər. Fikrimizcə, seçmə üsulu ilə tədqiqata cəlb edilən romanlar milli ədəbi ənənənin ən yaxşı keyfiyyətlərini saxlamaqla çağdaş dünya roman təcrübəsinə söykənərək Azərbaycan romanına bir çox əsaslı yeniliklər gətirə bilmişdir.

80-ci illərə qədər keçdiyi tarixi inkişaf yolu ilə müqayisədə onilliyin roman təsərrüfatında janr təkamülü baxımından hansı proseslərin yaşandığına elmi aydınlıq gətirmək tədqiqatımızın əsas məqsədinə çevrilmişdir.

Monoqrafiya tarixi müqayisəli və tipoloji təhlil metodları ilə yazılmışdır.

Məlumdur ki, XIX əsrdə yaranan bu metodun əsasında müxtəlif bədii sistemlərin müqayisəsi dayanır. Misal üçün, Şərq bədii sistemi ilə Qərb bədii sisteminin müqayisəsi. Hər bir bədii sistemin özünəməxsus bədii şüur tipi vardır. Gerçəkliyi idrak və inikasın spesifikasını həmin bədii şüur tipləri müəyyənləşdirir.

Ayrı-ayrı milli ədəbiyyatlar da bədii sistem təşkil edir, nisbətən kiçik bədii sistemi yaradır*. Bədii sistemləri milli ədəbiyyatların dövrləri, mərhələləri arasında da axtarmaq olar. Çünki bədii sistemlərin formalaşmasında zaman amilinin də rolu var. Ədəbi dövrləşmə və mərhələlərin təsnifi müəyyən şərtlər altında gerçəkləşir. Prof. N.Cəfərov dövrləşmə üçün üç amilin vacibliyini qabardır. Birincisi, ictimai-siyasi proseslərin ədəbi hərəkata təsiri; ikincisi, etno-kultoroloji proseslərin oynadığı rol; üçüncüsü bu iki amil əsasında bədii ədəbiyyatda gerçəkləşən bədii-estetik keyfiyyətlər.[1] Fikrimizcə, bu keyfiyyətlərin hər hansı bir ədəbi-tarixi dövrdə və ya mərhələdə yaratdığı özünəməxsusluq həmin mərhələnin ədəbiyyatının şüur tipinin səciyyəsini müəyyənləşdirir.

Monoqrafiyada milli ədəbiyyatımızın əvvəlki mərhələləri ilə tədqiqata cəlb olunan mərhələ romanın janr təkamülü baxımından müqayisə predmetinə çevrilir. Bu müqayisələr bəzən konkret bədii nümunələr əsasında gerçəkləşir, bəzən də şüuraltı gedir.

Tədqiqatda tipoloji təhlil üsuluna müqayisəli təhlillərdən

---

* Bu barədə geniş bax: Əsədova A. Avropa ədəbiyyatşünaslığı və Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikri. Bakı, «Elm», 2006, s.60-72

[1] Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı, «Çaşıoğlu», 2004. s. …

alınan nəticələrlə yekun vurmaq, konseptual qənaət əldə etmək üçün müraciət edilmişdir.

Məlumdur ki, tipoloji təhlil üsulu tarixi-müqayisəli metodla eyni əsrdə meydana çıxsa da, ondan sonra yaranmışdır. Fikrimizcə, tarixən də tipoloji təhlil üsulu tarixi-müqayisəli metodun əldə etdiyi nəticələri tamamlamaq ehtiyacından doğmuşdur.

Tipoloji təhlil üsulu bizə imkan verir ki, çoxsaylı roman nümunələrini mövzu, ideya, problematika, inikas üsulu, janr xüsusiyyətləri, üslub və s. baxımından ümumiləşdirib, dominant xüsusiyyətləri aşkarlayaq. Məhz həmin ümumiləşdirmələr monoqrafiyanın elmi yeniliklərinin başlıca hərəkətverici şərtinə çevrilmişdir.

Tədqiqatımızın metodoloji əsasında ədəbi-estetik fikrin əsas qanunauyğunluqları, ədəbiyyatşünaslıqda roman nəzəriyyəsi ilə bağlı elmi konsepsiyalar, milli estetik düşüncənin tələblərindən irəli gələn vəzifələr, dəyişən zamanın inkişaf məntiqi, Azərbaycan ədəbiyyatının formalaşmaqda olan metodoloji prinsipləri dayanır.

Biz romanla bağlı sonuncu kitabımızda yazmışdıq ki, prof.N.Cəfərov Azərbaycan ədəbiyyatı tarixini «düzgün elmi metodologiya» ilə araşdırmağı çağdaş ədəbiyyatşünaslığın əsas vəzifəsi hesab edib, bu sahədəki problemlərin «təsəvvür edilməyəcək dərəcədə çoxluğundan» danışanda, fikrimizcə, tam haqlı görünür.[1]

Eyni zamanda bu istiqamətdə məqsədyönlü iş getdiyini qeyd etmişdik. Bu baxımdan B.Nəbiyev və Ş.Salmanovun «Əsrin ədəbiyyatı»[2], Ş.Alışanlının «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı: tarixi dövrləşdirmənin nəzəri-metodoloji aspektləri»[1]

---

[1] Bax: Salamoğlu T. Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü. Bakı, Nafta-Press, 2007, s.139

[2] «Ədəbiyyat» qəzeti, 5 mart, 2004-cü il

[1] XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. I kitab. Bakı, «Elm», 2006, s.14-23

məqalələrinin yazılmasını, akademik B.Nəbiyev başda olmaqla böyük bir redaksiya heyətinin rəhbərliyi ilə «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri» kitabının (Bakı, «Elm», 2006, 428 s.) işıq üzü görməsi və burada «ədəbi irsin dövrləşdirilməsi və yenidən dəyərləndirilməsinin nəzəri-metodoloji prinsipləri»nin bilavasitə tədqiqat obyektinə çevrilməsini, həmçinin prof. N.Paşayevanın «İnsan bədii tədqiq obyekti kimi» (Bakı, «XXI» — YNE, 2003) fundamental monoqrafiyasını qeyd etmək olar. «İnsan bədii tədqiqat obyekti kimi» kitabında prof. N.Cəfərovun sözləri ilə desək, məsələləri «liberal bir müasirliklə» yox, «tarixdən gəlmək»lə qiymətləndirmənin nəzəri modeli verilir. Adları sadalanan əsərlər bu sahədəki «boşluğu» doldurmağın uğurlu təşəbbüsləri kimi qiymətləndirilməlidir.

Monoqrafiyada metodoloji istiqamət müəyyənləşdirilərkən bu araşdırmalara da sıx-sıx istinad olunmuşdur.

XX əsrAzərbaycan ədəbiyyatının mərhələ təsnifatı bu gün ədəbiyyatşünaslığımızın ən aktual problemlərindən biri olaraq qalır. Xüsusən sovet siyasi sisteminin çöküşü, müstəqilliyin əldə edilməsi əvvəllər XX əsr ədəbiyyatında təsbitlənən mərhələ təsnifatına yenidən baxmağı zəruri etdi. B.Nəbiyevin, Y.Qarayevin, N.Cəfərovun, N.Paşayevanın, T.Əlişanoğlunun, S.Alışanlının və başqalarının tədqiqatlarında mərhələ təsnifatı ilə bağlı yeni elmi prinsiplər əks olunub.

Bu mərhələ təsnifatlarının hamısı ciddi elmi əsaslara malikdir və əksərən bu təsnifatlarda 80-ci illərin yeri sovet dövrünün son onillikləri sırasındadır — 60-70-ci illər mərhələsinin davamı kimi. Tədqiqatlarda 60-cı illərdən başlayan mərhələni 90-cı illərə qədər genişləndirmək meyli də var. Biz bu meyldə məsələyə nəzəri baxışımızı gerçəkləşdirmək üçün səmərəli cəhət görürük. 80-90-cı illəri 60-70-ci illərdən fərqli bir mərhələ kimi götürmək zərurətini ortalığa atır, 80-ci illərdən milli müstəqillik dövrünün ərəfəsi kimi danışmağı, həmin onilliyin bu mənada daha çox səciyyəvilik kəsb etməsinə dair

bir sıra qənaətlərə gəlirik. 80-ci illər romanı monoqrafiyada 80-90-cı illər ədəbiyyatının — milli müstəqillik ərəfəsi və dövrü ədəbiyyatının tərkib hissəsi kimi götürülür və qiymətləndirilir.

Biz romanın bu mərhələdəki təkamülünü bu illərin ictimai-siyasi prosesləri və ədəbi hərəkat kontekstində izah edirik. Tədqiqatda belə bir fikir əsaslandırılır ki, 80-ci illər milli ictimai şüurun sürətli yüksəlişi ilə şərtlənirdi. Sovet siyasi rejimi dağılır, antirejim əhvali-ruhiyyəsi güclənir və bu da stixial olaraq milli şüurun inkişafına təkan verirdi.

Monoqrafiyada romanın «təbiətən sosial janr» (M.Zeraff) olması və «təbiətən sosial janr»ın 80-ci illərdəki yüksəlişinin əsas hərəkətverici qüvvəsini də ictimai inkişafın «təbiət»ində axtarmaq lazımdır» tendensiyası da, 80-ci illərin həm də prof. N.Cəfərovun sözləri ilə desək, «nəsr təfəkkürünün inkişafı ilə səciyyələnməsi», 60-cı illərdə nəsrə gələn yazıçıların roman təfəkkürünün və təcrübəsinin də əsasən 80-ci illərə düşməsi, ən nəhayət, ərəfə illərində sənətkarların dünya ədəbi təcrübəsinə bilavasitə istinad imkanlarının artması romanın 80-ci illərdəki təkamülünü şərtləndirən əsas amillər kimi götürülür.

Üç fəsildən ibarət olan monoqrafiyanın strukturu ciddi elmi qanunauyğunluğa söykənir. Rus roman nəzəriyyəçiləri də (misal üçün Leytes, Kojinov, Zatonski, Tselkova və b.) etiraf edirlər ki, çağdaş romanın çoxçeşidliliyi onun daxilində təsnifat aparmağı zəruri edir. Tədqiqatda bu təsnifatlara ümumiləşdirici nəzər yetirilir. Təsvir üsulunun xarakterinə, mövzu və problematikasına, forma xüsusiyyətlərinə görə aparılan tipoloji bölgülər, müəlliflərin özünün də etiraf etdiyi kimi, bütün hallarda şərti səciyyə daşıyır və tipoloji zənginliyi axıra qədər ifadə etmir. Bu mənada monoqrafiyada romanı mövzusuna görə müasir və tarixi romanlara bölüb, hər iki bölgüyə daxil olan əsərlərin ideya-estetik xüsusiyyətlərinin araşdırılması daha optimal variant kimi götürülür. Fəsillər üzrə məsələlərin qoyuluşunda da bu prinsipə əməl edilir.

«Roman və müasir həyat: mövzu və onun bədii həlli» ad-

lanan birinci fəsildə müasir mövzulu roman, «Tarixi romanın tipologiyası, problematikası və əsas ideya istiqamətləri» adlanan ikinci fəsildə isə tarixi roman problemi tədqiqatın mərkəzinə çəkilir. Üçüncü fəsildə həm müasir, həm də tarixi mövzulu romanlar janrın forma axtarışları kontekstində öyrənilir.

Birinci fəsildə «Sosial və siyasi həyat ziddiyyətlərinin bədii əksi» (I yarımfəsil), «Patriarxal insanın urbanizasiya mühitində taleyi» (II yarımfəsil), «Bədii qəhrəmanın mənəvi-əxlaqi səciyyəsi. Stereotip düşüncə ilə fərdi düşüncənin qarşılaşmasından yaranan kolliziya. İntellektual qəhrəmanın özünü təsdiq ehtirası (pafosu)» (III yarımfəsil) kimi problemlərin qoyuluşu ilə 80-ci illərdə romanın mövzu, ideya, konflikt və bədii qəhrəman kontekstindəki təkamül prosesi izlənir.

Bu fəsildəki elmi təhlilləri ümumiləşdirsək, romanın janr təkamülünün aşağıdakı cəhətlərini qabartmaq mümkündür:

1. Romanda cəmiyyət həyatına müdaxilə güclənir.

2. Cəmiyyət həyatı, ilk növbədə, sosial-siyasi müstəvidə bədii təhlil obyekti olur.

3. Hadisələrə yanaşma, həyatı qiymətləndirmə metodu dəyişir. Sosialist realizmi estetikasından irəli gələn illuziyalı təsvir prinsipinin yerini sərt realist təsvir və analiz prinsipi tutur.

4. İdeoloji «yük»dən azad olan roman özünü bütövlükdə həyat həqiqətinin bədii tədqiqinə həsr edir. Bu illərdə sənətkar öz sözünü axıraqədər demək imkanı qazanır.

5. Romanda təsvirçilik, hadisə və əhvalatçılıq öz yerini analitik bədii təhlilə verir.

80-ci illər romanının cəmiyyət həyatına müdaxiləsinin məqsəd və keyfiyyəti janrın 50-ci illərə qədərki mərhələsindəkindən köklü şəkildə fərqlənir. 50-ci illərə qədər cəmiyyət həyatı sosial və siyasi problemlərin inikası sferasında romanı gəlsə də, bu romanlarda insan taleyi arxa planda idi. 60-70-ci illər nəsri ədəbiyyatı öz predmetinə qaytarmaq, insan taleyi ilə

bağlamaq üçün onu sosial-siyasi problemlər müstəvisindən çıxarıb mənəvi-əxlaqi axtarışlar müstəvisinə gətirir. 80-ci illərdə sosial həyata nüfuz yenidən güclənir. Lakin bu nüfuz artıq 50-ci illərə qədərki səciyyədən fərqlidir. Bu illərin roman qəhrəmanı sosial-siyasi ziddiyyətlər burulğanında məhv olan insandır. 80-ci illər romanı müasir həyatın sosial-siyasi mənzərəsini yaradır və faciəli tale yaşayan insanın obrazını inikas edir.

Sosial həyatın müasir durumunu nəticə kimi qavrayan roman bu nəticəyə gətirib çıxaran səbəbləri bədii təhlilin mərkəzinə çəkir. Romanın zaman sərhədi genişlənir. Çağdaş zamandan yaxın keçmişə, uzaq keçmişə, əfsanəvi-mifik zamana körpü atılır, milli varlığın müasir durumu və keçmişi müqayisə predmetinə çevrilir, əxlaqi-mənəvi, sosial-siyasi metamarfozalara diqqət yetirilir, ümumiləşdirmələr aparılır. Cəmiyyət həyatını bürüyən sosial ziddiyyətlərin, mənəvi-əxlaqi kataklizmin kökləri açılır, gerçəklik haqqında, sosial-siyasi mühit, insan və cəmiyyət, insanın təbii varlığı kontekstində fəlsəfi qənaətlər yazıçının estetik qayəsinin aparıcı motivinə çevrilir.

80-ci illər romanında inkar pafosu çox güclüdür. İnsanı sosial və əxlaqi kataklizmə sürükləyən sistemin özü tənqid hədəfi kimi götürülür, insanla cəmiyyət, insan və mövcud siyasi sistem arasındakı ziddiyyət bədii konfliktin əsasında dayanır.

Sosial və siyasi ziddiyyətləri analitik təhlil obyektinə çevirən romanlarda «pislər və yaxşılar» əks qütblərdə, konfliktin əsasında dayanmır, onu yaratmırlar. Əksinə istər «mənfilər», istərsə də «müsbətlər» ictimai sistemin qurbanları kimi eyni bir qütbdə birləşə bilir, tragik obrazlar kimi xarakterizə edilə bilirlər.

Patriarxal xarakter milli tarixi varlığın daşıyıcısı kimi mənalandırılır. Patriarxal xarakter və urbanist mühit problemi də 80-ci illər romanının aparıcı mövzularından biri kimi önə

çəkilir. Bu illərin romanında patriarxal xarakterin inikasına artan meyl estetik düşüncədə milli varlığa, milli-tarixi xarakterə artan marağın nəticəsi kimi izah olunur. Başqa sözlə, prof. S.Əsədullayevin sözləri ilə desək, «realist yazıçının bədii təfəkkürü… xalq ruhunun qırılmazlığını, həyati köklərini, onun mənəvi keyfiyyətinin potensial imkanlarını araşdırır».[1]

80-ci illər romanında urbanist mühitin qəhrəmanı kimi patriarxal xarakterin tragizmi açılır. Həqiqət naminə deyək ki, bədii nəsrimizdə patriarxal xarakter probleminin inikas xüsusiyyətlərinə T.Əlişanoğlunun «Azərbaycan yeni nəsri» kitabında (Bakı, «Elm», 1999) toxunulmuşdur. O, Cahandar ağa və Kərbəlayı İsmayılı patriarxallığın sonunu təcəssüm etdirən obrazlar kimi səciyyələndirir. Bizim tədqiqatımızda həm T.Əlişanoğlunun tezisləri inkişaf etdirilmiş, həm də yeni məsələlər qoyulmuşdur.

Tədqiqatda Azərbaycan romanında (eləcə də bədii nəsrin digər janrlarında) patriarxal xarakterin şəcərə xətti izlənir. Patriarxal xarakterin bədii nəsrimizdəki təcəssümünün tipoloji təsnifatı verilir: Patriarxal xarakter öz mühitində (Cahandar ağa, Kərbəlayı İsmayıl və s.), patriarxal xarakter öz mühitindən kənarda (Rüstəm kişi — «Böyük dayaq», Qafar — «Dalanda», Ramazan — «Ağ dərə», Valeh müəllim — «Azıxa doğru»).

Tarixi və çağdaş ədəbi prosesdə yaradılan hər bir patriarxal xarakterin daşıdığı estetik missiya müəyyənləşdirilir.

80-ci illər romanında patriarxal xarakterin urbanizasiya mühitindəki taleyi, Kərbəlayı İsmayıldan və zamanından sonra patriarxallığın real həyat tərzi olmaq imkanının zəifləməsi və milli yaddaşa köçməsi, eyni zamanda keçən onilliklər ərzində sovet əxlaq tipinin milli mənəviyyatı və əxlaqı ciddi deformasiyaya uğratması ilə bağlı olaraq patriarxal xarakterin öz real həyat gücünü tamamilə itirməsi, «artıq adam»a çevrilərək faciəli bir tale yaşamasının romanlardakı inikasına patriarxal xarakterin urbanist mühitdəki taleyi kimi elmi açılış

[1] Əsədullayev S. Tarix, sənətkar, müasirlik. Bakı. «Gənclik», 1975, s.125

verilir və əhatəli təhlil obyekti olur. Milli tarixi varlığın daşıyıcısı kimi patriarxal xarakterin daxili aləminin romanlardakı bədii təcəssümünün «ev», «yurd yeri» motivi ilə bağlılığına diqqət yetirilir. «Ev», «yurd yeri» motivi ilə bağlı roman qəhrəmanlarının tipoloji bölgüsü də aparılır. Köküdən qopa bilməyən insan və kökündən ayrı düşmüş insan kimi bədii nəsr, eləcə də roman qəhrəmanlarının səciyyəsinə yeni elmi açılış verilir.

Bu fəsildə stereotip düşüncə qəhrəmanları ilə qeyri-adi, müstəsna keyfiyyətləri, stereotipdən uzaq düşüncə tərzləri, intellektual səviyyəsi ilə yadda qalan obrazlar insanın təbii varlığının «ideoloji yük»dən azad açılışı kontekstində elmi təhlil süzgəcindən keçirilir və bu, 80-ci illər romanının mövzu, bədii konflikt və xarakter müstəvisindəki irəliləyişinin faktına çevrilir.

İkinci fəsil «Tarixi romanın tipologiyası, problematikası və əsas ideya istiqamətləri» adlanır. Bu fəsildə qoyulan problem üç yarımfəsildə araşdırılır.

Birinci yarımfəsildə tarixi romanın tipologiyası məsələsi önə çəkilir. 80-ci illərdə meydana çıxan nümunələrin tarixi romanın ənənəvi qəlibinə sığışmaması, tipoloji zənginliyi ona yeni elmi meyarlarla, yeni konsepsual baxışı zəruri edir.

Bunun üçün monoqrafiyada son dövrlərdə, xüsusən 80-ci illərdə tarixi romanın inkişafı və spesifikası ilə bağlı Azərbaycan tənqid və ədəbiyyatşünaslığındakı elmi mövqelər-tendensiyalar ümumiləşdirilir.

Tarixi roman məsələsinə kifayət qədər fərqli baxışları ortaq elmi məxrəcə gətirmək, problemi həll etməyin «açar»ı kimi tədqiqatda, ilk növbədə, müasir ədəbiyyatşünaslığın «tarixi roman nədir?» sualına verdiyi cavablara aydınlıq gətirilir. Bunun üçün rus və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarından, A.Kaşıntsev, M.Sirotyuk, N.S.Leytes, İ.L.Aleksandrova, İ.P.Varfolomeyev, V.Quliyev, Y.Axundov, T.Hüseynoğlu və b. mülahizələri ümumiləşdirilir, aşağıdakı qənaətə gəlinir: Tarixi

roman ətrafında gedən müzakirə və mübahisələrin mahiyyətində janrın tipoloji müxtəlifliyini qəbul edib-etməmək məsələsi dayanır.

O tədqiqatçılar ki, tarixi romanı romanın konkret bir janrı kimi qəbul edirlər (fəlsəfi roman, siyasi roman, inqilabi roman anlayışları ilə paralel məzmunda), onlar tarixi əsər sənədlər «həqiqi tarixi hadisələr və şəxslər üzərində qurulmalıdır» fikrini əsas meyar, prinsip kimi qəbul edirlər; o tədqiqatçılar ki, tarixi romanı romanın bir növü kimi təsəvvür edir, onun tipoloji müxtəlifliyini və buna uyğun tarixi roman janrlarının mövcudluğunu qəbul edirlər, onlar «sənədlilik», «həqiqi tarixi hadisə və şəxsiyyətlər» prinsipi ilə yanaşı, ona paralel olaraq tarixiliyin yazıçı fantaziyası hesabına əldə edilə bilməsi prinsipini qəbul edirlər. Biz bunu yeni konsepsiya hesab edirik.

Rus ədəbiyyatşünası Varfolomeyevin tədqiqatlarındakı təsnifat prinsipinə söykənərək Azərbaycan tarixi romanında tarixi realist və tarixi romantik tipləri fərqləndiririk. Təsnifatın prinsipləri belə müəyyənləşir: yazıçı xəyalının, fantaziyasının tipologiyası, baş qəhrəmanın şəxsiyyətinin tipologiyası və digər tipoloji cəhətlər. Hər iki tipin dominant keyfiyyətlərini və janrlarını müəyyənləşdiririk.

Epopeya, tarixi roman (anlayışın dar mənasında) və tarixi xronikanı tarixi-realist; tarixi-siyasi, tarixi-fəlsəfi, tarixi sosial-psixoloji və s. isə tarixi romantik roman tipinin janrları kimi götürürük.

Tarixi romantik tipdə tarixi şəxsiyyətlərin (əgər varsa) obrazına, tarixi dövr hadisələrinin təsvirinə müəllifin sərbəst və yaradıcı münasibəti, uydurulmuş və ya yarı real, yarı romantik əhvalatlar, təsvir edilən hadisə və personajlara yazıçının subüektiv mövqeyi dominantlıq təşkil edir. Varfolomeyevin tarixi-romantik tip romanlar üçün qabartdığı bu keyfiyyətlərə biz bu tip romanlarda bədii şərtiliyə güclü meyli də əlavə edirik.

Monoqrafiyada F.Kərimzadənin «Xudafərin körpüsü»,

«Çaldıran döyüşü», Ə.Nicatın «Qızılbaşlar» və s. romanlar tarixi-realist roman tipinin, Elçinin «Mahmud və Məryəm», M.Süleymanlının «Köç», Ç.Hüseynovun «Fətəli fəthi» və s. romanlar tarixi-romantik romanın nümunələri kimi araşdırılır.

«Xudafərin körpüsü» və «Çaldıran döyüşü» romanlarının janr xüsusiyyətlərinə verilən təhlillər onların tarixi-realist tipin fərqli janrlarında yaranmasının əlamətdar cəhətlərini üzə çıxarmağa imkan verir. «Xudafərin körpüsü»nün tarixi xronika, «Çaldıran döyüşü»nün tarixi roman kimi yazılması qənaətindən çıxış edərək elmi ədəbiyyatşünaslıqda bu romanlarla bağlı bir çox mübahisəli məsələlərə aydınlıq gətiririk. «Çaldıran döyüşü»ndə hadisə təsvirləri xronoloji prinsipə yox, qəhrəmanın xarakterini hərtərəfli açmağa, ictimai-siyasi xadim və canlı insan kimi inikasına tabe tutulmuşdur. I hissə hadisə, II hissə tale romanı kimi yazılmışdır.

Elçinin janr xüsusiyyətləri baxımından ciddi mübahisələr doğuran «Mahmud və Məryəm» romanı tarixi-romantik romanın nümunəsi kimi təhlil edilir. Bu ətrafda gedən mübahisələrə yekun vurmaq üçün bədii şərtiliyin, xüsusən folklor süjetinin romandakı estetik yekunun elmi açılışı hesabına romanın janr təyinatına aydınlıq gətirilir.

İkinci fəslin «Müxtəlif tarixi dövrlərin sosial-fəlsəfi dərki. Zamanın obrazı», «Tarixi şəxsiyyətlərin xarakteri dövrün mütərəqqi ideyalarının daşıyıcısı» adlanan ikinci və üçüncü yarımfəsillərində tarixi romanın 80-ci illərdə mövzu, ideya, problematika və obrazlar sistemindəki təkamül prosesi izlənir və «Geriyə baxma, qoca», «Üçatılan», «Köç», «Mahmud və Məryəm», «Xüdafərin körpüsü», «Fətəli fəthi», «Qızılbaşlar» və b. romanların təfsilatlı təhlili verilir.

Romanların təhlili zamanı tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda bu romanlarla bağlı söylənmiş mülahizələrə polemik münasibət bildirilir. Misal üçün, «Geriyə baxma, qoca» və «Üçatılan» əsərlərinin «təxminən eyni dövr hadisələrini əks etdirməsi» (A.Hüseynov), «Üçatılan»da «kolxoz quruculuğu uğrunda

mübarizədən bəhs edilməsi» (V.Quliyev), «Geriyə baxma, qoca»da təhkiyəçi qəhrəmanın balaca Murad olması (N.Cabbarov, A.Hüseynov) ilə bağlı fikirlərə, həmçinin «Köç»ün obrazlar və kompozisiya sistemi, Qarakəllə kökü və Qanıq nəsli obrazlarının simvolik yükü və s. ilə bağlı söylənən mülahizələrə, həmçinin əsərlərin təhlilində ideolojidən və sosialist realizmi estetikasından gələn fikirlərə tənqidi münasibət bildirilir, əsərlərin mövzu, ideya, problematikası, obrazlarının estetik yükü ilə bağlı yeni elmi mövqe ortaya qoyulur.

«Janrın forma axtarışları. Həyatı inikasın yeni üsulları» adlanan üçüncü fəsildə romanın janr təkamülü daha ardıcıl şəkildə izlənir. Bu istiqamətdə aparılan axtarışlar səmərəli elmi yeniliklərlə nəticələnmişdir.

Monoqrafiyada romanın forma axtarışları, ilk növbədə, 80-ci illərdə yaranan əsərlərin kompozisiya mürəkkəbliyində və süjetqurma üsullarının müxtəlifliyində izlənir.

Müşahidələrimiz belə bir qənaətə gəlməyə əsas verir ki, çağdaş romanın həcmi kiçilir. Lakin bu «kiçilmə» bədii əsərin kompozisiya və süjet quruluşunun sadələşməsi yox, mürəkkəbləşməsi hesabına baş verir. Paralel və mürəkkəb konstruksiyaya malik süjetlər 80-ci illər romanının arxitektonikası üçün tamamilə səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər.

Belə bir qənaətə gəlirik ki, müasir romanın süjeti xronikal süjetdən konsentrik süjetə doğru təkamül prosesi keçirir və 80-ci illər romanı konsentrik süjet tipinin təbiətini yetərincə zənginləşdirməsi ilə də səciyyəvilik qazanır.

Monoqrafiyada bu süjet tiplərinin bir çoxunun daxilində də bölgü aparılır və hər bir süjet tipinin və ya nümunəsinin 80-ci illər romanındakı təcəssüm xüsusiyyətləri açılır. Eyni zamanda bu süjet tiplərinin Azərbaycan romanına gəlişinin mahiyyəti açılır. Mürəkkəb süjet konstruksiyalarının həyatı inikas və idrak baxımından hansı imkanlara malik olması müəyyənləşdirilir. Bu baxımdan tədqiqatdan alınan nəticələri

aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

1) Romanın həyatı analitik təhlil imkanlarını artırır.

2) Hadisələri səbəb-nəticə əlaqələri əsasında tədqiq etməyə imkan verir.

3) Bədii təsvirdə hadisələrin məkan və zaman hüdudlarını genişləndirir. Məkan və zaman çərçivəsinin genişliyi mövzunun bədii həllində müəllifin manevr imkanlarını artırır.

4) Məkan, zaman, obrazlar sistemi, bədii təsvir və ifadə vasitələri,üsulları çərçivəsində bədii şərtiliyin imkanlarından sona qədər istifadəyə imkan verir.

5) Bədii məzmuna məna polifonizmi gəlir. Bədii əsər konkret zamanın, problemin inikas vasitəsi olmaqla yanaşı, problematik hüdudlarını genişləndirir, ümumbəşəri dəyərləri əks etdirmək imkanı qazanır. Roman fəlsəfiləşir.

Üçüncü fəslin II yarımbölməsində 80-ci illər romanının üslub təmayülləri problemindən danışılır. Öncə, rus və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarının bədii nəsrdə üslub və üslub təmayülləri ilə bağlı fikirlərinə yığcam nəzər yetirilir. Bədii nəsr və eləcə də roman üçün üç əsas üslub təmayülünün səciyyəvi olması qənaətinə diqqət yetirilir. Bunlar aşağıdakılardır: epik-realist, lirik-psixoloji, şərti-metaforik.

Monoqrafiyada biz belə bir yeni elmi qənaətə gəlirik ki, 80-ci illər romanı üçün hər üç üslub təmayülü səciyyəvidir, işləkdir. Lakin bunların heç biri 80-ci illər romanının aparıcı üslub təmayülü deyil. 80-ci illər Azərbaycan romanı üçün aparıcı olan üslub təmayülü aşağıdakı kimi müəyyənləşdirilir: üslubların sinkretizmindən yaranan roman üslubu-sinkretik üslub.

Romanın üslub axtarışları gerçəklik hadisələrinin mürəkkəbliyindən doğur. Romanın epik təfəkkür sərhədlərinə sığışmazlığı və özündə subyektiv və şərti metoforik təfəkkür üsullarını da birləşdirmə meyli gerçəkliyi hüdudsuz zaman və məkan daxilində inikas funksiyasından doğur. Müasir roman məhdud miqyaslı məkanın və zamanın «məhəlli» problemlərini

inikas funksiyasını öz üzərindən atır. Getdikcə sosiallığı və fəlsəfiliyi özünün «təbiəti» kimi daha artıq təsdiq edən roman ən azı çağdaş həyatı bütövlükdə özünün təhlil obyektinə çevirir. Bu zaman o daha çox sosial funksiyasını gerçəkləşdirir və bunu milli həyat materialının inikası vasitəsilə həyata keçirir. Lakin həm də milli varlığın sosial məzmununda bəşəri dəyərlərin fəlsəfi izahını vermək kimi vacib estetik funksiya meydana çıxır.

Bədii təhlil obyektinin mürəkkəbliyi inikas üsulunu da mürəkkəbləşdirir:

1. Predmetin görünməyən tərəfləri-alt qatı epik təfəkkürün-obyektiv düşüncənin materialına çevrilə bilmir.

2. Bütün olub keçənləri qəhrəmanın subyektiv düşüncəsindən keçirmək inikasın obyektivliyini axıra qədər təmin edə bilmir.

3. Konkret zaman hüdudlarından kənara çıxan və mifoloji və folklor yaddaşında yaşayan milli həqiqətlər şərti-metoforik düşüncə metoduna aktuallıq qazandırır.

80-ci illərin Azərbaycan romanı mürəkkəbliklərlə dolu Zamanın obrazını yaradır. Azərbaycan ədəbiyyatında məhz bu məqamda roman «dünya modeli» funksiyasında çıxış edir. Bu zaman roman həm epik, həm lirik, həm də şərti-metaforik düşüncə üsullarının hər birindən bəhrələnir, onların sintezində meydana çıxır.

«Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi», «Geriyə baxma, qoca», «Mahmud və Məryəm», «Ölüm hökmü», «Ağ dəvə», «Köç», «Səs», «Günah duası», «Ceviz qurdu», «Fətəli fəthi», «Yaşıl teatr», «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü», «Azıxa doğru», «Ağ dərə», «Qətl günü» və b. romanları hər hansı bir üslubun «təmiz» nümunəsi kimi götürmək mümkün deyil.

Bu əsərlərdə roman təfəkkürü həyatı inikasın müxtəlif üsullarının sintezi ilə şərtlənir. Bu keyfiyyəti roman təfəkkürünün yeni mərhələsi kimi qiymətləndirmək mümkündür. Məhz bu mərhələdə «Azərbaycan ədəbiyyatı romanlar vasi-

təsilə nəhəng düşünmək, xalqın mədəni, əxlaqi, tarixi problemlərini lazımi miqyasda qoymaq qabiliyyətinə yiyələndi» (N.Cəfərov).

Çağdaş roman özünü «sərbəst forma» kimi təsdiq etmək meyli ilə seçilir. Bu günkü romanı xalq təfəkküründən kənarda təsəvvür etmək mümkün deyil. Xalq bədii təfəkküründün «məhsulları» hiss olunmadan yazılı ədəbiyyatın, xüsusən bədii nəsrin poetikasına güclü nüfuz edir. Bu, təfəkkürün miqyas genişliyi, zamansızlıq və məkansızlıq keyfiyyəti nasirləri heyrətdə qoymaqla bərabər, onları özünün «cazibə dairəsi»nə salır. Bu gün çağdaş tənqidi düşüncə tamamilə doğru bir konsepsiyanı ədəbi dövriyyəyə buraxır ki, «ədəbiyyat o zaman böyükdür ki, o güclü etnik-mədəni əsaslar üzərində dayanır. Eposa, epos mədəniyyətinə söykənməyən ədəbiyyat nəhəng ola bilməz» (N.Cəfərov). Bu mənada çağdaş romanda Azərbaycan yazıçısının öz qədim eposunu, epos mədəniyyətini özündə ehtiva etmək stixiyası görünməkdədir. «Geriyə baxma, qoca», «Mahmud və Məryəm», «Köç» romanlarında folklor təfəkkürü ilə fərdi yazıçı təfəkküründün sintezi yalnız bədii məzmunu milli-tarixi yaddaşa kökləməklə uğurlu səslənmir, həm də roman dilinə güclü folklor ladı, etnoqrafik çalar gətirir.

III yarımfəsil «Polifonik romanın yaranması» adlanır. Tədqiqatda belə bir qənaət irəli sürülür ki, İ.Hüseynovun «İdeal» romanı polifonik romanın nümunəsidir. Biz bu fikirdəyik ki, «İdeal»ın polifonik roman kimi yazılması ilə 80-ci illər romanı üslub axtarışlarından həyatı inikasın yeni üsullarının axtarışına qədər təkamül yolu keçir. Beləliklə, 80-ci illər Azərbaycan romanı polifonik (dialoji) romanın yaranması ilə də ciddi dəyər qazanır. Fikrimizcə, bu, çağdaş Azərbaycan romanının ən ciddi ədəbi-estetik hadisələrindən biri sayıla bilər.

I F Ə S İ L.
ROMAN VƏ MÜASİR HƏYAT: MÖVZU VƏ ONUN BƏDİİ HƏLLİ

1.1. Çağdaş romanın tənqid pafosu. Sosial və siyasi həyatın ziddiyyətləri analitik təhlil müstəvisində

80-ci illər Azərbaycan romanı üçün uğurlu onillikdir. Bu onillikdə roman janrı həm kəmiyyət, həm də keyfiyyət baxımından məhsuldarlığı ilə diqqəti çəkir. Lakin yaranmış ədəbi nümunələrin hamısının yüksək bədii dəyərə malik əsərlər olduğunu iddia etmək obyektivlikdən çox uzaq olar. "Bunların içərisində 30-40-cı illərin zəif bədii nümunələri səviyyəsində olan əsərlər də var, ondan aşağı olanları da, 60-cı illərin yaxşı nümunələrini kor-koranə yamsılayanlar da və nəhayət, tamamilə ölüvay, yalnız çap olunmaq xatirinə yazılanları da…".[1] Bu tip əsərlərin romanın 80-ci illərdə yaranan nümunələri içərisində yer alması faktı ilə yanaşı, 80-ci illər romanının spesifikasını özündə ifadə edən əsərlərin mövcudluğu da faktdır. O mənada ki, "80-ci illərdə yazılmış əsər anlayışı başqadır, 80-ci illərdə ədəbiyyatımızın keyfiyyətini, bədii siqlətini səciyyələndirən əsər başqa".[2] Onilliyin roman təsərrüfatındakı bu ikili mənzərəyə nəzər yetirən tənqid əsl sənət fatkı ilə antisənət nümunəsini bir-birindən ayırmağın zəruriliyi fikrini vacib hesab etməklə yanaşı, bu ayırmanın meyarlarını da təyin etməyi həm zəruri, həm də çətin bir iş hesab edirdi: "Bu gün tənqidi düşündürən, onu narahat edən ən kəskin, ən vacib məsələ sözün əsl mənasında inqilabi dəyişmələrlə səciyyələnən dövrümüzün – 80-ci illərin ikinci yarısının bədii əsərlərinin dəyərinin hansı ali meyarlarla müəyyənləşdirilməsi məsələsidir"[3].

Fikrimizcə, bu, ali meyarlardan biri və bəlkə də birincisi

---

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.166
[2] Yenə orada. s.95
[3] Yenə orada. s.158

mövzuya münasibətlə bağlıdır. Çünki "bədii əsər mövzuya təzə münasibətdən yaranır" (Ə.Əylisli). "Mövzuya təzə münasibət" əslində 80-ci illər nəsrinin, o cümlədən romanın ən səciyyəvi əlaməti kimi meydana çıxır. Bu da qətiyyən təsadüfi deyil. Çünki 80-ci illər "inqilabi dəyişmələrlə səciyyələnən dövr" kimi tarixin yaddaşına daxil olub və məhz bu onillikdə ədəbiyyat partiya işinin bir təkərciyi, vintciyi, ideoloji təbliğat vasitəsi olmaq funksiyasından azad olmaq imkanı əldə edib. Keçmiş SSRİ məkanında 80-ci illərə qədər yazıçı heç vaxt sözünü "axıra qədər" deyə bilməyib və deməli, həyat həqiqəti bədii həqiqətə çevriləndə bu və ya digər dərəcədə mütləq təhrif olunub. Sənətkar mövzunu həyatın və sənətin həqiqətləri prizmasından həll etməyə imkan tapmayıb. 80-ci illərdə ictimai-siyasi atmosferin yumşalması sənətkarlara həyat həqiqətini doğru-dürüst və axıra qədər göstərməyə və analitik bədii təfəkkürün predmetinə çevirməyə şərait yaratdı. Çox səciyyəvi bir misal kimi İ.Əfəndiyevin "Üçatılan" povestini göstərmək olar. 1981-ci ildə yazılmış bu əsəri tənqidçi V.Quliyev "Azərbaycan kəndində kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən" əsər kimi[1] qiymətləndirmişdir. Lakin tənqidin əsər haqqındakı bu qiyməti ilə razılaşmaq olmaz. Tənqidçinin təqdimindən belə çıxır ki, bu povest kollektivləşmə uğrunda mübarizə məsələlərindən bəhs edən çox saylı roman və povestlərdəki ideya mövqeyini davam etdirir. Belə bir ideya mövqeyi isə 80-ci illərin nəsr nümunəsi kimi "Üçatılan" povestinə heç bir uğurlu sənət taleyi verə bilməzdi. "Üçatılan" povesti"Azərbaycan kəndində kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən" əsər yox, kollektivləşmə uğrunda mübarizə dövrünün, Azərbaycan kəndində sovetləşmə, kolxoz quruculuğu prosesinin getdiyi dövrün həqiqətlərini əks etdirir. Lakin əsərin ifadə etdiyi ideya və yazıçı mövqeyi bu mövzuda əvvəlki illərdə yazılmış əsərlərdəkindən kəskin şəkildə fərqlənir. Müəllif sovetləşmə, kolxoz quruculuğu uğrunda

[1] Quliyev V. Nəsr (81-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses 81-82. Bakı: Elm, 1987, s.24

mübarizə prosesini obyektiv və yaxın keçmişin tarixi həqiqətlərinə uyğun şəkildə inikas etmişdir. Müəllif povestdə sovetləşmənin və kolxoz quruculuğunun Azərbaycan kəndində əsrlərdən bəri formalaşmış həyatın təbii axarını pozduğunu, Azərbaycan kəndi üçün bu prosesin heç də "həyat yolu" olmadığını, sinfi mübarizə adı altında insanların ən adi hüquqlarının tapdandığını, çoxsaylı mənəvi, əxlaqi, sosial-siyasi problemlər yaratdığını göstərə bilmişdir. Məhz ənənəvi mövzuya bu cür yeni münasibət "Üçatılan" povestini "80-ci illərdə ədəbiyyatımızın keyfiyyətini, bədii siqlətini səciyyələndirən" əsərlərdən biri hesab etməyə imkan verir.

Ənənəvi mövzuların tamam yeni ideya və sənətkar mövqeyindən işlənməsi və sənətkarların bu mövzuları "yeni dövrlə, yeni tələblərlə uzlaşdırmağı bacarmaları" (Aydın Məmmədov) 80-ci illər romanında diqqəti çəkən ən ciddi qanunauyğunluqlardan biridir. Məlumdur ki, İ.Hüseynovun "Yanar ürək" əsəri 50-ci illərin sonu, 60-cı illərdə Azərbaycan romanında ictimai-siyasi həyatın obyektiv təhlilinə, insan və cəmiyyət probleminin uğurlu bədii həllinə doğru istiqamətlənmiş novator sənət nümunəsi kimi qiymətləndirilmişdir. Və bu əsərin Azərbaycan romanının sonrakı inkişafına təkanı da, ənənə yaratmaq gücü də danılmazdır. Bununla belə 80-ci illərdə İ.Hüseynov "Yanar ürək" romanının mövzusu və motivləri əsasında yeni roman yazdı*.

Hansı səbəbdən yazıçı "faktik olaraq həmin əsəri ("Yanar ürəy"i – T.C.) uçurub dağıtmış və onun əsasında tamamilə yeni bir roman yaratmışdır?".[1] Yazıçının öz xatirələrindən məlum olur ki, "…hər cür saxtakarlıqdan uzaq, uca şəxsiyyətlərin yollarında sədd və maneələrin səbəbləri haqqında düşündüklərini" ifadə etmək üçün "Yanar ürək"dən bəzi bioqrafik

---

* *Əsər ilk nəşrində "Eşq dəlisi" (1984), sonra isə "İdeal" (1986, 1988) adlandırılmışdı.*

[1] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.157

faktları saxlayıb, 40-80-ci illər arasında baş vermiş mənəvi-psixoloji dəyişikliklər haqqında bir roman"[1] yazmışdır. Prof.Q.Kazımov da "Yanar ürəy"in "İdeal"a çevrilməsinin səbəblərini yazıçının 40-cı illərdə və sonrakı dövrlərdə yaranmış mənəvi-psixoloji dəyişikliklərə daha ciddi, daha dərin nəzər salmaq lüzumu ilə izah edir.[2]

Fikrimizcə, yazıçının mövzuya təzədən qayıtması keçən illər ərzindəki "mənəvi-psixoloji dəyişikliklərlə" yanaşı, cəmiyyətdə gedən ictimai-siyasi prosesləri daha əhatəli və köklü şəkildə inikas niyyətilə bağlıdır.

Yazıçı "Yanar ürək"də Sultan Əmirli obrazını mənfi planda verməklə cəmiyyətə tənqidi münasibətin ənənəsindən kənara çıxmış, tənqidin hüdudlarını genişləndirmişdi. İ.Hüseynov rayon partiya komitəsinin katibini tənqid hədəfinə çevirmiş və onun simasında diqqəti inzibati amirliyin cəmiyyətdə yaratdığı ictimai bəlalara yönəltmişdi. Sultan Əmirli yüksək vəzifəli kommunist idi və onun tənqidi mənsub olduğu hakim partiyanın və sistemin nüfuzuna xələl gətirirdi. Bu tənqid dolayısı ilə hakim partiyaya və siyasi sistemə qarşı çevrilmişdi. Xalqın düşdüyü ağır, acınacaqlı vəziyyət yüksək rütbəli partiya işçisinin fəaliyyətindəki və xarakterindəki ciddi qüsurlarla əlaqələndirilir, xalq və dövlət problemi qaldırılırdı.

İnzibati amirlik üsulu ilə idarə olunan xalqın bir rayon səviyyəsindəki həyatının acınacaqlı mənzərələrinin yüksək sənət dili ilə ümumiləşdirilməsi "Yanar ürək"də İ.Hüseynovun "vətəndaş fədakarlığının" (Aydın Məmmədov) ən bariz nümunəsi idi. 80-ci illər yazıçıya yaşadığımız zamanın ictimai-siyasi gerçəklikləri haqqında həqiqəti axıra qədər demək imkanı yaratmışdı. İ.Hüseynov "İdeal"ı "hər cür saxtakarlıqdan uzaq, uca şəxsiyyətlərin yollarındakı sədd və maneələrin səbəbləri haqqında" düşünərək yazdığını bildirir. Bir qədər obrazlı şəkildə ifadə edilmiş bu fikirlərdən də aydın olur ki, İ.Hüseynov

---

[1] Yenə Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, 1997, s.157

[2] Yenə orada. s.157-158

romanda insan və zaman, xalq və ictimai-siyasi sistem və bundan yaranan problemləri inikas məqsədini əsas götürmüşdür. "Yanar ürək"də ictimai-siyasi sistemin nisbətən aşağı eşalonuna yönəlmiş tənqid "İdeal"da artıq siyasi sistemin özünə qarşı çevrilmiş, onun antihumanist mahiyyəti göstərilmişdir.

İctimai bəlaların kökü və səbəbləri "İdeal"da ayrı-ayrı fərdlərdə, Sultan Əmirlidə, Xəlvət Rəhimdə və başqalarında axtarılmır.

Sultan Əmirli bütün ömrünü əqidəli, pak bir kommunist kimi fəaliyyətdə keçirsə də, faciəvi taledən yaxa qurtara bilmir. Sultan Əmirlinin faciəsi onunla izah olunur ki, bütün həyatını sərf etdiyi və uğrunda mübarizə apardığı ictimai-siyasi sistem özünü doğrultmur, onun antihumanist mahiyyəti son nəticədə Sultan Əmirliyə bütün çılpaqlığı ilə aydın olur. Xəlvət Rəhimlərin 30-cu illərdə repressiya edilən və haqsız məhv edilən qohumlarının taleyi bu obrazın ictimai-siyasi sistemə qarşı çevrilmiş mübarizəsinin obyektiv səciyyəsini təhtəlşüur olaraq oxucuya çatdırır. "İdeal"da tənqidin əsas hədəfi kimi kənd və rayon səviyyəlilərdən daha çox, respublika səviyyəlilərin, birincilərin seçilməsi də ictimai-siyasi sistemə yazıçı münasibətinin barışmazlığını ifadə edir.

İctimai həyatı bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə bədii təhlilin mərkəzinə çəkmək və bu barədə oxucunun təsəvvürlərini dəqiqləşdirmək və dərinləşdirmək "İdeal"la yanaşı, Elçinin "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", M.Süleymanlının "Səs", "Günah duası", Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanları üçün də xarakterikdir. Bu əsərlərin mövzu və həyat materiallarında, xarakterlərinin səciyyəsində, hətta yazıçı niyyətinin təcəssümündə üst-üstə düşən və bir-birini tamamlayan məqamlar çoxdur. Elçinin romanlarında əsas təsvir obyekti kimi durğunluq və repressiya dövrü hadisələri götürülürsə, M.Süleymanlının dilogiyasında durğunluq və repressiya dövrü ilə yanaşı, aşkarlıq və yenidənqurma dövrünün də problemləri əhatə olunur. Bu romanları əhatə olunan zaman kəsikləri çər-

çivəsində cəmiyyət həyatının analitik bədii təhlilini vermək məqsədi birləşdirir. Bu əsərlərdə siyasi rejim və xalq problemi qoyulmuşdur. Müəlliflər qaldırdıqları problemi həm sosial-siyasi, həm də mənəvi-əxlaqi müstəvidə həll etməyə çalışmışlar. Romanlarda sovet siyasi rejiminin mahiyyəti bu rejim altında yaşayan xalqların ictimai-siyasi və mənəvi-əxlaqi inkişafına ağır zərbə vurması, bəşəri dəyərləri çürütməsi, min illik tarixi olan adət-ənənələri heçə endirməsi kimi ağrılı problemlər kontekstində açılır.

"Ölüm hökmü" də, "Səs" və "Günah duası" dilogiyası da şəhər həyatından bəhs edir. Kənd və şəhər mövzusu kimi, nasirlərin də kənd və şəhər nasirləri deyə iki qismə ayrılması şərti səciyyə daşıyır. Buna baxmayaraq, belə bir bölgü ədəbiyyatşünaslıq və tənqiddə mövcuddur. Məlumdur ki, hər bir yazıçı daha yaxşı bələd olduğu mühitdən mövzu seçməyə üstünlük verir. Lakin həm şəhər, həm də kənd mövzsunda əsər yazan sənətkarlar da vardır. Bölgünün şərtiliyini bu cəhət bir qədər də qüvvətləndirir. Elçin şəhər nəsrinin, M.Süleymanlı isə kənd nəsrinin nümayəndəsi kimi daha artıq "ixtisaslaşıblar." Bu nöqteyi-nəzərdən "Ölüm hökmü"ndə Elçinin şəhər mövzusuna müraciətində gözlənilməzlik yoxdur. Lakin bu sözləri M.Süleymanlı haqqında demək olmaz. Çünki "Səs"ə qədər o, şəhər mövzusuna müraciət etməmişdir. Hətta Ə.Əylisli ilə dialoqunda tənqidçi A.Məmmədov belə bir sual-problem qoyur: "Düşünürəm ki, Mövlud Süleymanlı şəhər həyatından gözəl əsər yaza bilərmi?" Tənqidçi özü öz sualına belə cavab verir: "Məncə yaza bilməz. Düzdür, Mövludun gözəl yazıçı səriştəsi var, ədəbiyyatımızda yeri olan yazıçıdır. Amma o konkret tiplərdən daha çox konkret situasiyalar, etnoqrafik etüdlər yaradan sənətkardır və özünün etnoqrafizmindən kənara çıxa bilmir, ona görə də mövzu axtaranda da həmin etnoqrafizmə uyğun mövzu axtarmalı olur. Etnoqrafik üslub, yazı tərzi şəhər həyatının mürəkkəb qatlarını üzə çıxarmaq üçün çox azdır. Burada əsas diqqət adamlara, onların sonu-bucağı

bilinməyən, kələf kimi dolaşıq münasibətlərinə verilməlidir. Şəhər həyatında Mövludun gözəl bildiyi ağac, su, dağ, duman yoxdur. Burada itlər hürmür, ağacların bir-birinə söykənib dərdləşməsinə imkan da yoxdur".[1]

Doğrudan da, indiyə qədər yazdığı əsərlərdə M.Süleymanlı kəndi, onun problemlərini yaxşı bilən, kənd adamının psixologiyasına nüfuz edə bilən bir yazıçı kimi tanınmışdır. Lakin yazıçının "Səs" romanı əsl istedadın yaradıcılığını mövzu sərhəddi ilə məhdudlaşdırmağın dəqiq olmadığını sübut edir.

Məsələnin ikinci bir tərəfi də var. "Ölüm hökmü" və "Səs" romanlarının şəhər mövzusunda yazılmasının özünü də ancaq şərti qəbul etmək olar. "Ölüm hökmü"ndə Tülkü Gəldi Qəbiristanlığı, "Səs" romanında isə "üzü qala divarlarına baxan altımərtəbəli qədim bina" əsas təsvir obyektləri kimi götürülmüşdür. Bütün hadisələr ya bilavasitə bu məkanlarda, yaxud da bu məkanla bu və ya digər dərəcədə bağlı cərəyan edir. Tülkü Gəldi Qəbiristanlığı şəhərin ən qədim qəbiristanlığı kimi, üzü qala divarlarına baxan altımərtəbəli bina isə şəhərin qədim binalarından biri kimi təqdim olunur. "Ölüm hökmü"ndə Qəbiristanlıq idarəsinin işçilərinin, "Səs"də isə altı mərtəbəli binanın sakinlərinin taleyi diqqət mərkəzində saxlanır. Deməli, ilk baxışda, mövzu və süjetin şəhər həyatı ilə bağlılığına heç bir şübhə yeri qalmır. Lakin müəlliflərin bədii təsvir üsulları, izlədikləri qayə, əsərdə qoyulan problemlərin xarakteri elədir ki, mövzu və süjet şəhər həyatından götürülmüş bədii lövhələrin təcəssümü ilə məhdudlaşdırıla bilməz. Başqa sözlə, romanların mövzu və süjeti də, qoyulan problemlər də, sənətkar mövqeyi də bədii şərtilik çərçivəsində düzgün dərk edilə bilər. İ.İsmayılzadə "Ölüm hökmü" romanına "Ön söz"də yazır: "Romanda qəbiristanlıq şərti, simvolik təsərrüfatdır — əslində, balaca, mikrocəmiyyətdir…"[2] "Səs" romanında da belədir. "Üzü qala divarlarına baxan altı mərtəbəli qədim bina"

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.161
[2] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.5

Tülkü Gəldi Qəbiristanlığı kimi simvolik səciyyə daşıyır və şərti bədii məkan kimi anlaşılmalıdır. Romanların təsvir predmeti kimi götürdüyü bədii məkanın şərtiliyini qəbul edəndə, şəhər mövzusuna müraciətin də şərtiliyi meydana çıxır. Məsələnin bu cür qoyuluşu M.Süleymanlının mövzu seçimi ilə bağlı ilk baxışda paradoksal görünən məsələyə aydınlıq gətirir. "Ölüm hökmü" və "Səs" romanlarının təsvir üsulunda və məzmununda özünü göstərən şərtilik hər iki əsərin ideyasının və müəllif konsepsiyasının genişliyini meydana çıxarır. "Ölüm hökmü" durğunluq, "Səs" romanı isə durğunluq və yenidənqurma dövründə şəhər həyatının problemlərini ümumiləşdirən əsərlər kimi yox, bu dövrdə cəmiyyət həyatının ictimai-siyasi və əxlaqi-mənəvi problemlər müstəvisində bədii təhlilini verən əsərlər kimi mənalanır. Bu məqamda tənqidin, "milli heysiyyət, sosial ədalət duyğusu, mənəvi paklığın təntənəsinə inamı" Elçin nəsrinin "bədii əxlaqı üçün həmişə dəyişməz aparıcı keyfiyyət"[1] kimi müəyyənləşdirməsinin səbəbləri daha aşkar görünür. Eləcə də "Səs"in M.Süleymanlının yaradıcılığında "yad not" olmadığını başa düşmək olur. "Yazıçı var, ömrü boyu mövzu seçir, mövzu axtarır, yazıçı var onu ümumi bir konsepsiyaya xidmət edən əbədi mövzu narahat edir. Mövlud Süleymanlı öz nəsri ilə onu narahat edən fikir dünyasını pillə-pillə qurur".[2]

M.Süleymanlını "narahat edən fikir dünyası", başqa sözlə, onun yaradıcılığının ümumi və əsas konsepsiyası öz xalqının tarixi və müasir taleyi üçün narahatlıq düşüncəsi ilə bağlıdır. Yazıçı "Dəyirman", "Şeytan", "Köç" və eləcə də "Səs" romanında bu estetik konsepsiyanı əyaniləşdirir. "Bu əsərlərdə (Mövlud Süleymanlının əsərlərində - T.C.) bizə doğma olan, amma yazılmamış, qələmə alınmamış həyat yeni dəst-xətlə təsvir olunurdu, yeni ifadələr, yeni üslub, yeni deyim tərzi, xalq

[1] Cabbarov N. Həyat nəfəsli nəsr (müqəddimə) // Elçin. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, I cild, Bakı: Yazıçı, 1987

[2] Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı : Yazıçı, 1990, s.45

təfəkküründən bəhrələnən zəngin ədəbi-bədii dil, folklorizmdən orijinal tərzdə istifadə bütün bunlar Mövludun yaradıcılığının gözəllikləri, yeniliklərdir".[1]

Doğrudan da, ən yaxşı cəhət budur ki, yazıçı heç vaxt özünü təkrar etmir, hər əsərində xalq taleyi ilə bilavasitə bağlı olan əsaslı bir problem qaldırır və beləliklə, "onu narahat edən fikir dünyasını pillə-pillə qurmağa" (C.Məmmədov) nail olur. "Səs" yazıçının "Köç" romanındakı, "Dəyirman" povestindəki müəllif konsepsiyasının yeni mövzu və məzmunda, yeni həyat materialında, yeni fikir qatı ilə açılışıdır. Obrazlı desək, "Səs" romanında "Köç" hələ də "yol" gedir. M.Süleymanlının estetik konsepsiyası yaşam tariximiz haqqında qənaətlərinin, fəlsəfi görüşlərinin toplusundan ibarətdir. M.Süleymanlının sənətkar mövqeyi "biz kimik, haradan gəlmişik və hara gedirik?" sualına axtarılan və bütün bədii yaradıcılığında inikas olunan cavabla müəyyənləşir. M.Süleymanlının yaradıcılığı bizi bizə tanıtmaq arzusundan yaranır, milli yaddaşımızı oyatmaq, unutqanlığımızın çəkilməz faciələrə səbəb olmasını göstərmək istəyindən qidalanır. Eyni bir sənətkar mövqeyindən çıxış M.Süleymanlının estetik idealının davamlılığının və bütövlüyünün göstəricisidir. "Köç"də son iki əsrdəki tarixi taleyimiz, "Səs"də isə sovet siyasi rejimi dövründəki yaşam tərzimiz bədii təhlilin mərkəzinə çəkilir.

Siyasi rejim insanı əzən bir struktur formalaşdırıb. Bu strukturun əsas aləti isə qorxudur. Qorxu mexanizmi dayanmadan işləyir və hər an insanı əzməyin yeni-yeni formalarını "icad edir". Elçin və M.Süleymanlı bu əzilmə prosesi haqqında danışmır, prosesin özünü göstərirlər. Biz ən müxtəlif forma və vasitələrlə insanın necə xırdalanması, mənəviyyatsızlıq yoluna düşməsi və son nəticədə əxlaqi-mənəvi kataklizmə yuvarlanması prosesini görür və müşahidə edirik.

Dövlət strukturları İsgəndərin və onun ətrafındakı adamların ("Səs" romanı) gizli sex işlətmələrinə, anaşa alveri etmə-

[1] Xudiyev N. Zamanın axarı ilə. Bakı: Azərnəşr, 2004, s.372

lərinə, altımərtəbəli binanın üstündə əlavə otaqlar tikib oranı əxlaqsızlıq yuvasına çevirmələrinə və bu əməlləri ilə "professor" vəzifəsinə qədər yüksəlmələrinə göz yumur, gizli sexlərin fəaliyyətindən narazılıq edən adamları "istilik sistemidir, işlədikcə səs eləyir" deyib azdırırlar.

Əbdül Qafarzadəyə ("Ölüm hökmü") Qəbiristanlıq idarəsinin otaqlarını qumarxanaya, alverxanaya çevirməsinə görə "gözün üstə qaşın var" deyən olmur. Cəmiyyətin psixologiyası belədir ki, əyri, gizli işlə məşğul olanlar özlərini çox rahat hiss edir. Lakin zaman keçdikcə, onların canına, mənliyinə qorxu, vahimə hissi çökür. Bu qorxu, vahimə hissi "əlləri nə qədər uzun olsa" da belə, Əbdül Qafarzadənin də, Fərid Kazımlının da, Qəriblinin də ("Ölüm hökmü") canında var, Kamal Rəhimovu da ("Səs") məhz bu qorxunun gözəgörünməz əlləri idarə edir. Cəmiyyətdə yüksək vəzifə daşıyan bu adamların insanlıq ləyaqətlərini qoruyub saxlaya bilməməsi, insanlara qarşı getdikcə artan kin və qəddarlıqları da qorxu hissindən qidalanır. Rejim, yuxarı eşalon onlara hər cür imtiyaz verir, onlar da bu imtiyazlardan hər cür sui-istifadə edirlər. İmtiyazları, imkanları artdıqca mənəviyyatlarının əldən getməsi, milli hiss və düşüncədən uzaqlaşmaq onların ən səciyyəvi cəhətidir.

Nə Əbdül Qafarzadə, nə Fərid Kazımlı, nə də Kamal Rəhimov öz bacarıq və istedadlarına görə yüksək vəzifə sahibi olmamışlar. Onların əsas keyfiyyəti milli qürur, milli düşüncədən məhrum olmalarıdır. Vəzifəyə gələnə qədər necə əziliblərsə, eləcə də başqalarını, onlardan asılı olanları əzmək, sındırmaq, təhqir etmək, adamların qürur və heysiyyəti ilə oynamaq Əbdül Qafarzadələrin, Kamal Rəhimovların əsas iş üsuludur. Kimsəsiz arvadı basdırmaq üçün yer istəyən və pul vermədiyi üçün "yox" cavabı alan Xosrov müəllim Əbdül Qafarzadəni məhz bu avantürist iş üsuluna görə boğub öldürmək istəyir. "Səs"də "yaxasını cıran oğlan" həqiqətin ağzına daş basdığına görə Rəhimova "mən də qulam, amma mən ölən qulam... Sənsə

yaşaya bilən qulsan, Rəhimov" deyir.[1] "Ölüm hökmü" və "Səs" romanlarında insanın "yaşayan qula" çevrilməsi prosesinin mexanizmi açlıır. İskəndər, Hacı, Dəmir, Tofik, Məleykə ("Səs"), Əflatun, Xıdır, Vasili, Roza, Mürşid Gülcahani, Muxtar Xudavəndə ("Ölüm hökmü") belə "yaşayan qullar"dır. Şəxsi düşüncə, mənəvi əzab və ya sevinc hissi bu adamlara yaddır. Çünki bu adamlar siyasi rejimin tam yetişmiş meyvələridir. Hacı deyir: "Şura hökuməti məni it elədi." Özünü "it" kimi hiss etmək insanın insanlıqdan çıxıb şeytana çevrilməsidir. Romanların əhatə etdiyi zaman kəsiklərində mühitin insana təsirinin bu tərəfini aşkar görürük. Xıdırın ("Ölüm hökmü") ətrafındakıları sata-sata yüksəlmək arzusu, Əflatunun kolxoz planı kimi "xalq düşməni planı"nı yerinə yetirmək üçün alışıb yanması psixoloji cəhətdən ictimai sistemin onların əməllərinə yandırdığı yaşıl işıqla izah olunur.

Əslində mühitin xarakteri elədir ki, "it" olmamaq mümkün deyil. İtə çevrilməyənlərin aqibəti məhvə məhkumdur. Hər iki romanda "məhvə məhkumluq" aqibətini qəbul edən obrazlar da vardır. Bu cəhət romanlardakı konfliktin psixoloji aspektini müəyyənləşdirməklə yanaşı, nikbin pafosunu yaradır. Cəmiyyətin bir qütbündə rejimin əyib sındırdığı, öz qəlibinə yerləşdirdiyi, müstəqil düşüncədən məhrum etdiyi, mənəviyyatını pozduğu adamlar dayanırsa, başqa bir qütbündə xarakterlərindəki bütövlüyün, saflığın, təmizliyin, əyilməzliyin faciəsini yaşayan insanlar dayanır. "Səs" romanında Umbikə, Rüfət, Haley, Buta arvad, Ballı, "Ölüm hökmü"ndə Xosrov müəllim, tələbə Murad İldırımlı belə obrazlardır. Bu adamların hər biri öz təmizliyi müqabilində cəmiyyətdən bir cür yara alır, dərin psixoloji hallar keçirir, faciəli bir tale yaşayır.

Tənqidçi N.Mustafa Ç.Hüseynovun "Ailə gizinləri" romanı haqqında yazır: "Həmin romanda Çingiz Hüseynovun ən böyük uğuru, zənnimizcə, sosializm cəmiyyətində vəzifə fenomenini

[1] Süleymanlı M. Günah duası // «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №13, s.46

açıqlaya bilməsidir".[1] Bu cəhət "Ölüm hökmü" və "Səs" romanı üçün də çox səciyyəvidir. Xüsusən "Səs" romanında vəzifənin cəmiyyətin psixologiyasına təsirinin xüsusiyyətləri daha əhatəli verilir. Romanda yüksək vəzifə daşıyan Kamal Rəhimovun qardaşı Haleyin taleyi Sovet cəmiyyətində vəzifə və insan probleminin yaratdığı çoxtərəfli bəlaları aydın görməyə imkan verir. Heç kim Haleyi öz adı ilə çağırmır, hamı onu görəndə "Rəhimovun qardaşıdı" deyirlər. Heç kim ona özünə və işinə görə münasibət göstərmir, müraciət etmirlər. "Kamal Rəhimovun qardaşıdı" deyiminin psixoloji təsiri Haleyi mənən əzir, bir insan kimi özünü hiss edərək yaşamağa imkan vermir.

Kamal Rəhimovların, Əbdül Qafarzadələrin çox arxayın və asudə yaşadığı mühitdə Haleylər, Umbikələr, Rüfətlər, Buta arvadlar, Ballılar ("Səs"), Murad İldırımlılar, Xosrov müəllimlər yaşaya bilmir, "artıq adamlara" çevrilirlər. Mühit vicdanının səsinə qulaq asanları və bu "səs"in hökmü ilə hərəkət edənləri sıxır, onların dərin mənəvi sarsıntı keçirməsinə və son nəticədə "tərki-dünya" bir həyat keçirməsinə səbəb olur. Siyasi rejimin möhkəmlənməsində "sidq ürəklə" çalışan, namuslu kommunist kimi fəaliyyət göstərib, ölümün gözünün içinə dik baxan çekist Murad İldırımlının qan qohumu tələbə Murad İldırımlının, halal zəhmətlə yaşayan, saf və təmiz, lakin həqiqəti üzə deyən, haqsızlığa dözə bilməyən Xosrov müəllimin, pul alıb iş düzəltməyən, öz adı, öz zəhməti ilə yaşamaq istəyən, vəzifəli qardaş himayəsindən çıxmağa can atdığı üçün "dəli" adlandırılan Haleyin taleyi cəmiyyətdə saflığa, təmizliyə, həqiqətə münasibətin əsl mahiyyətini şərtləndirir. Murad İldırımlı, Xosrov müəllim və Haley kimi Umbikə də, Rüfət də, Buta arvad da, Ballı da xarakterlərindəki bütövlüyün, saflığın, təmizliyin faciəsini yaşayırlar. Yazıçı bu obrazların tragik bir tale yaşadığına oxucunu inandırır. Çünki

[1] Mustafa N. Dörd roman, bir problem // «Azərbaycan» jurnalı, 1990, №6, s.171

cəmiyyətin ictimai ab-havası elə idi ki, saf olmaq, təmiz olmaq böyük əksəriyyətdən seçilmək demək idi. Bu isə böyük iradə və əzm tələb edirdi. Buta arvad üzünü oğlanlarına tutub deyir: "Gözümə yuxu gedən kimi əllərini salıb içimnən tük çözələyirlər, ayaqlayırlar məni. Sakat meydanından sizi də asaydılar kaş, uf, deməzdim. Ooy, qarnım cırılsın mənim! Sizin cavabınızı verəmmiyəcəm. Döşümnən asacaqlar məni, bilirəm, lüt qızlar göstərib camaata, pul alırsız, tfu üzünüzə! – bərkdən ağlamağa başladı".[1] Ağlaya-ağlaya bayılan və bir daha ayılmayan Buta arvadın ölümü, Haleyin özünü asması, Ballı arvadın çərləyib yorğan-döşəyə düşməsi, Umbikənin ürək parçalayan ağıları cəmiyyətdə gedən proseslərə, ictimai və mənəvi-əxlaqi atmosferə daxili etirazın, barışmazlığın ifadəsidir və bu kontekstdə ümumbəşəri və milli dəyərlərin yaşarılığına, onları məhv etməyin mümkünsüzlüyünə dair yazıçı qənaətlərinin aşkarlığına xidmət edir.

Hər iki romanda inkar pafosu çox güclüdür. Yazıçılar sovet siyasi rejimini sosial birgəyaşayış forması, mütərəqqi ictimai-siyasi quruluş olaraq qəbul etmir, humanist mövqedən yazılmış qanunların ilğımlı xarakterini, kağız üzərində qaldığını, yazılmamış, lakin yazılı qanunlardan daha dişli, daha hökmlü eybəcər "qanunlar" əsasında fəaliyyət göstərdiyini konkret bədii təsvirlərlə sübut edirlər. Elçinin və M.Süleymanlının romanlarındakı tənqid tendensiyalıdır və onun sivri ucu ictimai sistemi köklü şəkildə ifşa etməyə yönəlmişdir.

"Ölüm hökmü"ndəki Əbdül Qafarzadə, Fərid Kazımlı, Mürşid Gülcahani, Nəcəf Ağayeviç, Əflatun, Xıdır, Arzu, "Səs"də Məleykə, Hacı, İsgəndər, Kamal Rəhimov, akademik Balacahunlu obrazlarının eybəcər xarakteri bütün çılpaqlığı ilə açılır. Lakin sənətkarlar obrazları cəmiyyətdə özünə yer tapan "antipodlar" səviyyəsində tənqid etmirlər. Adları çəkilən obrazlar ictimai-siyasi rejimin iç üzünün göstəricisi, mənəvi-əxlaqi simasının daşıyıcısı kimi mənalanırlar. "…Cilddən-cildə,

[1] Süleymanlı M. Səs / «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №2, s.34

dondan-dona girən o insanların, necə deyərlər, materialını Zaman özü hazırlayıb, onlar hamısı indi özünə qənim kəsilən Zamanın öz məhsullarıdır".[1]

"Ölüm hökmü" və "Səs" romanlarındakı konfliktin xarakteri 80-ci illər nəsri üçün səciyyəvilik kəsb edir. Bu konflikt tipi yazıçı mövqeyinin, əsərlərdə ifadə olunan əsas fikrin təbiətindən doğur. Sənətkarlar cəmiyyətin ayrı-ayrı üzvlərini, onların əxlaqi-mənəvi və sosial simasındakı "ictimai eyibləri" tənqid etmək məqsədi güdmürlər. Əksinə, insanı sosial və əxlaqi kataklizmə sürükləyən sistemin özü tənqid hədəfi kimi götürülür. Buradakı konflikt yaxşılarla pislərin, yeniliklə köhnəliyin mübarizəsindən yox, insanla cəmiyyət, ictimai mühit, insan və mövcud siyasi sistem arasındakı ziddiyyətin xarakteri ilə müəyyənləşir.

Əlbəttə, bu romanlardakı obrazları da şərti olaraq pislərə və yaxşılara ayırmaq olar. Lakin "pislər" və "yaxşılar" bu romanlarda əks qütblərdə, konfliktin əsasında dayanmır, onu yaratmırlar. Əksinə istər mənfilər, istərsə də müsbətlər ictimai sistemin qurbanları kimi eyni bir qütbdə də birləşə bilir, tragik obrazlar kimi xarakterizə edilə bilirlər.

Bu əsərlərdə müəlliflərin müsbət qəhrəman axtarıcılığı meyli də yoxdur. Çünki sənətkarların qarşısında yaşadığı dövrün, mövcud sistemin təntənəsini vermək yox, onun həqiqi mənzərəsini əks etdirmək, ümumiləşdirilmiş obraz səviyyəsində Zamanın dolğun xarakterini yaratmaq məqsədi dayanır.

Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanı da bu məqsədlə yazılmış əsərdir. Roman ilk dəfə 1984-cü ildə nəşr olunmuşdur.

"Qətl günü" əsəri niyə məhz 80-ci illərdə yarandı? A.Məmmədov belə hesab edir ki, "əslində T.Abuladzenin "Tövbə" filmi də, Ç.Aytmatovun "Qətl yeri" əsəri də, lap elə Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" əsəri də məhz 60-cı illərdə

[1] İsmayılzadə İ. Repressiyadan durğunluğa doğru (müqəddimə) // Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.4

yaranmalıydı".[1] Fikrimizcə, "Qətl günü" 60-cı illərdə yarana bilməzdi. Çünki elə A.Məmmədovun özünün dediyi kimi, hələ bu illərdə "şəxsiyyətə pərəstişin doğurduğu iflic" çox güclü idi, cəmiyyətdə həqiqi demokratiya yox idi, olsa-olsa demokratikləşmə istiqamətində kiçik bir "nəfəs genliyi" (C.Məmmədquluzadə) əmələ gəlmişdi. 80-ci illər isə öz ictimai-siyasi atmosferi ilə 60-cı illərlə müqayisəyəgəlməz dərəcədə irəli getmişdi. Əgər 80-ci illərin ikinci yarısını – "cəmiyyətimizin qədəm qoyduğu yenidənqurma dövrünü ədəbi düşüncənin xoşbəxtlik, azadlıq dövrü kimi" qiymətləndiririksə, onda "Qətl günü"nun də məhz belə bir dövrün ərəfəsində yazılmasını qanunauyğun hesab etməliyik. Digər bir tərəfdən, "Qətl günü" "80-ci illərdə ədəbiyyatımızın keyfiyyətini, bədii siqlətini səciyyələndirən"[2] əsər kimi məhz bu illərdə xalqın milli şüurunun yüksəliş mərhələsinə qədəm qoyması, milli özünüdərk və azadlıq ideyalarının cəmiyyətdə aparıcı mövqe tutmasının bədii ədəbiyyatdakı əksi idi.

60-cı illərdə ədəbiyyata gələn Y.Səmədoğlunun keçən iyirmi il müddətində formalaşan həyatı və ədəbi təcrübəsini, "total təfəkkür" (Y.Yeftuşenko) sahibi kimi "ictimai həyatın bütün qatlarını görə bilmək" bacarığını da bura əlavə etmək lazım gəlir. "…Y.Səmədoğlunun mövzuya münasibətində cəmiyyətin bütün qatlarını görən, onu dərindən bilən adam dayanır. Hiss edirsən ki, bu adam ictimai qatların hamısını yaşayıb, həyatından keçirib".[3]

"Qətl günü" əsərində hansı problemlər qoyulub həll edilmişdir, başqa sözlə, romanın ideyasını necə müəyyənləşdirmək olar? Bu məsələ ilə bağlı ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda həm bir-birini tamamlayan, həm də xeyli fərqli mülahizələr mövcuddur. Bu da tamamilə təbiidir. Çünki "Qətl günü" yeni-

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.192
[2] Yenə orada.
[3] Yenə orada. s. 172

yeni yozmalar üçün zəngin material verir".[1] Bununla belə, romanın ideya tutumu ilə bağlı mülahizələr bir-neçə baxımdan üst-üstə düşür.Tənqidçi və ədəbiyyatşünaslar romanın humanist ideallar ifadə etdiyini və güclü tənqidi pafosa malik olduğunu dönə-dönə qeyd etmişlər. Romanda qoyulub həll edilən problemlərin ümumbəşəri dəyərlər zəminində mənalandırılması da ədəbi tənqidin yüksək qiymətləndirdiyi cəhətlərdəndir.

Roman haqqında ilk tənqidi məqalənin müəllifi Anar əsərin ideyasının ümumbəşəri mahiyyətini belə qiymətləndirir: "Qətl günü" humanist pafosla yazılmış bir əsərdir. Burada zorakılığın, zülmün hər hansı şəklinə qarşı, insan mənliyini tapdalayan, mənəviyyatını əzən hər hansı formasına qarşı acı bir etiraz vardır. Amma romanda bir əbədilik havası, zamanın fövqündə yaşayan bir ruh var ki, ötən əsrləri, illəri, günləri, situasiyaları, xarakterləri nə isə ümümbəşəri, əzəli mövqedən seyr etmək imkanı yaradır".[2]

Roman "əxlaqi-insani dəyər və sərvətdən qlobal miqyasda və fəlsəfi vüsətlə danışmaq" keyfiyyətindən başqa, həm də özümüz haqqındadır: "yaşadığımız məlum, konkret tarixi təcrübə haqqındadır".[3] Bu günün, dünənin, ondan qabaqkı günlərin, müasir və tarixi gerçəkliyimizin həqiqətləri haqqındadır. Bu həqiqətləri bütöv bir ömür həsr edilmiş yazıçı düşüncəsindən keçirib dərin ümumiləşdirmə vüsəti ilə ifadə etmək bacarığı ilə bağlıdır. Roman üçün "həyat haqqında gərgin, narahat düşüncələr səciyyəvidir"[4]. Tənqid romanın "çətin qavranılan" (Anar) əsər olduğunu nəzərə alıb "daxili qatlarda, alt laylarda" (A.Hüseynov) ifadə olunan dərin mətləbləri açıq-

---

[1] Hüseynov A. Nəsr (84-cü ilin ədəbi icmalı) / Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.179

[2] Anar. Yazıçının ilk romanı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 27 iyul 1984-cü il

[3] Qarayev Y. Qətl günü / Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı: Yazıçı, 1988, s.161

[4] Hüseynov A. Nəsr (84-cü ilin ədəbi icmalı) / Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.176

lamağa çalışır. Tənqidçi A.Hüseynova görə, "romanın başlıca məziyyəti həqiqət hissinin qüvvətliliyindədir. Ciddi mətləblərdən tutmuş xırda məişət təfsilatlarınacan heç yerdə müəllif həqiqət duyğusunu zəiflətmir, heç nədə güzəştə getmir, düşündüklərini bütün açıqlığı, sərtliyi və səmimiliyi ilə ifadə edir… Cəmiyyətdə məhz həqiqətin ağzı qapananda, hiylə,yalan ayaq tutub yeriyir, ləyaqətsizlər ləyaqətliləri üstələyir, xudbin niyyətlər, rütbə-mənsəb ehtirasları tüğyan edir".[1]

Y.Qarayev "Qətl günü"ndə əks olunan ideya xətlərindən birini belə müəyyənləşdirir: "Axı roman həm də sosial tarixi-mizin dramatik bir dövründə əxlaqi konformizmə, mənəvi-vicdani ləyaqətə güzəşt və xəyanət bahasına həyatını qoruyan ziyalı şəxsiyyəti haqqındadır".[2] Y.Qarayevin romanla bağlı bu fikrini bir qədər də tamamlayaraq qeyd etmək istərdik ki, roman həm də əqidəsi, inamı, milli düşüncəsi, vətən və xalqının taleyi naminə həyatını qurban verən ziyalıların acı taleyi barəsindədir.

Müxtəlif dövrlərin yaxın səciyyəli hadisələrini bir romanda cəmləşdirmək müəllifə həyat haqqındakı qlobal düşüncələrini, fəlsəfi qənaətlərini təkzibedilməz dəlillərlə əsaslandırmaq istəyindən irəli gəlir. Bu zaman yazıçı "predmetə bir neçə müstəvidən baxmaq", "müasirliyi narahat edən problemi həm gələcəyə, həm də keçmişə uzanan "perspektivi" ilə birlikdə təsvir etmək"[3] imkanı əldə edir. Bu üsülla roman həm də konkret bir zaman kəsiyinin, hər hansı bir ictimai-siyasi rejim və ya quruluşla şərtlənən dövrün romanı olmaqla qalmır, zamanların fövqünə qalxır və bir zaman üçün deyil, bütün zamanlar üçün səciyyəvilik kəsb edir. Ə.Əylisli roman haqqındakı mülahizələrində onu "sırf azərbaycanlı mənəviyyatının

---

[1] Hüseynov A. Bakı: Elm, 1994, s.178

[2] Qarayev Y.Qətl günü/Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı, Yazıçı, 1988, s.162

[3] Yenə orada. s.156

məhsulu" hesab edəndə və "bu ümumbəşəri mövzunu məhz azərbaycanlı yazıçı bu cür yaza bilərdi" deyəndə,[1] fikrimizcə, ilk növbədə, roman materialının milli həyatımızın gerçəklikləri ilə bilavasitə bağlılığını nəzərə alırdı.

Y.Səmədoğlunun romanındakı "romanlar" bir-biri ilə səbəb-nəticə əlaqələri ilə bağlıdır. "Müasirliyiə keçmişin davamı kimi baxmaq romanda yeni janr prinsipi kimi meydana çıxır".[2] Yazıçının "analitik üslubu" (Y.Qarayev) üçün bu tamamilə qanunauyğun haldır ki, o, xəstənin başına gələnləri bir ziyalı, vətəndaş və insan kimi üzləşdiyi faciələrin, onun yaşadığı dövrün rəzalətlərlə dolu ab-havasının səbəbləri ilə bağlı düşünür, köklərini, rişələrini arayıb axtarır. Lakin roman birinci növbədə "müasirliyi narahat edən problemi" (Y.Qarayev) və ya problemləri təhlil etməyə yönəlmişdir və xəstə ilə bağlı hadisələr də bu məqsədə xidmət edir. "Yazıçı "xəstə, hələ xəstələnməmişdən qabaq", "gələcəyin xəstəsi" ifadələrini işlətsə də, əsasən, qəhrəmanın xəstə olduğu dövrü, onun ruhi-mənəvi sarsıntılar keçirdiyi məqamları təsvir edir".[3] Xəstənin ömür yolu və yaşayışın mənası haqqında mülahizələri yaşadığı dövrü, zamanı və əslində ictimai-siyasi rejimi dəqiq xarakterizə baxımından çox maraqlıdır. Xəstənin dediklərindən aydın olur ki, onun "ədalət uğrunda mübarizə aparmaq fikri" yoxdur. O, sadəcə olaraq istəyir ki, auditoriyaya girəndə beş-altı nəfər tələbəsinin gözlərinə düz baxa bilsin. Bu əslində hər bir insanın vicdan borcudur. Xəstə xəstə olmamışdan qabaq namuslu bir ziyalı ömrü yaşamaq istəyib, vaxtı ilə nahaqdan repressiya olunmuş və taleyinə müdhiş və yarımçıq qırılan bir ömür düşmüş istedadlı yazıçı Sədi Əfəndi haqqında monoqrafiya yazıb. Xalqımızın milli yaddaşını qorumaq üçün bacardığı töhfəni verib, lakin mükafatı siyasi rejim alətlərindən aldığı

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.158
[2] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.112
[3] Yenə orada. s.112

sonsuz təzyiqlər olub. Xəstənin son qənaətlərindən biri də budur ki, biz elə bir zamanda, rejimdə yaşayırıq ki, "allah bizə beş ömür versəydi də…ədalət uğrunda mübarizəyə bəs eləməzdi". Səbəb də aydındır. Xəstə ilə dialoqunda həkim Mark Georgiyeviç deyir: "Bizim böyük məmləkətdə Kərimli kimilər itinə tök, saymaqla qurtarmaz. Olublar, vardılar, olacaqlar da".[1]

Müəllifin təsvirində xəstə iki aydan artıqdır ki, yataqda yatır, maddi məhrumiyyətlər, gündəlik ehtiyac onu xəstəliyindən daha artıq sıxır, lakin bütün bu məhrumiyyətlər xəstəni öz məsləkindən, əqidə və inam yolundan döndərə bilmir. Özü ağır vəziyyətdə ikən Sədi Əfəndinin gündəliklərini oxuyur və əslində Sədi Əfəndinin taleyində o, öz taleyini görür. Çünki bu gündəliklərdən də Muxtar Kərimlilərin riyakar, rəzalət və amansızlıqlarla dolu varlıqları boylanır. Xəstəyə məlum olur ki, Sədi Əfəndinin də, A.Q.-nin də taleyinin faciə ilə nəticələnməsinə Muxtar Kərimli və onun havadarları — Salahov Adil Qəmbəroviçlər səbəb olumuşdur: "Xəstəyə elə gəlirdi ki, o, özü, Sədi Əfəndinin üç dəftərlik gündəliyini oxuyandan sonra, qəddarlaşmamışdı, sadəcə gözləri açılmışdı, çoxdan ürəyində gəzdirdiyi şübhəli sualların cavabını tapıb, bir-iki gün ərzində həyata, bəzi hadisələrə baxışında bir qədər müdrik və ayıq olmuşdu".[2] Xəstə indi dünyagörmüş, yaşlı həkimin "Muxtar Kərimlilər olublar, vardılar, olacaqlar da" sözlərindəki həqiqəti daha aydın dərk edir. Lakin özündə bir qədər qüvvə tapıb işə gedəndə və iclasda Muxtar Kərimlinin Sədi Əfəndinin yaradıcılığından ağız dolusu danışıb, ona yubiley keçirməyin vacibliyini söylədiyini eşidəndə insanın bu dərəcədə riyakarlığı və həyasızlığı xəstəni heykələ döndərir. Xəstə Sədi Əfəndinin gündəliklərdəki sözlərini xatırlayır: "Zırıltı, zırıltı, bu boyda zırıltı?!". Xəstənin keçirdiyi psixoloji sarsıntının dərəcəsini aşağıdakı sözləri daha aşkar göstərir: "Doğrudan da, atana lənət, ay Kərimli. Bu hava da bir yandan: sənin sarı yarpaqların

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.87
[2] Yenə orada. s.168

qurusun, payız!…"[1].

Əslində, xəstə hərəkətlərində, əməllərində həqiqətə, düzlüyə sonsuz inam bəsləyən və sadiq qalan dönməz və mübariz bir xarakterdir. Lakin bütün yaxşı insanlar kimi o, öz hərəkətlərini gözə soxmur, təvazökarlıq göstərir. Həqiqətə, düzlüyə sədaqət hissi onun qanındadır, bütün varlığındadır. Yalana, riyakarlığa, mənfur əməllərə o, sadəcə olaraq dözə bilmir. Mənfur əməl sahibləri isə xəstənin yaşadığı mühitdə həm çox, həm də qüvvətlidirlər. Lakin romana bütövlükdə mübariz bir ruh hakimdir. Doğrudur, xeyir qüvvələrin hərəkətlərində xüsusi bir fəallıq nəzərə çarpmır. Hətta romanda xeyirlə müqayisədə şər əməllərin qabarıq təsvir edildiyinə dair tənqidi mülahizələr də meydana çıxmışdır. V.Yusifli yazır: "Açığını deyək ki, burada konfliktin mənfi qütbü hətta tünd boyalarla verilib. Elə buna görə də əsərdə Şərin, mənfiliyin kökləri şaxəli görünür. Şərin yaydığı dalğalar təkcə ölkədən ölkəyə, şəhərdən şəhərə deyil, həm də əsrdən əsrə gedib çatır".[2] Nəzərə almaq lazım gəlir ki, romanda yalnız "Şərin yaydığı dalğalar" əsrdən əsrə "gedib çatmır". Doğrudur, romanda Şər bütün gücü, qüvvəti ilə təsvir olunub, lakin bu qüvvəyə qarşı duran yenilməz bir qüvvə — Xeyirin, haqqın təmsilçiləri də kifayət qədər güclü təmsil olunmuşlar. Romanda Xeyirin, haqqın qələbəsinə inam pafosu çox güclüdür və bu, Xeyiri təmsil edən qüvvələrin hər birinin – başı kəsilən şairin, onun əlyazmalarını xilas edən Üfləmə Qasımın, Sədi Əfəndinin, Xəstənin, Mahmudun hərəkətlərində əyaniləşir. Biz romanda "insanın böyük ideallar naminə hər cür mənəvi sarsıntıya, şəxsi və ictimai faciələrə qatlaşmasını, həyatın gözəlliyi, cəmiyyətin sağlamlığı və xoşbəxtliyi uğrunda mübarizəsini"[3] görürük.

Bu mübarizənin çətinlikləri və gərginlikləri 30-cu illərin

---

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.87

[2] Yusifli V. Romanlar, qəhrəmanlar // «Azərbaycan» jurnalı, 1986, №9, s.163-164

[3] Yenə orada. s.163

hadisələrinin təsviri fonunda bir qədər də qabarıqlaşır. Müəllif xəstənin həyat romanında müasir həyat gerçəkliklərinin ən sərt məqamlarını, amansızlıqlarını təsvir-təhlil predmetinə çevirəndən sonra və ya ona paralel şəkildə yaxın keçmişin hadisələrini də (Sədi Əfəndinin gündəlikləri və Zülfüqar kişinin xatirələri əsasında) təhlilin mərkəzinə çəkir. Bu təsvirlərdə Sədi Əfəndi və Muxtar Kərimli obrazları daha dolğun şəkildə oxucuya təqdim olunur. Müasir dövr hadisələrindən yaxın keçmişin – 20-30-cu illərin hadisələrinə ekskursda müəllifin məqsədi nədir? Fikrimizcə, yaşadığımız həyatın ictimai-siyasi və mənəvi-psixoloji baxımdan analitik bədii təhlilini vermək, xəstənin üzləşdiyi mənəvi-psixoloji sarsıntıların, Muxtar Kərimlinin azğın hərəkətlərinin kökünü, hardan qidalandığını müəyyənləşdirmək, gəldiyi qənaətlərə oxucunu inandırmaqdır. Həm də təbliğ yolu ilə yox, göstərmək, konkret situasiyalarla sübut etmək vasitəsilə. Müəllif hadisələrin məcrasını 30-cu illərə istiqamətləndirməklə xəsətnin taleyi ilə Sədi Əfəndinin tale və aqibət oxşarlıqlarını göstərir, Muxtar Kərimlinin azğınlıqlarının 30-cu illərdən indiyə qədər davam etdiyinə diqqəti çəkir. Bu zaman oxucunun diqqəti artıq dövrə, zamana, içində yaşadığı rejimə doğru yönəlir. V.Yusifli yazır: "Muxtar Kərimli vaxtilə özü törətdiyi pisliklərı, dövrün, şəraitin mürəkkəbliyinin üstünə yıxır. Lakin onun pis adam olmasında dövr və şərait günahkar deyil".[1] Bu fikirlə razılaşmaq olmaz.

Muxtar Kərimli içində yaşadığı rejimin yetirməsidir. Bu, rejimin xarakterini ifadə edir. 30-cu illərdə də, 50-70-ci illərdə də bu rejimin azad düşüncəyə, sözə, milli müstəqilliyə düşmən münasibəti dəyişməmişdi.

İ.İsmayılzadənin Elçinin "Ölüm hökmü" romanındakı Əbdül Qafarzadə tipli obrazlar haqqında dediyi fikir Muxtar Kərimlilər üçün də səciyyəvidir: "…Cilddən–cildə, dondan-dona girən o insanların, necə deyərlər, materialını zaman özü

[1] Yusifli V. Romanlar, qəhrəmanlar // «Azərbaycan» jurnalı, 1986, №9.

hazırlayıb, onlar hamısı indi özünə qənim kəsilən zamanın öz məhsullarıdır".[1] Muxtar Kərimlinin A.Q.-yə və Sədi Əfəndiyə düşmən münasibəti şəxsi qərəzlikdən irəli gəlmir, bu münasibət rejim tərəfindən, onun başda duran çinovnikləri–Adil Qəmbəroviç və daha yüksək təbəqə tərəfindən formalaşdırılır və cəmiyyətə dövriyyəyə buraxılırdı. Bu müstəmləkəçi rejimin azad düşüncəni məhv eləmək, aradan götürmək ideologiyası ilə bağlı idi. Y.Səmədoğlunun tənqidi Muxtar Kərimliyə, Adil Qəmbəroviçə qarşı deyil, milli varlıq, düşüncə ilə bağlı nə varsa, hamısını məhv etmək üçün onlara sonsuz səlahiyyət verən ictimai-siyasi rejimə qarşı yönəlmişdir. M.Kərimlinin etirafındakı "ağır vaxtlar idi, yoldaşlar, mürəkkəb dövr yaşayırdıq" sözlərində mühüm bir həqiqət ifadə olunmuşdur. Y.Səmədoğlu insanı eybəcərləşdirən, onu insanlıqdan çıxarıb "qulyabanı" edən mühitin mürəkkəbliklərini açıb göstərir. İnsan xisləti mürəkkəbdir. Bir qismi Xeyir, bir qismi də Şərə meyillidir. Muxtar Kərimlinin, Qədir Punhanın varlığında Şərə, İmperiya siyasətinə xidmət, Sədi Əfəndinin, A.Q.-nin varlığında həqiqətə, düzlüyə, milli varlığa sədaqət hissi aparıcıdır. Zaman, rejim tələb edəndə Sədi Əfəndinin "başını kəsən" M.Kərimli, rejim tələb edəndə ona təntənəli yubiley də keçirməyi bacarır. Lazım olanda, rejim və rejim dəllallarının təkidi ilə Qədir Pünhan kimi "gənc şair"lər "üç günün içində bir poema yazıb tərəqqimizə əngəl törədənlərin hamısını məhv eləməyə" söz verə bilirlər.

Qədir Pünhan üçün əsas olan Muxtar Kərimlinin tələbidir, millətin, xalqın, həyatın tələbinin onun üçün heç bir əhəmiyyəti yoxdur. Amma Sədi Əfəndiyə M.Kərimli deyəndə ki, "bəs yaradıcılıq planların nədir, yəni iclasdan sonra gedib evdə nə yazacaqsan?". Sədi Əfəndinin Muxatr Kərimliyə verdiyi cavabda onun şəxsiyyət bütövlüyü, sənətkar qüruru, mübarizə əzmi bütün kəskinliyi ilə üzə çıxır: "Dəxi özümü saxlaya

[1] İsmayılzadə İ. Repressiyadan durğunluğa doğru (müqəddimə) // Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.4

bilmədim, adamın səbr kasası daşanda çox pis olur. Səsimin lap zil yerinə salıb Kərimliyə dedim ki, mən hər iclasdan sonra evə gedib əsər yazmağa və əlimə qələm almağa adət eləməmişəm və dedim ki, adam gərək mərifətli olsun, niyə bir belə camaatın arasında sən mənə bisavad deyirsən, bisavadın ən yekəsi sənsən ki, tuği-lənət olub keçmisən bizim boğazımıza…".[1] Bu, Sədi Əfəndinin Muxtar Kərimlinin timsalında manqurtluğa, kölə düşüncəsinə kəskin etirazı idi. Bəs, Sədi Əfəndinin mənsub olduğu ədəbi mühit onun bu cəsarətli vətəndaşlıq mövqeyinə necə münasibət bəsləyir? Romanda Sədi əfəndinin dilindən bu sözləri oxuyuruq: "Hə, bu sözləri mən deyəndən sonra qurbağa gölünə yekədən də yekə bir daş saldılar. Zal dönüb oldu meyidxana. Necə ki, meyiddən səs çıxmaz, bir kimsədən səs çıxmadı".[2] Bu, dövrün ziyalı mühitinin haqqın, ədalətin səsinə "meyid səssizliyi" ilə müqayisə olunan reaksiyası idi. "Qurbağa gölünə yekədən yekə bir daş saldılar", "necə ki, meyiddən səs çıxmaz" ifadələrində Y.Səmədoğlunun mövcud mühitə sarkazm səviyyəsində tənqidi münasibəti ifadə olunub. "Meyid səssizliyi"nin cövhərində qorxu psixologiyası durur. Y.Səmədoğlunun romanındakı tənqid həm də kütlə psixologiyasının, milli şüurun naqisliyinin ifadəsi olan qorxu amilinə qarşı çevrilmişdir. Yazıçı qorxunu milli şüurun yetişməsinə mane olan son dərəcə təhlükəli amil hesab edir. Əsərin yazıldığı illərdə X.R.Ulutürk "Qorx-qorxma" adlı şerində yazırdı:

Qorxu hər mikrobdan təhlükəlidir,
Söndürür idraki, korşaldır beyni.

80-ci illərdə, xüsusən poeziyada X.Rza, B.Vahabzadə və b. yaradıcılığında milli qeyrət hissi təbliğ olunur, cəsarət, vətəndaşlıq borcu, ləyaqət insan şəxsiyyətini bütövləşdirən

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.108
[2] Yenə orada.

amillər kimi açılırdı.

Y.Səmədoğlunun da qənaətinə görə, insanın həyatı qorxu ilə ləyaqətin mübarizəsində keçir. Sədi Əfəndinin "Qətl günü" romanının ideya-tematik mahiyyəti və obrazların xarakteri bu problemin bədii təhlili ilə bilavasitə əlaqədardır:

Göstərilir ki, qaniçən və zalım hökmdar başqa bir məmləkətin qalasını zorla ələ keçirmək istəyir. Hökmdar hücuma hazırlaşır. Elə bu vaxt xəbər gəlir ki, qala sakinlərindən iki nəfər hökmdarın yanına gəlib və qalanın asan alınması üçün bütün gizli sirrləri açmağa hazırdırlar. Hökmdar çox sevinir. Onlara qiymətli hədiyyələr verməyi əmr edir. Qaladan gələnlər şair idilər, qiymətli hədiyyələrdən imtina edirlər və əvəzində qaladakı məşhur şairin başını istəyirlər:

"Vəzir baş əyib dedi:

— Bəli, adil hökmdar, Vəzirin çənəsi titrədi, bəxşişlərdən imtina etdi şairlər.

— Səbəbi?

Vəzir bir addım qabağa atdı, indi lap ikiqat oldu.

— Qalada məşhur şair var, onun başını istəyirlər səndən, ulu hökmdar.

Hökmdar xacə Ənvərə yanaşdı, quru dəmir parçası kimi ağır və soyuq əlini onun çiyninə qoydu.

— Deməli, məğrib ulduzu boyda daş-qaşlardan imtina etdilər, hind firuzəsini istəmədilər. Əvəzində, məndən qaladakı şairin başını istəyirlər. Bu sözləri deyib susdu, sonra dodaqlarını aralayıb gülməyə başladı. Belə məmləkətin bir qalasını yox, cəmi qalalarını almaq olar. Belə məmləkəti yerlə-yeksan eləmək olar. Mən çox məmləkətlər görmüşəm, amma şairi şairinin başını istədiyi məmələkəti görməmişdim…"[1]. Ağır sözlərdir. Sarkazm dolu bu ittihamlar qala sahibi xalqa qarşı çevrilmişdir. A.Hüseynov yazır: "Romanda kəskin tənqidə məruz qalan motivlərdən biri satqınlıqdır". Tənqidçi çox doğru qənaətə gəlir ki, "daha uzaq keçmişin təsvirində" bu "bizi milli

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.56-57

tarixi planda düşündürür".[1] Çünki əsərin bu hissəsi bütövlükdə romanın ideyasını milli-azadlıq, milli müstəqillik uğrunda mübarizə ideyalı ilə bağlayır. Müəllifin insanlara, onların əməllərinə, düşüncələrinə, xarakterlərinə verdiyi qiymət də bu idealdan qidalanır.

Hökmdar qalanı alır və məmləkətin ən məşhur şairinin başının xalqın gözü qarşısında kəsilməsi üçün fərman verir. Vəzir üzünü hökmdara tutub deyir:

— «Məsləhətdir şairi camaatın gözü qabağında edam etməyək.

— Niyə? Səbəbi? Bu nə hoqqadır?!

— Məmmələkətin camaatı şairi çox sevir, ulu hökmdar, göyləri, yerləri yaradan allahın ədalətli rəsulu, qorxuruq, artıq-əskik danışan ola".[2] Hökmdarla vəzirin dialoqunda qalası zəbt olunan xalqın torpağa, vətənə, milli varlığa münasibətinin ciddi məqamları açılır. Y.Səmədoğlu xalqın zülmə, zorakılığa, müstəmləkəçilik siyasətinə ifrat dözümlülüyünü, kölə psixologiyasının xüsusiyyətlərini tənqid edir. Hökmdarın "bu məmləkətin xanını edam etdik, kəndini-kəsəyini oda verdik, qolunda təpər qalmış erkəklərin hamısını qılıncdan keçirib qanına qəltan elədik və bir kimsə qorxmadı və yerli camaatdan da bir kimsə artıq-əskik danışmadı. İndi bir dılğır şairin üstündə, mənim zəbt etdiyim məmləkətin camaatı, yəni öz hökmdarının üzünə ağ olacaq?!"[3] — sözləri vasitəsilə yazıçı zülmə, zorakılığa qarşı xalqın, millətin mübarizə, fəal müqavimət əzminin vacibliyini, zəruriliyini ifadə edir. Yazıçı xalqın kölə vəziyyətinə düşməsini yox, bu vəziyyətlə barışmasının çox qorxulu olduğu qənaətindədir.

Edamdan sonra hökmdar, üzünü vəzirə tutub deyir:

"Camaatı deyirəm, qoca! …Gördün, bir kimsə cınqırını

---

[1] Hüseynov A. Nəsr (84-cü ilin ədəbi icmalı) / Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.178

[2] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.146

[3] Yenə orada. s.147

çıxarmadı, gördün?! – Hökmdar güldü, sonra səsini ucaldıb, üzünü sərkərdə-sərbazlara tutdu. Mənim igid balalarım!… Bilin və agah olun! Nə qədər ki, bəşər övladının qarnında qorxu ağrısı var, ürəyində şöhrət azarı, bir gündə yüz şair başı kəsilsə də, heç kəs və heç bir zaman hökmdarın üzünə ağ ola bilməz".[1] Hökmdar öz vəzirinə sübut edir ki, o, qalasını zəbt etdiyi xalqın düşüncəsini, psixologiyasını yaxşı bilir və buna görə də ehtiyat etməyə dəyməz. Yazıçı isə tənqidini bir qədər də tündləşdirir, kinayəli, münasibətini daha da sərtləşdirir, bu kinayəni sarkazm səviyyəsinə çatdırır: "…Edamdan sonra, şairin bədəni başından ayrılandan sonra, qırmızı libaslı cəllad ağır baltanı ehmalca ayaqları altına endirəndə hökmdarın sərbazları yenə at kişnərtisinə bənzər bir səslə hayqırdılar, edama toplaşmış camaatdan isə səs çıxmadı: nə qoca dindi, nə cavan, nə qız, nə gəlin, qolu təpərli igidlərdən sağ qalmışları isə qorxaq olduqlarına görə, cəllad qışqırıb, "ya allah!" deyib baltanı yuxarı qaldıranda, izdihamdan aralanıb geri çəkildilər".[2]

Lakin romanda xalqın bütünlüklə kölə xislətli olmadığını, onun öz mübarizə əzmi, qəhrəmanlığı və cəsarəti ilə başlar kəsməyə, qan tökməyə həris hökmdarları belə qorxuya, vahiməyə salan oğulları da olduğu göstərilir. Başı kəsilən şair və onun əlyazmalarını böyük qəhrəmanlıq, cəsarət və igidliklə xilas edən, çox dərin və geniş düşüncə sahibi Üfləmə Qasım belə obrazlardır. Şairin edam qabağı hərəkətləri onun, doğrudan da, böyük düşüncə, milli qeyrət sahibi olduğunu, vətəninə və xalqına sonsuz məhəbbət bəslədiyini göstərir. O, hökmdarın adamlarına-vəzirə, vəkilə, sərkərdələrə ölümün onun üçün qorxulu olmadığını, mübarizə əzmində olduğunu göstərir. Özgə torpaqlarına göz dikib, nahaq qanlar tökən bu adamları ifşa etməkdən, onların eybəcər əməllərini üzlərinə çırpmaqdan qorxmur. "Vəzir, vəkil və bir neçə sərkərdə, hökmdardan xəlvət və edmadan qabaq gizli məşvərət keçirib

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı, Yazıçı, 1987, s.158
[2] Yenə orada. s.157

qərara gəlmişdilər ki, şairin başı bədənindən ayrılana qədər, dilini kəssinlər. Kəssinlər ki, edam mərasimi zamanı, bu xaraba məmləkətin şairi vəziri, vəkili acıladığı kimi, hökmdarı acılamasın, hökmdara ağır söz deməsin. Vəzir ömründə təsəvvür edə bilməzdi ki, ölümqabağı şairlərin dili belə acı olarmış… Vəzir də, vəkil də bilirdi ki, şair heç kəsdən imdad istəməyəcək, ağzını dağıdıb, acı sözlərlə böyük bayramı matəmə çevirəcək".[1]

Q.Kazımov yazır: "Sədi Əfəndinin "Qətl günü" romanı bütün silah-dəmir cingiltisi ilə, hökmdarın əzazilliyi, vəzir-vəkil, xacə mütiliyi ilə, sərbaz meyidləri, qan qoxusu və canavar ulartısı ilə tarixi qanlı feodal müharibələrini yada salır". Tamamilə doğru müşahidədir. Lakin eyni zamanda bütün bu təsvirlər hamısı şərtidir və rəmzi səciyyə daşıyır. Yəni Sədi Əfəndinin romanında təsvir edilən və müəllifin özünün "uzaq keçmiş" adlandırdığı zaman tamamilə şərtidir.

Müasir Azərabycan nəsrində şərti metaforik üslubdan danışarkən T.Qəhrəmanov göstərir ki, 70-ci illərin ortalarından sonra yaranan xeyli əsərdə, həyatın realist tədqiqi bütünlüklə bədii şərtiliyin və metaforik vasitələrin köməyi ilə aparılırdı. Həyatın təcəssümündə nasirlərimizin "assosiativ-metaforik laylar"a dərindən nüfuz etmələri bədii priyomda, sətiraltı mənası dolğun olan rəmzə, simvola müraciəti gücləndirdi və bu ideya-məzmunu reallaşdıran əsas vasitəyə çevrildi.[2]

Azərbaycan nəsrində sıx-sıx müşahidə olunan bu hal müasir dünya ədəbiyyatındakı proseslərin əks-sədası idi və dünya ədəbiyyatının tipoloji qanunauyğunluqları ilə şərtlənirdi. Müasir ədəbiyyatşünaslıqda şərtilik termini iki mənada – geniş və dar mənalarda qəbul edilir. Şərtiliyin geniş mənası bədii ədəbiyyatın və ümumən incəsənətin gerçəkliyi inikası ilə

---

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.149

[2] Qəhrəmanov T. Müasir Azərbaycn nəsrində şərti-metaforik üslub // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.136

gerçəkliyin özü arasındakı fərqdən yaranır. V.E.Xalizevin "Geniş mənada istənilən incəsənət əsəri şərtidir, ona görə ki, o real həyatın özü deyildir"[1] fikri mübahisə doğurmayan həqiqət kimi qəbul edilə bilər.

Şərtiliyin dar mənası ilə bağlı Xalizev yazır: "…Şərtilik termini ilə (dar mənada) ifadə olunan təsvir üsulunda təsvir forması ilə real gerçəklik forması arasında ziddiyyət, uyğunsuzluq, təzad özünü aydın büruzə verir. Bu cür münasibətdə bədii şərtilik "reallığa" və "həyatiliyə" qarşı durur. Fadeyev yazırdı: "Hər şey mahiyyətcə həyati olmalıdır, vacib deyil ki, hər şey həyatın eyni olsun. Çoxsaylı formalardan biri də şərtilik forması (yəni "qeyri-həyati" – B.X.) ola bilər".[2]

T.Qəhrəmanov göstərir ki, hətta sırf realist üslubda yazılmış "əsərlərdə də şərti-metaforik vasitələrdən bəhrələnmə meyli getdikcə güclənirdi". Tənqidçi sərt realist üslubda yazılmış "Qətl günü" əsərində "həyatın realist tədqiqi" ilə "tarixin şərti-metaforik tədqiqinin" "ekspressiv-assosiativ paralelli"yini[3] müşahidə edir. Başqa bir tədqiqatda isə qeyd olunur ki, burada ("Qətl günü"ndə –T.C.) hər bir cümlənin, sözün rəmzi mənası var.[4] Elə buna görə də nəzərə almaq lazım gəlir ki, bu tipli əsərlərdə "hətta konkretliyi ilə seçilən süjet, kompozisiya, fabula elementlərində də metaforik şərtilik hər şeyi üstələyir".[5] Deməli, Sədi Əfəndinin "Qətl günü" əsərindəki zaman, məkan, obrazlar aləmi, bu obrazların dilindən səslənən fikir və

---

[1] Введение в литературоведение. Под редакциеу Г.Н.Поспелова. Москва: Высшая школа, 1976, с.206

[2] Yenə orada. s.206

[3] Qəhrəmanov T. Müasir Azərbaycn nəsrində şərti-metaforik üslub // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.137

[4] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.108

[5] Qəhrəmanov T. Müasir Azərbaycn nəsrində şərti-metaforik üslub // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.142

mülahizələri ancaq müstəqim mənasında və konkretliyində başa düşə bilmərik. Burda bütün təsvirlər şərtiliklə şərtlənir. Nəzərə almaq lazımdır ki, hətta romanın müəllifi də şərtidir. Sədi Əfəndinin romanındakı təsvirlərin şərti-metaforik oxunuşu var.

Tarix və hadisələr uzaq keçmişdən götürülsə də, hadisələrin şərti-simvolik mənası Sədi Əfəndinin yaşadığı dövrün – 20-30-cu illərin mahiyyətini ifadə edir. Sədi Əfəndinin "romanı"nda Azərbaycanın 20-ci illərdə XI Qızıl Ordu tərəfindən işğalının əsas cizgiləri əks etdirilmişdir. Sədi Əfəndinin gündəliklərindən məlum olur ki, bu romana görə onu çox çəkçevirə salırlar. Sovet rejimi, onun Adil Salahov kimi məmurları, Muxtar Kərimli kimi sənət dəllalları romanda müasir həyatın acı gerçəkliklərini, rəzalət və əyintilərini, bir sözlə, rejimin kəskin ifşasını görürdülər. Hökmdarın dilindən deyilən "bir gündə yüz şair başı kəsilsə də, heç kəs və heç bir zaman hökmdarın üzünə ağ ola bilməz" sözlərindəki müasirlik və kəskin ifşaçılıq tendensiyası da onlara yaxşı məlum idi. Nəhayət, başından qabaq dili kəsilən şair 30-cu illərdə repressiya edilib cismən və mənən öldürülən yüzlərlə sənət adamının ümumiləşdirilmiş obrazıdır. Hətta orası da maraqlıdır ki, həmin dili və başı kəsilən şairlərdən biri Ə.Cavad 1923-cü ildə yazdığı "Səsli qız" poemasında sovet rejiminin Azərbaycanı zəbt etmə siyasətini uzaq keçmişdən bəhs edən bir əhvalat vasitəsilə, eynilə Sədi Əfəndinin romanında olduğu kimi rəmzi yolla açıb göstərmişdi: "Hekayədə ("Səsli qız"dakı uzaq keçmişdən bəhs edən əhvalatda-T.S.) göstərilir ki, qaniçən bir hökmdar altı aydan çox davam edən bir mühasirədən sonra başqa bir ölkənin torpaqlarını zəbt etmiş, əhalisini qırıb, xanimanlarını xarabazara çevirmişdi…Bu məzmunda 20-ci illərin siyasi hadisələrinə üstüörtülü, lakin qəti işarələr vardır. Əslində təsvir edilən hadisələrdə 1920-ci ildə Azərbaycan Milli Demokratik Respublikasının devrilməsi, XI Qızıl Ordunun törətdiyi vəhşiliklər nəzərdə tutulur. Müəllif

qəsdən hadisələrin baş vermə tarixini əvvəlki dövrlərə aid edir. Lakin təsvir edilən hadisələrlə 20-ci illərdə Azərbaycanda baş verən hadisələri müqayisə etdikdə oxşarlıqlar aşkar görünür. XI Qızıl Ordu Azərbaycana daxil olan zaman tökülən qanların az bir zaman içərisində ört-basdır edilməsi, əsl həqiqətdə Azərbaycanın Sovet Rusiyasının müstəmləkəsinə çevrildiyi halda, azad sovet respublikalarından biri kimi qələmə verilməsi hekayədəki qaniçən hökmdarın zəbt etdiyi ölkədə yeritdiyi siyasətlə tam üst-üstə düşür".[1]

Deməli, tədqiqatçıların "ictimai həyatımızın iki yüz il qabaqkı dövr" (Anar), "məmləkətin uzaq keçmişi" (V.Yusifli), "məmləkətin iki əsr əvvəlki tarixi" (Y.Axundov), "qeyri-müəyyən qədim dövr" (Q.Kazımov) kimi xarakterizə etdikləri birinci zaman kəsiyi tamamilə şərtidir, metaforik səciyyə daşıyır. Bu zaman kəsiyində verilən təsvirlər "uzaq keçmiş" hadisələrinin müasirliyini şərtləndirmir, uzaq keçmişin şərti-metaforik və simvolika üsulunda təsviri ilə 20-30-cu illəri ifadə edir. Zaman "uzaq keçmişlik" məzmunundan çıxıb rəmzlər vasitəsilə 20-30-cu illərə qovuşur. Beləliklə, Y.Səmədoğlunun romanında bir çox tədqiqatlarda üç müstəqim zaman kəsiyinin hadisələri kimi səciyyələnən təsvirlər əslində bir şərti-metaforik (20-30-cu illərin uzaq keçmişlə şərti-metaforik ifadəsi hesabına) və iki müstəqim (bir 30-cu illər, bir də bizim günlər) zaman kəsiyi ilə bütövlşən vahid bir zamanın–sovet rejimi dövrünün sərt realist uslubda bədii təhlilndən ibarətdir.

[1] Salamoğlu T. Faciəli talelər. Bakı: Elm, 1998, s.57-58

1.2. Patriarxal insanın urbanizasiya mühitində taleyi

Sovet dönəmində patriarxal adət-ənənələr feodalizm qalığı elan edilərək güclü təzyiqə məruz qaldı. Patriarxal adət-ənənələrin tənqidi bu dövr ədəbiyyatşünaslığının ədəbiyyatda önə çəkdiyi problemlərdən biri idi. Sovet ideologiyasının patriarxallığa sərt münasibəti onun müstəmləkəçi xarakterindən irəli gəlirdi. Patriarxallıq milli yaddaşla bağlı keyfiyyətdir. İnsanın öz soyuna, kökünə, milil varlığına, torpağına, elinə-obasına bağlılığının göstəricisidir, "dədə-baba qaydası ilə yaşamaq, yazılmamış adət və qanunların hökmünə tabe olmaq, özünü bunun ixtiyarına vermək"dir.[1] Sovet rejimi isə postsovet məkanına daxil olan xalqlar arasında tamamilə əks bir keyfiyyətin – unutqanlığın güclənməsinə çalışırdı. Milli mövcudluğumuzun əsası olan patriarxal həyat tərzinə və əxlaqına qarşı sovet həyat tərzi və əxlaqı qoyulurdu. Sovet əxlaq sistemi tarixi və milli əsasdan məhrum idi, lakin təsadüf kimi meydana çıxmamışdı. Zahirən bu əxlaq sovet xalqını formalaşdırmaq məqsədi ilə ortalığa atılmışdı, əslində isə başqa millətlərin rus xalqına assimilyasıyasını nəzərdə tutur və müstəmləkə rejiminin ömrünü uzatmağa xidmət edirdi.

50-ci illərin sonlarından başlayaraq, Azərbaycan ədəbiyyatında patriarxal həyat tərzinin, adət və ənənələrin, patriarxal xarakterli insan obrazının yaradılması səciyyəvi bir meyil kimi diqqəti cəlb edir.

M.İbrahimovun "Böyük dayaq" (1957), İ.Şıxlının "Dəli Kür" (1968), F.Kərimzadənin "Qarlı aşırım" (1972) əsərlərini yazıçıların patriarxal həyat tərzini inikas obyektinə çevirmək meyli birləşdirir.

Hansı səciyyədə və səviyyədə əksindən asılı olmayaraq, patriarxallığın bədii təsvir obyektinə çevrilməsi milli həyat həqiqətlərinin və əxlaqının ədəbiyyata gəlişini görükdürür və yeni həyat tərzi kimi formulə edilən sovet həyat tərzinə və

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.45

əxlaqına psixoloji müqavimət duyğularından və məramından xəbər verirdi.

Patriarxal həyat, patriarxal adət-ənənələr və patriarxal insanın ədəbiyyatımıza gəlişinin ilk ciddi rezonansını İ.Şıxlının "Dəli Kür" romanı doğurmuşdur. Romanın problematikası da, aparıcı qəhrəmanı da patriarxal dünyanın unudulmaqda və ya unutdurulmaqda olan həqiqətlərini həqiqi sənət faktına çevirdi. Artıq "formalaşmaqda olan" sovet həyat tərzi və əxlaqı ilə müqayisədə oxucunu keçmiş milli həyatın cazibəsinə sala bildi. Cahandar ağa dünyası, əxlaqı, mənəviyyatı romanda müasir həyat qanunları, əxlaqı mənəviyyatı ilə assosiativ müqayisə müstəvisinə gətirildi. Fakturası "tarixi", problematikası "çağdaş" roman (T.Əlişanoğlu) milli yaddaşı oyandırdı. Yazıçının estetik konsepsiyası gerçəkliyə ayıq baxışı zərurət və milli varlığı saxlaya bilməyin şərti kimi mənalandırdı. "Dəli Kür"ün problematikasının "çağdaş"lığı daha çox onunla müəyyən olunur ki, yazıçı mövcud sosial, əxlaqi-mənəvi problemlərin nəhayətsizliyinin kökünə varır, onun tarixini varaqlayır. Bir xalq kimi üzləşdiyimiz bəlaların kökünü milli varlıqdan və bu varlığın yazılmamış qanunlarını özündə daşıyan patriarxal adət-ənənələrdən uzaq düşməyimizdə tapır". İ.Şıxlıya görə, milli cəmiyyətin hazırki durumu kök etibarı ilə yüz-yüz əlli il öncəyə gedir, bu müddətdə milli cəmiyyət bütöv bir sıra sarsıntı keçirir, ictimai-siyasi, mədəni-tarixi proseslərin təsiri ilə habelə daxilən patriarxal məzmununu itirməyə başlayır. Cahandar ağanın dünyası dağılan, ölməkdə olan, ölən dünya olsa da, yazıçı üçün keçmiş dünya deyildir, ölməz, yaşarı, köklü milli keyfiyyətləri ilə örnəkdir, yaşadılası dəyərə malikdir".[1]

"Dəli Kür" və "Qarlı aşırım" əsərləri mövzu və faktura baxımından ayrı-ayrı zamanların romanıdır. "Qarlı aşırım"da bədii təsvirin mərkəzinə çəkilən həyatın ictimai-siyasi mənzərəsi tamam başqadır: inqilab yerlərə nüfuz edir, sovet hökuməti

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.47

özünü möhkəmləndirməyə çalışır, elliklə kolxozlaşdırma siyasəti yeridilir. Lakin hər iki əsərdə hadisələrin cərəyanında və xarakterlərin taleyində ciddi yaxınlıq vardır. Həm "Dəli Kür", həm də "Qarlı aşırım"da konfliktin mayasında minilliklər ərzində formalaşmış həyat tərzinə kənardan təzyiqlərin olması və təzyiqlərə müqavimət duyğusunun gücü dayanır.

"Dəli Kür"də çar Rusiyasının, "Qarlı aşırım"da Sovet hökumətinin Azərbaycana nüfuzu müstəmləkəçi xarakter daşıyır, mahiyyətcə bir-birini tamamlayır. Onların milli həyata nüfuzunun taktikası başqa-başqa olsa da, (məsələn, "Dəli Kür"də camaata məxsus meşəni canişinin qoruğuna çevirmək cəhdi, "Qarlı aşırım"da torpaqların kolxoz təsərrüfatına cəlb edilməsi) strategiyası eynidir: müstəmləkəsinə çevirdiyi torpaqların siyasi-iqtisadi fəthini başa çatdırmaq. Rejimin əsas silahı milli adət-ənənələrə, əxlaqa, başqa sözlə, milli yaddaşa qarşı çevrilir. Eyni zamanda, patriarxal həyat tərzi, əxlaqı və xarakteri müstəmləkəçi rejimin məqsədlərinə qovuşmasında ciddi maneəyə çevrilir.

Cahandar ağanın da, Kərbəlayi İsmayılın da çar və şura hökumətlərini tanımamalarının, tanımaq istəməmələrinin stixiyası patriarxallıqdan güc alır. Patriarxal həyatın öz qanunları var və bu qanunların ən əsası insanların dünyada kişi kimi yaşamasıdır. "Olduqca mürəkkəb, geniş və ziddiyyətli bir məna ifadə edən "kişilik" anlayışı… əslində, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlər kompleksidir. Odur ki, milli psixologiyanın bir ünsürü kimi yox, bəlkə də müəyyən ünsürlərin məcmusu, ümumiləşdirici təcəssümü kimi alınmalıdır".[1]

"Dəli Kür" və "Qarlı aşırım" əsərlərinin tarixi ədəbi prosesdə ciddi hadisə kimi qarşılanmasının əsas səbəbi kimi Cahandar ağa və Kərbəlayi İsmayıl obrazlarının milli psixologiyaya uyğun yaradılması hesab edilmişdir. Bu, şübhəsiz, mühüm həqiqəti ifadə edir. Lakin əsərlərin təsir gücü təkcə xarakterlərlə bağlı deyil, bəlkə daha çox təsvir obyekti kimi

[1] Hüseynov A. Müxtəlifliyin birliyi. Bakı: Yazıçı, 1983, s.141

götürülən "zaman"ların tarixi həqiqətə uyğunluğundadır (bu əsərlərdən qabaq yazılmış çoxsaylı nümunələrdə həyatın illüziyalı təsviri ilə müqayisədə). Bu əsərlərdəki Cahandar ağa və Kərbəlayi İsmayıl ümumiləşdirilmiş Zaman obrazlarının fərdişləşdirilmiş təcəssümü kimi görünürlər.

Patriarxal həyat və patriarxal insanın taleyi tarixi və çağdaş ədəbi prosesdə ciddi ədəbi qanunauyğunluq əsasında izlənir.

İlk növbədə, sənətkarları həyat tərzimizin patriarxal ənənələr çərçivəsindən uzaqlaşaraq milli psixologiyaya yad taleyə qovuşması narahat edir.

Cahandar ağa patriarxallığın pozulmasının başlanğıcını, Kərbəlayi İsmayıl isə "sonu"nu təcəssüm etdirirlər. Kərbəlayi İsmayıldan və zamanından sonra patriarxallıq real həyat tərzi olmaq imkanını itirir və milli yaddaşa köçür. Sovet rejimi dövründə sovet əxlaq tipi milli mənəviyyatı və əxlaqı ciddi deformasiyaya uğradır. Patriarxal insanın tale uğursuzluğu ardıcıl və dönməz xarakter alır. Patriarxal xarakter "artıq adam"a çevrilir, onun ictimai və mədəni inkişafdan geri qalması haqqında fikir formalaşdırılır. Patriarxal insan yeni həyatla ayaqlaşa bilməməkdə günahlandırılır.

Cahandar ağa və Kərbəlayi İsmayıl patriarxallığın faciəsini yaşasalar da, onlar öz mühitlərində idilər (öz zamanlarında yaşayırdılar). Cahandar ağanın və Kərbəlayi İsmayılın ətrafı bu yazılmamış qanunları bilirdilər. Öz mühitlərində Kərbəlayi İsmayıl və Cahandar ağa "ögey" deyildilər, mühit onları başa düşür, qəbul edirdi. Hər iki qəhrəmana vurulan zərbələr patriarxal dünyanın özündən yox, kənar dünyadan gəlirdi. Patriarxal həyatın qarşısına çəkilən "səd"lər Kərbəlayi İsmayılın və Cahandar ağanın "güc"ünü tükətməyə yönəlmişdisə də, doğma mühitin onları qəbul edib başa düşməsi onlara bu faciəni "kişilik" qanunları ilə sona qədər yaşamağa imkan verirdi.

M.İbrahimovun "Böyük dayaq" romanında patriarxal "qanunlar" əsasında yaşamaq istəyən insanın taleyi və problemləri

tamam başqadır. Rüstəm kişinin faciəsi həm də onunla müəyyən olunur ki, onun xarakteri öz mühitində deyil. Məlumdur ki, "Böyük dayaq" romanında Rüstəm kişi — Maya xətti əsərdə əxlaqi-mənəvi konfliktin əsasında dayanır və əslində milli mənəviyyatla həyatımıza təzəcə daxil olmağa başlayan "sovet əxlaq tərzini" üz-üzə gətirir.

Cahandar ağa və Kərbəlayi İsmayıldan fərqli olaraq, Rüstəm kişinin əxlaqi görüşləri, hətta ən yaxın adamları tərəfindən belə qəbul edilmir. A.Hüseynov yazır: "...Lakin əlamətdar cəhət burasındadır ki, Rüstəm kişinin milli xarakterindəki mühafizəkar cəhətlər onun öz ailəsində, öz evində və ən çox da arvadı tərəfindən ciddi müqavimətə rast gəlir".[1] Bu cəhət estetik düşüncəyə patriarxal insan – Rüstəm kişini Cahandar ağa və Kərbəlayi İsmayılla müqayisədə "ikiqat faciəvi" qəhrəman kimi qavramaq imkanı verir.

"Dəli Kür"lə "Qarlı aşırım"ı patriarxal həyata münasibətdə müəllif mövqelərinin üst-üstə düşməsi də birləşdirirsə, "Böyük dayaq"da müəllifin məsələyə münasibəti xeyli fərqlidir.

"Təsəvvürləri, mühakimələri milli psixologiyanın təsiri altında formalaşmış" (A.Hüseynov) belə bir obrazın yaradılması, şübhəsiz ki, yazıçının müvəffəqiyyətidir. Milli varlıq, milli xarakter haqqında bitkin təəssürat yaratması Rüstəm kişi obrazının həyatiliyini, həqiqi gerçəklikdən doğan bir xarakter olduğunu görükdürür. Bütün bunlarla belə, romanda Rüstəm kişi ilə Maya arasında yaranan ziddiyyət və bu zidiyyətin qabarıq ifadəsini əks etdirən "dialoq"da yazıçının aparıcı qəhrəmanın xarakterindəki "mühafizəkarlığı", Maya obrazında cəmləşən və yeni həyat tərzindən doğan əxlaq və düşüncə sistemindəki yenilikləri qabartması onun estetik konsepsiyasındakı mürəkkəblikdən, həm də sözün yaxşı mənasında həyatı illüziyalı təsvirin yox, gerçəkliyin həqiqətləri və ziddiyyətləri prizmasından əks etdirmək məqsədindən xəbər verir.

Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın Cahandar ağa və Kərbəlayi

[1] Hüseynov A. Müxtəlifliyin birliyi. Bakı: Yazıçı, 1983, s.164

İsmayıl obrazlarından fərqli olaraq, Rüstəm kişi obrazının xarakterindəki "patriarxallığa" münasibətində əsaslı ziddiyyətlər görmək mümkündür. X.Əliyev "Müasir Azərbaycan romanı" adlı monoqrafik tədqiqatında Rüstəm kişi ilə Mayanın xarakterini müqayisə aspektində qiymətləndirərək yazır: "Mayanın bütün hərəkətləri Rüstəm kişinin gözündə adət və ənənələrin pozulması kimi görünür".[1] Tədqiqatçının fikrincə, "Maya müəllifin təsvirlərində gözəl insan, təmiz qəlb sahibi, yeni münasibətlərin təmsilçisi kimi verilir. O, qayınatasının ailəyə və qadına mühafizəkar baxışlarına qarşı durur".[2]

X.Əliyevin Rüstəm kişinin xarakteri üçün "mühafizəkar baxışlar" kimi qiymətləndirdiyi cəhətləri A.Hüseynov "ailə başçısı üçün, kişi üçün həqiqətən gözəl və zəruri olan babalardan qalma….keyfiyyətlər" hesab edəndə və "bu keyfiyyətləri Rüstəm kişi öz psixologiyasında ləyaqətlə təmsil edir" deyəndə tamamilə haqlı görünür. X.Əliyevin və A.Hüseynovun mülahizələrindəki fərq obraza metodoloji münasibətin təbiətindəki fərqdən doğur. X.Əliyev hər iki obrazı (Rüstəm kişi və Maya obrazlarını) ideoloji müstəvidə qiyməmətləndirdiyi halda, A.Hüseynov qiymətləndirmədə obrazın öz təbiətindən və milli psixologiyanın tələqin etdiyi "gerçək həqiqətlərdən" çıxış edir. Bununla belə, bəzi məqamlarda obrazın xarakterini səciyyələndirərkən A.Hüseynov da onun tədqiqatları üçün xarakterik olan üsuldan yox, ideoloji meyarlardan yararlanır. Rüstəm kişinin "yaşlı adam həmişə sayılmalı, ona hörmət edilməlidir" qənaətini tənqidçi "milli təsəvvürlərimizin bariz və qiymətli əlaməti" hesab etsə də, belə nəticəyə gəlir ki, "Rüstəm kişi bu adəti bəzən birtərəfli başa düşür, daha doğrusu, onu zərərli və mühafizəkar ünsürləri ilə birlikdə alır".[3]

Rüstəm kişinin qadına, onun ailədəki mövqeyi və davra-

---

[1] Алиев Х. Современныу Азербауджанскиу роман. Баку: Язычы, 1978, с.78

[2] Yenə orada.

[3] Hüseynov A. Müxtəlifliyin birliyi. Bakı: Yazıçı, 1983, s.162

nışına, ər-arvad münasibətlərində qadının yeri məsələsinə də tənqidçi romanın gənc qəhrəmanlarının — Mayanın, Pərşanın mövqeyindən yanaşır və bu münasibəti, eynən gənc qəhrəmanlar kimi, qadına qarşı köhnəlmiş təsəvvürlər hesab edir. Tənqidçi Rüstəm kişinin "ailə qanunları"nda "amansız sərtlik" görür və onun "milli xarakterindəki mühafizəkar cəhətləri" elmi təhlil müstəvisinə gətirir.

X.Əliyevin, A.Hüseynovun patriarxallıq və patriarxal xarakterlə bağlı mülahizələri bu məsələ ilə bağlı estetik düşüncədəki "problemləri" də üzə çıxaran səciyyəvi hal kimi mənalana bilər. Bu cəhəti, şübhəsiz ki, ideologiyanın "ədəbiyyatşünaslıq üzərindəki" təsiri ilə bağlı obyektiv səbəb kimi də mənalandırmaq olar. Lakin bu, ədəbiyyatımızdakı patriarxal insan probleminə, xüsusən, indiki dövrdə axıra qədər elmi və obyektiv münasibət bildirmək zərurətini sərf-nəzər etmir.

80-ci illərdən başlayaraq sosializm eyforiyası zəifləməyə, düşüncələri qapamış "duman" çəkilməyə başlayır. Keçilmiş və keçiləcək "yol"un cizgiləri aydın görünür, "itirilmişlər"in ağrısı başlanır. Kommunizmin bir eyforiya olduğunu başa düşən, maddi nemətlərin sel-su kimi axacağına, ictimai şüurun nəhayətsiz bir səviyyəyə qalxacağına inamını itirən insan üzünü keçmişə çevirir, ictimai münasibətlər, mənəviyyat və əxlaq müstəvisində itirdiklərini keçmişdə axtarmağı nicat yolu kimi qavrayır. İnsanın ilkinliyə, soy kökünə meyil və bağlılığı güclənir. Patriarxal həyat və patriarxal insan "gerilik" nişanı olmaqdan çıxıb ilkinlik, saflıq, təmizlik simvoluna çevrilir. Urbanizasiya mühiti insanı sıxdıqca onun şüurunda patriarxal həyata sevgi hissi güclənir. Patriarxal həyat "milli yaşayış"ın əsl atributu kimi qavranılır. Milli şüurda güclənən bu proses ictimai düşüncədən estetik düşüncəyə keçir. Estetik düşüncə isə öz növbəsində bu prosesin milli şüurda daha artıq yer almasına təkan verir.

İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca" (1980), F.Eyvazlının "Qaçaq Kərəm", M.Süleymanlının "Köç" (1984) romanlarında

patriarxal adət-ənənələrin tarixi planda təsviri ön plana keçir. Bu əsərlərdə bilavasitə patriarxal keçmiş təsvir obyekti götürülür və onun milli yaddaşda bərpası əsas yazıçı məqsədinə çevrilir.

Patriarxal mühitdə yaşayan insanın həyat tərzi, düşüncəsi, ictimai və fərdi şüurunun, əxlaqının mahiyyəti konkert insan talelərində, onların hərəkət və əməllərində reallaşır. Lakin 80-ci illər nəsrində patriarxal insanın müasir taleyinə maraq daha aparıcıdır. Bu illərdə yaranan əsərlərin mühüm bir qismində patriarxal insan milli xüsusiyyətlərin daşıyıcısı və müəllif mövqeyinin ifadəçisi rolunda çıxış edə bilir.

İ.Məlikzadənin "Dədə palıd" (1980) və "Gümüşgöl əfsanəsi" (1983) povestlərindəki Bağır, Bənövşə, Ağbəyim, Rza, Elçinin "Dolça" povestindəki (1978) Ağababa, "Ağ dəvə" romanındakı Xanım xala, S.Əhmədovun "Azıxa doğru" (1982) əsərindəki Valeh müəllim, Ə.Əylislinin "Ürək yaman şeydir" (1972) hekayəsindəki Əjdər, "Ağ dərə"dəki (1984) Ramazan, S.Azərinin "Dalanda" (1983) romanındakı Gülsafa, Qafar obrazları bu günkü həyatımızda patriarxal insanın urbanizasiya* mühitindəki taleyi haqqında həqiqəti ifadə edirlər.

Ümumiyyətlə, 80-ci illərdə sənətkarlarımızın estetik düşüncəsində patriarxal həyat və urbanizasiya problemi hiss olunacaq dərəcədə güclənir. Hətta ədəbiyyatşünaslıqda urbanist və antiurbanist sənətkar haqqında düşüncələr də özünə yer alır. Bu düşüncələr kənd və şəhər nəsri ilə bağlı polemikalarda daha çox müzakirə müstəvisinə gətirilir. Şərti bölgüdə kənd nasirləri cərgəsinə düşən yazıçıların yaradıcılığında patriarxallığı müdafiə, urbanizasiyaya mühafizəkar yanaşma mövqeyi xüsusi

---

** Dünyanın əksər ölkələrində daha geniş yayılmış miqrasiya növü əhalinin kənd yerlərindən şəhərlərə köçməsidir. Səhərlərin sakinlərinin və rolunun artması, şəhər həyat tərzinin geniş yayılması urbanizasiya, əhalinin şəhərlərə sürətlə cəmləşməsi isə "urbanistik partlayış" adlandırılır (bax: Cəbrayılzadə T. Dünyanın iqtisadi və sosial coğrafiyası. Bakı:Təhsil, 2004, s.97,*

vurğu ilə fərqləndirilir. Tənqid çox doğru olaraq bunu həmin yazıçıların "müştərək əxlaqi və estetik mövqeyi" kimi mənalandırıb əsas məqsədi aşağıdakı kimi izah edir: "Zamanın qəsb və talan etdiyi elə bir sərvəti qorumaq, salamat və zərərsiz saxlamaq cəhdindədir ki, onu kəndin, kəndlinin həyatı və əməyi yaradır, şəhər məişəti, texnoloji sivilizasiya isə inkar və məhv edir…".[1]

Ə.Əylislinin 80-ci illərdəki yaradıcılığı, xüsusən "Ağ dərə", S.Azərinin "Dalanda", S.Əhmədovun "Azıxa doğru" romanları bu "cəhd"in bədii əksi kimi daha çox yadda qalır.

"Ağ dərə" romanı Ə.Əylislinin 80-ci illərə qədər keçdiyi yaradıcılıq yolunun bədii məntiqindən doğulan bir əsərdir. Xüsusən "Adamlar və ağaclar" trilogiyasından sonra "Ağ dərə"nin meydana çıxması tamamilə qanunauyğun bir hadisədir. Əslində "Adamlar və ağaclar" — "Ağ dərə" xətti Ə.Əylisli yaradıcılığının ana xəttini, əsas mahiyyətini ifadə edir və yazıçını daha çox kənd nasirləri cərgəsinə qatır. Bu halda Ə.Əylisli kənd həyatına ardıcıl müraciət edən, kənd həyatını, kəndli məişətini yaxşı bilən və bu həyata məftunluq göstərən bir yazıçı imici qazanır. Anarın Ə.Əylislini kənd nasiri kimi səciyyələndirən aşağıdakı fikirləri, şübhəsiz ki, ilk növbədə "Adamlar və ağaclar" silsiləsindəki yazıçı uğurlarına söykənib: "Əkrəm Əylisli müharibə illərinin kəndini daha kiçik yaşlarında görüb və onun nağıllar və laylalar dünyası o illərin real məhrumiyyətləri və kədəri, iztirabları ilə bir vaxta təsadüf edib, ağac kökləri kimi bir-birinə dolaşıb, sarmaşıb və gələcək yazıçının həmin iti yaddaşı uzun illərdən sonra bütün bunları nağılla həqiqətin üzvi qarışığından ibarət poetik bir formada yenidən canlandırıb".[2]

Anarın bu mülahizələri və bunun davamı kimi, "Ə.Əylisli və İ.Hüseynov kəndi… elə dəqiq, elə real təsvir ediblər ki,…"

---

[1] Qarayev Y. Nəsrin yeniliyi / Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı: Yazıçı, 1988, s.135

[2] Anar. Sizsiz. Bakı: Gənclik, 1992, s.331

və s. kimi fikirləri onun Ə.Əylislini kənd naşiri kimi səciyyələndirmək meylini aşkarlayır. Lakin Azərbaycan nəsrinin "kənd", "şəhər" və eləcə də nasirlərimizin buna uyğun bölgüsünə ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqdakı münasibət birmənalı deyil. Məsələn, Anardan fərqli olaraq tənqidçi T.Əlişanoğlu belə hesab edir ki, "ümumən, ədəbi tənqidin Azərbaycan nəsrinə tətbiq etməyə çalışdığı "kənd-şəhər nəsri" təsnifləri heç zaman nəticə verməmişdir, məhz "tətbiq" səciyyəli olduğuna görə. Rus nəsrində real ənənələri olan sıranı sadalayıb, məsələn, Ə.Əylisli nəsrini buna analogiya gətirmək, aydındır ki, səmərəsizdir. Nəinki Oveçkinin, habelə V.Belov, Abramov, V.Astafyev və hətta V.Şukşinin nəsrində kifayət qədər akutallanmış, bütün etno-psixoloji xüsusiyyətləri ilə qabardılmış "rus mujiki" obrazına müqabil Ə.Əylisli nəsrində realist-tipik şərtilik prinsipi ilə ümumiləşdirilmiş Azərbaycan kəndlisi obrazına rast gələ bilmərik".[1]

Tənqidçinin mülahizələri ilə razılaşmaq çətindir. Aydın həqiqətdir ki, Ə.Əylislinin kəndlə bağlı "dəqiq" və "real" təsvirləri (Anar) "realist-tipik şərtilik prinsipilə ümumiləşdirilmiş Azərbaycan kəndlisi" obrazını yaratmağa yönəlməsə də, bu nəsrdə müharibə və müharibədən sonrakı Azərbaycan kəndinin realist və ümumiləşdirilmiş obrazını görmək mümkündür. Azərbaycan kəndini bütün reallığı ilə bədii təsvirin mərkəzinə çəkmək, təhlil edib qiymətləndirmək, buradakı həyatın fəlsəfəsini açmaq Ə.Əylisli nəsrinin başlıca məqsədlərindən biri kimi səslənir.

Ə.Əylisli nəsrinin məna və mahiyyəti urbanizasiyaya münasibətdə də təhlil müstəvisinə çəkilir və müəyyən mənada paradoksallıq yaradır. Ə.Əylislinin mövqeyini daha çox "kənd nasirləri" cərgəsində görən Anar onun yaradıcılığındakı əsas cəhətlərdən birini – antiurbanist meyli qəbul etmir. Anar başa düşsə də ki, "məsələ kəndi şəhərə qarşı qoymaqda deyil", bununla belə bu qənaətə gəlir ki, "ciddi yazıçı olan Əkrəm Əylisli

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.38

şüurlu antiurbanist ola bilməz…".[1] Ə.Əylislinin "antiurbanist" mövqeyi ilə bağlı Anarın mülahizələrində bəzi məqamlara nəzər salmaq lazım gəlir. Birincisi, hər hansı bir yazıçının, antiurbanizasiya mövqeyində dayanması onun yaradıcılığına "ciddilik" və ya "qeyri-ciddilik" səciyyəsi verə bilməz. Antiurbanizasiya mövqeyində dayanıb da, bu mövqeyin fəlsəfəsinin uğurlu ifadəsi ilə ciddi bədii nailiyyət qazanmaq mümkündür. Başqa sözlə, yazıçının antiurbanizasiya və ya urbanizasiya mövqeyində dayanmasının sənət həqiqəti nöqteyi-nəzərindən bir elə əhəmiyyəti yoxdur.

Digər bir tərəfdən, Anar Ə.Əylislinin urbanizasiyaya müxalif mövqe tutmasının səbəbini dolayısı ilə onun yaradıcılığının uğursuz tərəfləri ilə izaha çalışır: "…bu müəllifin həyat şirəsi ilə dolu olan nəsrinin ən uğursuz, qeyri-səmimi səhifələri şəhərdən bəhs edən səhifələrdir. …Əylisli şəhərə düşmüş kəndlinin duyğularını, daxili aləmini çox gözəl açа bilir, lakin şəhərin özü, şəhərlilərin obrazı onda alınmır".[2]

Şəhər həyatı, xalis şəhərli xarakteri Ə.Əylisli nəsrinin yaradıcılıq konsepsiyasının tərkib hissəsi kimi çıxış etmir. Bir bədii məkan olaraq şəhər və bədii tip kimi "xalis şəhərli" onun estetik idealını açıqlamağa xidmət etmir. Anarın öz ifadəsincə demiş olsaq, "başqa bir mənəvi məkana ehtiyatlı münasibət məsələsi" təkcə Əylislinin yaratdığı obrazların deyil, həm də onun yaradıcılığının səciyyəvi keyfiyyətlərindən biridir.

Ə.Əylislinin urbanizasiyaya münasibətini elmi baxımdan T.Əlişanoğlu daha obyektiv səciyyələndirir: "Anar adı çəkilən məqaləsində yazır ki, "ciddi yazıçı olan Əkrəm Əylisli şüurlu antiurbanist ola bilməz". Bu kəskinliklə "Ə.Əylisli şüurlu antiurbanistdir" hökmünü verə bilməsək də, qəti söyləmək olar ki, yazıçı məhz şüurlu şəkildə dağılan, itən, məhv olan patriarxal dəyərləri qoruyur, müdafiə edir, təcəssümləndirir. Ə.Əylislinin ümumən yazıçı missiyası bununla bağlanmışdır… Ə.Əylisli

[1] Anar. Sizsiz. Bakı: Gənclik, 1992, s.350
[2] Anar. Sizsiz. Bakı: Gənclik, 1992, s.351

nəsrində qaçılmaz urbanizə, ETİ, "tərəqqi" proseslərinə qarşı incə, amma bəzən çətin gizlədilən bir ironiya, qəzəb də var".[1]

Anar Ə.Əylisli yaradıcılığında "başqa bir mənəvi məkana ehtiyatlı münasibət məsələsi"ni "başlıca mövzu" kimi müəyyənləşdirirsə, T.Əlişanoğlu "dağılan, itən, məhv olan patriarxal dəyərləri qoruması"nı Ə.Əylislinin əsas "yazıçı missiyası" kimi dəyərləndirir və belə qənaətə gəlir ki, "yazıçı "Azərbaycan həqiqəti"ni birbaşa ifadə edir".[2] Şübhəsiz ki, hər iki fikirdə müəyyən həqiqət ifadə olunmuşdur. Lakin bu "missiya"lar Ə.Əylisli nəsrini bütünlüklə əhatə etmir və bu nəsrin inkişaf dialektikasını, özünəməxsusluğunun keyfiyyətlərini tam açmağa imkan vermir.

Anarın müəyyənləşdirdiyi "başlıca mövzu" Ə.Əylisli yaradıcılığında "ikinci mərhələ" üçün səciyyəvi sayıla bilər. Yazıçının ideya-estetik qənaətlərində, istərsə də obrazlarının xarakterində, "başqa bir mənəvi məkana ehtiyatlı münasibət məsələsi" Buzbulaqla müqayisə və Buzbulağa münasibət zəminində üzə çıxır. Yazıçının bədii nəsri ilk mərhələdə Buzbulağı bədii məkan kimi alır və bu məkanın və bu məkanda yaşayanların problemlərini çözür, xarakterlərini canlandırır. "Mənim nəğməkar bibim", "Tənha narın nağılı", "Adamlar və ağaclar" povestlərində yazıçı doğulduğu kəndin "gerçəklik"lərini nağıllaşdırır. Həm də "S.Zalıgin doğru olaraq yazır ki, Əylislinin nağılı ancaq əsərin sərlövhəsindədir, mətn isə həyati hekayədir".[3]

Bu povestlərdə "Əylisli nəsrinin məkani müharibə illərinin kiçik Buzbulağ kəndi" olaraq milli konkretliyi və müəyyənliyi ilə təsvir obyektinə çevrilir. Buzbulaq adı şərti səciyyə daşıyırsa, təsvirlərin məna və mahiyyətində şərtilik yoxdur, hadisələr konkret məkan və zaman çərçivəsində cərəyan edir. Ona görə də tənqidçi T.Əlişanoğlunun "burda – (Ə.Əylisli

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.43
[2] Yenə orada. s.38
[3] Anar. Sizsiz. Bakı: Gənclik, 1992, s.350

nəsrində – T.S.) "Buzbulaq" şərtiliyi C.Məmmədquluzadə nəsrindəki "Danabaş", "İtqapan", "Qapazlı" və s. kimi metaforik səciyyəli bədii uydurmadır. Hər iki yazıçı "Azərbaycan həqiqəti"ni birbaşa ifadə edir, "kənd" və "kəndli" obrazları burada vasitədir, "materialdır"[1] mülahizəsi ilə razılaşmaq mümkün deyil.

Bununla belə, tənqidçinin mülahizələrində Ə.Əylisli nəsrinin dərin ümumiləşdirmə qüvvəsinə malik olduğunu qabartmaq meyli aşkar görünür. Dərin ümumiləşdirmə qüvvəsi yazıçı nəsrinin mayası və canıdır. Lakin bu, həmin nəsrdəki təsvirin fərdiliyini inkar etmir. Əksinə, Əkrəmin nəsri təsvirin fərdiliyi və konkretliyi ilə daha çox ümumiləşdirmə imkanı qazanır.

Ə.Əylislinin bədii nəsrinin ikinci mərhələsində onun təsvir obyekti kimi götürdüyü bədii məkan dəyişir. Bu mərhələ üçün səciyyəvi olan "Ürək yaman şeydir", "Gilənar çiçəyinə dediklərim", "Yas yerindən reportaj", "Ağ dərə" və b. əsərlərdə hadisələr artıq Buzbulaqdan kənarda cərəyan edir. Lakin bədii məkanın dəyişməsi yazıçının estetik idealının, mövzusunun dəyişməsini yox, onu daha təfərrüatlı ifadə istəyini göstərir. Yazıçı bu qənaətdədir ki, "yazan adam əvvəlcə öz mövzusunu tapır, sonra yazıçı olur".[2] Tapdığı "mövzunu" ən müxtəlif rakurslardan bədii təhlil obyektinə çevirmək Ə.Əylisli üçün bir yazıçı missiyasıdır.

Bədii məkan dəyişsə də, Buzbulaqlı "qəhrəmanlar" bu nəsrin də mərkəzində dayanır. Birinci mərhələdən ikinci mərhələyə keçidin mahiyyəti onunla müəyyənləşir ki, bədii məkanın sərhədləri genişləndikcə qəhrəmanların düşüncə sərhədləri də genişlənir, təsvir olunan hadisələr daha çox məna tutumuna malik olur. Buzbulaq və Buzbulaqdan kənar bədii məkan müqayisə zəminində yaşadığımız həyatın mənası və problemləri ilə bağlı yazıçı düşüncələrinə stimul verir.

---

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.38

[2] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.159

Bundan əlavə, ən mühümü isə odur ki, birinci mərhələdə yazıçını Buzbulağın taleyi daha çox düşündürürdü. Buzbulağın timsalında Azərbaycan kəndinin və kəndlisinin sosial problemləri, mənəvi-əxlaqi dünyası, psixologiyası bədii təhlilin əsas niyyətini müəyyənləşdirirdi. 70-ci illərin sonu, 80-ci illərin əvvəllərində Azərbaycan kəndində sosial problemlərin dözülməz dərəcəsi, mənəvi-əxlaqi aşınmaların hüdudsuzluğu, psixoloji metamarfozalar kənd adamının şəhərə meylini qat-qat qüvvətləndirmişdi. Bu illərdə şəhərli "kəndli"lər təbəqəsi yaranmışdı. Bu təbəqənin özlərinə məxsus yaşayış və əxlaq tərzləri, psixologiyaları formalaşmışdı. Şəhərə üz tutan kəndlinin taleyi kimi, həyat fəlsəfələri də əsaslı dərəcədə müxtəlif və mürəkkəb idi. Ə.Əylisli nəsrinin ikinci mərhələsində Buzbulaqlı şəhərlilərin tale kitabları yazılır. Lakin yaradıcılıq kredosuna tam sadiq olan Ə.Əylisli bu mərhələdə də Buzbulağı bədii təhlildən kənarda saxlamır. Əgər belə demək mümkündürsə, onun bütün qəhrəmanlarında (səciyyələrindən asılı olmayaraq) bir Buzbulaqlı xarakteri həmişə özünü saxlayır və yazıçı Buzbulaqla buzbulaqlıların taleyini ustalıqla əlaqələndirir. Bu əlaqələndirmə əksər hallarda əsərin kompozisiya quruluşuna da təsir edir və Ə.Əylisli nəsrinin süjeti "dairəvi" xarakter alır. Yazıçının nəsrində Buzbulaqdan kənar bədii məkan kimi çox vaxt şəhər (təbii ki, Bakı şəhəri) götürülür. İkinci mərhələyə xas əsərlərdə süjet adətən Buzbulaq – Bakı – Buzbulaq və yaxud Bakı – Buzbulaq – Bakı xətti üzrə davam edir və qapalı bir dairə əmələ gətirir (Məs.: "Ürək yaman şeydir" hekayəsində hadisələr birinci xətt, "Ağ dərə"də isə ikinci xətt üzrə davam edir). Hadisələrin qapalı bir dairə çərçivəsində davamı bədii niyyətlə bağlıdır. Yazıçıya öz qəhrəmanlarının taleyinə və psixologiyasına kifayət qədər nüfuz etmək fürsəti və onların yaşadığı həyatın fəlsəfəsini açmaq imkanı verir.

"Ağ dərə" romanında insanın gücü və gücsüzlüyü kimi qlobal bir problem patriarxal insanın urbanizasiya mühitindəki

taleyi müstəvisində həll edilir. Ramazan – Həbib və Səidə-Pakizə xətləri, eyni zamanda Ramazanın bütün həyat dramı bu problemin bədii ifadəsi ilə bağlıdır. Həbib və Pakizə mənəvi gücü, Ramazan və Səidə isə mənəvi gücsüzlüyü, iflası simvollaşdırırlar.

Həbibin doğma torpağa, elə-obaya tükənməz bir güclə bağlılığı, el qızlarından biri ilə qurduğu xoşbəxt ailə həyatı, ailə həyatında nüfuzu, el-oba arasındakı böyük hörməti, təmizliyi ona hər an mənəvi güc verir, onu qətiyyətli bir şəxsiyyət kimi formalaşdırır. Həbib bütün bu mənəvi keyfiyyətləri ilə birlikdə əsl kişi xarakteri ilə canlanır. Bu bütövlüyün, qətiyyətin isə arxasında torpağa, yurda, elə bağlılıq dayanır.

Ramazan da təmizdir, safdır, ancaq mənən gücsüzdür. Canında sanki həyat şirəsi qalmamışdır. Ramazanın mənəvi gücsüzlüyü ayrıldığı və uzun illər ayaq basmadığı Buzbulağa gələndə daha qabarıq görünür. Romandakı, demək olar, bütün obrazlar ondakı bu süstlüyü görür və duyurlar. Həbibin həyat yoldaşı Pakizənin düşüncələrində Ramazan "həmişə fikir-xəyalat içindəydi, adamın gözünün qabağında kölgə kimi gəzirdi, ayağını yerə basmaqdan da elə bil ehtiyat eləyirdi".[1] Ciddi tale uğursuzluqlarına və bu uğursuzluqda Ramazanın da az-çox günahı olmasına baxmayaraq hətta bacısı Səidənin də Ramazana "həmişə yazığı gəlirdi".

Bütün bu hadisələr və təsvirlər fonunda yazıçı oxucunu insanı mənəvi gücsüzlüyə sürükləyən, onu kölgəyə çevirib "yazıq" edən amillər haqqında düşündürür. Yazıçıya görə, Ramazanın faciəsi ilk növbədə onun torpaqdan, el-obadan ayrı düşməsi ilə bağlıdır: "Sən demə, Ramazanın dərdi buymuş – Buzbulaqmış".[2] Buzbulaq dərdi – Ramazanın doğma torpağa, elə-obaya, sevdiyi insanlara, urəyindən olan, qanına, iliyinə qədər hopmuş peşə məşğuliyyətinə həsrətinin ifadəsidir. Bu həsrət duyğusu o qədər güclüdür ki, əslində xaraktercə heç də

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.405
[2] Yenə orada. s. 306

zəif olmayan bu insanı – Ramazanı tamamilə gücdən salır, mənən bitirib-tükəndirir. Ramazan itirdikləri ilə barışa bilmir. Üç il iş almaq qorxusundan Buzbulaqdan didərgin düşməsini və bu didərginliyin səbəbinə öz varlığına "düşmən" kəsildiyini çox sonralar Ramazan bütün aydınlığı ilə başa düşür: "Ramazan dünyada tək idi; nə olsun ki, evində ailəsi vardı, iş yerində iş yoldaşları vardı, institutda oxuyanda tələbə yoldaşları olmuşdu…. Ramazan dünyada tək qalmağın – ümidsiz, qolsuz-qanadsız –bomboz üzünü görür".[1] O, düşdüyü həyat şəraitində "bircə bostan tağında olan qədər dirilik – həyat nişanəsi"[2] tapa bilmir. Çünki Ramazan şəhərə öz xoşu ilə gəlməmişdi, şəhər həyatını sevmirdi, sevmədiyi mühəndislik peşəsi, ürəkdən bağlanmadığı qızla ailə həyatı qurması onu mənəvi iflas dərəcəsinə qədər gətirir. Ramazan çertyoj çəkə-çəkə vaxtı ilə əkib becərdikləri torpaq, bostan haqqında fikirləşir. Hətta bu fikirlər ancaq keçmişin xatirələrindən ibarət olsa belə, yenə də Ramazanın canına güc-qüvvə gəlir, ona həyat şirəsi içirir. Ramazanı yaşadan onun nə vaxtsa elə-obaya qayıdıb, doğma torpağı əkib-becərmək ümididir: "Bostan becərməyin hər işini o vaxt Ramazan atasından öyrənmişdi. Və o vaxtın qovun-qarpızı Buzbulaqda bir də becəriləsi olsaydı, bu işin Ramazandan yaxşı ustası, lap elə indinin özündə də bu kənddə, çətin ki, tapılaydı…".[3]

İnsanın gücü və gücsüzlüyü bəşəri mahiyyət daşıyır və onun təbiətinin mürəkkəbliyi ilə bağlıdır. Yazıçının istedadının gücü bu mürəkkəbliyin təbiətini nə dərəcədə üzə çıxara bilməsi ilə bağlıdır. Ə.Əylislinin "Ağ dərə"dən qabaq yazdığı "Ürək yaman şeydir" hekayəsində (1972) çox qüvvətli bir epizod təsvir olunub. Əvvəlcədən onu deyək ki, bu hekayə də öz ruhu etibarı ilə "Ağ dərə" ilə yaxından səsləşir. Hekayənin qəhrəmanlarından olan Əjdərin taleyi ilə Ramazanın taleyi

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.335
[2] Yenə orada. s. 347
[3] Yenə orada. s. 343

arasında oxşarlıq çoxdur. Əslində "Ürək yaman şeydir" hekayəsində qoyulan problemlər "Ağ dərə"də bir qədər də genişliyi ilə inikas olunub. Hekayədə uzun illər şəhərdə qalıb, bazarda alver eləyən buzbulaqlı Əjdər "şəhərli" olmağa can atan keçmiş dostu və həmyerlisi Sərvəri bu işdən hər vəchlə çəkindirməyə çalışır və bu münasibətlə ona bazarda müşahidə elədiyi bir əhvalatı danışır: "Bir xırdaca ev köpəyi bir yekə küçə itini qabağına qatıb qovurdu… Ağappaq, əl boyda bir şey. Heç tüllab itə də oxşamırdı… Camaat da baxıb hırıldaşırdı".[1] Əjdər Sərvərdən "yekə küçə iti"nin "xırdaca ev köpəyi"nin qarşısında nə üçün aciz qaldığını soruşanda, təbii ki, Sərvər bunun səbəbini izah edə bilmir. Əjdər isə nəinki bunun səbəbini başa düşür, hətta bu hadisəni heç bir vəchlə unuda bilmir. Bu epizodda insanın gücü və gücsüzlüyü simvollaşdırılmışdır. "Xırdaca ev köpəyi"nin gücü bu hadisəyə "baxıb hırıldaşan" camaatın ona arxa durmasını başa düşməsi instinkti ilə bağlıdır. "Yekə küçə iti"nin gücsüzlüyü bu məqamda onu heç kimin müdafiə etməyəcəyini başa düşməsi instinkti ilə bağlıdır. Əjdər öz doğma torpağından, elindən-obasından ayrılıb şəhərdə məskunlaşdığı bu on illər ərzində "yekə küçə iti"nin gücsüzlüyünü öz canında praktik olaraq hər gün hiss edib, buna görə də öz həmyerlisi, dostu və təmiz insan kimi tanıdığı Sərvəri bu gücsüzlükdən doğan və mənəvi iflasa aparan faciəni yaşamasına heç cür razı ola bilmir.

"…Yazıçı kəndi kənddən eləmiş sosial-urbanizə proseslərinin təqiblədiyi və heç cür şəhərdə yurd-yuva sala bilməyən "patriarxal" insanın ağrılarını qələmə alır; bu insanın daşıdığı dəyərlər isə yurd-torpaq sevgisinə, torpaq əxlaqına, ilkinliyə, saflığa, təbiətə bağlıdır. İnsan mühitdə, cəmiyyətdə daim öz təbiətinə amacdır, buna can atır".[2]

"Ürək yaman şeydir" hekayəsi ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda bu janrın ən uğurlu nümunələrindən biri kimi

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.112
[2] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.44

qiymətləndirilib və bu həqiqətən də belədir. Yuxarıdakı mülahizələr də bunu göstərir. Lakin hekayə haqqında ədəbiyyatşünas N.Əliyevanın təhlilləri əsərin məna və məzmununu tamamilə yanlış şərh edir və təhlillərdəki bir neçə əsas məqama diqqət yetirmək zərurəti yaradır. Tədqiqatçı yazır: "Əsas məsələ odur ki, oğurluq etmiş adamın (Əjdər nəzərdə tutulur – T.S.) ovqatı – psixologiyası hekayədə ayrıca yer tutur".[1]

Hekayədə "oğurluq etmiş adamın" yox, doğma yurddan, el-obadan ayrı düşmüş və bu ayrılığın bütün acılarını canında yaşadan insanın "ovqatı-psixologiyası" əks etdirilir. Doğrudur, hekayədə Əjdər uzun illər qabaq hökumətin üç min manat pulunu qaçırması faktı vardır. Təsvirin ümumi ruhu onun təbiətən təmiz adam olması və bu hərəkətin hansısa – hekayədə açıqlanmayan – sosial motivlə bağlanması təəssüratı yaradır. Fikrimizcə, tənqidçi T.Əlişanoğlu "zahirən heç də rəğbət doğurmayan bu insanın içində" yatan güclü "vətən həsrəti, torpaq sevgisi"ndən danışmaqda çox haqlıdır və hekayənin ideyasının da "bu sevgiyə bağlanması"[2] təbiidir.

N.Əliyevanın ikinci yanlış mülahizəsi Əjdəri Təhminə (Anar. "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi"), Nurcabbar (İ.Məlikzadə. "Dədə Palıd") və b. obrazlarla bir cərgədə qoyub, onların hamısını "həyatda öz ictimai dayaqlarını itirmiş, zəhmətdən, real aləmdən uzaq düşmüş, artıq adamlara çevrilmiş surətlər" hesab etməsi[3] ilə bağlıdır. Birincisi, adları çəkilən obrazların hər biri tamamilə fərqli səciyyəyə malikdir. İkincisi, "öz ictimai dayaqlarını itirmiş, zəhmətdən, real aləmdən uzaq düşmüş" insan tipi ilə "artıq adamlara çevrilmiş" insan tipi eyni sıraya qatıla bilməz.

N.Əliyeva Əjdərin danışdığı əhvalatın simvolikasını da düzgün açа bilməmişdir. Ümumiyyətlə, tədqiqatçının "Ürək yaman şeydir"' hekayəsi, "Ağ dərə" romanı ilə bağlı mülahizə-

[1] Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı: Yazıçı, 1988, s.25
[2] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.44
[3] Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı. Yazıçı, 1988, s.32.

lərindəki hədsiz empriklik, sosioloji mövqe qabarıqlığı, yazıçının üslub təmayülünü düzgün qiymətləndirə bilməməsi nəticə etibarilə onu əsassız yekun qənaətə gətirib çıxarmışdır: "Adama elə gəlir ki, Ə.Əylislinin qəhrəmanlarında torpaq və vətən ideallıq səviyyəsinə qaldırılmır… Günün harada xoş keşdi, ora vətəndir" əqidəsi onların bir çoxu üçün həyat devizidir".[1]

Qayıdaq "Ağ dərə" romanı ilə bağlı təhlillərə.

"Kəndi kənddən eləmiş sosial-urbanizə prosesləri" və bu prosesləri sürətləndirib ifrat dərəcəyə çatdıran amillər, onun ictimai-siyasi kökləri problemi romanda ayrıca bir xətt təşkil edir və təbii ki, digər xətlərlə üzvi şəkildə bağlanmaqla həm də onları tamamlayır. Romanın "Yağış" fəslində göstərilir ki, aramsız yağan yağışlar kəndin kolxoz təsərrüfatına ciddi ziyanlar vurmaqla bir sıra problemlər yaradır. Kolxoz planı ödəyə bilmir, nəticədə təsərrüfat başçılarının bir neçəsi tutulur. Ramazan da tutulmaq təhlükəsi qarşısında qalanda kənddən qaçmağa məcbur olur.

Ədəbiyyatşünas N.Əliyeva Ramazanın kənddən getməsinin əsas mahiyyətini düzgün izah etmir. Onun məntiqində bu didərginliyin nə sosial, nə də siyasi səbəbləri açıqlanır. Tədqiqatçı yazır: "...Amma Ramazan kimi adamların kənddən üz döndərib şəhərə gəlməsi heç də faydalı deyil və bu sadəcə olaraq kadrları düzgün seçib yerləşdirə bilməməyin və belə ağıllı, təcrübəli adamlara laqeydliyin nəticəsindən başqa bir şey deyil".[2]

Q.Kazımov isə bu məsələnin mahiyyətinə aşağıdakı şərhi verir: "Ramazan da bu yağışların qurbanıdır. Ramazanın ailə narazılıqları, Səidənin, Cəvahirin kədərli həyatı da bu yağışlarla bağlıdır".[3] Bu fikirlə razılaşmaq çətindir. Burda ya-

---

[1] Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı. Yazıçı, 1988, s.25

[2] Yenə orada. s.39

[3] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.99

ğış səbəb deyil, vəsilədir. Ramazanın tutulmasının zahiri mənti-qidir. Doğrudur, Ramazan özü də taleyindəki uğursuzluqları həmin bu yağışlarla bağlayır: "Yağış. Yağış. Yağış… O yağış, sən demə, tale yağışıymış, o yağışın cəzasını Ramazan mütləq çəkməliymiş".[1] Yağış və onunla bağlı hadisə təsvirindəki müəl-lif məqsədi Q.Kazımovun və roman qəhrəmanının düşün-cəsindən əsaslı şəkildə fərqlənir. "Yağış" fəslindən başlayaraq müəllifin təsvirlərində rəmzi-simvolik və metaforik məğz güclənir. Aramsız yağan yağışlar təbii fəlakətdir. Təbii fəlakətə görə insanlara inzibati qaydada dövlət səviyyəsində cəza vermək gülünc bir işdir. Romanın bu hissəsində tənqid pafosu, hadisələrin cərəyanına müəllifin kinayəli münasibəti güclüdür. Q.Kazımov yazır: "Romanda lirik və həzin bir intonasiya ilə kəndlə bağlı bir sıra ciddi problemlərə toxunulmuşdur".[2] Fikrimizcə, müəllif kəndlə bağlı problemləri lirik və həzin bir intonasiya ilə yox, çox ciddi sosial və hətta siyasi məsələlər qaldıraraq, baş verən əyintilərin təsadüfi deyil, ciddi ictimai və siyasi amillərlə əlaqələndiyini, bağlandığını göstərir. Bu zaman müəllifin vətəndaşlıq və yazıçı mövqeyində bir gərginlik diqqəti çəkir. Yazıçı siyasi ittihamlara məruz qala biləcəyini belə nəzərə almadan kollektiv təsərrüfatın səmərəsizliyini, xalq üçün faydasızlığını sübut edir. Torpaqların yararsız hala düşməsinin, əkinçinin torpaqdan uzaqlaşmasının, mənəvi-əxlaqi deformasiyaların, kəndin çox saylı sosial problemlərlə üzləşməsinin səbəblərini məhz təsərrüfat sisteminin düzgün qu-rulmamasında görür. Kollektiv təsərrüfat adı altında təsər-rüfatsızlığın və əyintilərin baş alıb getməsi nəticə etibarı ilə insanların torpaqdan uzaqlaşmasına, mənəvi aşınmaya vüsət verir. Həbibin düşüncə və yazılarında, Ramazanla söh-bətlərində, Şahsuvarın peşəkar əkinçi yanğısı ilə irəli sürdüyü mühakimələrdə, Ramazanla dialoqunda kəndin sosial, mənəvi-

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.340
[2] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.97

əxlaqi iflasının səbəbləri çox aydın göstərilir: "Bir var ki, göz açıb ağac əkildiyini görəsən, bir də var, göz açıb ağacın kəsildiyini görəsən. Bu iki cür insan qismi heç vaxt eyni ürəyin sahibi ola bilməzdi. Ömründə bir ağac böyütməyənin kənd üçün övlad böyütməyi də mümkün deyildi".[1] Ramazan belə düşünür, Şahsuvar məhz bu məntiqin qarşısında yanıb yaxılır. Müəllif mövqeyi bu məqamda qəhrəmanların mövqeyi ilə tam üst-üstə düşür.

Ramazanın torpaqla bağlı düşüncələrini nümunə gətirib "əgər desək ki, bu kimi səhifələr S.Əhmədovun "Toğana", "Azıxa doğru" romanlarının təsiri altında yazılmışdır, qətiyyən səhv etmərik"[2] deyən ədəbiyyatşünas N.Əliyeva ilə razılaşmaq olmaz. Birincisi, torpağa, kənd həyatına, doğma yurda, el-obaya bağlılıq Ə.Əylislinin bütün yaradıcılığında estetik konsepsiya şəklində meydana çıxır. İkincisi, "Toğana" və "Azıxa doğru" romanlarından xeyli əvvəl yazılmış "Dəhnə", "Bu kənddən bir qatar keçdi" əsərlərində Ə.Əylisli bu problemi kifayət qədər təfərrüatı ilə, lakin bir qədər prozaik və publisistik səpkidə əks etdirmişdir. Digər tərəfdən, "Ağ dərə"də doğma yurd, torpaq, milli-mənəvi dəyərlər probleminin həm də sosial-siyasi müstəvidəki fəlsəfi məzmunu açılmışdır.

"Ağ dərə" gerçəkliyi təsdiq pafosu ilə də xüsusi rəğbət doğurur. Müəllif gerçəkliyi müşahidə, ifadə və qiymətləndirmədə həqiqi bir istedad nümayiş etdirir. Romanın əsas məziyyətlərindən biri burada Azərbaycan xalqının milli xarakteri üçün səciyyəvi olan bir çox keyfiyyətlərin qabarıq ifadəsidir. Yazıçı məhz milli xarakter üçün səciyyəvi olan və "məhz şüurlu şəkildə dağılan, itən, məhv olan patriarxal dəyərləri qoruyur, müdafiə edir, təcəssümləndirir". Müəllifin yazıçı missiyasına bu dəyərlərin ortadan çıxmasını bilavasitə sürətləndirən ictimai-siyasi sistemin yaratdığı mühitə tənqidi münasibət də

---

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.372
[2] Əliyeva N. Bədii nəsr və kənd. Bakı: Yazıçı, 1988, s.40

daxildir.

Keçmiş mənəvi dəyərləri yaşatmağın ən uğurlu yolu bu dəyərləri öz canında və qanında daşıyan insanların obrazının təbii canlandırılmasıdır. "Ağ dərə"nin əsas uğurlarından biri bununla müəyyən olunur. "Ağ dərə"nin əksər qəhrəmanları milli əxlaqın və mənəviyyatın göstəricisi olan insani keyfiyyətlərin, başqa sözlə, patriarxallığın daşıyıcısı kimi canlana bilirlər. Həbib, Ramazan, Dosta arvad, Pakizə, Səidə öz yaşayışlarını, həyat tərzlərini bu yazılmamış qanunlar əsasında qurular. Kiçiyin böyük yanında danışığına, oturuşuna-duruşuna diqqətli olmasından tutmuş taleyüklü məsələlərə qədər bu adamların hər biri atacağı addımı, görəcəyi işi bu qanunlar əsasında tənzimləyir. Doğrudur, zaman dəyişir, patriarxal dəyərlər cəmiyyəti idarə etməkdə getdikcə daha artıq şəkildə öz gücsüzlüyünü göstərir, adamların "köpəyoğluluğu" (roman qəhrəmanlarından Şahsuvarın ifadəsidir) heç bir məntiqə sığmır. (İşləyənin də, işləməyənin də çörəyi var, əkməyən, biçməyən hamıdan çox yemək istəyir və yeyir, kəndin ali təhsilliləri – müəllimindən direktorunacan bazar alverçisi və qatil Validin qabağında "mil" durur). Ancaq minillik əxlaqi dəyərlər hələ tamam məhv olub, sıradan çıxmayıb. Romanda xatırlama formasında danışılan bir əhvalat – çılpaq vəziyyətdə gölməçədə çimən və oğlanların onu bu vəziyyətdə görməsindənsə ölümü üstün tutaraq özünü suda boğan 13 yaşlı qızın hərəkəti və bu ölümə bütün Buzbulaq camaatının elliklə yas tutması, bu dəyərlərin "müqavimət" duyğusunun gücündən, süni səbəblər aradan qaldırılarsa, hələ çox yaşamaq imkanından xəbər verir. Və bu romanda ifadəsini tapan mühüm müəllif qənaətlərindəndir.

"Dalanda" romanında S.Azəri də patriarxal insanın urbanizasiya mühitindəki taleyini önə çıxarır. Hər iki əsərin aparıcı qəhrəmanlarını – Ramazanı və Qafarı xarakter və tale yaxınlığı birləşdirir.

Maraqlıdır ki, "Dalanda" romanı haqqında yazılmış məqa-

lələrdə onun əsas ideyası və aparıcı qəhrəmanın xarakteri haqqında bir-biri ilə üst-üstə düşməyən mülahizələr söylənmiş, tənqidi fikirdə romanla bağlı əsaslı fikir ayrılığı olmuşdur.

Məmməd Qocayev yazır: "Əsərin qəhrəmanı Qafarın faciəsi məhz öz kökündən ayrı düşmüş şəxsin faciəsidir".[1]

A.Hüseynov isə "romanın probleminin, münaqişəsinin" bu cür izahı ilə razılaşmır.[2] M.Qocayev kökdən ayrı düşmənin əsas faktoru kimi Qafarın doğulub boya-başa çatdığı mühitdən – kənddən ayrılıb şəhərə gəlməsini götürür və mahiyyəti məkan müstəvisinə keçirərək yazır: "S.Azəri Məkanda öz yerini itirməyin mənəvi faciəsindən bəhs etməklə yanaşı, həm də insanın Zamandakı yerindən söhbət açır".[3] A.Hüseynov isə bu mövqeyə əks arqument kimi xalis kənd materialı əsasında Qafarların qarşısına çıxan çətinliklərdən söz açmağın mümkün olduğunu qeyd edir.[4] Şübhəsiz ki, A.Hüseynov Qafarın faciəsinin kökdən ayrı düşmüş insanın faciəsi kimi təfsir olunmasına və bunun məkani müstəvidə izahına (yəni Qafarın kənddən uzaqlaşıb şəhərdə yaşaması ilə əlaqələndirməyə) etiraz edir. A.Hüseynov romanda "fərdi motivlərin qabarıqlığı, məişət fonu"nu diqqəti çəkən cəhətlər kimi təqdim edir və belə qənaətə gəlir ki, "əsərdə çox vacib və aktual bir məsələdən danışılır: insanın öz təmizliyi ucbatından çəkdiyi əzablar təsvir olunur".[5] Əslində hər iki mülahizədə romanın ideyası ilə bağlı müəyyən həqiqət ifadə olunmuşdur. Lakin bu "həqiqət"in məzmunu tam açılmamışdır.

A.Hüseynovun mülahizələri aparıcı qəhrəmanın xarakterin-

---

[1] Qocayev M. Zərurəti dərk etməyincə // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №12, s.180

[2] Hüseynov A. Nəsr (83-cü ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.32

[3] Qocayev M. Zərurəti dərk etməyincə // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №12, s.181

[4] Hüseynov A. Nəsr (83-cü ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.32

[5] Yenə orada.

dəki "təmizliy"in ictimai mənasını və köklərini axıra qədər açmağa imkan vermir.

"Dalanda" romanında təsvirin mərkəzinə çəkilən hadisələr, süjetin inkişafı və sonluğu, obrazların taleyi və xarakteri patriarxal insan və urbanizasiya problemini önə çıxarır. Məsələnin bu şəkildə qoyluşu isə hadisələri bütünlükdə məkani müstəvidə həll etməyi sərf-nəzər edir. S.Azərinin inikas etdiyi problemlər ancaq zaman müstəvisində həll oluna bilər. Ümumiyyətlə, patriarxallıq və urbanizasiya kənd-şəhər qarşılaşmasını yox, yaşayışımızın müxtəlif zaman qatlarının – keçmişinin və indisinin məzmununu əks etdirir.

Qafarın faciəsi "kökündən ayrı düşmüş insan"ın yox, kökünə bağlı, kökündən qopa bilməyən insanın aqibəti kimi qavranılanda bu faciənin sosial mənası aydınlaşır, patriarxal insanın müasir həyatın "qanunları" ilə ayaqlaşa bilməməsini və bundan törəyən tragizmi ortaya qoyur.

"Dalanda" romanındakı ailədaxili ziddiyyət, ərlə arvadın – Qafarla Fəridənin toqquşmaları fərdi məzmunlu intriqanı yox, cəmiyyətin iki əks qütbünün dünyagörüşündən doğan kolliziyanı yaradır.

Ş.Salmanov "Qafarın xarakterini onun zəifliyi kimi" izah edən R.Əliyevlə razılaşmır və fikrimizcə, obrazın təbiəti ilə bağlı daha dəqiq mülahizə irəli sürür: "…Əslində Fəridə ilə müqayisədə Qafarın zəifliyi yox, xarakterinin mahiyyəti meydana çıxır. Qafar öz əxlaqi duyğusu, daxili mahiyyəti etibarilə Fəridədən seçilir".[1]

Qafar "ölən dünya"nın, dağılmaqda və unudulmaqda olan, hər an öz gücünü bir az da itirən sosial və əxlaqi dəyərlərin, Fəridə isə gündən-günə qüvvətlənən yeni həyat "qanunları"nın, ETT, sivilizasiya və urbanizmin doğurduğu yeni "dəyərlər"in, əslində sosial, mənəvi və əxlaqi aşınmanın təmsilçisidir.

Qafardan fərqli olaraq yaşadığı mühitdə Fəridənin sosial

[1] Salmanov Ş. Tənqid (84-cü ilin ədəbi icmalı // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.272

dayaqları möhkəmdir. Mühit bütünlükdə onu müdafiə edir. Qafar öz həyat prinsiplərini qorumaq üçün təkcə ailədə yox, ictimai mühitdə – iş yerində də çox adamla toqquşmalı olur. Fəridənin, Yaqubun və Mürşüdovlar ailəsinin müdafiə etdiyi "dünya"nın öz "qanunları" var və Qafarlar ya bu "qanunlar"a boyun əyməli, ya da aradan çıxmalıdırlar. Romanın konfliktinin ictimai mənası bu məntiqlə müəyyənləşir.

Romanda Qafarın sadə, təmiz, halallıqla yaşamaq prinsipləri yaşadığı mühitdə ciddi müqavimətə rast gəlir. Qafarın və ətrafındakıların bir-birinə münasibəti zəminində müəllif müasir həyatın gerçəklikləri haqqında bütöv təsəvvür yaradır.

Sevdiyi və kənddə qoyub gəldiyi qızla yox, şəhərli dul gəlinlə evlənməsi bütün həyatı boyu Qafarı sonu görünməyən əzablara düçar edir. Fəridə ilə evlənəndən bir qədər sonra anasını görmək üçün yay tətilində kəndə gedən Qafarın əzablarını anası onun üzündən bütün dəqiqliyi ilə "oxuyur": "Qız alan oğlan əzgin, yazıq hərlənməz, dul arvad alan adamın üzü belə kədərli olar. Sənin gülüşün də dərdlidir".[1] Lakin Qafarın üzünü bürüyən və gülüşünə də sirayət edən dərd təkcə dul gəlinlə evlənməsi ilə bağlı deyil. Qafar yaxşı bilir ki, kənddə ona ad edilən qızı qoyub, şəhərdə başqa birisi ilə evlənməsi (hətta dul gəlin yox, qız olsa belə) patriarxal həyat qanunlarına ziddir. Bu namus məsələsidir, həm də bu məqamda ancaq qız ailəsinin yox, bütün kəndin namusu məsələsidir. Bütün varlığı ilə oğlunu sevən ananın – Gülsafa qarının bu hərəkəti müqabilində "özün də çıx get! Elə bu saat çıx get!" deyərək Qafarı kənddən qovması patriarxal qanunların işləklik məqamının göstəricisidir. El adətlərinə inanan Qafar etdiyi hərəkətin qəbahətinin ağırlığını bütün varlığı ilə hiss edir. Ona görə də Fəridə ilə olan söhbətlərində "kənddə qoyub gəldiyi və məhəbbətinə xəyanət etdiyi qız"ın məsələsi bütün ömrü boyu Qafarın ən ağrılı yeri olur və Fəridə ilə yaşadığı illərdə arvadının bu məsələ ilə bağlı söz və hərəkətlərinə kəskin reaksiya

[1] Azəri S. Günəşə sarı gedəndə. Bakı: Yazıçı, 1988, s.99

verir. Həmin "reaksiya"lar kökündən qopa bilməyən insanın əzablarından doğur.

Bütün roman boyu Qafarı kökündən qoparmaq uğrunda mübarizə gedir. Bu mübarizə ilkin olaraq Qafarın ailəsində cərəyan edir. Qafarın "ailə dramı"nda "süjet" "ilk pərdə"dən "son pərdə"yə qədər "dramatik" olaraq qalır.

Qafarın "ailə dramı"nın kolliziyası iki zidd dünyagörüşünün toqquşmasında meydana çıxır. O, patriarxallıqdan qidalanan həyat prinsiplərini arvadına və uşaqlarına qəbul etdirə bilmir. Qafar halallıq və düzlüyü yaşamağın ən vacib prinsipi kimi arvadına və uşaqlarına tələqin etmək istəyəndə bu prinsiplər daşa dəyən şüşə kimi, bir an içində "çiliklənir", öz gücünü "itirir".

Qafar Fəridəyə "zəhmətlə qazanılan pulun şirinliyini" başa salmaq istəyəndə Fəridə ona "üstünə "haram", "halal" yazılan pul … görmüsən…? "Halal" sözünü sənin kimi aciz, əfəl kişilər uydurublar"[1] cavabını verir.

Məsələ təkcə onda deyil ki, Fəridə Qafarın haram və halallıqla bağlı qənaətləri ilə razılaşmır. Diqqəti həm də o çəkir ki, Fəridənin cavabı, mühakimə və mülahizələri elə bir tonla, ahənglə səslənir ki, başqa bir sözə ehtiyac qalmır. Qızı Çimnaz da çox vaxt anası ilə bir nota köklənir və eyni havanı çalır.

Qafarın həyat prinsiplərini ailəsi qəbul etmir və Qafar tək qalır. Təklik, özünə mənəvi "güc" toplaya bilməməsi qəhrəmanın həyatının "faciəvi" məqamlarını günü-gündən artırır.

Romanın süjeti ancaq "ailə dramı" çərçivəsində inkişaf etmir. Qafarın Mürşüdovların oğlu tərəfindən maşınla vurulması hadisəsinin süjetə qoşulması "ailə dramı"ndan "ictimai həyat dramı"na doğru hərəkəti gücləndirir, məişət fonunu sosial fon əvəz edir.

Mürşüdovlar ailəsi ilə münaqişə və münasibətlər, istehsalat prosesindəki problemlər, Qafarın iş yerində səlahiyyət sahibləri ilə qarşıdurmaları hər gün bir az da patriarxallıqdan uzaqlaşıb

[1] Azəri S. Günəşə sarı gedəndə. Bakı: Yazıçı, 1988, s.112

(nəinki uzaqlaşıb, hətta onu rədd edib), urbanist dünyaya qovuşan (nəinki qovuşan, özünü ehtirasla onun qucağına atan) həyatımızın real həqiqətləri kimi mənalanır.

Milli əxlaqın deformasiyaya uğramasının bir çox səciyyəvi elementləri Qəmər xanım obrazında ümumiləşdirilmişdir. Əgər Fəridənin yarımçılpaq döşlərini (bəzi məqamlarda isə tamam çılpaq) əsdirərək Qafarı "hiylə toru"na salması müasir əxlaqın məzmunundakı deformasiyanı qismən görükdürürsə, Qəmər xanımın "əxlaqi görüşləri" bu istiqamətdəki problemin ciddiliyini üzə çıxarır. Qəmər xanım Fəridə ilə söhbətində sözarası öz əxlaqının məzmununu sızdırır: "Bunu ötən il İtaliyadan almışıq. Kişiylə gəzməyə getmişdik. Hər iki ildən bir kişiylə, bəzən də tək çıxıram xaricə səyahətə – Fəridəni çimdiklədi – Tək səfərin də öz ləzzəti var. Təzə şəhər, təzə adamlar, əntiqə-əntiqə kişilər, oğlanlar. – Yenə onu çimdiklədi – Cavan canımı həmişə kişinin yanında…. çürütməyəcəm ha!...".[1]

Qəmər xanımın informasiyası sirayət və öyünmək məqsədi daşıyır. Uzaq ölkələrdə, "əntiqə kişilər, oğlanlar"la çıxardığı oyunlara görə onda üz qızartısı, xəcalət hissi yaranmır. Onun əxlaq kodeksində bu hərəkətlər hünər sayılır. Ona görə də Qəmər xanım gizlində etdiklərini aşkarda söyləyir və öyünür. Həm də bu "əxlaqı" yayır, özünə mühit yaradır, başqlarını da bu "yol"a çəkir. "İstəyirsən, bu payız sənə də putyovka düzəldim" deyəndə Fəridənin bunu "bəxtəvərlik" sanması Qəmər xanımların təmsil etdiyi əxlaqi görüşlərin sirayətedici gücünü göstərir.

Qəmər xanımın öz əməllərini gizlətməyə çalışmaması və bununla bağlı qətiyyən narahatçılıq hissi keçirməməsi akademik Mürşüdovun və ailəsinin əxlaqi təbiəti haqqında tam təsəvvür yaradır. Məhz bu mənada, tənqiddə "Mürşüdovların… dün-

[1] Azəri S. Günəşə sarı gedəndə. Bakı: Yazıçı, 1988, s.116

yasının dolğun inikasına və şərhinə kəskin ehtiyac duyulması"[1] haqqında fikrin özünə yer tapması obyektiv səslənmir.

Ümumiyyətlə, cəmiyyətdə əxlaqın bu şəkildəki deformasiyaları müasir bədii nəsri daha intensiv narahat edir. İ.Məlikzadənin "Gümüşgöl əfsanəsi" povestindəki Səfa, Ə.Əylislinin "Ağ dərə" romanındakı Qəcələ Mənsurə, Qaratel bu problemlə bağlı yazıçı müşahidələrinin itiliyindən soraq verir. Hətta son illərin ədəbi prosesində əxlaqi metamorfozların daha əcaib formalarından bəhs olunması diqqəti çəkir. Misal üçün "Nekroloq" romanında[2] S.Səxavəti yüksək vəzifə və var-dövlət sahiblərinə münasibətdə iki məsələ daha artıq düşündürür. Vəzifə sahiblərinin vəzifəsi, pulu, var-dövləti artdıqca mənəviyyatları yoxsullaşır, bütöv ailələr, təbəqələr əxlaqsızlıq bataqlığına yuvarlanırlar. Özü də onlar bu bataqlığın üfunətini hiss etmək iqtidarından tamamilə məhrumdurlar. Əksinə, bataqlıq bu adamlara cənnət təsiri bağışlayır, həyatlarının mənasına çevrilir. Romanda göstərilir ki, "kişilikdən düşmüş" baş həkim ayına beş yüz dollar verib evində arvadına və baldızına zənci oynaş saxlayır, şəhərli Gənc Ata "qızının təlim-tərbiyəsi ilə məşğul olmaq" pərdəsi altında Parisdən gətirdib evində saxladığı "şlyapalı xanımla" yüz oyundan çıxır.

Romanda fahişəliyin geniş yayılmasının cəmiyyətimizin ən bəlalı ictimai yaralarından biri kimi təqdim olunması da diqqətdən yayınmır. Sosial bəlaya çevrilən bu "qədim peşə"nin rəvac tapmasına səbəb olan amillərin açılıb göstərilməsi romanın maraqlı cəhətlərindəndir. Şərti olaraq "Şarlotta ilə jurnalistin dialoqu" adlandıra biləcəyimiz bu hissədə müəllif kinayəli ifadə tərzi seçir. Jurnalistin suallarını cavablandıran fahişənin "qalib" ədası, özünəarxayınlığı yersiz, boş lovğalıq kimi görünmür. "Humanitar yönümlü internat kimi" təşkilatlanan fahişələrin Türkiyə, Dubay, bir sıra ərəb ölkələri ilə ticarət

---

[1] Hüseynov A. Nəsr (83-cü ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.28

[2] Səxavət S. Nekroloq // «Azərbaycan» jurnalı, 2002, №1

əlaqələri qurması, Avropa, bütün dünya bazarlarına çıxmaq planları, yaratdıqları "Dünya Beş Gündü Partiyası"nı qeydiyyatdan keçirmək istəkləri və bunu edə biləcəklərinə əminlikləri, ölkənin bir nömrəli partyiasına çevrilmək imkanlarının olduğu haqqındakı sözləri cəmiyyətdə əxlaqsızlığın tüğyanından, xalq mənəviyyatını çürütməyə qadir bir qüvvəyə çevrilməsindən xəbər verir.

40-50 il əvvəlki həyatımızdan bəhs edən "Böyük dayaq"da qəhrəman gəlininin "başqasının atının tərkində fermalara" getməsinə qadağa qoya bilirdisə, cəmi iki onillik sonranın ədəbiyyatında "sevdiyi"ni çox asanlıqla başqasına dəyişib əxlaqsızlıq girdabına yuvarlanan Səfaya (İ.Məlikzadənin "Gümüşgöl əfsanəsi"ndə), açıq səma altında və hamının gözü qarşısında "bu işi" görən Qəcələ Mənsurəyə, Qaratelə ("Ağ dərə"), iyrənc niyyətlərini həyata keçirmək üçün İtaliyaya qədər gedən Qəmər xanıma ("Dalanda"), uzaq-uzaq ölkələdən özünə qaradərili "oynaş" sifariş verən Baş həkimin arvadına ("Nekroloq") artıq heç kim qadağa qoya bilmir. Patriarxal insanın bu mühitə müqaviməti dərdini içinə axıtmaqdan o yana keçə bilmir. Çox vaxt qəhrəmanın "çoxdur bəni-adəm içrə bidad" deyib bu mühitdən uzaqlaşmağa can atdığını görürük.

"Gümüşgöl əfsanəsi"ndə Orxan (bu obraz xarakterində mənəvi saflığın bir çox keyfiyyətlərini mühafizə etsə də, patriarxallıq səciyyəsi qazana bilmir) yüz oyundan çıxandan sonra özünü tələm-tələsik ona sırımaq isəyən Səfanın hərəkətlərindən bezib (əslində urbanist mühitin yorucu həyatından) uzaq dağ kəndinə – Çapıq qayaya üz tutur. Ramazanın ("Ağ dərə") bacısını (neçə il əvvəllər onilliyi qurtarıb şəhərə gələn və burda özünə heç bir gün ağlaya bilməyib, qarıyıb qız qalan 30 yaşlı Səidəni) götürüb doğulduğu kəndə üz tutması əsəblərini dara çəkən mühitdən qurtarmaq üçün çıxış yolu kimi düşünülür.

Ə.Əylisli urbanizmdən, ictimai-siyasi proseslərdən qidalanan sosial bəlaların kəndə nüfuzunu daha çox önə çəkir. Ramazan yağışdan çıxıb yağmura düşür. Bir vaxtlar kənddən

şəhərə qaçmağa məcbur olan Ramazan indi şəhərdən qaçıb kəndə getməklə öz təbiəti üçün doğma olan bir mühitə qovuşacağını zənn edir. Lakin tamam özgə mənzərələrin şahidi olur. Ramazanın düşüncələri ilə "keçmiş" kəndin, müəllifin təhkiyəsində isə "müasir" kəndin assosiativ müqayisəsi roman qəhrəmanının təsəvvür edə bilmədiyi bir çox həqiqətləri üzə çıxarır: "Qəribədir, indicə, lap indicə Ramazana elə gəlirdi ki, bu kənddə getməyə min yer var. Məsələn, atasının bir vaxt bostan əkdiyi yer. Hilal kişinin köhnə xırmanının yeri, onlar baş alıb çay yuxarı dəyirman arxınacan gedə bilərdilər; üz tutub çay aşağı gedə-gedə kolxoz bağlarına tamaşa eləyərdilər, çay qırağındakı söyüdlərin sərin kölgəsində oturub sinə dolusu nəfəs alardılar…"[1]. Bu, patriarxal kənddir, indi yoxdur, o ancaq ramazanların yaddaşında yaşayır. Həqiqət olan kənd müəllif təhkiyəsində canlanır: "…Məsələ burasında idi ki, o dəyirman arxı, o kolxoz bağları, o sərin kölgəli söyüdlər bu saat bu kənddə elə əslində də yox idi. Bilal kişinin bir vaxt bostan əkdiyi – kənddən uzaq, günəvər torpaqlarda, o tərəflərin çeşmələri quruduğundan, indi bəlkə heç qanqal da bitmirdi. İyirmi ildən çox idi ki, Buzbulaqda nə xırman salınırdı, nə taxıl döyülürdü. Və çayın qırağındakı o söyüdlərin də camaat çoxdan axırına çıxmışdı".[2]

Kəndi caynağına almış acınacaqlı sosial durum və pozulmuş mənəviyyat sahiblərinin (Validlərin, Qaratellərin) əxlaqi sapıntıları kəndin də eynən şəhər taleyi yaşadığı, sosial-urbanizə proseslərinin kəndi də ağuşuna aldığı haqqında Ramazanda qəti qənaət yaradır və o, bunu zamanın faciəsi kimi qavrayır. Romanın sonunda üzünü qardaşına tutaraq "bu gün biz gedək – deyirəm" deyə qəti qərar verməsi və Səidəni də özü ilə aparması həyatımızı saran ictimai bəlaların qaçılmazılığı haqqında həqiqətin göstəricisidir.

Qafar da Ramazanın keçdiyi yoldan keçir və demək olar ki,

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.338
[2] Yenə orada.

eyni taleyi yaşayır. Ramazan kimi Qafar da kəndə qayıtmaqla ruhuna uyğun bir mühitə qovuşacağını zənn edir, lakin yanılır. Şəhərdəki doğmaları kimi, kənddəki doğmalarının da pul haqqında ehtiraslı düşüncələri gen dünyanı Qafara dar gətirir, onu "için-için ağladır", ürəyində və beynində "dəhşətli bir boşluq" yaradır. Romanda şəhər taleyi yaşayan kəndin ümumiləşdirilmiş obrazı yaradılır. Bu mənada, A.Hüseynov tamamilə doğru qeyd edir ki, "romanda qaldırılan məsələnin məğzi şəhərin yadlığında, kəndin doğmalığında deyil. Əsərdə şəhərdə də, kənddə də meydana çıxan ümumi sosial-mənəvi proseslərdən danışılır. Adyındır ki, həmin proseslər ayrı-ayrı mühitlərdə müxtəlif səciyyələr kəsb edir, mahiyyət isə qalır. Problem aradan qalxmır".[1]

Qafarın kənddəki qardaşı, qardaşının arvadı qətiyyətlə mal-heyvan saxlamaqdan, təsərrüfat düzəltməkdən imtina edirlər. Kəndçi kəndçi kimi yaşamasını, özünə təsərrüfat düzəltməsini, əkin-biçini yaşam tərzi kimi qiymətləndirə bilmir, hər şeyin dəyərini pulla ölçür. Pula olan ehtirasın kənd adamını çulğaması, kəndçinin mal-heyvan qoxusunu yadırğaması, mal-qara ilə ünsiyyətin əzaba çevrilməsi kəndin ağrılı problemi kimi qabardılır. "Pulun olandan sonra yağı gedib lap Moskvadan da allam, əsas puldur, pul" deyən kiçik qardaşının gözündəki "parıltı" Qafarı "üşəndirməklə" qalmır, həm də romanda "kəndi kənddən eləmiş" sosial-urbanizə proseslərinin yaratdığı problem kimi dəyərləndirilir.

Xeyli vaxt əvvəl dünyasını dəyişmiş ata – Mahmud, ana – Gülsafa qarı, oğul – Qafar, nəvə – Mahmud patriarxallığın nəsil şəcərəsi üzrə vəziyyəti haqqında təsəvvür yaradır. Ata Mahmuddan nəvə Mahmuda qədər keçilən yolda – zamanda patriarxal düşüncənin və xarakterin zəifləməyə doğru getdiyini müşahidə etmək mümkündür. Roman qəhrəmanı acı-acı düşünür: "…Kəndçi Qafarın beş yaşlı oğlu Mahmud cöngəylə do-

[1] Hüseynov A. Nəsr (83-cü ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.34

nuzu bir-birindən ayıra bilmir, mən o yaşda olanda bir sürü quzunun içində öz quzularımızı seçirdim, mənim atam Mahmud isə quzu anasının qarnında olanda bilirdi ki, erkəkdir, ya dişi, rəngi necədir…"[1].

Urbanizasiyanın həyata (kəndə və şəhərə) müdaxiləsi gücləndikcə patriarxallığın meydanı daralır. Patriarxal insanın gücü azalır, çıxılmaz vəziyyət, imkansızlıq onun mənəvi dünyasını mühit üçün "görünməz" edir. Patriarxal insanın xarakteri "ilğım" təəssüratı yaradır. Qızı və arvadı ilə müqayisədə oğlu Mahmud xaraktercə atasına daha yaxındır. Atasının başına gələn hadisəni o, əsl faciə kimi yaşayır. Mürşüdovlara güzəştə gedilməsə, o, gələcək inkişafının mümkün olmayacağını, qarşısına "Çin səddi" çəkiləcəyini bilir. Bu qənaət onun qanını qaraltsa da, o, "atasının həyatını alverə qoymaq" fikrində deyil. Mahmudla anası arasındakı dialoq patriarxal düşüncə ilə urbanist düşüncəni üz-üzə gətirir:

— Axı, bu yolla elmi ad qazansam, ömrüm boyu vicdan əzabı çəkəcəm.

— Neyləyəcəksən? Vicdan əzabı çəkəcəksən?... Ay bədbəxtlər, qanırsız ki, indi ata-bala sizdən savayı bu sözü dilinə gətirən yoxdur.[2]

Mahmudun "Var. Lap çox var belələri" cavabı patriarxal xarakterin müqaviməti kimi mənalana bilsə də, Fəridənin "demәli, onlar da sizin kimi quşbeyindilər" sözündən sonra onun "mən də atam kimi hər şeyi faciəyə çevirirəm" deyə düşünməsi urbanist xarakterin "qələbə"sini görükdürür.

Urbanizasiyasiyanın həyata müdaxiləsinin "bütün cəbhə boyu" hücuma keçdiyi indiki zamanda can verməkdə olan patriarxallıq sanki son gücünü toplayıb yaşamaq iqtidarını sübut etmək istəyir. Romanda anasının ata yurdunda oğlanlarına tikdirmək istədiyi "ev" motivi bu fikrin təsdiqi kimi səslənir:

---

[1] Azəri S. Günəşə sarı gedəndə. Bakı: Yazıçı, 1988, s.169

[2] Yenə orada. s.50

"…Nigarançılığım sizdəndir, istəmirəm ki, el içində xar olasız, deyələr ki, Mahmudun oğlanları ata yurdunu dağıtdılar, yerində bir koma da qura bilmədilər".[1] Hər dəfə anasını xatırlayanda övladlarını "qara əncir"in altına toplayıb uçulmaqda olan evlərini yenidən tikmək lazım olduğunu təkid edən anasının surəti Qafarın gözləri önündən çəkilmir, xəyalını daim məşğul edir. "Ev" motivi ilə bağlı Gülsafa qarı obrazı romanda önə çıxır. Romana "Ön söz"ündə F.Qoca yazır: "Fəridədən sonra… birbaşa Gülsafadan — Qafarın anasından danışmağa güclü bir ehtiyac duyuram… Gülsafa obrazı öz əxlaq kodeksinə görə bəlkə də orta əsrlərdəki analara bənzəyir. Eyni zamanda Gülsafa XXX əsrdə yaşayacaq qadınlara da nümunə ola bilər. Heç şübhəsiz, geyimində, davranışında, həyata münasibətində …dəyişikliklər olacaq, lakin əsl məsələdə – ailəyə, evə, doğma yurda, övlada bağlılığında, ərə məhəbbətində və sədaqətində dəyişməyəcək… Bu, bizim xalqın özəyidir, mayasıdır və tarixin çox çətin sınaqlarından şərəflə çıxmış əxlaq normasıdır. Analar bu əxlaqi kamilliyi min illərlə yaşadıb. İrsən bir-birinə ötürüb, hələ bundan sonra da min illərlə yaşadacaqdır. Bunu yaşatmaq bizim də müqəddəs borcumuzdur, çünki belə əxlaq özü misilisiz sərvətdir".[2] Bu mülahizələr obrazın xarakterini doğru səciyyələndirir. F.Qoca Gülsafa qarı obrazını təhlil edərkən onun öz təbiətindən çıxış edir, bu təbiətin, xarakterin kökünü görə bilir. Lakin F.Qocanın mülahizələrində razılaşa bilməyəcəyimiz məqamlar da vardır. F.Qoca bu mülahizələri söyləyərkən müəllifin bu obrazı "dinamik düşüncəli qadın kimi göstərməsi"ni də qeyd edir. O, bu dinamizmə zamanın "onun həyata baxışına düzəliş verməsi" ilə haqq qazandırır.

Fikrimizcə, "dinamik düşüncə", Zamanın Gülsafa qarının "həyata baxışına düzəlişi" obrazın təbiətindən doğan keyfiyyət sayıla bilməz. Gülsafa qarının F.Qocanın öz təbirincə demiş

---

[1] Azəri S. Günəşə sarı gedəndə. Bakı: Yazıçı, 1988, s.56

[2] Qoca F. Bədii sözün qüdrəti (ön söz) / Sabir Azəri. Dalanda. Bakı: Yazıçı, 1984, s.8

olsaq, orta əsrlərdən gələn xarakteri mühafizəkarlığa meyillidir. Bu təbiət özünü Zamana mühafizəkar münasibətlə qoruyub saxlaya bilib. Ərinin vəsiyyətinə əməl etmək istəyi, bu vəsiyyət yerinə yetirilməyənə qədər ölə bilməməsi, vəsiyyətin yerinə yetirilmə məqamında müdrikanə ölümü övladlarına və həyata münasibətinin bir çox səciyyəvi cizgiləri onu patriarxallığın ən qatı daşıyıcılarından biri kimi səciyyələndirməyə imkan verir. Obrazın təbiətindəki bu keyfiyyət romandakı hadisələrin inkişaf məntiqindən doğur, bu məntiqi tamamlayır və izah olunandır. Eyni zamanda tənqidçi A.Hüseynovun belə bir sualı da tamamilə məntiqidir: "Axı roman boyu ana paklıq rəmzi, yurd-ocaq müqəddəsliyi ucalığından canlanırdı və hətta onu da belə çirkin sevdaya (Qafarın öz dissertasiyasını Hacıya satıb əvəzində pul alması məsələsinə — T.S.) "xeyir-dua" verməyə vadar edən nədir, hansı həyati təsirlərdir?".[1]

Fikrimizcə, "Dalanda" romanında Gülsafa qarının xarakterini Zamanın təsirinə məruz qoymaq obrazı öz təbiətindən çıxarmaqdır. Bu mənada "yuxu" əhvalatı əsərin ümumi kontekstində "yad not" kimi səslənir, bədii məntiqə uyğun deyildir. Lakin sonluq həm aparıcı qəhrəmanın xarakterinin bütövlüyünü, həm də hadisələrin daxili hərəkət dinamizmindəki təbiiliyi və reallığı gözləmək baxımından uğurlu sayıla bilər: "Qafar gözlərini sildi və yorğana bərk-bərk büründü. Düzdür, əlləri, üzü-gözü də qızışırdı, hətta yavaş-yavaş tərləyirdi də, amma Qafarın içindən soyuqluq, üşütmə keçmirdi".[2] Qafarın içindəki soyuqluq, keçməyən üşütməsi, ümidinin qırılması onun məntiqinin "dalana" dirənməsi ilə bağlıdır. Bütün sosial və əxlaqi bəlaların şəhər mühiti ilə bağlılığına inanan qəhrəmanın eyni tipli bəlalarla doğma kəndində də üzləşəndə "özünü itirmə"si ciddi ictimai məna kəsb edir.

Qafarın narahatlığı şəxsi taleyi üçün narahatlıq hissindən

---

[1] Hüseynov A. Nəsr (83-cü ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.33

[2] Azəri S. Günəşə sarı gedəndə. Bakı: Yazıçı, 1988, s.198

yox, yaşadığı dünyanın həqiqətləri ilə onun tapındığı, inandığı həqiqətlərin nəinki üst-üstə düşməməsindən, hətta daban-dabana əkslik təşkil etməsindən qidalanır və qəhrəmanla birlikdə böyük hərfli Zamanın tragizmini önə çıxarır.

Qəhrəmanın öz kökünə münasibətinin müasir nəsrdə kifayət qədər önə çıxan bir problem olduğunu qeyd etməliyik. S.Əhmədovun, Ə.Əylislinin, İ.Məlikzadənin, S.Azərinin və b. nəsrində xüsusi aktuallıqla səslənən bu problemin tənqid və ədəbiyyatşünaslıqdakı şərhi polemikaya kifayət qədər yer qoyur.

"Dalanda" romanında Qafarın faciəsini M.Qocayev "öz kökündən ayrı düşmüş şəxsin faciəsi" kimi izah edir. Bu məsələnin üstünə yenidən qayıtmağımızın əsas səbəbi odur ki, nəsrimizdə öz səciyyəsi ilə Qafara yaxın olan obrazların bu mövqedən şərhi xarakterik hal kimi diqqəti çəkir. T.Hüseynoğlu yazır: "Kökdən ayrı düşmüşlərin faciəli halı Ə.Əylislidə də mühüm yer tutur. Bu cəhət Ə.Əylislinin əsərlərində daha çox mənəvi-psixoloji aspektdə əks etdirilir. "Billur külqabı"da Mirzə Manaf, "Yaz havası"nda qoca asfaltbasan, "Ürək yaman şeydir" povestlərində (bunlar hekayədir –T.S.) Əjdər surətləri buna misal ola bilər".[1] Qafar, Mirzə Manaf, qoca asfaltbasan, Əjdər və bu tipli digər obrazlar "kökdən ayrı düşən" insanın xarakterini ifadə etmir. Bu cür səciyyələndirmə obrazların taleyini məkan müstəvisinə çıxarır. Belə olanda "faciə"nin əsas motivi qəhrəmanın məhz dünyaya göz açdığı məkanda yox, kənar bir məkanda yaşaması ilə izah olunur. Məhz bu cür təfsir bir sıra sualları cavabsız buraxır. Cavabsız qalır ki, Əjdərlə eyni kənddən olan və Bakıda yaşayan Teymur ("Ürək yaman şeydir") bəs nə üçün "faciəli tale" yaşamır? Nə ilə izah edək ki, şəhərdə yaşayan Qafarın yox, onun kənddə yaşayan qardaşının xarakteri öz kökündən ayrı düşmüş insanı ifadə edir?

Fikrimizcə, bu tipli qəhrəmanların "faciə"si onların mənəvi dünyası ilə bağlıdır. T.Hüseynoğlunun bu tipli əsərlərdə

[1] Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı: Azərnəşr, 2000, s.103

"mənəvi-psixoloji aspektin" üstünlüyünə dair mülahizəsi də həmin bağlılığı müşahidədən doğur. Qafarın, Əjdərin, Ramazanın, qoca asfaltbasanın, Mirzə Manafın əzablı düşüncələrinin əsasında onların kökə bağlılığı, öz təbiətindən qopa bilməmələri dayanır. Bu qəhrəmanlar cismən şəhərdə, mənən, bütün ruhi dünyası ilə isə kənddə - böyüyüb ərsəyə gəldiyi məkanda "yaşayırlar". Yaşadıqları mühitlə onların arasındakı ziddiyyət bu mənəvi-ruhi "ögey"likdən doğur. Taleyin hər hansı dalğası və ya öz iradəsi ilə şəhərə gələnlərin hamısı öz təbiətinə axıra qədər sadiq qalmır. Bəziləri düşdükləri "yeni məkan"la çox tez dil tapır, onun ağuşunda özünə isti yer edirlər. "Ürək yanan şeydir" hekayəsindəki Teymur, "Gilənar çiçəklərinə dediklərim" povestindəki Səlim Sahib yad mühitdə özlərini qətiyyən narahat hiss etmirlər. Teymur, Səlim Sahib kökündən qopan insanı təmsil edirlər. Onların yaddaş dəftərindən Buzbulağın adı çoxdan silinib. "Gilənar çiçəyinə dediklərim" povestinin qəhrəmanı Qələndər bu cür adamalrı "ağacsız adamlar" adlandırır: "Mən o axşam elə o bulvardaca öz aləmimdə təzə bir "fəlsəfə" yaratmışdım: "ağacsız adamlar" fəlsəfəsi… Və o ağacsız adamların siyahısında hələlik – Qiyas idi, Faiq müəllim idi, bir də, nə gizlədim, mənim məşhur yerlim Səlim Sahib… Sonralar o siyahı böyüdü".[1]

Müasir nəsrimizdə "ağaclı" və "ağacsız" adamların toqquşmasından ibarət mənəvi-əxlaqi kolliziya əhəmiyyətli mövqe qazanır. Bu kolliziyanın mahiyyəti "ev" motivinin bədii inikasında açılır. Kökündən qopa bilməyən, öz milli varlığına sadiq insanla kökündən ayrı düşən insanın mənəviyyatı yurd yerindəki evə münasibətlə də bədii düşüncənin obyektinə çevrilir. Müasir nəsrdə "ev" motivinin inikas xətlərini aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

1. Yurd yerinədki ev motivi konfliktin əsasında dayanır və kökünə bağlı insanın faciəvi yaşantılarını əks etdirir.

İ.Məlikzadənin "Dədə palıd" povestindəki Bağırı T.Hüsey-

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.239

novun "Torpaq" əsərindəki Nemət müəllimlə doğma yurda, ata ocağındakı evə ruhani bağlılıq birləşdirirsə, Bağırın qızı Nazlı və kürəkəni Müzəffər Nemət müəllimin arvadı ilə patriarxal dəyərləri qiymətləndirə bilməmək və urbanist düşüncə stixiyası ilə bir araya gəlirlər. Nazlı da, Nemət müəllimin arvadı da ata ocağının pula dəyişdirilməsində heç bir "çətinlik" və qəbahət görmürlər. Hətta, Bağırın "Bala, bəs mən harada öləcəm?" sualındakı faciəvi məzmun da Nazlını ayılda bilmir.

2. Ata ocağındakı evi satmaqla doğma ocaqla ünsiyyəti kəsib şəhərli olmaq istəyən qəhrəmanın taleyi. Ə.Əylislinin "Söydlərin sarı işığı" povestindəki Kazım bu taleyi əlamətdar cizgiləri ilə əks etdirir. "Ata evini satmaq, kökdən tamamilə ayrılmaq, onunla tam əlaqəni kəsmək, özünə, kökünə, əslinə qayıtmaq yollarını tamamilə bağlamaq, şəxsiyyətin mənəvi süqutu insanda insaniyyətin məhvi kimi dərk olunduğundan Kazımın ata ocağını satıb, onunla gələcəyini qurmaq, səadətə çatmaq arzusunu həyata keçirməsi mümkün olmur".[1]

3. Doğma ocaq, ata yurdundakı ev tamam unudularaq baxımsız qalır. Cismən doğma ocağı tərk edən insan ruhən ordan qopur və bir daha dönüb geriyə baxmır. Ə.Əylislinin "Gilənar çiçəyinə dediklərim" povestində (1982) təhkiyəçi qəhrəman Qələndər öz həmyerlisi məşhur yazıçı Səlim Sahibi oxucuya belə tanıdır: "Səlim Sahibin bizim kənddən Bakıya haçan getməyi elə o vaxtlar da Buzbulaqda az adamın yadında olardı. Ancaq özünün Buzbulaqdlı olduğunu bilən hər kəs bunu da mütləq bilirdi ki, Bakıda belə bir adam var və o adam bizim Buzbulaq kəndində dünyaya gəlmişdir. Yuxarı sinif şagirdlərinin dərs kitablarında eynən belə yazılmışdır: "Buzbulaq kəndində dünyaya gəlmişdir".[2]

Məhz bu informasiyadan sonra təhkiyəçinin Səlim Sahibin dədə yurdu ilə bağlı söyləmələrinin mətnaltı mənası aydınlaşır.

---

[1] Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı: Azərnəşr, 2000, s.104

[2] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri: 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.215-216

Təhkiyəçi nitqinin axarında sanki gündəlik məişət xəbəri kimi yer alan epizod daxili məzmun qatı və satirik intonasiyası ilə ciddi sosial məna qazanır: Buzbulaq çayının qırağında yolu-yolağını ot basmış bir kimsəsiz ev vardı. Amma sən işə bax ki, o evin Səlim Sahibin dədə yurdu olduğunu biz – balaca məktəblilər o xəbər çıxan vaxtacan bilmirdik…".[1]

4. Ata yurdunda ev tikməklə doğma ocağın sönməkdə olan közünü alovlandırmaq, özünün mənəvi rahatlığını təmin etmək, ata-anasının ruhunu şadlandırmaq qəhrəmanın əsas məqsədinə çevrilir. S.Azəridə Qafar, S.Əhmədovda ("Azıxa doğru") Valeh müəllim obrazları bunu öz həyat amallarına çevirirlər. Qafar kimi, Valeh müəllim də kökündən qopa bilməyən, urbanist mühitdə bunun kifayət qədər faciəsini yaşayan insan obrazı kimi canlanır. Romanda "doğma mühitdə özünə mənəvi istinadgah axtaran" (A.Hüseynov) insanın daxili dünyasındakı narahatlıq cəmiyyətin sosial və mənəvi-əxlaqi dəyərlərinə fəal münasibət kontekstində açılır.

"Azıxa doğru" romanı baş qəhrəmanın bir çox səciyyəvi keyfiyyətləri ilə "Ağ dərə"dəki Ramazan, "Dalanda" əsərindəki Qafar obrazı ilə yaxınlaşırsa, hadisələrin cərəyan etdiyi bədii məkan kontekstində bu roman "Ağ dərə" ilə birləşir. "Dalanda" və "Ağ dərə" qəhrəmanlarının xaratkerini kənd-şəhər-kənd dairəvi süjet xəttində izləmək mümkün olsa da, birinci romanda mənşəcə "kəndli" qəhrəmanın şəhərə üz tutmasının, ikinci romanda isə mənşəcə "kəndli" qəhrəmanın şəhərdən kəndə qayıdışının psixoloji məqamları yazıçını daha artıq düşündürür. Fərq burasındadır ki, birinci halda patriarxal qəhrəmanın şəhər mühitində taleyi fonunda urbanizə proseslərinin mahiyyəti açılır, ikinci halda isə urbanizə proseslərindən yorulub bezikən qəhrəmanın düşüncələri fonunda kəndin ictimai-siyasi və mənəvi əxlaqi həyatına nüfuz imkanı əldə edilir.

"Azıxa doğru" romanı qəhrəmanın səciyyəsi və bütövlükdə əsərin məzmun konteksti ilə "Ağ dərə" ilə birləşir.

---

[1] Əylisli Ə. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c, Bakı; Azərnəşr, 1987

"Ağ dərə"də Azərbaycan kəndinin sosial və əxlaqi problemlərinə realist, "Azıxa doğru"da isə, həm də romantik baxış bucağı diqqətdən yayınmır. S.Əhmədov kənd həyatını təsvirin mərkəzinə çəkərkən real boyalardan daha çox, bu təsvirin qəhrəmanınn düşüncəsində yaratdığı təəssüratı qabartmağa istiqamətlənir. Bu, müəllifin, ümumiyyətlə, əsərin süjetini düşüncələr axarı üzərində qurmaq meyli ilə bağlıdır. Digər tərəfdən, "Azıxa doğru" romanının urbanist mühitdən cana doymuş qəhrəmanının doğma yurda gəlişinin Azıx mağarasına – ən qədim insan məskəninə səyahəti ilə sonuclanması müəllifin "nicat ilkinlikdədir" kimi romantik qənaətindən qidalanır.

Roman konkret süjet xəttinə malik olmasa da, Valeh müəllimin kəndə gəldiyi məqamdan Azıx mağarasına səyahətinə qədər keçdiyi yolun əsas xətt kimi düşünülməsi qənaəti yaranır. Valeh müəllimin ata yurdunda ev tikmək istəyi romanda davamlı şəkildə üzərində dayanılan əsas motivdir. O, məşhur ziyalıdır, lakin unutqan deyil, milli yaddaşlı bir insandır. Onun kəndə, kəndliyə, ata yurduna münasibəti kökünə bağlı insanın obrazını simvollaşdırır. Azərbaycan kəndinin boşalması, kənd adamlarının şəhərlərə, daha rahat yaşayış dalınca qaçmalarının ağrılı problemə çevrildiyi bir vaxtda Valeh müəllimin kəndə, kəndli yaşyışına ürəkdən bağlılığı razılıq doğurur. Onun ata yurdunda ev tikmək istəyi də təbii arzu kimi qarşılanır. "Tikəcəm. Tikməliyəm mən o evi. Ev istəyirəm. Bir də, bunun öz kökü var"[1] – deyən Valeh müəllimin sərbəstlik, genişik arzulaması, şəhərin qapalı həyatından narazılığı da başa düşüləndir. Adamların "bir-birinin yanından dinməzcə, salamkalamsız ötdüyü" mühitdə Valeh müəllim özünü normal insan kimi hiss edə bilmir, yaşlanıb, kövrəldiyi bir vaxtda "səhər-səhər küçəyə çıxanda" birinci gördüyü adama salam verib, salam almaq onun üçün qarşısıalınmaz bir arzuya, təbii ehtiyaca çevrilir. Lakin bu istək romanda tez-tez, bir çox

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı; Yazıçı, 1984, s.162

hallarda yersiz olaraq dilə gətirilir. "Yaşlanıb ağırlaşanda insan olan kəs doğulduğu yuvaya dönür, daha uşaq kimi oradan qopmaqdan çətinlik çəkir".[1] Valeh müəllimin düşüncəsindən keçən bu fikir həqiqi yaşantının məhsuludur. Gözləmək olar ki, "mən ev tikmək istəyirəm" deyən qəhrəman daha sözdən işə keçəcək. Biz onu kəndə çəkən əməli keyfiyyətlərilə tanış olacağıq. Lakin belə olmur. Valeh müəllim kənddə yaşamağın gözəlliyi, öz evi olmağın üstünlüyü ilə bağlı bu və ya digər dərəcədə bir-birini tamamlayan və həm də təkrar edən bol-bol mülahizələr, fikirlər irəli sürür, mühakiməçi – qəhrəman örtüyündə kənddə gördüyü hər şeyə, hər məsələyə öz münasibətini bildirir. Hər dəfə də, sözarası, kənddə ev tikmək itsəyini xatırladır. Romanda Valeh müəllim bütün həyatı boyu halal və təmənnasız yaşayan bir insan kimi təsvir edilir. Hər halda aparıcı qəhrəmanla tanışlıq məqamında müəllif onun bu keyfiyyətini önə çəkir. Valeh müəllimin tikəcəyi evi halallıqla və təmənnasız başa gətirmək istəyi bu fonda təbii səslənir. Lakin hadisələrin inkişafı boyu Valeh müəllimin xarakterindəki bu keyfiyyət öz əməli təsdiqini tapmır.

Valeh müəllimin "ev tikdirmək" problemi romanda uzandıqca uzanır. Məlum olur ki, Valeh müəllim, hələ keçən dəfəki gəlişində evi tikdirmək istəyirmiş, buna onun maddi imkanı da var. Lakin o, evi yerli tikinti idarələrinə müqavilə əsasında tikdirmək istəyir. İstəyir ki, vəzifə sahibi qardaşlığı bu işi təşkil etsin. Valeh müəllim istəyir ki, qardaşı da, qardaşlığı da onun istəyinin "çox dərin bir duyğu" olduğunu, "obıvatel həvəsi"ndən irəli gəlmədiyini başa düşsünlər.

Ümumi kontekstdən Valeh müəllimin respublika səviyyəli məşhur jurnalist olduğu məlum olur. Valeh müəllim düşünür: "Hər yerdən hər cür yazı yazırıq. Amma buranın pisinə mən bir kəlmə yazmamışam. Ayıb bilmişəm, tanış-dostdu. Amma eləmək olardı, elə eləmək olardı, bir də gələndə görərdim alt-

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.183

üst evim, dəmir darvazasıyla tikilib-qurulub məni gözləyir. Mən bunu da istəmirəm. Öz haqqımla".[1] Valeh müəllimin bu ürəkdə danışığı onun ev tikmək niyyətindəki təmənnasızlığın üstünə müəyyən kölgə salsa da (eləmək olardı, elə eləmək olardı – qənaəti, öz-özünə və içində etirafı, istəyi daha səmimi büruzə verir), qəhrəmanın öz təbiətinin əleyhinə gedə bilmədiyini də ortaya qoyur. Valeh müəllimdə kənddə – ata-baba yurdunda ev tikdirmək istəyi çox güclüdür. Lakin onda milli yaddaşdan gələn saflıq, düzlük, təmənnasızlıq duyğusu da güclüdür. İstək və inkarın Valeh müəllimin iç dünyasındakı qarşılaşması psixoloji dramatizm yaradır.

Valeh müəllimin ev tikmək arzusu gerçəkləşə bilmir. Onun yurd yeri ilə bağlı tərəddüdləri, qətiyyətli addım ata bilməməsi də bu işdə rol oynayır. Ətrafındakıların "başla, ləngitmə" deyə təkidli təkrarlarına rəğmən Valeh müəllim işə başlaya bilmir. Bunun səbəblərindən birini o, özü etiraf edir: " — Düzünü sənə deyim… — deyəcəkdi ki, o sahə o qədər də ürəyimdən deyil".[2] Hərgah ki, bu, səbəb kimi götürülə bilməz. Çünki qəhrəmanın bu cür düşüncəsi məntiqi cəhətdən izaha gəlmir və biz A.Hüseynovun bu məsələ ilə bağlı "əgər söhbət dədə-baba ocağından gedirsə, daha yerin nə yaxşılığı, nə pisliyi" sualındakı etiraz notuna tam haqq qazandırırıq. Bununla belə, qəhrəmanın təbiətəində ara-sıra özünü büruzə verən bu ziddiyyəti biz onun uzun müddət urbanist mühitdə yaşaması ilə əlaqələndiririk.

Diqqət edilsə, Valeh müəllimin xarakterində hər şeyin yaxşısının ona nəsib olması istəyi və üstəlik başqalarına məxsus yaxşıya (Valeh müəllim gəzib gördüyü kənd yerlərindəki dəbdəbə ilə tikilmiş istənilən evə, özünü o yerə qoymasa da, qibtə hissi ilə baxır) qısqanclıqla yanaşmaq psixologiyası da var.

---

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.165

[2] Yenə orada. s.167

Evin tikilməməsinin ikinci və əsaslı səbəbi Valeh müəllimin psixologiyasında bu və ya digər dərəcədə özünü göstərən urbanist "qanunlar"ın kəndə də ayaq açması ilə bağlıdır. Valeh müəllimin qardaşı da, qardışlığı da, raykomun vəzifəliləri də onun kənddə ev tikmək fikrini alqışlasalar da, bu işə hər cür kömək göstərməyə hazır olduqlarını dönə-dönə bildirsələr də, praktik işə gələndə hərə yaxasını bir tərəfə çəkir. Bu, sosial əxlaqın təbiəti ilə bağlıdır. Urbanist qanunların ayaq açdığı kənddə böyük əksəriyyətin hərəkətlərini şəxsi mənafe düşüncəsi tənzimləyir. Valeh müəllimin üz tutduğu adamlardan, xüsusən, vəzifəlilərdən kömək görməməsinin psixoloji mənası budur. Vəzifəli kəndçi öz həmkəndlisinin şəhərdə böyük adam olmasından dolayı keçirə biləcəyi sevinc və qürur hissini yadırğayıb. Vəzifə problemləri, öz işində qalmaq üçün yuxarılara yarınmaq hissi patriarxal düşüncəni üstələyib. İndi kənddə də hər kəsin öz mənafeyi var. Müasir kəndin gerçək həqiqətlərindən biri budur. Lakin müasir kəndin başqa bir həqiqəti də var. Bu həqiqət daha çox Oruc obrazı ilə təmsil olunur. Orucun xarakterində hər şey şəxsi mənafeyə nizamlanmayıb. Təkcə Oruc Valeh müəllimə hər cür kömək göstərməyə hazırdır. Adi sovxoz qarovulçusu işləyən, maddi çətinlik içərisində yaşayan Orucu fərqləndirən mənəvi dünyasının zənginliyidir. O, həmkəndlisi, kəndlərinin fəxri olan Valeh müəllimə (Oruc məhz belə düşünür) hər cür kömək göstərməyi insanlıq borcu sayır. Orucun səmimiyyəti, təmənnasızlığı, qonaqpərvərliyi də, roman qəhrəmanının düşüncələrində özünə yer alan "ürəyinin toxdaqlığı", "gözlərinin toxluğu", "əllərinin istiliyi" də onun təbiətindəki patriarxallıqdan qidalanır. Valeh müəllim düşünür: "Sən ki, bu ürəynən belə yanaşırsan, inanıram ki, dediyinin hamısı doğrudu. Bir yox, on qonağı yola verməyə sənin hünərin çatar, gücün çatar. Görürəm, o bomboz, nimdaş əyin-başla ürəyin toxtaqdı, gözlərin toxdu, əllərin istidi. Evin var. Qapı-bacan var. Özünün, günün hansı birində, nə vaxt qonağın, adamın

gəlsə, sən onu yedirib-içirib hörmətlə yola sala bilərsən. Özündəcə adicə qoruqçusan".[1]

Valeh müəllimin kəndə üz tutması, ev motivi, romanın sərlövhəsinə çıxarılan "Azıxa doğru" rəmzi ilə bağlı romanın ideya yükünü A.Hüseynov belə qiymətləndirir: "Azıxa doğru! – biz bunu belə qavrayırıq ki, yəni tariximizi tanımağa, torpağımızın qədimliyini duymağa, xalqımızın varlığına qovuşmağa doğru! Azıxa doğru! – yəni mənəvi simamızı mühafizə etməyə, yurdumuzu – məskənimizi qəlbimizdə ucaltmağa, onun şamını-çırağını həmişə alışdırmağa doğru!".[2]

Bu, həqiqətən də belədir. Lakin fikrimizcə, ev motivi romanda rəmzi məna yükündən başqa, həm də bədii vasitə kimi alınmışdır. Ev tikdirmək, saflığa, təmizliyə, mənəvi-ruhani rahatlığa qarışmaq istəyi ilə kəndə gələn Valeh müəllimin müşahidə etdiyi sosial həqiqətlər Azərbaycan kəndinin, kəndli həyatının dözülməz vəziyyətini ifadə edir. S.Əhmədov "sovet kəndi"ndə antiinsani mahiyyət daşıyan bir çox ciddi problemləri bədii həqiqətə çevirməyə çalışır.

Roman kənd həyatının təsviri ilə başlayır. Bir kənd evinin, həyət-bacasının təfərrüatlı təsviri verilir. Roman qəhrəmanı həyət sahiblərinin təsərrüfatçılıq keyfiyyətlərini, toyuq-cücə, mal-qara saxlayıb bəsləmək bacarıqlarını çox bəyənir, onların işinə aludəçiliyini gizlətmir. Bu hisslər onda insanın təbii yaşayış istəkləri ilə bağlı şəhər adamının nisgillərini ifadə edən "yurd-yuva", "dədə-baba yurdu" haqqında düşüncələrini üzə çıxarır.

Kənd adamlarının, təsərrüfatla məşğul olanların qarşılaşdıqları problemlər, kəndçinin bazardan asılılığı, kolxozların sovxozlarla əvəz edilməsi, təsərrüfat forması kimi sovxozların tamam yararsızlığı, kəndlinin öz əməyinin nəticəsi üçün ma-

---

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.202

[2] Hüseynov A. Həyatımız və nəsrimiz (1982-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.289

raqlı olmaması kəndin sosial problemlərini günü-gündən sürətləndirən səbəblər kimi mənalanır. Valeh müəllimin sovxoz fəhlələri ilə söhbətində "plan" adı altında əslində dövlətin fəhləni istismar etməsi, onun əməyinin nəticəsini sona qədər mənimsəməsi və bununla bağlı kəndli "fəhlə"də yaranan ümidsizlik, inamsızlıq psixologiyası aydın ifadəsini tapır:

"— Bu il taxılınız nə təhərdi?

Bu "nız" bunları bir balaca karıxdırdı.

— Pis olmadı, babatdı, yığdıq verdik.

— Hara?

— Dövlətindi, apardı.

— Sizə, camaata nə verdilər?

— İndi taxıl vermirlər, əmək haqqıdı, donluq".[1]

"Azıxa doğru" romanının süjetində iki raykom katibi obrazı ilə rastlaşırıq. Rayonun hazırki birinci katibi Balayev və keçmiş birinci katib Xalıqov. Hər iki katiblə bağlı təsvirlər onların iş üsulu, adamlara münasibəti haqqında tam təsəvvür oyadır.

"Vağzal uşağı" ləqəbini daşıyan Balayev bütün gününü eyş-işrətdə keçirir, onun gözəl "sədr arvadı" ilə macəraları dillərdə dastandır. Harınlamış raykom katibi insanlara münasibətdə bütün sosial və mənəvi əxlaq normalarını tapdalayıb keçir, onları istədiyi şəkildə istismar edir. Romanda oxuyuruq:

"Vağzal uşağı"nın bir də bir işi varmış. Ağızdan harfaymış. Bir kərə qısnayıblarmış bunu. Rayonun yun planı kəsirdə idi. Çağırıb yığır, kolxoz sədrlərini, rayon qulluqçularını, idarə müdirlərini, sovet sədrlərini. Üz tutur salona:

— Hardan tapırsınız tapın! Mən yun planını doldurmalıyam. Saqqalınızı qırxın, bilmirəm, mənə yun verin!"[2].

Haqqında danışılan ikinci raykom katibi Xalıqov da öz iş üsulu ilə "Vağzal uşağı"ndan fərqlənmir. Bütün bunlar, təbii ki,

---

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.200

[2] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı, Yazıçı, 1984

romanda kəndin üzləşdiyi problemlərin çox ciddi sosial və siyasi səbəblərlə bağlı olduğunu və bilavasitə rejimin yerlərdəki antihumanist siyasətindən qidalandığını, müəllifin vətəndaşlıq mövqeyini göstərir. Lakin raykom katibi ilə bağlı "Azıxa doğru" romanındakı təsvirlər bu obrazın nəsrimizdəki səciyyəsinə yeni bir şey əlavə etmir. Ən azı, İ.Hüseynovun "Yanar ürək" romanındakı Sultan Əmirlidən sonra raykom katibinin bu səciyyədə təsvirinin obrazın təbiətinə yeni heç nə əlavə etmədiyini demək lazım gəlir.

Ümumiyyətlə, romanda sosial-siyasi və mənəvi-əxlaqi problemlərin ifadəsinin yüksək bədii səviyyəyə qaldırılmaması diqqətdən yayınmır.

Romanda Valeh müəllimdən başqa taleyi axıra qədər izlənilən və xarakter səviyyəsinə qaldırılan ikinci bir obraza rast gəlmirik. Əlbəttə, biz bilirik ki, obrazı bir neçə səciyyəvi detalla da xarakter kimi canlandırmaq olar və ədəbiyyatımızda bunun nümunəsi az deyil. Lakin "Azıxa doğru" romanınındakı surətlərin böyük əksəriyyəti bu və ya digər əhvalatın iştirakçısı kimi romana daxil olur. Çox vaxt bu obrazlar təhkiyənin ümumi axarında yerini tuta bilmir, onların taleyi izlənilmir, xarakter yox, hətta obraz səviyyəsinə də yüksəlmirlər. Təsadüfi iştirakçı təəssuratı yaradırlar. Ona görə də çox vaxt romanda xarakterlərin hərəkəti və düşüncəsində canlanan həyatı yox, bu həyat haqqında hadisə və informasiya yığınını müşahidə edirik.

Həyatın qəhrəmanının düşüncəsindəki proeksiyasını verməyə hədsiz aludəçilik "Azıxa doğru" romanında yazıçının canlı həyata nüfuz imkanlarını hiss olunacaq dərəcədə azaltmışdır.

1.3. Bədii qəhrəmanın mənəvi-əxlaqi səciyyəsi: stereotip düşüncə ilə fərdi düşüncənin qarşılaşmasından yaranan kolliziya. İntellektual qəhrəmanın özünü təsdiq ehtirası (pafosu)

Çağdaş Azərbaycan nəsri həqiqi sənət faktını insanın təbiətindəki (mənəvi-əxlaqi və sosial varlığındakı) yeni-yeni keyfiyyətlərin bədii «kəşfi» ilə ortaya qoyur. Bu meyil ədəbi prosesdə getdikcə daha da güclənir. İnsanın «ideoloji yük»dən azad olmuş təbii varlığı yazıçının onun duyğu və düşüncələr aləminə bədii nüfuzu ilə açılır. Bu tip obrazlar çox vaxt qeyri-adi, müstəsna keyfiyyətləri, stereotipdən uzaq düşüncə tərzləri ilə yadda qalırlar.

Cəmiyyətə, hadisələrə və insanlara fərqli baxış bucaqları onların daxili dünyasını daha genişliyi və təfərrüatı ilə bədii tədqiq obyektinə çevirmək zərurəti yaradır. Bu tip obrazların təbiətini hazır qəliblərlə, standart baxış bucaqları ilə açmaq qeyri-mümkündür və bu mənada onlar «təhlilə uyuşmazlığı» ilə seçilirlər. Həmin obrazların ədəbi tənqiddə çox fəal mübahisə obyekti olması, zidd mövqelərdən qiymətləndirilməsi və sənətkarların ünvanına səslənən «ittiham»lar da məhz bu «uyuşmazlıqla» bağlıdır.

80-ci illər romanının bir çox nümunələrində konflikt sərbəst düşüncə sahibi olan bu insanlarla stereotip düşüncə sahibləri arasındakı gizli və açıq mübarizədən yaranır. Bu romanlarda tərəflər arasındakı mübarizədə qüvvələrin qeyri-bərabərliyi də diqqətdən yayınmır. Stereotip düşüncə sahiblərinin, əslində düşüncədən məhrum olanların, başqa sözlə, ideolojidən gələn düşüncə axarına qoşulub yaşayanların güclü real qüvvə olmaq faktı ilə qarşılaşırıq. Yazıçı Mürşüd Gülcahani, baş redaktor Muxtar Xudavəndə, nəşriyyat müdiri İslamzadə, gənc nasir Səlim Bədfin, əməkdar incəsənət xadimi, tanınmış şair Ərəstun Bozdağlı («Ölüm hökmü»), Kamal Rəhimov, akademik Balacahunlu («Səs» və «Günah duası»), Məcid Zeynallı,

Bəhram Zeynallı, Cabbar, Dadaş («Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi») və s. obrazlar qrafoman düşüncə tərzini simvollaşdıran obrazlardır. Onların yaşadıqları cəmiyyətlə heç bir problemi yoxdur. Onların «dəqiq ömür cədvəli» həyata və cəmiyyətə fərdi münasibət kontekstində tərtib olunmur. Bu «cədvəl»in tərtibi zamanı bütün kanonlar nəzərə alınır, bütün istək və arzular bu kanonlara tabe tutulur. Fərdi düşüncə və istəklər bu kanonlara uyğun gəlmirsə, onlar bu düşüncə və istəkləri beşikdəcə boğurlar. Bu hərəkət onlara heç bir mənəvi əzab vermir, ona görə ki, içdən gələn səsin yox, cəmiyyətdən gələn «mesaj»ın diktəsi ilə hərəkət etməyi vacib sayırlar. Mürşüd Gülcahanilər, Muxtar Xudavəndələr, Kamal Rəhimovlar, akademik Balacahunlular çox yaxşı başa düşürlər ki, bu çür yaşamaq və yüksəlmək, cəmiyyətdə mövqe tutmaq daha asandır. Fərdi düşüncə, özünəməxsus həyat «kredo»su ortaya qoymaq onlara görə yolverilməzdir. Akademik Balacahunlu Kamal Rəhimovu özünə ona görə kürəkən seçir ki, onda, «vəziyyəti qiymətləndirmək» bacarığı müşahidə edir. Ata – akademik Balacahunlu ilə qızı arasındakı dialoqa diqqət yetirək:

« — Sənin seçdiyin oğlan ki, üz-üzə əyləşmişdiz…

— Hə, papa, onun Kamaldan nəyi pisdi?

— Pis deyil, qızım, amma kövrək adamdı, sentimentaldı. Sənə çörək almağa pul tapmaz, gedib asar özünü, buna inanıram. Bizə əl verməz belə adam. Həyatın üzü sərtdi, bizə hazır adam lazımdı, yəni yonulmuş. Fikir verdin, hamı akademik Balacahunlunun sağlığına içdi, amma Kamal Rənanın atasının… vəziyyəti qiymətləndirmək budu…

Sonralar tez-tez atasıyla zarafat edərdi:

— Papa, sən, doğrudan da, akademiksən, sənin ən böyük kəşfin isə Kamaldı…».[1]

Akademikin «ən böyük kəşfi», «yonulmuş», «vəziyyəti qiymətləndirməyi» bacaran, az bir zaman içində vəzifə pillə-

[1] Süleymanlı M. Səs / «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №2, s.41

lərində sürətlə irəliləyən kürəkəni Kamal Rəhimov qardaşı Haleyi məhz yonulmamış hərəkətlərinə görə töhmətləndirir. Kamal Rəhimov Haleyin öz adı ilə yaşamaq istəyini başa düşə bilmir (çünki fərdi düşüncədən məhrumdur), cəmiyyəti bürüyən ədalətsizliyə qarşı fikirlərinin ifadəsi olan «dua»lar yazmasını «hoqqabazlıq» adlandırır. Kamal Rəhimov Haleyin «qismətdən artıq yeyənlər qismət paylayır, ruzi kəsənlər ruzi verir, gecənin bu başından o başına haram daşınır» sözlərindəki acı reallığı başa düşsə də, bunu həqiqət kimi qəbul edə bilmir. Çünki Haleyin düşüncəsi stereotipdən uzaqdır, özünün daxilindən qopur, fərdi hiss və düşüncənin sosial mənafeyə köklənməsinin nəticəsi kimi ərsəyə gəlir. «…Qan içimizdəki bayraqlardı, dalğalanırsa yaşayırıq…» sözləri akademik Balacahunlunun bütün varlığını lərzəyə salır: «Söz onu qorxutmuşdu, ömrü boyu gizlətdiyinin üstü açılmışdı elə bil».[1]

«Səs» və «Günah duası» dilogiyasında akademik Balacahunlu ilə aspirantı Rüfət arasında get-gedə artan, dərinləşən ziddiyyət də həyat və cəmiyyət, həmçinin elmi məsələlərə fərqli yanaşma tərzindən qidalanır. Balacahunlu elmi araşdırmalarda ümuminin mövqeyindən (qəbul edilmiş ənənəvi mövqedən) kənara çıxmağı özbaşınalıq hesab edir. Rüfətin türklərin Qafqazda məskunlaşmasının tarixinin qədimliyini sübut etməyə yönələn toponomik araşdırmalarını akademik Balacahunlu ona görə qətiyyətlə rədd edir ki, bu mülahizələr ənənəvi elmi mövqedən, uzun illər toponomika elmi sahəsində formalaşmış ənənəvi təsəvvürlərdən kənara çıxır. Məşğul olduğu sahənin problemlərinə fərqli elmi təfəkkür və düşüncə müstəvisində yanaşan Rüfət Balacahunlunun «Doqquzuncu əsrə qədər Qafqazda türk olmayıb, Qafqaz sözü də türkcə deyil, yadında saxla!» sözlərindəki məntiqsizliyi də öz fərdi elmi düşüncəsinin məntiqi ilə çox aydın başa düşür: «Bəs mən nəyəm, professor, elə tək mənim beş min il yaşım var, Sabırlı

[1] Süleymanlı M. Günah duası // «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №13, s.64

türk-tatar adında. Sabırtalada yaşamışıq həmişə də...».[1]

«Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» romanında ata ilə oğul qarşılaşması mahiyyət etibarı ilə Balacahunlu – Rüfət münasibətlərinin daha təfərrüatlı planda bədii analizi baxımından maraq doğurur. Bu romanda ata – professor Məcid Zeynallı cəmiyyət əxlaqının təmsilçisi kimi simvollaşır. Məsələ onda deyil ki, Məcid Zeynallı yaşadığı mühitdəki ona diktə olunan bu əxlaqı qəbul edir, onun prinsipləri ilə yaşayır, məsələ ondadır ki, Məcid Zeynallıda yaradıcı insan, alim olmasına rəğmən, cəmiyyət əxlaqına yaradıcı münasibət yoxdur, bütün stereotipləri ilə bu əxlaqın tələqin etdiyi yaşayış kanonlarına uyğunlaşmaq meyli var və həm də bu meyil çox güclüdür.

Cəmiyyət əxlaqında maddiyə köklənmə, hər şeyi insanın maddi tələbatı ilə bağlamaq, insanın iç dünyasını, mənəvi tələblərini nəzərə almamaq kimi ciddi qüsur bir yaradıcı insan kimi nəinki onu narahat etmir, əksinə çox razı salır. Məcid Zeynallı bütün məsələlərə maddi rifah prizmasından baxır. Ata-oğul qarşılaşmasından yaranan kolliziyada görkəmli bir alim olmasına baxmayaraq onun əxlaq prinsiplərinə (sosial, mənəvi və s.) müəllifin ironiyalı münasibəti bu cəhətlə bağlıdır. Romanda Məcid Zeynallının evinin interyerinin təsvirinə diqqət yetirək: «Valideynləri ev-eşiklərini ağır, zəhmli, tünd mixəyi rəngli köhnə mebellə doldurmuşdular… Valideynləri bufetlərin üstünü, servantların içini bahalı qabqacaqla doldurmuşdular, masanın, hətta royalın üstünə də iri Billur güldanlar, mürəbbə vazaları, külqabılar düzülmüşdü».[2] Bu təsvirdəki tez-tez təkrarlanan «doldurmuşdular» və «masanın, hətta royalın üstünə də» ifadələrində Məcid Zeynallının və arvadının həyatın və yaşayışın mənasını maddi rifahda görmək meyilləri əks olunmuşdur.

Atanın oğlunu «düz» yola dəvət məqsədi daşıyan «monoloqu»nun bütün ahəngi, pafosu da «həyat maddi rifah üstə

[1] Yenə orada.
[2] Anar. Beşmərəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.167

qurulub» tezisini əyaniləşdirməyə xidmət edir. Təhminədən əl çəkmək müqabilində Məcid Zeynallının oğluna təklif etdiyi «koperativ ev», «Volqa» da onun düşüncəsində maddidən kənar olana yer olmadığına işarədir. Zaurun atasının iradəsinə qarşı çıxmasında ən həlledici məqam kimi ona «Volqa» təklif edilməsi məsələsini yazıçının qabartması təsadüfi deyil. Bu həyata iki fərqli baxışın qarşılaşmasından yaranan kolliziyanı bədiiləşdirir. «Volqa» təklifindən sonra «gərək deməyəydi, deməyəydi gərək atası bu sözləri. Təhminədən əl çəkməyin bahasına verilən rüşvəti təklif etməyəydi gərək Zaura».[1] Zaurun bütün varlığını təlatümə gətirən bu düşüncənin mayasını, mahiyyətini Məcid Zeynallı ona görə düzgün başa düşə bilmir ki, mənəvi-əxlaqi baxımdan hər ikisi tamam fərqli dünyaların insanlarıdır.

Mürşüd Gülcahanidən, akademik Balacahunludan, professor Məcid Zeynallıdan və b. bu tip obrazlardan fərqli olaraq «Ölüm hökmü»ndə tələbə Murad İldırımlı, «Səs» və «Günah duası»nda Haley və Rüfət, «Toğana»da Adil və Səməd, «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü»də Hikmət və Billur, «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi»ndə Təhminə və Zaur obrazları mənəvi dünyalarının zənginliyi, bütövlüyü, fərdi düşüncə özünəməxsusluğu ilə yadda qalırlar.

Öz mühitlərindəki bütün başqa insanlardan fərqli düşüncə sahibi olmaları onların xarakterinin əsas cəhəti kimi diqqəti çəkir. Mənəvi bütövlüyün, daxili zənginliyin yaratdığı aşkar fərq tələbə Murad İldırımlını digər tələbə yoldaşları ilə, yaşadığı ətrafla qaynayıb-qarışmasına imkan vermir.

Tələbə Murad İldırımlının uşaq ikən nənəsinin himayəsində yaşaması, uzun qış gecələrində nənəsinin danışdığı saysız-hesabsız nağıl və əfsanələrin onun yaddaşında pozulmaz izlər buraxması ilə bağlı epizodlar, fikrimizcə, çox ciddi məna yükü ilə romana daxil olur. Həmin nağıl və əfsanələr tələbənin xarakterini xalqımızın tarixi varlığındakı milli və dini düşüncə

[1] Anar. Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981,

sistemi ilə bağlayır. «…Nənəsi un tapıb təndirə çörək yapanda, sacda yuxa bişirəndə, samovara köz salanda, həyət-bacadan pencər yığanda da o möcüzəli dünyanın əhvalatlarından hey danışırdı, danışırdı və tələbə, kəndin kitabxanasında işlədiyi illərdə heç ağlına da gətirməzdi ki, həmin o danışıqlar beləcə beyninə həkk olub qalıb».[1]

Tələbənin beyninə həkk olub qalan bu nağıl və əfsanələrdə qaniçən şahlarla ədalətli şahzadələr arasında daim mübarizə gedirdi, nağıl qəhrəmanı tez-tez qaranlıq dünyaya, şər qüvvələr içərisinə düşürdü, lakin onun bildiyi nağıllarda qəhrəmanı işıqlı dünyaya çıxaran Simurq quşu mütləq köməyə gəlirdi. Xeyir həmişə Şərə qalib gəlirdi, lakin tələbə olub Bakıya gələndə və yaddaşında qalanlar ona «möcüzəli məmləkətlərdən» xəbər verməyəndə, insanı qaranlıq dünyadan çıxarmağa can atan Simurq quşlarının ancaq nağıllarda olduğunu dərk edəndə tələbə ümidsizliyə qapılır. Eyni zamanda o, dünyanı, həyatı və insanı dərk etməyə, onun varlığının həqiqi mahiyyətini bilməyə çalışır: «Tələbə Murad İldırmlı əvvəllər tez-tez, indi isə hərdənbir M.F.Axundov adına Respublika Dövlət Kitabxanasında akademik Kraçkovskinin tərcüməsində Quranı oxuyurdu, ayrı-ayrı ayələri yaxşı başa düşsün deyə özü üçün Azərbaycan dilinə tərcümə edirdi».[2] Nənəsinin danışdığı əfsanə və nağıllar, dini hədis və rəvayətlərlə tanışlıq tələbəni tez-tez həyat və ölüm haqqında düşüncələr burulğanına salır. Tələbə ölümün fəlsəfəsini bilmək istəyir. İnsanların xarakterindəki mürəkkəbliyin, ziddiyyətlərin, şərə meylin səbəbləri haqqında düşünür. O, insan xislətinin bütün çılpaqlığı ilə bədii ifadəsini verən əsər yazmaq istəyir. Jan Jak Russonun «Etirafnamə»sini də bu məqsədlə oxuyur. Tələbənin yazdığı «Hər şey keçib gedər» hekayəsinin qəhrəmanı Məlik Əhmədlinin «elə hey dünyanın qəribə, ağlasığmaz işləri barədə fikirləşməsi» də əslində onun öz xarakterini ifadə edir. Murad İldırımlı «qalın-

[1] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.21
[2] Yenə orada. s.23

qalın romanları Azərbaycan ədəbiyyatına yalnız üzqaralığı gətirən» yazıçı Mürşid Gülcahaninin, «…qarınlarının marağını və təəssübünü Azərbaycan bədii ədəbiyyatının marağına və təəssübünə çevirmiş Muxtar Xudavəndələrin» əməllərinin, düşüncə və xarakterlərinin haradan, hansı mənbədən güc alması haqqında düşünür. Onu narahat edən məsələlərə öz ağlı və idrakı ilə cavab tapmağa çətinlik çəkəndə tələbə Murad İldırımlı yenə də Qurana üz tutur. «Yaxşı əmələ yardım göstərən şəxsə ondan (o işin savabından) bir hissə, pis əmələ yardım göstərənə isə ondan (o işin günahından) bir pay veriləcəkdir. Əlbəttə, Allah hər şeyə qadirdir!».[1] Quranın «Nişa surəsi»ndəki bu ayəni xatırlayan tələbə Murad İldırımlı düşünür: «Bir halda ki, belə bir qadirlik var, bəs nə üçün o, kiminsə pis əmələ yardım göstərməyinə və ümumiyyətlə, pis əməlin mövcudluğuna imkan verir? Yalnız ona görə ki, Qiyamət günündə həmin günahların əvəzi veriləcək, günah işlədən insanlar cəzalanacaq? Bəlkə tələbə bütün bunları öz insan ağlı ilə fikirləşir və mahiyyətdən xəbəri yoxdur? Yəqin elə belədir…».[2]

Tələbə onu narahat edən bu düşüncələrin təsiri ilə yazdığı, lakin Muxtar Xudavəndə kimi sənət dəllallarının, başabəla redaktorların yaratdığı «Çin səddi»ni aşıb çap etdirə bilmədiyi «Hər şey keçib gedər» hekayəsinin qəhrəmanına əbədi həyat, əbədi olaraq cavan qalmaq imkanı verir. Lakin hekayənin qəhrəmanı çox tez başa düşür ki, əbədi cavan qalmağın özü də çox mənasız işdir və insanı xoşbəxt edə bilməz. Bu qənaət, şübhəsiz ki, ilk növbədə tələbə Murad İldırımlının həyata və yaşayışın mənasına fəlsəfi münasibətini ifadə edir və eyni zamanda, onun intellektual xarakterinin gücünü əks etdirir.

"Səs" və "Günah duası" dilogiyasındakı Haleyin taleyi isə daha acınacaqlıdır. Bütün arzusu təmiz bir insan kimi öz adı ilə yaşamaq olan Haley vəzifəli qardaşın onun üçün yaratdığı

[1] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.309
[2] Yenə orada. s.309-310

bütün imtiyazlardan qətiyyətlə boyun qaçırır. Romanın digər obrazlarından fərqli olaraq həyatın mənasına məsuliyyətlə yanaşan Haley hər kəsin öz "səs"i, öz adı ilə yaşamasını

vacib sayır. Yaşadığı cəmiyyətdə bunun mümkünsüzlüyünü dərk etməsi isə onu intihara qədər gətirir. Tələbə Murad İldırımlının da, Haleyin də, Rüfətin də, Zaurun da acınacaqlı taleyi mənəvi dünyası zəngin insanın qarşılaşdığı problemləri önə çıxardır. Cəmiyyətdən fərqli düşüncə tərzinə mühitin güclü müqavimətini görükdürür.

S.Əhmədovun "Toğana" romanında da konflikt öz gizli "qat"ında mənəviyyat adamı ilə zəmanə adamının – maddiyə köklənmiş insanın xarakteri arasındakı ziddiyyətdə üzə çıxır. Romandakı Adil obrazı tələbə Murad İldırımlı, Haley, Rüfət, Zaur kimi daxili bir məsuliyyət hissi ilə, saf və təmiz yaşamağı hər şeydən üstün tutan bir insanın obrazı kimi verilmişdir. Adilin düşüncələri onun bir insan kimi mənəvi-əxlaqi təmizliyindən qidalanır: "Ömrün aparıcı bir stimulu, baş xətti olmalıdır. Sən həmişə o baş xətt boyunca baş məqsədə doğru necə getdiyini, öz hərəkətini vaxtaşırı düşünməlisən. Beləcə də, bu məqsəd yolunda sən bir insan kimi keyfiyyətini, mənəvi-əxlaqi varlığının mənzərəsini duymalısan. Yoxsa, məqsədə hər vasitə ilə can atmaq və çatmaq, nəhayət, sənin bir insan təki ən ümdə keyfiyyətlərinin ixracı hesabına olar".

Roman boyu Adilin Mayislə dialoqlarında, öz-özünə monoloqvarı daxili düşüncələrində bu sözlər qəhrəmanın həqiqi təbiətinin ifadəsi kimi mənalanır. Fateh obrazı isə tamamilə əks bir xarakteri görükdürür. O, vicdanı qarşısında məsuliyyət hissindən tamamilə məhrum, həyatı astar tərəfdən dərk edən insanların obrazı kimi yadda qalır. Adil – Fateh qarşılaşması isə müəllifin həqiqi həyat idealını Adil obrazında ifadə etdiyini önə çıxardır. Tənqid yazır: "…Adil insanın mənəvi saflığı, ləyaqətini uca tutması haqda çox dəyərli mülahizələr söyləyir. Biz onun təmizliyinə, vicdani paklığı hər

şeydən üstün tutduğuna inanırıq. Lakin biz obrazın bu keyfiyyətlərinin çətinliklərdə sınanılmasını, onun hətta vasvasılıq həddinə çatan saflığının həyatın ciddi maneələri ilə üzləşməsini istəyirik. …Bunun üçün şəxsiyyətin cəmiyyətlə əlaqələrinə geniş nüfuz etmək lazımdır, başqa sözlə desək, sosial təhlil, konfliktin sosial şərtlənməsi əhatəli olmalıdır".[1]

Fikrimizcə, bu qənaət romandakı obrazları qarşılıqlı əlaqə və məntiqi bağlılıqda götürməməklə bağlıdır. Əslində romanda bədii təsvirin mahiyyəti elədir ki, Adil obrazını "həyatın ciddi maneələri ilə" üz-üzə qoymağa imkan vermir. Çünki bizim qəhrəmanla tanışlığımız onun "yay istirahəti vaxtına düşür". Dincəlmək üçün təbiətin füsunkar bir parçasını – Toğana yaylağını istirahət yeri seçən bu adamın düşüncələrə dalması, daxilə baxışı, bir növ öz-özünə hesabatı tamamilə məntiqidir. Başqa sözlə, Adilin oynadığı "rol"da müəllifin "şəxsiyyətin cəmiyyətlə əlaqələrinə geniş nüfuz etmək" imkanı yoxdur. Lakin bu, ümumən romanda belə bir "nüfuz" cəhdinin olmaması kimi də başa düşülməməlidir. Fikrimizcə, süjetin "istirahət" məqamından "iş prosesi"nə doğru inkişafı Səməd – Vilənli xəttini də qabardır.

"İstirahət" məqamında Adil müəllimə verilən rol "iş prosesi"ndə Səməd obrazında davam etdirilir. Səməd – Vilənli xəttindəki Vilənli isə öz səciyyəsi etibarı ilə Adil müəllim – Fateh qarşılaşmasının məntiqi davamı kimi səslənir.

Romanda Adil müəllimlə Səməd bir-birinin davamı olan obrazlar kimi düşünülə bilər. Bu məqamda Adilin mənəvi-əxlaqi saflıq və həyat amalı ilə bağlı düşüncələrinin Səmədin şəxsində gerçəkliyin sərt üzü ilə qarşılaşmasını müşahidə edirik. Sovet sədrliyi vəzifəsində camaatın qayğısına qalan, bu zaman hər bir çətinliyə dözən, heç bir təmənna və iddiaya düşməyən Səmədin mənəvi bütövlüyü, ayıq düşüncəsi müəllif idealını quru sözçülük, mühakiməçilikdən sərf-nəzər edir, canlı

[1] Hüseynov A. Bədii idrakın üfüqləri (1979-cu ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.27

həyat haqqında real təsəvvürlərin ifadəsi kimi mənalandırmağa imkan verir.

Anarın «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi», S.Əhmədovun «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü» romanlarında da qəhrəmanlar daha çox mənəvi-əxlaqi dünyalarının fərdiliyi ilə yadda qalırlar. Təhminə və Zauru («Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi») Hikmət və Billurla («Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü») birləşdirən insani «mənəvi varlıq» kimi dərk və qiymətləndirmələridir. Bu qəhrəmanların həyat fəlsəfəsi «iç dünyaları»nın tələblərindən qidalanır və ömür yollarını istiqamətləndirir. Anarın və Sabirin qəhrəmanları mühitin və cəmiyyətin diktəsi ilə yox, daxili istəklərinə uyğun hərəkət edirlər.

T.Əlişanoğlu yazır: «60-cı illər nasirlərini ilk yazılarından birləşdirən dünyaduyumu, məqam, «məzmun» — məhz insanın daxili varlığını verən, görükdürən nəsnələr, həyat cövhəri, ekzistensiya, bu mənada «mən» duyğusu, onun özünü təsdiqidir. Adı çəkilən ilk kitablarda bədii səviyyə müxtəlifliyindən asılı olmayaraq, bu leytmotiv vardır: fərd, insan, xarakter heç bir kənar ideyaya, fərqi yoxdur, sosial, mənəvi, əxlaqi, ideoloji, humanist, ya qeyri humanist — uymadan eləcə varlığını duymağa, yaşamağa, hiss etməyə can atır. Yeni nəsrin daha dərin konseptual varlıq fəlsəfəsi, İnsan konsepsiyasına yol burdan keçirdi».[1] Bu ümumiləşdirmə dəqiqdir. Bir sistem halında Azərbaycan bədii nəsrində həyata nüfuzun yeni üsulunu səciyyələndirir. İnsanın bədii tədqiq obyektinə çevrilməsindəki axtarışları ehtiva edir. Bu axtarışlar isə mürəkkəb bir varlıq olan insanın təbiətini açmağa doğru yönəlir. Bu istiqamət bədii inikasa fəlsəfi xarakter verir. Bu fəlsəfilik qəhrəmanların xarakteri və onların mühitə münasibətlərinin spesifikliyi ilə şərtlənir, qəhrəmanların xarakter və düşüncələrində qabarıqlaşır.

Azad insan özünü dərk edən insandır. İnsan özünü dərk

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.30

etməli və azadlığa qovuşmalıdır. «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» və «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü» romanlarında sənətkarların varlıq fəlsəfəsinin əsasında bu konsepsiya dayanır. Problemin bu şəkildə qoyuluşu gerçəkliyə intellektual yanaşma tərzini aktuallaşdırır və eyni zamanda romanın aparıcı qəhrəmanlarının xarakterinə nüfuz imkanı verir.

«Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» romanı geniş oxucu kütləsinin rəğbətini qazanmış əsərdir. Bu müvəffəqiyyətin «sirri» əksərən romandakı «məhəbbət» motivində axtarılmışdır. İntim həyat elementləri romanın oxunaqlığını şərtləndirən əsas amil hesab edilmişdir: «Bu əsər içtimai roman olmayıb, doğrudan doğruya intim bir romandır. Onun gözəlliyi, cəlbediciliyi və bir çox başqa əsərlərdən seçilməsi də məhz onun sırf intim roman olmasındadır».[1] Bu, məsələyə yanlış yanaşmadır. Ona görə ki, romanda son çimərlik gəzintisindən sonra, yəni əslində oxucunun obrazlarla ilk görüş məqamından sonra «intim həyat» qəhrəmanları bizi tərk edir və biz düşüncə qəhrəmanları ilə, həyata və hadisələrə fərqli düşüncə ilə yanaşan obrazlarla – Təhminə və Zaurla «üzbəüz» qalırıq. Təhminənin, «amma bu son görüşümüzdür» xəbərdarlığından sonrakı bütün görüşlər öz prozaik məzmunundan uzaqlaşıb intellektual düşüncə müstəvisinə keçir və həyata fərqli və həm də fəlsəfi yanaşmanın konturları görüntüyə gəlir. Əslində varlıq fəlsəfəsi – özünü dərk edən insanın azadlığı ideyası Anarın bədii nəsrində konsepsiya şəklində iştirak edir. «Macal» povestinin qəhrəmanı Fuadın mühitin onun üçün tərtib etdiyi «dəqiq ömür cədvəli»ni bir tərəfə ataraq «macalsızlıqdan» «macal»a və deməli, özünü dərk edərək azadlığa qovuşması onun mənəvi təkamülünün əsasında dayanır. «Dantenin yubileyi»ndə istedadsız aktyor Feyzulla Kəbirlinskinin faciəsi də özünüidrakla bağlıdır. Xarakterinin təbiətən zəifliyi onun özünüidrak şansını heçə endirir və mənəvi azadlığa qovuşmasına imkan vermir. «Ağ liman»da Nemət və onu əhatə

[1] Əliyeva N. Anar – şəxsiyyət və sənətkar. Bakı: Təhsil, 1999, s.39

edən insanların mühitindəki darıxdırıcılıq və yeknəsəklik də ilk növbədə, qəhrəmanın daxilə baxış imkanlarının məhdudluğu ilə (mühitin təsiri və xarakterinin «təbiəti» ilə bağlı) əlaqələnir.

Romandakı obrazları üç qrupa ayırmaq lazım gəlir. Birincisi, özünüidrak prosesindən keçərək varlığını (şəxsiyyətini) təsdiq edib azadlığa qovuşan insan – Təhminə. İkincisi, özünüidraka can atan, deməli, varlığını (şəxsiyyətini) təsdiq etməyə çalışan insan obrazı – Zaur. Özünüidrakdan və deməli, «azadlıqdan məhrum» olub mühitin diktəsi ilə yaşayan insanlar – Zaurun ata-anası, Murtuzovlar ailəsi, Dadaş və s.

Romanın konflikti insanların varlığa fərqli baxış bucaqlarından yaranır. Məhz konfliktin bu şəkildə müəyyənləşməsi romanı zidd düşüncələrin «mübarizə meydanı»na çevirir və eyni zamanda obrazların xarakterini düzgün başa düşməyə və açmağa imkan yaradır.

V.Yusifli yazır ki, «roman bütünlüklə Təhminənin romanıdır» və N.Əliyeva da tənqidçini «tamamilə haqlı» hesab edərək belə bir fikir irəli sürür ki, «…hər halda əhəmiyyətinə və romanda əsas ideyanı qabartmaq və ifadə etmək, yeniliyi və orijinallığı baxımından Təhminə obrazı daha çox diqqəti cəlb edir».[1]

Fikrimizcə, bu məntiq nəinki «əsas ideyanı qabartmaq və ifadə etmək» üçün yetərli deyil, həm də əsərin ideya-bədii mükəmməlliyini şübhə altına alır. «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» lirik-psixoloji roman kimi yazılmışdır və əsərin psixoloji ovqatı daha çox iki obrazın – Zaurun və Təhminənin xarakteri ilə bağlıdır. Əsərin psixoloji gərginlik «akt»larıdramatizmi Zaurun ruhi aləmindəki metamarfozalarla daha çox bağlı olduğu üçün romanın kompozisiya sistemində onun yeri birincidir. Romanda Zaura verilən rolun «birinciliyi» əsərin ideya məntiqi ilə də tamamlanır. Zaur və Təhminə psixoloji təhlil müstəvisinə çıxarılır. Onların «təbii varlığı» bədii analiz predmeti olur. Zaur və Təhminənin təbiətindəki «özəlliklərin»

[1] Əliyeva N. Anar – şəxsiyyət və sənətkar. Bakı: Təhsil, 1999, s.55

axıra qədər tədqiqi onları nəsrimizdəki «bədii kəşf» səviyyəli obrazlar səviyyəsinə qaldırır. İstər dünya, istərsə də Azərbaycan bədii nəsrindən kifayət qədər misal göstərmək olar ki, sənətkarın obrazın təbiətinə axıra qədər nüfuz bacarığı mükəmməl insan surətlərinin yaranmasına gətirib çıxarıb. V.Hüqonun «Səfillər» romanındakı Jan Valjan, Mopassanın «Eybəcərlər anası» və «Gombul» novellalarındakı Ana və Gombul, M.Cəlilin «Poçt qutusu» hekayəsindəki Novruzəli, həmçinin Elçinin nəsrindəki Baladadaş surətləri bütün daxili mürəkkəbliklərinin və ziddiyyətlərinin açılışı ilə «bədii kəşf» səviyyəsinə yüksəliblər.

«Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi»ndəki Zaur və Təhminə obrazlarının bədii təcəssümündə müəllif müdaxiləsi heç bir rol oynamır. Müəllif bu obrazları naturadan necə götürübsə, eləcə də rəsm edir. Anarın sənətkar istedadı hər iki obrazın xarakterini axıra qədər düzgün dərk etməsində və bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə estetik təhlil predmetinə çevirməsindədir.

Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın Zaur obrazına münasibətində belə bir qənaətini ümumiləşdirmək mümkündür ki, Zaur Təhminənin məhəbbətini lazımi səviyyədə qiymətləndirə bilmir və ya gec qiymətləndirir. A.Hüseynov yazır: «Zaurun fikri-mənəvi oyanışı gec başlayır, o zaman ki, inamsızlığı, qətiyyətsizliyi ilə özünü də, sevgilisini də məhv etdiyini anlayır».[1] Analoji fikrə N.Əliyevanın da tədqiqatında rast gəlirik. «Buna görə də biz belə deməyə yəqin ki, tamamilə haqlıyıq ki, altıncı mərtəbə həqiqəti, yəni həqiqi və təmiz məhəbbət əzablarının həyatın bütün digər zövqlərindən üstün olması həqiqəti məhz Təhminənin həqiqətidir. Zaurun faciəsi onda idi ki, o, bu həqiqəti gec başa düşmüşdü».[2]

Bu mülahizələr Zaurun xarakterini bütün mürəkkəbliyi ilə

---

[1] Hüseynov A. Bədii idrakın üfüqləri (1979-cu ilin nəsri) // Hüseynov A. sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.143

[2] Əliyeva N. Anar – şəxsiyyət və sənətkar. Bakı: Təhsil, 1999, s.53

qiymətləndirməməkdən irəli gəlir. Əslində Zaur əzablardan doğulmuş qəhrəmandır və onun bütün həyatı «həqiqi və təmiz məhəbbət» uğrunda çəkdiyi əzablardan ibarətdir.

Məsələ burasındadır ki, Zaurun xarakterini birmənalı qiymətləndirmək mümkün deyil. Anarın qəhrəmanı öz varlığında iki Zauru yaşadır. O, iki «səs»li qəhrəmandır. Aldığı tərbiyə və içində yaşadığı mühit onu özünüidrakdan yan keçməyə, «camaat necə, mən də elə» stixiyası ilə yaşamağa sövq edir. O, Təhminə ilə məhz bu stixiyanın diktə etdiyi «səs»in təsiri ilə münasibət qurur. «Nə sevgi, nə filan əşii?.. İstək var, ehtiras var, arzu-kamına çatmaq intizarı var, bir də istədiyinə nail olandan sonra doyğunluq, bezginlik, biganəlik var, vəssalam. Qalan hamısı sözdür, havayı söhbətlərdir».[1] Bu düşüncə, Anarın qəhrəmanının varlığındakı «birinci» Zaurun "səsi"dir. Nə qədər qəti deyilmiş olsa da, diqqət edilsə, bu düşüncədə qəhrəmanın situasiyaya tərəddüdlü münasibəti, özünə təlqini də görünməkdədir.

Anarın qəhrəmanının canındakı ikinci Zaur fitrətən təmiz doğulmuş, ilkin varlığın təcəssümüdür. İçindən gələn, lakin hələ mahiyyətinə varmadığı və başa düşmədiyi bu «səs» ona nə isə qeyri-adi hisslər, düşüncələr təlqin edir. Təhminənin Spartakı tanıdığını biləndə Zaurun içində yaranan «titrəyiş», «bütün içinin qaynaması» da bunun əlamətidir. Bu məqamda və məhz belə məqamlarda Zaur Təhminəyə daha yaxın olur, onların arasındakı ruhi yaxınlıq birlikdə olduqları məqamlardan daha çox ayrıldıqları məqamda yaranır. Vüsal dəmlərində yox, bu ayrılıq məqamlarında Zaur daha çox özünüidrak hissi keçirir, daha saf və təmiz olur.

Bütün roman boyu Zaurun içində mübarizə gedir. Gah "birinci", gah "ikinci" Zaurun önə çıxdığını müşahidə edirik. Zaurun bütün hərəkətləri psixoloji cəhətdən əsaslandırılır. Müəllifin qəhrəmanın uşaqlıq illərinə ekskursu onun xarakterindəki ikiləşmənin səbəblərini açmağa yönəlir. «O illər

[1] Anar. Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.158

Zaurun bütün marağı idmanla, caz musiqisiylə, rəqslərlə və qızlarla, xarici geyim-keçimlərlə və xarici filmlərlə bağlı idi».[1] Müəllif təhkiyəsində Zaurun yeniyetməlik çağları ilə bağlı verilən bu «arayış» onun tərbiyəsindəki qüsurlu cəhətləri görükdürür. Lakin elə həmin çağlarla bağlı müəllif təhkiyəsində qəhrəmanın aldığı tərbiyəyə rəğmən hadisələrə və insanlara qeyri-adi yanaşma tərzinə də diqqət çəkilir: «Bütün bunlar (ara söhbətləri-T.S.) Zaurçun yad və yabancı idi, onun sevmədiyi, bəyənmədiyi, bəzən hətta nifrət bəslədiyi başqa bir aləmin bəlirləri idi…».[2]

Nə dərəcədə məntiqi səslənir ki, Zauru «inamsızlığı və qətiyyətsizliyi ilə özünü də, sevgilisini də məhv edən» (A.Hüseynov) bir obraz kimi səciyyələndirək və yaxud onu «həyatdan zövq almaq maksimalizmi»ndə (N.Əliyeva) günahlandıraq?

Axı, Zaur aldığı tərbiyənin mənfi təsirinə, yaşadığı mühitin güclü təzyiqinə qarşı durmağa, içindəki birinci «səs»i boğmağa özündə güc tapır. Təhminədən uzaqlaşmaq müqabilində atasının ona vəd etdiyi komfortlu həyat şəraitindən, «tamarzısı»nda olduğu «Volqa»dan imtina edir. Bu məqamdan başlayaraq, Zaurun daxilindəki ikinci «səs», ülvi məhəbbət axtarışları güclənir. Biz belə fikirləşirik ki, hətta Təhminənin evinin qapısını çırpıb çıxandan sonra da Zaurun Təhminəyə münasibəti dəyişmir, öz saflığında və təmizliyində qalır. «Qapını çırpıb çıxması» və atası evinə qayıtması, ona hədiyyə alınmış Volqanı qəbul etməsi və hətta Spartakın bacısı ilə evlənməyə razılıq verməsi də Zaurun Təhminəyə xəyanəti kimi mənalana bilməz. Bütün bu hərəkətlər Zaurun Təhminənin ona xəyanət etdiyini «yəqinləşdirməsi» ilə bağlı yaranan «çılğınlığı»nın nəticəsidir. Bu məqamda əslində Zaur Təhminəyə yox, özünə xəyanət edir və bu «xəyanət»in də

[1] Yenə orada.
[2] Anar. Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.158

ağrısını bütün sonrakı həyatı boyu çəkir. «Xəyanət» məqamında içində aktivləşən birinci «səs» nə qədər Zauru «bundan sonra gərək tam ayıq başla davranmağa» təhrik etsə də o, daxilən özünü həmişə Təhminənin yanında hiss edir. Firəngizlə evlənəndən sonra bütün Afrikanı gəzib dolaşması və hətta Amerikanı da gəzməyi planlaşdırmaq istəyi Zaurun daxilindən boy verən həqiqi sevgini qəlbində birdəfəlik dəfn etməyə gücü çatmır. Zaur «bütün bunların (səyahətlərin-T.S.) puçluğunu, heçliyini» dərk eləyir və düşüncəsinin bütün məntiqi ilə başa düşür ki, «heç bir nəqliyyat vasitəsi insanın özünü özündən uzaqlaşdıra bilmir, keçmişindən ayıra bilmir».[1] Təhminənin «təkrarsız qoxusu» uzaq Seneqal respublikasında da Zauru bir an rahat buraxmır.

«Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» sözün həqiqi mənasında xarakterlər romanı kimi yazılmışdır və əsərin ideya yükü də bu xarakterlərin səciyyəsində açılır. Bu mənada romanda müəllif mövqeyinin «əsasən, onun qəhrəmanlarının vecsiz yaşayışını açıb göstərilməsində təzahür etməsi»[2] fikri bizə mübahisəli görünür. Əksinə, Zaurun və Təhminənin həyat «romanı» bütün dramatizmi və faciəsi ilə böyük məhəbbətin qeyri-adi təsir gücünün və insan iradəsindən asılı olmayan bir duyğu olmasının bədii estetik təsdiqi kimi səslənir. Məhz məhəbbət duyğusu kontekstində insanın iç dünyasına salınan işıq bu dünyanın mürəkkəbliklərini, zidiyyətlərini və qeyri-adiliklərini aşkarlayır. İndi heç kəs şübhə etmir ki, hələ insanın, «onun mənəvi aləminin öyrənilməmiş problemləri çoxdur. Bu, ondan irəli gəlir ki, insan problemi son dərəcə mürəkkəb və çoxcəhətli problemdir. Ən mükəmməl varlıq olan insanın fəaliyyət dairəsi son dərəcə genişdir, çoxcəhətli və çoxəhatəlidir».[3] «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» romanı bu fikrin bədii estetik təsdiqi kimi çox mənalı səslənir. Təhminə obrazının bu

[1] Anar. Beşmərəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.153
[2] Nəbiyev B. Roman və müasir qəhrəman. Bakı: Yazıçı, 1987, s.141
[3] Göyüşov Z. Daxilə pəncərə.Bakı: Azərnəşr, 1978, s.11

yöndəki elmi şərhinə xüsusi ehtiyac yaranır. Təhminənin orijinal bir obraz olması tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda dönə-dönə təsdiqlənmiş faktdır. Lakin obrazın orijinallığının mahiyyətinin izahında mövqelər o qədər də üst-üstə düşmür. Məsələn, R.Əliyev Təhminənin xarakterini səciyyələndirərkən yazır: «Altıncı mərtəbə – Təhminənin yaşamaq və həyatdan zövq almaq maksimalizmidir. Bizcə, onun bir surət kimi mahiyyəti də bundadır».[1] N.Əliyeva isə Təhminəni «həyatın mənasını yüksək və gözəl bir məhəbbətdə görən»[2] insan kimi xarakterizə edir. B.Nəbiyev isə yazır ki, «Təhminənin xarakterinin ən mühüm səciyyəvi cəhəti onun daim sərbəstliyə can atmasıdır. Təhminənin təbiəti hər cür qəyyumluğu rədd edir».[3] Bu üç nöqteyi-nəzərə münasibət bildirsək, demək lazım gəlir ki, Təhminənin xarakterində, doğrudan da, «maksimalizm» var, ancaq onun R.Əliyevin təfsirindəki «yaşamaq və həyatdan zövq almaq» məzmunu mücərrəd bir fikir kimi obrazın təbiətinə işıq sala bilmir. N.Əliyevanın mülahizəsinə və A.Hüseynovun «məhz Təhminənin məhəbbətli ömür istəyi müqabilində miskin yaşayış tərzi kəskin inkar olunur» fikrinə istinad etsək, Təhminənin «məhəbbət qəhrəmanı» kimi xarakterizəsi tənqid və ədəbiyyatşünaslığımızda qabarıq meyil kimi görüntüyə gəlir.

Bununla belə, Təhminəni «məhəbbət qəhrəman»ı kimi yox, azadlıq aşiqi kimi qiymətləndirmək meylinin də (misal üçün B.Nəbiyevin mülahizələrində) olduğunu önə çəkmək istəyirik. Hər şeydən əvvəl, ona görə ki, Təhminənin istək və arzuları, hərəkət və əməlləri, insanlara və mühitə münasibəti «məhəbbət qəhrəmanı» kontekstində axıra qədər izah oluna bilmir. Münasibətlərinin ən xoşbəxt çağında Təhminənin Zaura dedikləri («bax ən böyük, ən əsas həqiqət budur… Zaurik, dünyada bir həqiqət, bircə həqiqət var – qəlbin həqiqəti və

[1] Əliyev R. Ədəbiyyatımız, dilimiz, tariximiz. Bakı: Elm, 1997, s.64
[2] Əliyeva N. Anar – şəxsiyyət və sənətkar. Bakı: Təhsil, 1999, s.53
[3] Nəbiyev B. Roman və müasir qəhrəman. Bakı: Yazıçı, 1987, s.139

səadət, xoşbəxtlik də elə budur, vallah»[4] onun təkcə məhəbbət görüşlərinin ifadəsi deyil. Bu, daha çox həyata qeyri-adi bir baxış bucağıdır. Təhminənin bu sözlərində həyata ekzistensialist bir baxış, «öz daxili azadlığını, mütləq sərbəstliyini təmin etməyi» hər şeydən üstün tutmaq istəyi vardır. Təhminə Zaurla da, Muxtarla da, hətta Spartakla da qurduğu əlaqələrdə həyata «mütləq sərbəstlik» prizmasından baxır. Onun məhəbbət görüşləri də bu prizmadan keçib həyata vəsiqə alır.

Təhminə Zaurla bütün yayı mütəmadi görüşdüyü və intim münasibətlərdə olduğu halda birdən-birə ayrılmaq və bir daha görüşməmək məsələsini ortaya atır və fikrini belə izah edir: «Hər halda ikimizdən birimiz elə mən, aşiq oldum sənə, vuruldum. Onda necə olsun?... Kimə lazımdır bu – sənə, mənə?... Bir də ki… ümumiyyətlə, axı həyatı qəlizləşdirmək neçin, hə? Onsuz da cəncəldir bu həyat…».[1] Təhminənin ruhi azadlıq düşüncəsində anarxizm vardır. Bu fikrə əks arqument gətirib deyə bilərlər ki, Təhminə sonralar fikrini dəyişir və Zauru sevdiyini, ondan ayrılmaq istəmədiyini dönə-dönə etiraf edir: «Amma yalan danışmaq istəmirəm. İstəyirəm qalasan mənimlə. Hətta belə ağır şeylərin bahasına olsa da, qalasan… Yəqin mən çox pis adamam və çox amansız qadınam… Neyləyəsən?...»[2].

«Yazıçı məhəbbəti əbədi hiss kimi tərənnüm edir»[3] və onu romanın əsas leytmotivinə çevirir. «Məhəbbətin əbədi hiss» olması müəllifin idrak etdiyi həqiqətdir. Bu «həqiqət»i Təhminə yalnız ömrünün son günlərində dərk edə bilir. Həyata mütləq azadlıq və sərbəstlik prizmasından baxan bu qadın məhəbbət hissini təhtəlşüur yaşayır. Təhminə daha çox alışdığı həyat tərzinin – asudə və sərbəst yaşayışının qayğısına qalır.

---

[4] Anar. Beşmərəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.204
[1] Anar. Beşmərəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.162
[2] Yenə orada. s.204
[3] Hüsyenov A. Bədii idrakın üfüqləri (1979-cu ilin nəsri) // Hüseynov A. sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986

Manafdan boşanması, anasının təhqirləri müqabilində Zaura qapını göstərməsi də, telejurnalist kimi fəaliyyəti də, kinoaktrisa kimi məşhurlaşmaq istəyi də, Spartaka, qəssab Fazilə loyal münasibəti, Zaurun qısqanclıqlarına «azadlığına təcavüz» kimi yanaşması da onun, doğrudan da, «məhəbbəti əbədi hiss» kimi qavramaqda çətinlik çəkdiyini göstərir. Təhminə cismini azadlığa qovuşdurmaq üçün çalışarkən ruhunun əbədi və əzəli bir duyğunun «əsarəti» altına düşməsindən xəbərsiz qalır. Təhminə hərəkətlərinin «zahiri» məntiqi ilə iç dünyasındakı mənəvi zənginliyi eyni not üstə kökləyə bilmir. Düşüncələrindəki ifrat sərbəstlik iç dünyasındakı əsas meyli, oyanışı vaxtında duymağa ona mane olur.

«Daxili aləmin öz impulsları vardır» (Prişvin). Bu «impulslar» Təhminənin varlığını hər gün daha artıq şəkildə «maddi»dən çıxarıb mənəviyə kökləyir. Bütün varlığı ilə Təhminə özünəməxsus düşüncə sisteminə malik insanın obrazı kimi canlanır. Qadının öz evinə münasibəti, uşaqların tərbiyəsi və kübarlıq haqqında mülahizələrində biz onu mühitindən fərqli təfəkkür sahibi kimi qavrayırıq. «Gözü toxluğu», «daxili ləyaqəti» insanlıq meyarı kimi qiymətləndirən Təhminənin xalq musiqisinə münasibəti və burada kəşf etdiyi «bütöv bir aləm» onu milli yaddaşa bağlı bir obraz kimi də dərk etməyə imkan verir. Zaurla söhbətində Təhminə özünü orta əsrlərdən gəlmə bir insan adlandırır və ona münasibətdə bu faktorun da roluna işarə edir: «Düzdür, elə mənim özüm də ya on beşinci əsrdən, ya da on altıncı əsrdənəm. Amma görürsən iyirminci əsrdə görüşmüşük… Elə bütün işlər bundadır da…».[1]

Fikrimizcə, yarı zarafat, yarı ciddi tonda deyilmiş bu sözlərin mətnaltı mənası Təhminənin xarakterini (elə Zaurun da, çünki dialoqda onun da «onaltıncı əsr»dən gəlməsindən söhbət gedir) milli-tarixi əxlaqa bağlamaqla müasir həyatdakı əxlaqi-mənəvi deformasiyalara işarə edir və bu işarələrin tələqin etdiyi həqiqətlər müəllif idealının başa düşülməsində əhəmiyyətli rol oynayır.

[1] Anar. Beşmərəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981, s.162

"Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü" romanının ilk səhifələrində təhkiyəçi-qəhrəman öz düşüncə-monoloqlarının axarına vaxtı ilə anasının danışdığı bir rəvayəti salır. Rəvayətdə göstərilir ki, bayramın axır çərşənbəsində bir arvad üzünü Allaha tutub dilək diləyərək ərini qızıla döndərməsini arzulayır. Arvadın əri, doğrudan da, qızıla dönür, lakin bu var-dövlət arvada iztirabdan başqa heç bir şey vermir və sonrakı ilin axır çərşənbəsində arvad yenidən Allahdan dilək diləyib qızıla çevrilmiş ərini diriltməsini xahiş edir. Arvadın diləyi yerinə yetir.

Burada qısa məzmununu verdiymiz bu rəvayəti "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü" romanının ekspozisiya elementi, hadisələrin gələcək inkişafına təkan verən məntiqi element kimi də xarakterizə etmək olar. Lakin rəvayətin məntiqinin başqa cür açılışı da var. Rəvayət bütövlükdə romanın ekspozisiyasından finalına qədərki inkişafının məna və mahiyyətinə güclü assosiasiya doğurur, müəllif fikrinin fəlsəfi və sosial məzmununu başa düşməyə imkan verir. Bu mifik rəvayət öz mündəricəsi ilə nə qədər mənalı görünsə də, əsas süjet xətti ilə bilavasitə deyil, fikri-assosiativlik hesabına əlaqələnir. Romanın süjeti tamam başqadır. Lakin burda da müxtəlif və qismən də olsa, müstəqil süjet xətləri vardır ki, onların məna əlaqələrində assosiativlik mühüm rol oynayır.

Əsərin süjet xəttinin əsasında akademiyanın elmi-tədqiqat institutlarından birində baş elmi işçi işləyən Hikmətin mühüm elmi kəşfinin dünya miqyasında doğurduğu böyük rezonans, bu rezonansın Hikmətə və onu əhatə edən mühitə təsiri məsələsi dayanır.

Romanın qəhrəmanı Hikmət ömrünün payız çağında olsa da, nəhayət, şöhrətin zirvəsinə çatır. Onun tədqiqatları dünya miqyaslı elmi kəşf kimi qəbul edilir. Hikmət laureat olur. Dünya elm aləmində diqqət mərkəzində dayanır və adi baş elmi işçi birdənbirə fenomenal şəxsə çevrilir. S.Əhmədovu, ilk növbədə, fenomenal şəxsə çevrilmiş insanın ətrafına və ətrafının ona münasibətinin psixoloji tərəfləri maraqlandırır. Həmin psixoloji

tərəfləri yazıçı həm sosial, həm mənəvi-əxlaqi müstəvidə görükdürməyə, mənalandırmağa çalışır. Fenomenal hadisə hamını – Hikməti və onu əhatə edən insanları ekstremal vəziyyətə gətirir və bu vəziyyətdə olan insanlar öz iç dünyasını olduğu kimi büruzə verməyə məcbur olur. Beləliklə, insanların daxili dünyasına nüfuz etmək və onu bədii təhlilin predmetinə çevirmək imkanı yaranır.

Romanda Hikmət öz təbiətinə sadiq bir insanın obrazı kimi təqdim olunur. Lakin yaranmış vəziyyətlə bağlı yazıçını və oxucunu belə bir məsələ düşündürür: Şöhrət tacını başına qoymuş Hikmətin təbiəti dəyişəcəkmi? Çünki önə çəkilən məqam Hikməti dilemma qarşısında qoyur. Ailəsi son dərəcə çətin maddi durum içərisindədir. Uzun illər məşəqqətə dözmüş bu ailə şöhrət məqamında tamamilə dözümsüzləşir, şöhrətin dadını mümkün qədər çox və tez çıxarmağa çalışır. Hikmətin çalışdığı tədqiqat institutunda da vəziyyət yaxşı deyil. Sosial ədalətsizlik baş alıb gedir, institut inzibati-amirlik sistemi ilə idarə olunur, istedadlılara "qırmızı", istedadsızlara "yaşıl" işıq yandırılır. Hikmət ya şəxsi rifah, ya da vətəndaş-alim mövqeyi nümayiş etdirməlidir. S.Əhmədov qəhrəmanının psixoloji vəziyyətini təbii canlandırmağa meyillidir və onun atacağı addımlara nəzarət etmək, başqa sözlə, qəhrəmanını rupora çevirmək ya da ideallaşdırmaq fikrinə düşmür.

Hikmətin bir obraz kimi səciyyəsi təbii açılır; bir insan kimi şöhrətin zirvəsinə çatmasına uşaq kimi sevinir, bəzən təvazökarlıq hissindən də uzaqlaşır. O da hamı kimi "həsrətiylə üzüldüyü" "adın, şöhrətin" bir dad-tamını bilmək, "onu istədiyi tək sinirmək" istəyir. Səməndərin institutda sosial ədaləti bərpa etməyə kömək etməklə bağlı təkidli çağırışları onu bəzən bezikdirir, yersiz şübhələrə salır. Lakin Hikmət özündə güc tapıb alim ləyaqətini vətəndaşlıq ləyaqəti ilə tamamlayır, bütövləşdirir. Nəzəri olaraq o, bunu "biri qalxdıqdan sonra nərdivan qırağa atılmamalıdır" tezisi ilə ifadə edirsə, praktik olaraq qarşısında "qırmızı işıq" yandırılan "veteran" aspirantların, o cümlədən Elxanın özünə və ailəsinə göstərdiyi qayğı ilə, psixoloji cəhətdən isə Moskva səfərinə

gedərkən Səməndəri öz yanında görmək istəməsi ilə əyaniləşdirir.

Ailəsi – həyat yoldaşı, qızları və oğlanları Hikmətin onları indiyə qədər ağır maddi durum içərisində yaşatması ilə heç cür barışa bilmir, maddi mənada "faydalanma"dıqca onun sevincinə şərik olmaq istəmirlər.

Yaranmış vəziyyətlə bağlı ailə dramını həll etməyə çalışan Hikmətin bu məqamdakı kədəri düşündürücüdür: "Kişi kədərləndi. Onun qızının, yeniyetmənin, doğrudanmı, ən böyük sevinci də pulla, qızılla ölçməkdən özgə düşüncəsi yoxdu?".[1]

Başqa bir məqamda Hikmətin ailə üzvlərinə ünvanladığı sual da ("Sizin bəyəm ictimai duyğunuz yoxdur?") obrazın intellektual xarakterini açmaq üçün əhəmiyyətli detaldır. Eyni zamanda, həyata ekzistensial baxışların xüsusən gənclər arasında geniş yayılan sosial və mənəvi-əxlaqi problem kimi mövcudluğuna işarədir.

Hikmətin "sevinc" tələbi ilə bağlı qızı Sevinc deyir: "Sənin möcüzəndən hələ ki, biz faydalanmamışıq. Gördüyümüz kağızlar, məktublardı. Bunlar, əlbəttə, sübutdu. Amma hər halda kağızdır".[2] Hikmətin ailəsi əxlaqi cəhətdən təmizdir. Lakin bu ailə də zaman və mühitin təsir dairəsindədir. Hikmətdən fərqli olaraq onlar zamanın və mühitin təsirinə qarşı durmaq imkanında və istəyində deyillər, özlərini ataları kimi "ictimai duyğu"ya kökləmək istəmirlər.

S.Əhmədov süjetin bu yönümü ilə insan və mühit, insan və zaman probleminə ailə münasibətləri müstəvisində yanaşır. Onun bu məsələyə münasibəti Hikmətin arvadı Cəmilə ilə rəvayətdəki ərinin qızıla çevrilməsini istəyən və bu istəyin ona heç bir şey vermədiyini görən qadınla psixoloji və dünyagörüş yaxınlığındakı assosiasiyada önə çıxır. Ardınca isə romanın Hikmət-Billur xəttindən alınan təəssürat yazıçı mövqeyini nəinki tam təcəssüm-

---

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.76

[2] Yenə orada. s.103.

ləndirir, hətta həyata münasibətdə yazıçının fəlsəfi və sosial mövqeyini ortaya qoyur.

Rəvayətdəki qadın obrazı insanın mənəvi dünyasındakı dualizmi, ziddiyyəti, çarpışmanı (maddi varlıqla intellektual varlığın çarpışmasını) ortaya qoyur. Bu obrazın mahiyyəti və xarakterindəki ikilik romanda iki müxtəlif obrazın üzərinə yüklənir: Cəmilə və Billur. Cəmilə rəvayətdəki qadının ilkin istəklərini (maddi istəklərini) obrazlaşdırır. Var-dövlət, yaxşı yaşamaq eşqi ilə alışıb yanan qadın məqamında ərini qızıla "dəyişir". Ərinin mənəvi dünyası – yüksək intellekti Cəmiləni öz içində əridə bilmir. Bişirdiyi dolmanı "dünyanın ən böyük nailiyyəti" hesab edən Cəmilə və uşaqları onlara qismət olmuş xoşbəxtliyin sosial məzmununu qavraya bilmirlər və ən yaxşı halda mahiyyəti həyətə qoyulacaq "Nissan" və ya "Toyota" dəyərində (yapon markalı maşınlardır – T.S.) dərk edirlər. Cəmilə və uşaqlarına məxsus baxışların "dəyərliliyi" öz ifadəsini Billurun həyat romanında tapır.

Tələbə ikən Hikmətə məhəbbət yetirən və bu istiqamətdə qısa bir "yol gedən" Billur onun kənd müəllimliyindən doğan imkansızlığını "həzm edə" bilmir və imkanlı bir adama ərə gedir. Billurun bu hərəkəti rəvayətdəki qadının hərəkətlərinin ikinci hissəsini motivləndirir. Ərin "qızıla" dəyişdirilməsi Billura xoşbəxtlik gətirmir. Billur sonsuz var-dövlət içində özünü tapa bilmir, ruhi boşluq içində yaşayır: "Sönüklük, cansızlıq hər kiçik əlamətdə özünü göstərirdi. Özücə öz yurd-yuvasında gəldi-gedər qonaq, yolçu kimi yovuşmaz, oturuşmaz davranırdı".[1]

Uzun illər sonsuz var-dövlət içərisində yaşayıb iki qızını "bir cüt qrafinya" kimi böyütsə də, içindəki boşluq Billuru tərk etmir və onu belə bir qənaətə gətirir ki, "ən böyük sərvət ürəyin fərəhidir. Qalan hamısı heç-puçdu".[2]

"Sən eyş-işrət içərisində dolanasan, balaca qızlarının bar-

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.115

[2] Yenə orada.

mağındakı üzüyün qiymətinə, "əlli gəlini bəzəmək" mümkün ola, sənin qarşındakı adam – bir vaxt bəyənmədiyin, öz sevimli övladına bir velosiped ala bilməyən şəxs insanları və dünyanı yaşatmaq üçün dünyanın möcüzəsini yarada, həyatın təəssüf dolu ziddiyyətləridir".[3] Bu cəhəti Q.Kazımov romanın ümumiləşdirici keyfiyyəti kimi xarakterizə edir. Əlbəttə, bu fikir romanda əks olunan ictimai həyatın ziddiyyətlərindən doğur. Lakin yazıçının hadisələrə və obrazların hərəkətinə münasibəti bununla bitmir.

Billur xəttinə başqa bir rakursdan da yanaşmaq olar. Tənqidçi T.Əlişanoğlu yazır: "…yeni nəsrdə "qadın mövzusu" əsasən emonsipasyon problemi şəklində durur, "qadın həqiqəti" qadın ürəyinin sirlərinə varmağı məqsəd seçir".[1]

O, ədəbiyyatşünaslığımızda hələ kifayət qədər işləklik qazanmamış emonsipasion sözünə aşağıdakı kimi şərh verir: "Emonsipasion – azadlıq deməkdir: asılılıqdan, tabeçilikdən, hər cür yanlış və yıpranmış təsəvvür və adətlərdən…" Sözün lüğəti tərcüməsi də "azadlıq", "azad olma", "xilas olma" mənalarına gəlir.

Tənqidçi, Ç.Hüseynovun "Mənim bacım", Anarın "Ağ liman", Elçinin "Bir görüşün tarixçəsi" əsərlərini problemin yeni Azərbaycan nəsri üçün xarakterik keyfiyyət olduğunu sübut nöqteyi-nəzərindən ətraflı şərh edir və göstərir ki, "bunlardan birincisində problemin prozasıdır, digərində fəlsəfəsi, üçüncüsündə – poeziyası. Bu sıra, eyni zamanda, problemə yanaşmanın təkamül xəttini də cızır".[2]

T.Əlişanoğlu "Mənim bacım"da Solmaz, "Ağ liman" və "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi"ndə Təhminə, "Bir görüşün tarixçəsi"ndə Məsməxanım obrazlarında yazıçı niyyətinin ağırlığının, "qadın qəlbinin həqiqəti üzərində toplandığını" analitik təhlillərlə sübuta yetirir.

---

[3] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı: Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.65

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.52.

[2] Yenə orada.

"Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü" romanındakı Billur obrazı da bu sıraya daxil olur. Billur öz xarakteri ilə daha çox Təhminə obrazı ilə birləşir. Billur qadın ürəyi həqiqətlərinin proza və poeziyasını yox, fəlsəfəsini ortaya qoyur və intellektual qəhrəman tipi kimi ərsəyə gəlir. Əsərdə Billurun tale romanının fəlsəfəsi Hikmətə münasibətində üzə çıxır və bunun prozaik münasibət olmadığı, dərin mənaya malik olması həm Hikmətin düşüncələrində, həm də hər ikisinin ömür yolunun retrospeksiyası vasitəsilə əyaniləşir. "Əgər bu qadını mənə bağlayan duyğunu, onun içini… aşkar edə bilsəydim, məmnuniyyətlə sahəmi dəyişərdim… Görüm, qadın cismindəki işığın, nurun qaynağı, mayası nədir?"[1] – Hikmətin bu düşüncəsi Billurun xarakterinin dərinliyini və mürəkkəbliyini ehtiva edir. Bu qeyri-adilik retrospeksiyalar vasitəsilə düşüncə axarından çıxıb həyat faktına çevrilərək Billurun qeyri-adi qız olması haqqındakı oxucu düşüncələrini möhkəmləndirir. İlk görüş məqamında Hikmətin "qızı oxşamaq istəyi"nə qarşı Billur "bizim tanışlığımız kimi gəzməyimiz də təmiz olacaq" – deyir. Billurun daxilindəki bu ciddilik, təmizlik və saflıq universitetin dəhlizlərində, küçədə, şəhər içində oğlanlarla, qızlarla deyib-gülən "dilli-dilavər" görüntüsü ilə antiteza yaradır. Bu antiteza obrazın emansipasion xarakterinin ilk cizgiləridir və getdikcə daha aydın şəkildə görünməyə başlayır.

Zaurun ilk təklifinə "hə" deyən Təhminənin xarakteri özü haqqında necə bədgüman yaradırsa (Anar. "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi"), Billur haqqında da ətrafındakılar eynən belə düşünür. Hikmətin "gözəl qızdırmı?" sualına bostu: "Babatdır – dedi – səhər tanış olub, axşam sənlə görüşə gəlibsə, Allah bilir, hansı yuvanın quşudur".[2] Diqqəti cəlb edən cəhət odur ki, "ilk görüş haqqında nə tərəf müqabillərin, nə də ətrafdakıların "peyğəmbərlik" iddiası özünü doğrultmur. "İlk görüş"də Təhminə

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.69.
[2] Yenə orada. s.65

də, Billur da gözlənilməz əxlaq "nümayiş" etdirirlər: "Hikmət inandı ki, bu qıza indiyədək bir oğlanın əli toxunmayıb. Dilavərlik, şuxluq başqa, Billur ağır qızdı".[3]

İllər boyu "ürək fərəhi"ndən məhrum olan qadın çox sonralar bədənini Hikmətə təslim etməklə təskinlik tapmaq istəyir. "Sən mənim idealımsan"- deyib mənən varlığında yaşatdığını cismən də yaşatmaq istəyir (Təhminənin Zaura ekstaz halında tez-tez "istəyirəm səndən uşağım olsun" deməsini xatırlayırıq). Bu məqamda qadın qəlbinin həqiqətlərinin prozaik təsvirin predmetinə çevrilməsi təhlükəsi yaranır. Tərəflərdən biri günaha yol vermək istəyir (münasibətlərin adiləşmək qorxusu). O biri tərəf "günaha batmır" (münasibətlərin ülvi məqamda qalması). Beləliklə təsvirin xarakteri yenidən öz səciyyəsinə qayıdır – fəlsəfi istiqamət alır. Mədəaltı vəzidə əmələ gələn şiş və Billurla Hikmətin xəstəxana görüşündə "göy donlu" gəlinciklə bağlı detallar həyatın acı gerçəkləri ilə bağlı düşüncə sərhədlərini genişləndirir.

Rəvayətdəki qadın mifoloji zaman qatında qızıla çevrilmiş ərini yenidən geri qaytara bilirsə, gerçək zaman qatında Billur "ürəyin fərəhi"ni – Hikməti geri qaytara bilmir. "Mədəaltı vəzi"də yaranan şiş Billurun ölümünün səbəbi kimi verilirsə, şişin yaranma səbəbi ürəyin fərəhsizliyi, başqa sözlə həyatın mənasızlığından doğan iztirablarla bağlanır. Bu da yazıçının həyatın mənası ilə bağlı fəlsəfəsini predmetləşdirir. Roman qəhrəmanının şöhrət tacını başına yenicə qoyduğu zaman arvadı Cəmiləyə mifik rəvayətlə bağlı dediyi sözlər müəllifin romanda predmetləşdirdiyi fəlsəfi qənaətlərinin polifonik məzmunundan xəbər verir: "Qızıl təki göz qamaşdıran şöhrət ərini aparsa, onu qaytarmaqçün cavan ağaclara göz dik…"[1].

Buraya qədər deyilənləri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək olar:

---

[3] Yenə orada. s.165

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.129

Bu fəsildə roman və müasir həyat problemi araşdırılır, sosial və siyasi həyat ziddiyyətlərinin bədii əksi, patriarxal insanın urbanizasiya mühitində taleyi, bədii qəhrəmanın mənəvi-əxlaqi səciyyəsi, stereotip düşüncə ilə fərdi düşüncənin qarşılaşmasından yaranan kolliziya kimi problemlərin qoyuluşu ilə 80-ci onillikdə romanın mövzu, ideya, konflikt və bədii qəhrəman kontekstindəki təkamül prosesi izlənir.

Birinci yarımbölmədə sosial və siyasi problemlərin inikasında analitik təhlilin, tənqid pafosunun güclənməsi, hadisələrin daha çox səbəb-nəticə əlaqələri ilə tədqiqi, həyat həqiqətinin bədii həqiqətə çevrilməsi zamanı fəlsəfi ümumiləşdirməyə nail olmaq bacarığı, məhəlli problemlərdən uzaqlaşaraq bədii materialı daha çox bəşəri dəyərlər zəminində inikas cəhdi, müxtəlif zaman qatlarının, real və irreal təsvirlərin uğurlu bədii sintezi məsələləri bədii nümunələrin konkret elmi təhlili ilə janrın təkamülünün əlamətdar cəhətləri kimi əsaslandırılır.

I yarımbölmədə sosial və siyasi həyat ziddiyyətləri burulğanında boğulan insan 80-ci illər romanında yeni qəhrəman tipi kimi önə çəkilirsə, II yarımbölmədə patriarxal insanın urbanizasiya mühitindəki taleyi elmi təhlil müstəvisinə gətirilir. Bu yarımbölmədə tarixi ədəbi prosesdə patriarxal insan obrazının bədii təcəssüm xüsusiyyətlərinə qısa xülasədən sonra 80-ci illər romanında patriarxal insan və urbanist mühit problemi önə çəkilir. Sosial mühit və mənəvi-əxlaqi problemlər kontekstində öz xarakteri ilə milli-tarixi varlığın daşıyıcısı kimi mənalandırılan patriarxal insan obrazları səciyyələndirilir. Patriarxal insanla urbanist xarakterin qarşılaşmasından yaranan konflikt tipi 80-ci illər romanının özünəməxsus xüsusiyyəti kimi təqdim olunur. Burada patriarxal insan obrazının nəsrimizdəki təcəssümü problemin qoyuluşu və inkişaf xətti kontekstində axıracan izlənir. Cahandar ağa – Kərbəlayı İsmayıl – Rüstəm kişi – Ramazan (həm də Qafar və Valeh müəllim) milli varlığın şəcərə xətti kimi ümumiləşdirilir, milli-mənəvi varlığımızdakı itgilərin, zəifləmənin romanlardakı qoyuluşuna elmi yanaşma tərzini aydınlaşdırır.

III yarım bölmədə müasir həyat məsələlərinin romandakı inikası mənəvi-əxlaqi problemlər müstəvisində araşdırma obyekti olur. Bədii nümunələrin konkret təhlili vasitəsi ilə stereotip düşüncə qəhrəmanları ilə qeyri-adi, müstəsna keyfiyyətləri, stereotipdən uzaq düşüncə tərzləri, intellektual səciyyəsi ilə yadda qalan obrazlar fərqləndirilir.

Bu kontekstdə insanın təbii varlığının «ideoloji yük»dən azad açılışı, əks tərəfləri təşkil edən obrazların sosial, fəlsəfi və eyni zamanda mənəvi-əxlaqi funksiya zənginliyi önə çəkilir.

II FƏSİL.
TARİXİ ROMANIN TİPOLOGİYASI, PROBLEMATİKASI VƏ ƏSAS İDEYA İSTİQAMƏTLƏRİ.

2.1. Tarixi romanın tipologiyası, janr xüsusiyyətləri

80-ci illər Azərbaycan romanı tarixində keyfiyyətcə yeni bir mərhələdir. Bu mərhələdə Azərbaycan romanı janrın milli və dünya ədəbiyyatındakı ən yaxşı ənənələrindən müvəffəqiyyətlə bəhrələnməklə bərabər ideya-tematik və bədii sənətkarlıq baxımından xeyli inkişaf etmişdir.

Müasir dünya romanında intellektuallaşmaya meyil, həyatın fəlsəfi dərki, qlobal problemlərin bədii təhlilin mərkəzinə çəkilməsi kimi cəhətlər Azərbaycan romanı üçün də səciyyəvi hal kimi qəbul edilə bilər. Romanın təkamülündə diqqəti çəkən xüsusiyyətlərdən biri də onun janrın ənənəvi formasına "sığışmaması" meylinin aşkarlığıdır. Müasir Azərbaycan romanının poetika zənginliyi (terminin həm geniş, həm də dar mənasında) onun daxilində təsnifat aparmağı zəruri edir. Janrdaxili təkamülü və meyilləri göstərmək üçün də belə təsnifatın apa-

rılması vacibdir. Dünya romanı ilə bağlı nəzəri tədqiqatlarda janrın tipoloji təsnifatı ilə bağlı xeyli mülahizə və təklif irəli surulmüşdür.

Romanın janr rəngarəngliyinin vahid təsnifat prinsiplərinin işlənməməsinə və romanın tipoloji təsnifinin problem olaraq qalmasına baxmayaraq, Leytes belə hesab edir ki, çoxçeşidli və rəngarəng romanların yaranması və onların sayının çoxalması janrın tipoloji təsnifini zəruri edir.[1] Janrların tipologiyasını ədəbiyyatşünaslığın mühüm əhəmiyyətli problemlərindən hesab edən Xrapçenko da belə bir qənaətdədir: "Janrların və üslubların tipologiyası mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Bu sahədə çoxlu həll olunmamış problem vardır".[2]

Dünya nəzəri fikrində bu janrın nümunələri müxtəlif nəzəri prinsiplərlə təsnif olunur.

İnsan və dünya münasibətlərindəki gerçəkliyi və müəllif mövqeyi ilə varlığın münasibətinin ifadə üsullarını əsas götürən N.S.Leytes romanı forma baxımından iki tipə ayırmağın mümkünlüyünü qeyd edir: birbaşa təsvir üsulu ilə yaranan romanlar və dolayı təsvir üsulu ilə yaranan romanlar. Eyni zamanda, Leytes bütün inkişaf mərhələlərində birbaşa və şərti üsullardan istifadə yolu ilə qarışıq tipli roman formasının mövcud olduğuna da diqqəti çəkir. Romanın birinci tipində süjetin əsasında əxlaqi və sosial konfliktin dayanması və burada obyektiv tərəfin aparıcı olduğunu söyləyən Leytes "insan-dünya" münasibətlərinin müxtəlif çalarlarının və müxtəlif konflikt tiplərinin və buna uyğun olaraq siyasi, ictimai, psixoloji, tarixi və ya detektiv romanın yaranması qənaətinə gəlir.

Leytes dolayı təsvir üsulu ilə yaranan romanın XX əsr

---

[1] Леутес Н.С. Роман как художественная система. Перм: ПГУ, 1985, с.67

[2] Храпченко М.Б. Художественное творчество, деуствительность, человек. Москва: Советскиу писатель, 1978, с.341

ədəbiyyatında geniş vüsət aldığını da xüsusi qeyd edir.[1]

V.V.Kojinov romanın hadisə romanından psixoloji romana doğru inkişafı konsepsiyasını əsas götürməklə, əslində romanın iki tipini müəyyənləşdirir: 1) hadisə romanı; 2) psioloji roman.[2] D.Zatonski də romanın tipoloji təsnifatına münasibətdə Kojinova yaxın mövqedən çıxış edir. O göstərir ki, antik dövrdən bizim günlərə qədərki çoxəsrlik tarixində roman mərkəzdənqaçma romanından mərkəzəqaçma romanına doğru hərəkət edir.[3] Nəzər alsaq ki, "mərkəzdənqaçma" romanında "geniş epik təsvir", "mərkəzəqaçma" romanında isə "qəhrəmanın və müəllifin lirik görünüşü" və "hadisələrin sürətlə mərkəzə doğru meyli" əsasdır[4], onda Kojinovun "hadisə" romanı ilə Zatonskinin "mərkəzdənqaçma" romanının, eləcə də, "psixoloji" romanla "mərkəzəqaçma" romanının mahiyyət yaxınlığı və müəlliflərin təsnif prinsiplərinin üst-üstə düşməsi aydınlaşır.

Tselkova "Müasir roman" adlı tədqiqatında yazır: "…Romanın janr tiplərini müəyyənləşdirmək həmişə mürəkkəb və hətta qarışıq iş olmuşdur. İndiyə qədər romanın janr tipologiyasını əsaslandıran əsas prinsip ortada yoxdur. Məzmun janr təsnifatının prinsipi ola bilər… Onda bu təsnifat təxminən aşağıdakı kimi olacaq: tarixi romanlar…, elmi-fantastik romanlar, hərbi mövzulu romanlar, publisistik, macəra, detektiv, istehsalat mövzulu romanlar, fəhlə sinfi haqqında romanlar və s. Son zamanlarda şəhər və kənd romanlarını da fərqləndirirlər… Romanların məzmununa görə təsnifatı, əlbəttə, romanın janr təyinatını tam əhatə etmir. Romanı janr formalarına görə

[1] Леутес Н.С. Роман как художественная система. Перм: ПГУ, 1985, с.70-72

[2] Кожинов В.В. Происхождение романа. Москва: Советскиу писатель, 1982

[3] Затонскиу Д.В. Искусство романа и XX век. Москва, Художественная литература, 1973

[4] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.5

də təsnif edirlər: roman-xronika, məktub-roman, kino-roman, roman-gündəlik, roman-etiraf, roman-monoloq və s. Son zamanlarda romanın janr özünəməxsusluğu spesifik terminlərdə ifadə olunan yeni növlər hesabına zənginləşir: roman-düşüncə, roman-esse, memuar-roman, roman-tədqiqat, roman-mübahisə…".[1] Bütün bunlardan sonra Tselkova belə qənaətə gəlir ki, "roman janrı ilə bağlı istənilən təsnifat, istənilən janr müəyyənliyi bu və ya digər dərəcədə şərti olacaq".[2]

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında da romanın tipoloji təsnifi ciddi problem kimi mövcuddur. Prof.H.Qasımovun "Müasir Azərbaycan romanı" adlı tədqiqatının bir fəsli janrın tipologiyası məsələsinə həsr edilmişdir. Rus və dünya ədəbiyyatşünaslığında romanın tipologiyasına aid nəzəri prinsipləri nəzərdən keçirdikdən sonra tədqiqatçı məsələyə münasibətini belə ifadə edir: "Müasir Azərbaycan romanında tipoloji meyillər" dedikdə, nəinki "sintez"i, "hibriti", "fəlsəfi roman"ı, eləcə də geniş polemika obyekti olan "roman-epopeya"nı, "roman-hadisə"ni, "roman-tale"ni, "mərkəzdənqaçma" və "mərkəzəqaçma", "lirik-psixoloji" və s. meyilləri nəzərdə tuturuq".[3] Tipologiya məsələsi ilə bağlı H.Qasımovun fikirlərini ümumi bir məcraya yönəltdikdə onun bir neçə cəhəti əsas hesab etdiyini görmək mümkündür. Birincisi, tədqiqatçı romanı "çoxşəkilli və çoxnövlü" bir janr kimi alaraq bu növ və şəkillərin "nəinki süjet, heç struktur dairəyə" də çığmadığını etiraf edir və belə qənaətə gəlir ki, "çoxsahəli janr olan romanın predmetinə bütün mübahisələrə son qoyan birmənalı qiymət vermək çətindir". İkinci bir tərəfdən, H.Qasımov rus roman nəzəriyyəçilərinin fikrinə söykənərək janrın tipologiyasında "mərkəzdənqaçma", "mərkəzəqaçma" və buna uyğun olaraq "roman-hadisə" və

---

[1] Целкова Л.Н. Современныу роман (размышления о жанровоу своеобразии). Москва: Знание, 1987, с.4

[2] Yenə orada. s.5

[3] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.133

"roman-tale" bölgüsünə daha çox üstünlük verir və bu əsasda müasir Azərbaycan romanının "epik-obyektiv" və "lirik-subyektiv" tiplərini fərqləndirir".[1]

Romanın tipologiyası ilə bağlı müasir ədəbiyyatşünaslıqdakı fikirlər nə qədər haçalansa da, onun təsvir predmetini təşkil edən hadisələrin mahiyyəti, başqa sözlə, mövzu baxımından onun müasir və tarixi tiplərə ayrılması mübahisə doğurmayan həqiqət kimi qəbul olunur. Əslində romanın müasir və tarixi tipləri onun tipologiyası üçün çıxış nöqtəsi kimi götürülür. Tarixi romanın tipologiyasının uzun illər ədəbi-nəzəri fikri məşğul edən bir problem kimi mövcudluğu da bu meylin təsdiqi kimi səslənir. Belə bir nəticəyə gəlmək mümkündür ki, romanın tipologiyasında daha çox elmi səslənən variant onu tarixi və müasir roman növlərinə bölüb, növdaxili tipləri müəyyənləşdirməyin əsas prinsiplərini, qanunauyğunluqlarını meydana çıxarmaq və bu əsasda konkret janr xüsusiyyətlərini araşdırmaqdır. Bu problemi həll etməyin "açar"ı kimi müasir ədəbiyyatşünaslıq, ilk növbədə "tarixi roman nədir?" sualını qoyur və ona cavab axtarır.

Tarixi roman problemi keçmiş sovet ədəbiyyatşünaslığında 20-ci illərdən öyrənilməyə başlamış, indi də bu istiqamətdə araşdırmalar davam edir. O.Nemirovskaya, A.Kaşintsev, L.Tsirlin, A.Alpatov, Y.Andreyev, S.M.Petrov, N.S.Leytes, İ.L.Aleksandrova, M.Sirotyuk, İ.P.Varfolomeyev və b. tədqiqatlarında tarixi roman nəzəri baxımından tədqiq edilmiş, həm bir-birindən fərqli, həm də bir-birini tamamlayan və inkişaf etdirən mülahizələr söylənmişdir.

A.Kaşintsev "təsvir edilən keçmiş zamanın xronoloji ziddiyyətləri ilə nəzərdə tutulan indiki zamanın ziddiyyətlərinin bir-birinin şərtləndirməsi"ni tarixi romanın "əsas və daimi əlaməti", "dərsliklərdən və xatirələrdən məlum olan tarixi şəxsiy-

[1] Yenə orada. s.132

yətlərin obrazının canlandırılmasını" isə zəruri şərt hesab edir.[1] M.Sirotyukun fikirləri də A.Kaşintsevin fikirlərinin davamı kimi səslənir.

Tədqiqatçıya görə, "tarixi roman müasir romandan sadəcə olaraq keçmişi canlandırması ilə fərqlənmir, mütləq konkret gerçəkliyi, keçmiş nəsillərin konkret təcrübəsini canlandırır, real tarix burda ümumi fon yaratmağa xidmət etmir, əsərin məzmun, süjet, konfliktini təşkil edir, kompozisiyanın əsasında dayanır, bütün bədii materialı təşkil edir".[2]

A.Kaşintsevin və M.Sirotyukun fikirləri eyni bir nöqtədə kəsişir və tarixi roman haqqında bir çox ədəbiyyatşünasların müdafiə etdiyi konsepsiyanın nəzəri izahını verir: "Tarixi roman sənədlilik prinsipi ilə yazılır və onun əsasında konkret tarixi gerçəklik hadisələri dayanır".

Lakin müasir ədəbiyyatşünasların bir qismi tarixi romanın yaranması ilə bağlı ikinci bir konsepsiya da irəli sürür və bu konsepsiyaya uyğun olaraq, tarixi romanları iki tipə bölürlər: "Birinci tipə o romanları aid edirlər ki, keçmiz epoxanın qanunauyğunluqlarının təsviri ön plandadır, burda tarixi şəxsiyyətlərin roluna obyektiv və dəqiq qiymət verməyə çalışılır. İkinci tipə elə romanlar aiddir ki, müəlliflər tarixi materiala müasir həyatla birbaşa və dolayı analogiya yaratmaq məqsədi ilə müraciət edirlər".[3]

Ədəbiyyatşünas İ.P.Varfolomeyev "Tarixi romanın tipoloji əsasları (növ təsnifatı)" adlı tədqiqatında romana, eləcə də tarixi romana bədii bir sistem, sənət növü kimi baxır və onun tipologiyasını müəyyənləşdirmək üçün ilk növbədə növdaxili təsnifat aparmağı zəruri hesab edir. Tədqiqatçı yazıçı fantaziyasının, xəyalının tipologiyasını, baş qəhrəmanın şəxsiyyətinin

---

[1] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979

[2] Yenə orada. s.16

[3] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979.с.23

tipologiyasını və keçmiş həyatın bədii təsvirinin bəzi digər tipoloji formalarını əsas təsnifat prinsipləri kimi götürməklə tarixi romanın üç tipini müəyyənləşdirir: 1) tarixi-realist; 2) tarixi-romantik; 3) tarixi-oçerkvari.[1]

Bu təsnifatda əsas götürülən prinsiplər daha elmi, bütöv və əhatəli səciyyə daşıyır. İndiyə qədər ədəbiyyatşünaslıqda tarixi romanın tipologiyası ilə bağlı söylənilmiş fikirləri daha da inkişaf etdirib, ümumiləşdirməsi ilə diqqəti cəlb edir.

Azərbaycan tənqidi və ədəbiyyatşünaslığında da son dövrdə tarixi romanın inkişafı və spesifikası ilə bağlı müxtəlif tendensiyalar özünü göstərməkdədir:

— Birinci tendensiya: son dövrlərdə tarixi romanın inkişaf etməsi, ənənəvi tarixi romanlardan fərqli yeni tipli tarixi romanların yaranması ilə bağlılıdır.

— İkinci tendensiya: tarixi mövzulu əsərlərdə bədii şərtiliyə güclü meyil, tarixi hadisələrə sərbəst münasibət, hadisələrin inkişaf istiqamətinin sənətkar təxəyyülü ilə şərtlənməsi bu əsərləri tarixi roman hesab etməyi çətinləşdirir.

— Üçüncü tendensiya: tarixi əsər üçün əsas şərt sənədlilik, tarixi fakt, məlumat, hadisə və şəxsiyyətlərin bədii təsvir obyektinə çevrilməsidir.

— Dördüncü tendensiya: sənədlilik tarixi roman üçün şərt olsa da, zəruri olan tarixi dövrün ruhunu düzgün əks etdirməkdir. Sənətkar öz əsərində tarixi sənədlərə, hadisə və şəxsiyyətlərə müraciət etməyə bilər, lakin əsərin məzmunu, məna və mahiyyəti tarixi dövrün ruhunu düzgün inikas edirsə, bu əsərləri də tarixi əsər adlandırmaq olar.

Beşinci tendensiya: son dövrdə tarixi mövzuda yazılan əsərlərdə elə keyfiyyətlər özünü göstərir ki, bu tarixi romanın spesifikası ilə bağlı ənənəvi təsəvvürlərdən kənara çıxır və bu, janrdaxili təsnifatı zəruri edir.

Əslində, bu tendensiyaların hamısında tarixi romana tipoloji münasibət zəruriliyi, janrdaxili təsnifat axtarıcılığı özünü

[1] Yenə orada. s.112

göstərir.

V.Quliyev yazır: "Biz hələ tam bir dəqiqliklə bilmirik ki, ədəbi fikrimizə tarixi roman adı altında təqdim olunan əsərlərin hansı həqiqətən də tarixi romandır, hansı vur-tut xronikadır, hansı mifoloji, hansı etnoqrafik, hansı sosioloji, hansı siyasi romandır? …Müasir Litva romanının tədqiqatçısı A.Buçis, ümumiyyətlə, Litva romanından deyil, Litva sosioloji romanından, Litva mifoloji romanından, Litva psixoloji romanından, Litva məişət romanından və s. danışır. Roman daxilində bu cür təsnifat aparmaq bizim ədəbiyyatşünaslığımız üçün də maraqlı olardı".[1]

V.Quliyev tamamilə doğru qeyd edir ki, bu təsnifat ilk növbədə "nasirlərimizin əsərlərini ümumi meyarlarla təhlil və tədqiq etmək yeknəsəqliyindən xilas" edərdi. Lakin tarixi romanın tipoloji təsnifinə münasibətdə son dərəcə ehtiyatlı olmaq tələb olunur. Çünki qiymətləndirmə meyarları dəqiq olmayanda və yaxud birtərəfli olanda konkret əsərlərin janr spesifikasını düzgün müəyyənləşdirmək olmur və nəticədə yanlış qənaətlər yaranır. Elçin yazır: "Əsərləri mövzular üzrə qruplaşdıranda da diqqətli olmaq lazımdır. Bu tarixi romandır, bu ailə-məişət romanıdır və s. bölgülərlə, hazır qruplaşmalarla aparılan təhlillər, zənnimcə, ədəbiyyat tarixini və əsərləri düzgün şərh eləmir".[2] Tənqidçinin narahatçılığı əsassız deyil və onun fikri elmi meyarlarla təsnifat aparmaq cəhdinə qarşı yox, əsərləri hazır qəliblərlə qiymətləndirmək meylinə qarşı çevrilmişdir. Hər iki tənqidçinin mülahizələri baxımından tarixi romanın tipolojiyası ilə bağlı irəli sürülmüş fikirlərə nəzər salaq.

Tarixi roman problemi ilə ardıcıl məşğul olan ədəbiyyatşünas Y.Axundovun fikirləri janrın tipologiyası ilə bağlı

---

[1] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.156

[2] Nəsr: problemlər, mülahizələr («Dəyirmi stol» ətrafında söhbət) // «Azərbaycan» jurnalı, 1985, №8, s.168

ədəbiyyatşünaslığımızdakı mənzərəni əsasən, düzgün əks etdirir. Tədqiqatçı, tarixi roman probleminə münasibətini "Azərbaycan sovet tarixi romanı" (Bakı:Yazıçı, 1979) və "Tarix və roman" (Bakı:Yazıçı, 1988) kitablarında geniş şərh edir. Tədqiqatların nəşr illərini ona görə dəqiq göstəririk ki, müəllif birinci və ikinci kitabda problemə fərqli bucaq altından baxır. Bu kitablarda tarixi roman və onun tipologiyası ilə bağlı müəllif fikirlərində xeyli ziddiyyətli cəhətlər vardır.

Y.Axundov "Azərbaycan sovet tarixi romanı" adlı kitabında tarixi roman problemini keçmiş ümumsovet ədəbiyyatşünaslığı kontekstində nəzərdən keçirir. Onun gəldiyi qənaətlərdən birincisi budur ki, "Tarixi roman nədir? Hansı əsərləri tarixi əsər adlandırmaq olar? Bu haqda vahid rəy yoxdur. Ədəbiyyatşünas Y.A.Andreyevin yazdığı kimi, istilahın qəti tərifi yoxdur. Bir-birini tamamlayan və ya rədd edən müxtəlif nöqteyi-nəzərlər vardır".[1] Bu mülahizələrdə də mübahisəli məqamlar vardır. Doğrudur, romanın tipoloji təsnifi hələ də öz dəqiq elmi həllini tapmamışdır. Bu təsnifatı aparmaq üçün müxtəlif meyarlar irəli sürülür. Lakin bu da bir həqiqətdir ki, romanın mövzusuna görə müasir və tarixi roman növlərinə ayrılması ədəbiyyatşünaslıqda ciddi mübahisə obyekti deyildir. Mübahisələr daha çox tarixi romanın əhatə dairəsini, janr müxtəlifliyini, məzmununu müəyyənləşdirmək, başqa sözlə, onun tipoloji təsnifini vermək ətrafında gedir. Y.Axundovun S.A.Orlovun "Valter Skottun tarixi romanları" adlı tədqiqatından gətirdiyi sitatda, fikrimizcə, "tarixi roman nədir?" sualına düzgün cavab verilmişdir: "…Tarixi roman xalqın, millətin keçmişinə müraciətdir, keçmişin obrazlı canlandırılmasıdır ki, bu vaxt konkret tarixi dövrə xas mühüm ziddiyyətlər açılır, cəmiyyətlə əlaqəsi hərtərəfli şəkildə əks etdirilən insan (qəhrəman) konkret tarixi mühitin məhsulu, tarixi prosesin iştirakçısı kimi göstərilir".[2]

---

[1] Axundov Y. Azərbaycan sovet tarixi romanı. Bakı: Yazıçı, 1979, s.17
[2] Yenə orada. s.20

Fikrimizcə, tarixi roman ətrafında gedən müzakirə və mübahisələrin mahiyyətində janrın tipoloji müxtəlifliyini qəbul edib-etməmək məsələsi dayanır. O tədqiqatçılar ki, tarixi romanı romanın konkret bir janrı kimi qəbul edirlər (sosial-psixoloji roman, fəlsəfi roman, siyasi roman, inqilabi roman anlayışları ilə paralel məzmunda), onlar "tarixi əsər sənədlər, həqiqi tarixi hadisələr və şəxslər üzərində qurulmalıdır" fikrini əsas meyar, prinsip kimi qəbul edirlər. O tədqiqatçılar ki, tarixi romanı romanın bir növü kimi təsəvvür edir, onun tipoloji müxtəlifliyini və bu müxtəlifliyə uyğun tarixi roman janrlarının mövcudluğunu qəbul edirlər, onlar "sənədlilik", "həqiqi tarixi hadisə və şəxsiyyətlər" prinsipi ilə yanaşı, ona paralel olaraq, tarixiliyin yazıçı fantaziyası hesabına əldə edilə bilməsi prinsipini də qəbul edirlər (orasını da nəzərə almaq lazım gəlir ki, hətta heç bir rəsmi sənəd, dəqiq tarixi hadisə və şəxsiyyət təsviri olmayan əsərlərin özündə belə "sənədlilik" əsasdır. Müəyyən tarixi dövrün yazıçı xəyalındakı məzmunu "sənədlər", tarixi gerçəklik faktları ilə idrak olunur. Birinci prinsipdən fərqli olaraq bu "sənədlər" inikas prosesində bilavasitə yox, bilvasitə iştirak edirlər). Y.Axundov "Azərbaycan sovet tarixi romanı" kitabında birinci prinsip mövqeyində dayanır və belə qənaətə gəlir ki, tarixi dövrün düzgün verilməsi üçün tarixi sənədlərdən, faktlardan istifadə etmək zəruridir.[1] Lakin tədqiqatçı "Tarix və roman" adlı tədqiqatında bu mövqedən uzaqlaşmış, 80-ci illərdə tarixi romanın yeni tipli nümunələrinin yaranmasından bəhs etmişdir: "Son illərin tarixi romanları içərisində janrın ənənəvi qaydalarına, üsul, manera və normalarına sığmayan yeni nümunələr də vardır".[2] Y.Axundov son illərin tarixi romanının inkişafına birinci tendensiya mövqeyindən yanaşır və 70-80-ci illər tarixi romanını ənənəvi yolla yaranan tarixi romanlar, yeni tipli tarixi romanlar – deyə iki qismə ayırır.

[1] Axundov Y. Azərbaycan sovet tarixi romanı. Bakı: Yazıçı, 1979, s.20
[2] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.154

Tarixi romanın tipologiyası və janrın evolyusiyası baxımından bu təsnifatda müəyyən həqiqət vardır. Əgər tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilməsində gerçəkliyə mümkün qədər "sədaqətlilik" və ümumən "sənədlilik" prinsipini tarixi roman yaradıcılığında ənənəvi yol hesab etsək (I konsepsiya və ya tarixi-realist tip), tarixi gerçəkliyin mahiyyətini gerçəkliyə "sərbəst" münasibətlə əks etdirən əsərləri "yeni tipli" tarixi əsərlər (II konsepsiya və ya tarixi-romantik tip) hesab etmək mümkündür. Lakin Y.Axundov nəzərdən qaçırır ki, tarixi romanın tipoloji paralellik əsasında inkişafı, həm tarixi-realist, həm də tarixi-romantik romanların yaranması tarixi əslində janrın ilk inkişaf tarixi ilə üst-üstə düşür. İlk tarixi romanlarımızın bir qismini, xüsusən "Qılınc və qələm", "Dumanlı Təbriz" romanlarını (M.S.Ordubadi) sırf "sənədlilik" və "tarixdən bizə məlum olan faktlar, tarixi şəxsiyyətlərin "dəqiq" tərcümeyi-halı" əsasında yaranan və deməli, ənənəvi roman tipinə aid etmək doğru olmaz. Bu romanlarda tədqiqatçıların böyük əksəriyyətinin 80-ci illərin tarixi romanlarının yuxarıda haqqında danışılan nümunələri üçün səciyyəvi hesab etdikləri tarixi fakt və hadisələrə sərbəst və yaradıcı münasibət, başqa sözlə, tarixi-romantik tip üçün əsas olan xüsusiyyətlər səciyyəvidir. Müəllif fantaziyasından doğan təsvirlər, macəraçılıq elementləri ilə "yüklənən" süjet xətləri tarixi dövrün səciyyəvi əlamətləri saxlanılmaqla bu romanları tarixi fakt və hadisələrin əhatə dairəsindən kənara çıxarır. "Sənədli" təsvirlərlə müəllif fantaziyasından doğan təsvirlər romanda bədii niyyətin əyaniləşməsində bərabərhüquqlu tərəflər kimi çıxış edir.

Y.Axundovun "Dəli Kür" (İ.Şıxlı) və "Qarlı aşırım" (F.Kərimzadə) romanlarını nəzərdə tutaraq 60-70-ci illərdə "janrın (tarixi romanın –T.C.) yeni mərhələyə qədəm qoyması, orijinal xüsusiyyətlər qazanması" fikrini irəli sürməsi[1] tarixi gerçəkliyə münasibətdə tipoloji fərqlərin 60-70-ci illər mərhələsində də

[1] Axundov Y. Azərbaycan sovet tarixi romanı. Bakı: Yazıçı, 1979, s.13

mövcud olduğnu və paralel şəkildə zənginləşdiyini göstərən doğru mülahizədir.

Deməli, Azərbaycan tarixi romanında tipoloji müxtəliflik (həm tarixi-realist, həm də tarixi romantik tipli əsərlərin yaranması) janrın bütün tarixini əhatə edir. 80-ci illərdə tarixi romanın tipologiyasında meydana çıxan cəhətlər janr daxilində tipoloji fərqlərin yaranmasının yox, zənginləşməsinin, janr təkamülünün, tarixi-romantik roman tipinə artan meylin göstəricisidir. Belə zənginləşmənin ən əsas faktlarından biri "yeni tipli" tarixi romanlarda bədii şərtilikdən istifadənin aparıcı meyillərdən birinə çevrilməsidir.

Y.Axundovun tədqiqatında tarixi romanın təsnifat meyarları ilə bağlı irəli sürülən mülahizələrdə müəyyən həqiqətlər ifadə olunmuşdur. Məsələn, onun "psixologizmə daha çox üstünlük verilməsi", "bədii şərtiliyin yaradıcılığın vacib faktoru"na çevrilməsini "yeni tipli" tarixi romanın özünəməxsusluğu kimi səciyyələndirən fikirləri[1] ilə razılaşmaq mümkündür. Romanın janr təkamülündə "hadisə romanından psixoloji romana doğru inkişaf konsepsiyası"nın tərəfdarlarının şəksiz üstünlüyü də bu həqiqəti sübut edir. Lakin tədqiqatçı "yeni tipli" tarixi romanların "…hər şeydən əvvəl, tarixə müasir baxışla səciyyələndiyini" göstərir. Demək lazımdır ki, tarixə müasir baxış və ya müasirlik, ümumiyyətlə, bu janrın zəruri keyfiyətidir və tipoloji fərq kimi götürülə bilməz. Onun "ənənəvi üsulla yaranan tarixi romanlar"la müqayisədə, yeni tipli tarixi romanlarda "macəraçılıq ünsürlərinin azalması", "orta əsr cəngavərlik qəhrəmanlarının sevgisini tərənnüm edən səhnələrə ehtiyac olmadığını" göstərməsi də tipoloji fərqlər haqqında əsaslı bir şey demir. Şübhəsiz ki, müasir romanın intellektuallaşmaya meyli onu macəra ünsürlərindən sərf-nəzər edir. Bu, kifayət qədər aşkar hiss edilən bir xüsusiyyətdir. Lakin romanın hədsiz intellektuallaşması, nəhayətsiz fikir yükü onun oxunaqlığının ağırlığı qorxusu da yaradır. Belə bir

[1] Axundov Y. Azərbaycan sovet tarixi romanı. Bakı: Yazıçı, 1979, s.154

"təhlükədən" xilas olmağın "profilaktik tədbiri" kimi yazıçıların qlobal problemləri "macəra" qəlibində təqdim etmək meyli də inkar olunmazdır. Məşhur gürcü yazıçısı C.Amirecibi H.Mitinlə dialoqunda müasir romandakı bu istiqaməti təsdiq və təqdir edir: "Roman nə qədər ciddi mövzuda olursa olsun, özündə sərgüzəşt ünsürlərini daşıya bilər… Yazıçılar gərgin süjetlərə, sərgüzəşt elementlərinə getdikcə daha çox meyil edirlər".[1]

Fikrimizcə, Azərbaycan tarixi romanının xüsusiyyətlərinin öyrənilməsi üçün İ.P.Varfolomeyevin tipoloji təsnifatı geniş imkanlar açır. Xüsusən, 80-ci illərdə yaranan tarixi romanlar öz tipoloji müxtəlifliyi ilə təsnifat üçün zəngin material verir.

İ.P.Varfolomeyev tədqiqatında tarixi-realist və ya ənənəvi-tarixi roman tipi üçün aşağıdakı dominant cəhətləri önə çıxarır:

— xalqın epoxal dövrlərinin həqiqətlərinin təsviri;

— əsas süjetin birbaşa tarixi hadisələrin özündən təşkil olunması;

— möhtəşəm keçmişin tam açılışı, epoxanın əzəmətinin, tarixi gerçəkliyin geniş, çox planlı, hərtərəfli qavrayışı və təsviri;

— hadisələrin tarixi-fəlsəfi ümumiləşdirilməsi, hadisə və şəxsiyyətlərin yüksək dərəcədə sənədliliyi;

— epoxanın sosial-tarixi tendensiyalarının daşıyıcısı olan tarixi şəxsiyyətin, yaxud epoxanın ümumiləşdirilmiş obrazının olması;

— baş qəhrəmanın şəxsiyyətinin sosial-ictimai tutumu ilə tarixi gerçəkliyin miqyasının tarazlığı;

— tarixi şəxsiyyətin uydurulmuş intim-məişət dünyası yox, onun ictimai, sosial-siyasi, dövlətçilik və vətəndaşlıq fəaliyyəti haqqında həqiqətlərin inikası.

Tarixi romanın bu tipini xarakterizə edərkən tədqiqatçı onun özünəməxsus janrlarını da müəyyənləşdirir, roman (ro-

[1] Sənətkar və tarix (H.Mitinin Ç.Amirecibi ilə söhbəti) // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №2, s.163-164

man-xronika) və roman — epopeyanı aparıcı janrlar kimi götürür.[1] Fikrimizcə, roman və roman-xronikanı eyni bir janr kimi təqdim etmək özünü doğrultmur. Əslində bu tipdə tarixi roman (tarixi roman anlayışının dar, tarixi-realist roman tipinin konkret bir janrı mənasında), tarixi-xronika və epopeyanı aparıcı janralr kimi fərqləndirmək mümkündür.

Tarixi-realist tipin janrları kimi tarixi roman və tarixi xronika məsələsi ədəbiyyatşünaslığımızda öz dəqiq həllini tapmamış məsələlərdəndir. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında konkret bədii nümunələrin janr xüsusiyyətləri qiymətləndirilərkən, çox vaxt tarixi romanla tarixi xronika arasındakı fərq nəzərə alınmır. Əlbəttə, bütün tarixi xronika nümunələrini, eyni zamanda, tarixi roman (tarixi roman anlayışının geniş mənasında) hesab etmək olar. Lakin bütün tarixi romanları tarixi xronika hesab etmək olmaz. Deməli, tarixi xronikanı romandan (tarixi roman anlayışının dar mənasında) həm fərqləndirən, həm də yaxınlaşdıran cəhətlər vardır. Konkret ədəbi nümunənin qiymətləndirilməsində bu cəhət mütləq nəzərə alınmalıdır və qeyd edək ki, bir çox hallarda bu nəzərdən qaçırılır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında özünü göstərən səciyyəvi qüsurlardan biri də tarixi xronika ilə xronikaçılığın fərqləndirilməməsidir. Y.Axundov yazır: "Lakin o da məlumdur ki, Ordubadi tarixi hadisələrin passiv salnaməçisi olmamışdır. O, real faktları lazım olduqda öz sənətkar təxəyyülünə tabe etmiş, heç vaxt tarixi xronika yaratmamışdır".[2] Bu qüsur tarixi xronikanın roman tipologiyasındakı mövqeyini fərqləndirməməkdən irəli gəlir.

Tarixi romanla yanaşı, tarixi xronikanın dünya ədəbiyyatında əsrlərlə ölçülən tarixi vardır və digər janrlar kimi, o da müasir dövrə qədər böyük bir inkişaf yolu keçmişdir. Məlumdur ki, "xronika – ədəbiyyatın epik və dramatik növlərinin

[1] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979, с.118
[2] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.8

elə bir janrıdır ki, onun əsasında dövrün vacib tarixi hadisələrinin həqiqətəuyğun və ardıcıl təsviri durur. Xronikanın əsas səciyyəsi, təsvir olunan dövrün hadisələrinə diqqətli münasibətdir. Xronika hadisələrin süjet uyğunluğunu, hadisələrin bir-biri ilə əlaqalənməsini, sərbəst və geniş kompozisiya quruluşunu, bir-birini əvəz edən hadisələrin ardıcıllıq və sürəkliliklə inikasını nəzərdə tutur.[1]

80-ci illərdə Şah İsmayıl Xətainin fəaliyyəti və dövrü ilə bağlı üç roman yazılmışdır: Ə.Cəfərzadənin "Bakı-1501", F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü" və Ə.Nicatın "Qızılbaşlar" romanları. Hər üç əsər bütün ədəbiyyatşünaslıq və tənqid materiallarında roman tipologiyası baxımından eyni tipli əsər – tarixi roman nümunəsi kimi qiymətləndirilmiş və təhlil edilmişdir. Yalnız tənqidçi A.Hüseynov "Xudafərin körpüsü" romanında hadisələrin inikas səciyyəsinin fərqli olduğunu hiss etmiş və onu "tarixi xronika" və ya "salnamə" kimi təhlil etmişdir [2].

Hər üç romanın janr tipologiyasının dəqiqləşdirilməsi ilk növbədə onların təsvir predmetlərinin və müəllif məqsədlərinin düzgün müəyyənləşdirilməsi üçün açar ola bilər. Hər üç müəllifin romanı ümumi halda Xətai haqqında yazılmış romanlar kimi qiymətləndirilsə də, məqsədlər tamam fərqlidir. Ə.Cəfərzadə ilə Ə.Nicat daha çox Şah İsmayılla bağlı bir neçə tarixi hadisəni romanın predmetinə çevirmişlər. Deməli, əsas məqsəd bu tarixi hadisələr fonunda Şah İsmayıl fenomeninin məzmununu açmaq, onun müasirliyini müəyyənləşdirməkdir. Belə olanda Şah İsmayılın mükəmməl bədii obrazının yaradılması bədii niyyətin əsas istiqamətlərindən biri olmalıdır. XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəllərindəki tarixin aparıcı şəxsiyyətlərindən biri olan Şah İsmayılın xarakterinin müasirliyi

[1] Энсиклопедическиу словарь юного литературоведа. Сост. В.И.Новиков. Москва: Педагогика, 1987, с.379

[2] Hüseynov A. Nəsr (82-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 81-82. Bakı: Elm, 1987, s.217

romanların əsas məziyyətinə çevrilməlidir*.

Tənqidi fikirdə, bəzi hallarda F.Kərimzadənin romanını da Ə.Nicatın və Ə.Cəfərzadənin romanları ilə eyni meyarlarla qiymətləndirmək təşəbbüslərinə rast gəlirik. Tənqidçi N.Cabbarov yazır: "Açığını demək lazımdır ki, nəsrimizdə tarixi hadisələrə macəraçı həvəsilə, ən pisi, böyük tarixi şəxsiyyətlərimizə ekzotik bir maraqla üz tutmaq meyli hələ də davam etməkdədir. Məsələn, son zamanlar Şah İsmayıl Xətayi haqda üç roman yaranmışdır. Lakin bu üç roman üst-üstə milli varlığımızın bu böyük nümayəndəsi barədə müasir oxucuya arzu olunan məlumatı verməyə qadir deyil".[1] Məsələ burasındadır ki, F.Kərimzadə öz qarşısına "milli varlığımızın bu böyük nümayəndəsi" haqqında "məlumat" vermək məqsədi qoymamışdır. N.Cabbarovun "Xudafərin körpüsü" haqqındakı mülahizələri əsərin janr spesifikasını – onun tarixi xronika janrında yazılmasını nəzərə almamasından irəli gəlir. N.Cabbarov nəzərə almır ki, "burada şəxsiyyətin emprik və ya mənəvi həyatı yox", zamanın epik əlamətləri ilə təcəssümü mərkəzə çəkilir, məhz dövrün ümumiləşmiş obrazı bütün xətləri özündə qovuşduran qayə kimi mənalanır… Süjetin ardıcıl davamı və hədsiz şaxəliliyi də, hadisələrin və iştirakçıların çoxluğu da təsvirin səciyyəsindən irəli gəlir. Romanda XV əsrin ikinci yarısı – Ağqoyunluların hakimiyyət illərinin siyasi mənzərəsi sadəcə fon kimi yox, bilavasitə idrak-inikas obyekti kimi alınmışdır və Uzun Həsəndən başlayaraq həmin dövlətin, demək olar ki, bütün başçılarının obrazı yaradılmışdır".[2]

Maraqlı burasıdır ki, "Xudafərin körpüsü"nü bütövlükdə uğurlu əsər hesab edən və burada qoyulan problemlərin mahiyyətini düzgün şərh edən tənqidçi Q.Xəlilov da, romanın janr

---

* *Söhbət F.Kərimzadənin «Xudafərin körpüsü» dilogiyasının birinci kitabından («Xudafərin körpüsü») gedir.*

[1] Nəsr: problemlər, mülahizələr («Dəyirmi stol» ətrafında söhbət) // «Azərbaycan» jurnalı, 1985, №8, s.182

[2] Hüseynov A. Nəsr (82-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 81-82. Bakı: Elm, 1987, s. 182

xüsusiyyətini nəzərə almadığı üçün, son nəticədə, yanlış qənaətə gəlir. Q.Xəlilov romanda XV əsr ictimai-siyasi həyatının dolğun və hərtərəfli təsvirinin verilməsi haqqındakı dəqiq təhlillərdən sonra, heç bir əsaslı şərh vermədən belə qənaətə gəlir ki, "F.Kərimzadə bu romanda Şah İsmayıl obrazını müvəffəqiyyətlə yaradıb".[1] Romanın əsas məziyyətini Şah İsmayıl obrazı ilə bağlamaq kimi yanlış nəticə, tənqidçinin, ilk növbədə əsərə tarixi xronika tələbləri ilə yanaşmamasından irəli gəlir. İkincisi, hər bir halda Q.Xəlilovun əsərdə "xalqın müəyyən xüsusiyyətlərini konkret təcəssüm etdirən müsbət qəhrəman"[2] axtarıcılığı ilə əlaqədardır. Tənqidçi, bir çox əsərlər üçün müsbət qəhrəmanın yazıçının müsbət idealı, mövqeyi ilə əvəz edilməsinin səciyyəviliyini qəbul edə bilmir.

Tənqidçi V.Quliyev "Xudafərin körpüsü" romanını "tarixə daha aydın və konkret münasibətlə" yazılan əsər kimi fərqləndirsə də, onun da fikir və mülahizələrində hadisələrin inkişafını bütövlükdə Şah İsmayılla bağlamaq meyli aşkar görünür. F.Kərimzadənin romanında Qızılbaşlar hərəkatı, onun nümayəndələri, Şeyx Səfi nəsli, Ağqoyunlular dövləti, Uzun Həsənin hakimiyyət illəri, Uzun Həsənin ölümündən sonra varislər arasındakı çəkişmələr, Ağqoyunlu taxtında onların birbirini əvəz etməsi, XV əsrin ikinci yarısında Azərbaycanın ictimai-siyasi mənzərəsi haqqında təfsilatlı təsvirlər verilir. V.Quliyev bu təsvirləri "tarixə ekskurs" hesab edir və bunların "Şah İsmayılın öz mübarizəsində qarşılaşacağı düşmən qüvvələr, üzləşəcəyi maneələr, dövrün siyasi mənzərəsi və s. haqqında ətraflı təsəvvür yaratmaq" məqsədi daşıdığını göstərir.[3] Məsələ burasındadır ki, bu təsvirlər fon deyil, bilavasitə "Xudafərin körpüsü" romanının təsvir predmetidir. XV əsrin

---

[1] Nəsr: problemlər, mülahizələr («Dəyirmi stol» ətrafında söhbət) // «Azərbaycan» jurnalı, 1985, №8, s.182

[2] Yenə orada.

[1] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.166

ikinci yarısı Azərbaycanın ictimai-siyasi həyatının mürəkkəb bir dövrü kimi romanın təsvir obyektinə çevrilir. F.Kərimzadə Ağqoyunlular dövlətini də, Qızılbaşlar hərəkatını da milli-tarixi yaddaşımızın bir parçası kimi alır. Səfəvilər dövləti kimi, onların da Azərbaycan xalqının tarixi taleyində oynadığı missiyanı bədii həqiqətə çevirməyi zəruri hesab edir. Yazıçı Şah İsmayılla bərabər, Uzun Həsən, Sara Xatun, Şeyx Heydər, Aləmşahbəyim, Sultan Yaqub və sonrakı Səfəvi hökmdarlarının xarakterlərini canlandırır, onların həyatı, ictimai-siyasi fəaliyyəti, dövrü, mühiti, əqidə və amallarını bədii inikasın mərkəzinə çəkir. Azərbaycançılıq, milli bütövlük, milli varlıq uğrunda gedən mübarizələrin, bu yoldakı sapıntıların epik mənzərəsini yaradır. Əgər Uzun Həsənin uğurlu və vətənpərvər dövlət siyasəti, Sara Xatunun ağıllı diplomatik gedişləri, Şeyx Heydərin uzaqgörən tədbirləri Azərbaycanın Teymurilərin istilasından qurtarıb müstəqil bir dövlətə çevrilməsinə imkan vermişdisə, demək, Şah İsmayılın apardığı mübarizənin təməli Şah İsmayıldan çox əvvəl qoyulmuşdu. Uzun Həsənin, Sara Xatunun diplomatik uzaqgörənliyi, Şeyx Heydərin milli hiss, vətənpərvərlik duyğularının nəhayətsizliyi bu təməli nə qədər möhkəmləndirirdisə, Sultan Yaqubun və ondan sonra hakimiyyətə gələnlərin hakimiyyət ehtirası, ictimai idealdan məhrumluğu bütöv Azərbaycan, milli dövlətçilik uğrunda gedən mübarizələri çətinləşdirir, ciddi maneəyə çevrilirdi. Bu, XV əsrin ikinci yarısında Azərbaycan gerçəkliyinin gələcəyin ibrət dərsləri olan həqiqətləri idi. XV əsrin ikinci yarısını əhatə edən əlli illik bir zaman kəsiyinin hadisələrini xronoloji ardıcıllıqla romanın predmetinə çevirməklə F.Kərimzadə zamanın, dövrün ümumiləşmiş obrazını yaratmışdır.

XV əsrin ikinci yarısındakı mübarizələr öz mahiyyəti ilə romanın yazıldığı illərdəki vəziyyətlə üst-üstə düşürdü. 80-ci illər milli şüurun yüksəliş illəri idi. F.Kərimzadə məhz bu məqsədlə "zamanı epik əlamətləri ilə" təsvirin mərkəzinə çəkir, "dövrün ümumiləşmiş obrazı"nı yaratmağı romanın əsas

qayəsinə çevirirdi. Yazıçı Azərbacyan dövlətçiliyi tarixinin konkret bir kəsiyində – Ağqoyunlular dövləti zamanında hakimiyyət uğrunda gedən mübarizələr, çəkişmələr, taxt-tac uğrunda varislərin bir-birinin qanını tökməsi, nəticədə güclü və qüdrətli bir dövlətin get-gedə zəifləyib parçalanması, günügündən ağırlaşan həyatına dair geniş epik təfsilatlar verir. Bu təfsilatlar müasir dövrün ictimai-siyasi mübarizələri, mənəvi-psixoloji iqlimi ilə assosiativlik yaradır, yazıçı mövqeyinin müasirliyini şərtləndirir.

Tarixi xronika ilə tarixi romanın özünəməxsusluqlarını fərqləndirməmək elmi cəhətdən yanlış mülahizələrə rəvac verir. Y.Axundovun "Xudafərin körpüsü" romanının (I hissə) janr xüsusiyyətləri haqqında aşağıdakı fikri bu baxımdan çox səciyyəvidir: "Tarixi romanın kompozisiyası hadisələri xronoloji ardıcıllıqla təsvir etmək yolu ilə də qurula bilər. F.Kərimzadə belə yolu münasib hesab etmişdir. Lakin fikrimizcə, uzun müddət ərzində baş verən saysız-hesabsız hadisələri əhatə etmək arzusu müəllifin niyyətlərinin aydın ifadəsinə müəyyən dərəcədə maneçilik törətmişdir. Bizcə, hadisələri və faktları saf-çürük etmək, təfsilatçılıqdan uzaqlaşmaq, bədii ümumiləşdirmə yolu ilə dövrün ruhunu canlandırmaq daha məqsədəuyğun olardı".[1]

Y.Axundovun "Xudafərin körpüsü" əsərini tarixi romanın janr xüsusiyyətləri haqqında birtərəfli təsəvvürlə qiymətləndirmək meyli aşkar hiss olunur. Sanki, tədqiqatçı "Xudafərin körpüsü"nü "tarixi roman"ın, onun öz təsəvvüründəki standart janr qəlibinə salmaq istəyir, lakin əsər bu qəlibə girmir. Y.Axundovun tənqidi mülahizələri bu "sığışmazlıq"dan doğur. Əslində tədqiqatçı "Xudafərin körpüsü"nün "hadisələri xronoloji ardıcıllıqla təsvir etmək yolu ilə", başqa sözlə, tarixi-xronika janrında yazıldığını etiraf edir, lakin təhlilin istiqamətini düzgün aparmır. Əsərə bu janrın struktur keyifyyətləri baxımından qiymət verməkdən çəkinir.

[1] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.108

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, tarixi xronikaya bir janr kimi biganə münasibət nə qədər yanlış mülahizələrin meydana çıxmasına səbəb olursa, bu janrın tələbləri ilə yazılmayan əsəri "tarixi xronika" adlandırmaq da, eyni dərəcədə, yanlış mövqedir. H.Qasımov yazır: "Doğrudan da, burada (F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü" romanında — T.S.) salnamə, tarixi xronika xüsusiyyəti açıq hiss edilir. Tarixi xronikaya meyil Elçinin də "Mahmud və Məryəm" romanında müşahidə edilir. Lakin mövzunu "ənənəvi yolla" irəlilədən F.Kərimzadədən fərqli olaraq Elçin təhkiyədə qəfil keçidlərə, uyuşmayan ünsür və komponentlərin vəhdətinə, süjetin gözlənilməz gedişlərinə üstünlük verir".[1] "Mahmud və Məryəm" romanına tarixi xronika və ya "tarixi xronikaya meyil" tələbləri ilə yanaşmaq, çətin ki, özünü doğrultsun. Tədqiqatçının "Mahmud və Məryəm" romanının janr özəlliklərinin əlaməti kimi irəli sürdüyü mülahizələr, Elçinin yaradıcılığının üslubi əlamətləri kontekstindən söylənmiş sərrast mülahizələrdir, lakin bu mülahizələrin əsərin janr xüsusiyyətləri ilə heç bir əlaqəsi yoxdur.

Qayıdaq "Xudafərin körpüsü"nün bədii strukturuna. Məlumdur ki, birinci hissə "Xudafərin körpüsü", ikinci hissə isə "Çaldıran döyüşü" adlanır. Ədəbiyyatşünaslıqda hər iki hissə tarixi roman kimi qəbul və təhlil edilir. Geniş mənada, bu, əlbəttə, belədir. Lakin janr xüsusiyyətləri nöqteyi-nəzərindən yanaşanda hər iki hissənin özünəməxsus janr spesifikasına malik olduğunu görmək mümkündür. Dilogiyanın I hissəsini ("Xudafərin körpüsü"nü) tarixi xronika kimi səciyyələndirmək mümkün olduğu halda, "Çaldıran döyüşü"ndə tarixi xronika xüsusiyyəti yoxdur. Birinci hissə daha çox "mərkəzdənqaçma" prinsipi ilə yazılmış, dövrün epoxal və təfsilatlı təsviri, hadisələrin xronoloji ardıcıllıqla inikası, çoxsaylı obrazlar sistemi, əsas və aparıcı obrazın idarəedicilik funksiyasının zəif-

[1] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı, Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.117

liyi, təsvir predmeti kimi götürülən dövrün epik təsvirindən alınan nəticələrin əsas yazıçı məqsədinin ifadə vasitəsinə çevrilməsi, zamanın ümumiləşdirilmiş obrazının baş qəhrəman funksiyasında çıxışı "Xudafərin körpüsü"nü (I hissə) tarixi xronika kimi səciyyələndirməyə imkan verdiyi halda, bu keyfiyyətləri toplu halda "Çaldıran döyüşü"ndə müşahidə etmirik. Birinci hissədən fərqli olaraq ikinci hissə "mərkəzəqaçma" prinsipi ilə yazılmış, süjetin inkişafı baş qəhrəmanla – Şah İsmayıl obrazı ilə birbaşa əlaqəlidir. Bu hissədə süjetin inkişaf xəttini bir-birini əvəz edən tarixi hadisələrin epik təsviri yox, Şah İsmayılın hökmdar, dövlət xadimi, vətənpərvər bir şəxsiyyət kimi ictimai və siyasi fəaliyyəti, milli dövlətçilik uğrunda mübarizələrinin mahiyyəti ön plana çəkilir.

"Çaldıran döyüşü"ndə hadisə təsvirləri xronoloji prinsipə yox, qəhrəmanın xarakterini hərtərəfli açmağa, ictimai, siyasi xadim və insan kimi canlı inikasına tabe tutulmuşdur. Fikrimizcə, "Çaldıran döyüşü"nü tarixi roman kimi qiymətləndirmək daha düzgün mövqedir. Bir cəhəti də qeyd edək ki, I hissədə müəllif tarixi hadisələrin təfsilatlı təsvirinə daha çox meyil edirdisə, II hissədə hadisələrin mahiyyətinin səciyyəvi detallarla oxucuya çatdırılması üstünlük təşkil edir. II hissə ilə bağlı müəllifə ən çox Çaldıran döyüşünün təfsilatlı təsvirinin verilməməsi irad tutulur. Fikrimizcə, bu da əsərin məhz tarixi roman janrında (tarixi xronika yox) yazılması ilə bağlıdır.

Ədəbiyyatşünas İ.P.Varfolomeyev tarixi romanın ikinci tipinə (tarixi romantik tip) məxsus səciyyəvi keyfiyyətlər haqqında aşağıdakı qənaətlərə gəlir: "Bu janra məhdud hadisələr mühitində obrazlı-romantik təxəyyülün gücü ilə tarixi həqiqətləri yüksək bədii səviyyədə ifadə edən əsərlər aiddir. "Tarixi-romantik" termini elm və incəsənətin vəhdətindən (yəqin ki, tədqiqatçı tarixiliyin və bədiiliyin vəhdətini nəzərdə tutur – T.S.), təhkiyədə romantik və macəra başlanğıcının tarixi faktları üstələməsindən nişan verir. Bu janrda olan əsərlərdə təsvir edilən hadisə və personajlara yazıçının subyektiv mövqeyi

dominantlıq təşkil edir.

Süjetqurma baş qəhrəmanın şəxsiyyətinin və bədii təxəyyülün obrazlı romantik tipi ilə, tarixi faktların əlaqələnməsi və əsaslandırılmasına müəllifin sərbəst və yaradıcı münasibəti ilə, uydurulmuş və yarı real, yarı romantik əhvalatlarla, tarixi həqiqətlərin özündən çox, qəhrəmanların xarakterinin açılması ilə şərtlənir".[1]

Şübhəsiz,"tarixi-romantik" anlayışındakı "romantik" məfhumu şərti mənada işlənir və əsasən romantik yaradıcılıq üsulunda olduğu kimi, təsvir obyektinə müəllifin sərbəst, inikas etdirmək istədiyi ideal mövqeyindən yaradıcı münasibət imkanlarını ehtiva edir. Bu "romantika" realist yaradıcılıq üsulunun tərkib hissəsi kimi anlaşılır.

İ.P.Varfolomeyevin tarixi-romantik tipə aid ümumiləşdirmələri prinsipial etiraz doğurmur. Bununla belə, bu ümumiləşdirmələrdə mübahisəli məqamlar da vardır. "Təhkiyədə romantik və macəra başlanğıcının tarixi faktları üstələməsi" fikri tarixi-romantik tipdə yazılan əsərlərin hamısı üçün səciyyəvi hesab edilə bilməz. Əlbəttə, bu tipli əsərlərdə tarixi hadisə və əhvalatların emprik və panoram lövhəli təsviri ön planda deyil, amma bu "romantik və macəra başlanğıcının" önə çəkilməsi ilə yox, "çoxlu siyasi faktlar əvəzində epoxanın ruhunu, ictimai mühiti təsvir", "hadisələrin baş vermə səbəblərini dəqiq izah" (O.Balzak) prinsipləri ilə şərtlənir. Elə bu cəhət tarixi-romantik tipin əsas xüsusiyyətlərindən biri kimi götürülməlidir.

Tarixi-romantik tip əsərlərin bir xüsusiyyəti də "onların yeni-yeni yozmalar üçün zəngin material verməsi"dir (A.Hüseynov). Bu tipdə yazılmış əsərlərdə mifoloji, rəmzi-simvolik mənalar, bəşəri, qlobal ideyaları ifadə edən alt layın mövcudluğu həmin keyfiyyətin nəticəsi hesab oluna bilər.

İ.P.Varfolomeyevin tarixi-romantik tip üçün özünəməxsus-

[1] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979, с.123

luq kimi müəyyənləşdirdiyi aşağıdakı fikri də qeyd-şərtsiz qəbul etmək mümkün deyil: "Tarixi-romantik janrın səciyyəvi özünəməxsusluğundan biri də budur ki, bu tipdə povest üstünlük təşkil edir, romana az təsadüf olunur, roman-epopeya isə heç vaxt olmur".[1] Bu fikirdəki həqiqət ondan ibarətdir ki, tarixi-romantik tipli əsərlər həcmin kiçikliyinə meyillidir. Epik və panoram lövhəli təsvirlərin olmaması, bədii şərtilikdən bol-bol istifadə bu tip əsərlərdə həcmin kiçilməsinə imkan verir. Amma bu, qətiyyən romandan imtina deyil. Sadəcə, tarixi-romantik tipdə iri həcmli əsərlərlə müqayisədə kiçik həcmli romanlar üstünlük təşkil edir.

Tarixi-romantik tipin əsas dominant cəhətlərindən biri bədii şərtilikdən istifadəyə güclü meyildir. Bədii şərtiliyin tarixi-romantik romanlardakı məzmunu çox genişdir. Bu bədii təsvir və ifadə vasitələrindən tutmuş bədii zamana və məkana qədər, həmçinin süjetqurmanın prinsiplərini, inkişaf mexanizmini, bədii məzmunun çoxlaylılığını və ideya polifonizmini əhatə edir. Tarixi-realist əsərlərdən fərqli olaraq tarixi romantik əsərlər müxtəlif məzmunlarda "oxuna" bilir. Bu tip əsərlərdə real məzmundan əlavə, bir neçə əlavə qat olur ki, "real plan"da oxunuşla bu məzmun açılmır. Bütöv mətn məcazi mahiyyət kəsb edir, bir çox ciddi mətləblər "gizlin"də qalır. Real oxunuş, yəni təsvir predmeti kimi götürülən hadisələrin ifadə etdiyi ilkin məna tarixi-romantik tip əsərlərin birinci mənasını ifadə edirsə, ikinci məna bu hadisələrin, qəhrəmanın xarakteri və hərəkətlərinin, bütövlükdə təsvir predmetinin yazıçı tərəfindən mənalandırılması, istiqamətləndirilməsi və təhlilindən yaranır. Tarixi romantik tipdə hadisə, epik lövhə var, lakin ön planda deyil, aparıcılıq xüsusiyyəti daşımır. Yazıçı bu hadisələri bütün xronologiyası, detalları və epik təhkiyə yolu ilə nəql etməyə meyil göstərmir, əksinə, hadisələr xatırlanır, epizodlar, detallar verilir. Əsas məqsəd bədii materialın analizinə, mahiyyətinin

[1] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979, с.123

tədqiqinə yönəlir. Mahiyyət isə müxtəlif istiqamətli olur. Misal üçün deyək ki, yazıçı müəyyən tarixi hadisəni təsvir predmeti kimi götürür, lakin məqsəd onların fəlsəfi mənasının açılmasıdır. Başqa bir yazıçı tarixi materiala, onun sosial-psixoloji xüsusiyyətlərini açmaq üçün müraciət edir. Üçüncü bir yazıçı tarixi materialın siyasi məzmununu açmağı əsas məqsəd kimi alır. Beləliklə, mövzuca tarixi, mahiyyət-məzmunca fəlsəfi, mövzuca tarixi, mahiyyət-məzmunca sosial-psixoloji, mövzuca tarixi, mahiyyətcə siyasi əsər yaranır.

Müasir gürcü nəsrinin görkəmli nümayəndəsi, məşhur "Data Tutaşxia" romanının müəllifi Ç.Amirecibi yazır: "Yazıçı bu və ya digər dövrə hansı məqsədlə "səyahət" edir? Əsərin yaranma texnologiyası, məncə, aşağıdakılardan ibarətdir: yazıçı ilk növbədə, müəyyən bir problemi – fəlsəfi-əxlaqi, psixoloji və ya ictimai problemi qələmə alır, yəni, deyək ki, konkret bir döyüşün, məhəbbətin və ya ailə münaqişəsinin deyil, məhz müəyyən bir problemin bədii həllini həyata keçirir. Adamların münasibətləri, onların həyatı, məişəti, xarakteri – bütün bunlar yalnız materialdır".[1]

Ç.Amirecibinin bu mülahizələrində romanın tipoloji təsnifi üçün yararlı olan iki cəhətə toxunulur: tipoloji təsnifatda birinci olaraq bədii materialın xarakteri, sonra isə bu materialdan istifadənin məqsədi və qoyulub həll edilən problemin səciyyəsi nəzərə alınmalıdır.

Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanı tənqid və ədəbiyyatşünaslığa dair araşdırmalarda əsasən tarixi roman kimi təqdim olunur. Lakin əsəri tarixi roman nümunəsi hesab edənlər onun tarixi romanın ənənəvi formasına uyğun gəlmədiyini və bu janrın yeni tipli nümunəsi oluduğunu önə çəkirlər.[2] Digər bir qism tənqidçilər isə romanla bağlı araşdırmalarında onun

[1] Sənətkar və tarix (H.Mitinin Ç.Amirecibi ilə söhbəti) // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №2, s.161

[2] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.154-155

janrdaxili təsnifi ilə bağlı fikir söyləmirlər[1]. B.Nəbiyevin isə romanı tarixi nəsr nümunələri ilə yox, müasir mövzuda yazılmış əsərlər cərgəsində təhlil etməsi[2] "Qətl günü"nün janrdaxili xüsusiyyətlərinə münasibətin kifayət qədər fərqli olduğunu göstərir. Bu da təsadüfi deyildir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında tarixi romanın sənədlilik prinsipi ilə yaranmasını əsas şərt hesab edən konsepsiyaya meyil güclüdür. Tənqidçi V.Quliyev tarixi janr üçün əsas götürülən nəzəri prinsipləri məhz bu mövqedən şərh edərək yazır: "Bizə elə gəlir ki, bədii əsərdə tarixi tematikanı müəyyənləşdirən əsas amil sənədlilikdir. Süjet xəttinin əsasında konkret tarixi hadisələr və real tarixi şəxsiyyətlər dayanan, təsvir və təhlillərdə artıq elm tərəfindən təsbit edilmiş fakt və məlumatlara istinad edən roman və povestlər tarixi əsər anlayışının tələblərinə cavab verir".[3] V.Yusifli də sənədliliyi "tarixi roman üçün heç də az əhəmiyyətli olmayan" prinsip kimi qəbul edir.[4] İlk baxışda tarixi romanın spesifikası ilə bağlı söylənilmiş bu mülahizələrə etiraz etmək çətindir. Məsələ burasındadır ki, 80-ci illərdə yaranmış və əsasən tarixi roman adı altında təsnif olunan bir neçə əsərdə məhz "sənədlilik" xüsusiyyəti, "konkret tarixi hadisələr", "real tarixi şəxsiyyətlər", "təsvir və təhlillərdə artıq elm tərəfindən təsbit edilmiş fakt və məlumatlar" yoxdur və ya yox dərəcəsindədir. Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", Elçinin "Mahmud və Məryəm", M.Süleymanlının "Köç" romanları bu tipli nümunələrdəndir. Ədəbi tənqid bu əsərlərin tipoloji təsnifindən danışanda əsasən iki istiqamətə meyil edir. Birinci

[1] Anar. Yazıçının ilk romanı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 27 iyul 1984-cü il; Hüseynov A. Nəsr (84-cü ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994.

[2] Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat // «Azərbaycan» jürnalı, 1986, №7

[3] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.164

[4] Yusifli V. Romanlar, qəhrəmanlar // «Azərbaycan» jurnalı, 1986, №9, s.163

və əsas meyil ondan ibarətdir ki, tənqid və ədəbiyyatşünaslıq bu əsərləri tarixi romanın yeni nümunələri, yuxarıdakı bölgüyə əsasən, tarixi-romantik tipdə yazılan əsərlər hesab edir və əsas prinsip kimi onu götürür ki, bu əsərlərdə təsvir olunan tarixi dövrün ruhu düzgün göstərilmişdir.

Ş.Salmanovun V.Quliyevin yuxarıdakı fikri ilə polemika mövqeyindən söylənilmiş aşağıdakı mülahizələri tarixi roman tipologiyası ilə bağlı metodoloji qənaətlərdən biri kimi qəbul edilə bilər: "Tarixi janrın əsas təyinedici göstəricisi-gerçəkliyin tarixilik təfəkkürü ilə bədii təhlili və tədqiqidir. Məhz bu, bədii əsərlə eyni tarixi hadisəni tədqiq edən elmi əsər arasında fərqi yaradır. Əgər tarixi bədii əsərdə tarix və onun hadisələri, qanunauyğunluqları qəhrəmanın hiss və düşüncələri, qəhrəmanın xarakteri vasitəsilə canlandırılmırsa, heç bir real tarixi fakt, tarixi mənbə və şəxsiyyət əsərə bu janr xüsusiyyətini aşılaya bilməz".[1]

Tarixi roman nümunələrində sənədlilik prinsipinə əməl edilməsə də, tarixi dövrün ruhunun düzgün göstərilməsi fikrinin müdafiəsi Azərbaycan ədəbiyyatşünaslarının digər bir qisminin tarixi romanın tipologiyası ilə bağlı ikinci konsepsiya mövqeyindən çıxış etdiklərini göstərir.

İkinci meyil ondan ibarətdir ki, tənqid və ədəbiyyatşünaslıq əksər halda bu əsərləri qətiyyətlə tarixi roman adlandırmaqdan çəkinir.

"Qətl günü"nün materialı onu tarixi roman kimi qiymətləndirməyə imkan vermir. Birincisi, ona görə ki, əsərin materialının əsas hissəsini müasir həyat hadisələri təşkil edir: 50-70-ci illərin və qismən də 30-cu illərin hadisələri. "Qətl günü" roman içində roman prinsipi ilə yazılmışdır və bu romanlardan birində – Sədi Əfəndinin "Qətl günü" əsərində hadisələr uzaq keçmişdə cərəyan edir. Romanı tarixi əsər hesab edənlər, əsasən, bu materiala istinad edirlər. Məsələnin bu tərəfi ilə

[1] Salmanov Ş. Tənqid (84-cü ilin ədəbi icmalı0 / Ədəbi proses – 83-84. Bakı: Elm, 1994, s.262

razılaşmaq çətindir. Çünki uzaq keçmiş hadisələrinə romanda müasir dövr hadisələrinin səbəbləri kimi üz tutulur və bu hadisələr bədii materialın tədqiqindəki səbəb-nəticə əlaqələri ilə bağlıdır. "Ümumi süjetin "xəstə olan adamın" "romanı" üstündə (yəni əslində müasir dövr hadisələri üstündə – T.C.) köklənməsi"ni (H.Qasımov) də nəzərə almaq lazım gəlir. Romanda uzaq keçmiş hadisəsi şərti-simvolik xarakter daşıyır. Bu hadisələr öz "silah-dəmir cingiltisi ilə" "qanlı feodal müharibələrini yada salsa" da (Q.Kazımov) tamamilə şərti-simvolik mənada romana salınmışdır və bütün mahiyyəti ilə 20-30-cu illərin hadisələri ilə güclü assosiativlik doğurur və həmin hadisələri simvollaşdırır: bu zaman kəsiyində verilən təsvirlər "uzaq keçmiş" hadisələrinin müasirliyini şərtləndirmir, uzaq keçmişin şərti-metaforik və simvolika üsulunda təsviri ilə 20-30-cu illəri ifadə edir. Zaman "uzaq keçmiş"lik məzmunundan çıxıb rəmzlər vasitəsilə 20-30-cu illərə qovuşur.

P.Toper yazır: "Roman müxtəlif şərtlər altında daim dəyişir və hər görkəmli yazıçının yaradıcılığında o başqalaşır".[1] Bu "dəyişmə" və "başqalaşma"da ehtiva olunan novatorluğun mahiyyəti tənqid və ədəbiyyatşünaslığa həmişə dərhal çatmır. Orijinal keyfiyyətlərlə ədəbi prosesə daxil olan əsər müəyyən mübahisələrə stimul verir, onun məzmun və forma xüsusiyyətləri ilə bağlı fərqli mövqelər meydana çıxır. Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanı həyati inikas üsulunun xarakteri və janr spesifikası baxımından ciddi polemika doğuran əsər kimi diqqəti çəkir. Romanda həyati inikas üsulunun özünəməxsusluğu onun elmi yozumunda müəyyən problemlər yaratmış, ideya-bədii xüsusiyyətləri ilə bağlı müxtəlif baxış bucaqları ortaya çıxmışdır. Roman haqqındakı tədqiqatlarda əsərin janr tipi ilə bağlı müxtəlif versiyalar üzə çıxmışdır. Tədqiqatçıların əsərin janr tipinin müəyyənləşməsi ilə bağlı mövqelərini üç əsas

[1] Б.Абдирашитов. Жанрово-стилевые поиски в киргизскиу романистике в 70-80 гг.: Автореф. … дисс. канд. филол. Наук. Фрунзе, 1989, с.7

istiqamət üzrə qruplaşdırmaq olar. Birinci halda, əsəri tarixi roman hesab etmişlər. İkinci halda, əsəri tarixi roman adlandırmağın çətinliyindən söhbət getmiş, üçüncü halda isə əsər tarixi, janr nümunəsi hesab edilməmiş, müəlliflər pritça üsulu ilə yazılmış müasir fəlsəfi roman tendensiyası üzərində dayanmışlar.

"Mahmud və Məryəm"i tarixi roman kimi qiymətləndirənlər əsərdə konkret tarixi dövr hadisələrinin inikasını, bu inikasda təfərrüatlara varılmasa da, ümumi səciyyənin düzgün əks etdirilməsini əsas hesab etmişlər. A.Hüseynov "Mahmud və Məryəm" romanında Elçinin "xəyalı aləmlə gerçək aləmi qovuşdurmaq cəhdi" ilə yanaşı, onun "tarixi keçmişimizin ziddiyyətlərindən ümumiləşdirici söhbət açmaq" məqsədini qabardır.[1] Eyni zamanda "Xudafərin körpüsü" (F.Kərimzadə), "Üçatılan" (İ.Əfəndiyev), "Labüdlük" (Ç.Hüseynov) əsərləri ilə bir sırada "Mahmud və Məryəm"in "tarixi nəsrimizdəki meyilləri, ideya-sənətkarlıq axtarışlarını araşdırmaq üçün, fikir mübadiləsi üçün lazımi imkanlar yaratması"[2] fikrini irəli sürməsi əsərin janr tipinə birmənalı münasibətini – onu tarixi əsər kimi qiymətləndirmək mövqeyini ortaya qoyur.

A.Hacıyev də "Mahmud və Məryəm"dən tarixi roman kimi danışır və əsəri belə qiymətləndirir: "Elçin ilk romanında – "Mahmud və Məryəm"də Səfəvilər dövlətinin mühüm inzibati mərkəzlərindən birinin — Qarabağ bəylərbəyliyinin tarixinə və oxucuya tanış olan tarixi şəxsiyyətlərin əxlaqi-mənəvi aləminə tutumlu nəzər salır: Çaldıran döyüşü haqqında canlı təsəvvür oyadır…"[3].

"Mahmud və Məryəm" romanının janr xüsusiyyətləri ilə bağlı V.Quliyevin mülahizələri müasir ədəbiyyatşünaslığımız-

---

[1] Hüseynov A. Nəsr (82-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 81-82. Bakı: Elm, 1987, s.220

[2] Hüseynov A. Nəsr (82-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses – 81-82. Bakı: Elm, 1987, s.221-222

[3] Hacıyev A. Yazıçı şəxsiyyəti və bədii qanunauyğunluq. Bakı: Yazıçı, 1986, s. 213

da tarixi romanın tipologiyası ilə bağlı fikirlərdəki qarışıqlığı və ziddiyyəti qabarıq əks etdirdiyi üçün onların üzərində bir qədər ətraflı dayanmağa ehtiyac var. V.Quliyev yazır: "Son illərdə yaranan tarixi nəsr nümunələri içərisində Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanı öz formasının yeniliyi, üslubunun təzəliyi və təravətliliyi, tarixə müəllif baxışının müasirliyi ilə seçilir. "Mahmud və Məryəm"i sırf tarixi əsər adlandırmaq isə bir qədər çətindir və çox güman ki, müəllifin özünü də tarixi roman yaratmaqdan daha çox tarixi aspektdə sosial-psixoloji roman yaratmaq məsələsi düşündürmüşdür. Lakin şərti detalların bolluğuna, süjet xəttinin tamamilə başqa istiqamətdə inkişaf etməsinə baxmayaraq, Elçinin romanında tarixin ruhu, tarixin nəfəsi bilavasitə tarixi mövzularda yazılmış əsərlərdə olduğu kimi hiss edilir".[1] V.Quliyevin romanın janrı ilə bağlı söylədiyi mülahizələr ziddiyyətlidir. Onun tezisləri bir-birini inkar edir. Tədqiqatçı əsəri həm "son illərin tarixi nəsr nümunələri içərisində… tarixə müəllif baxışının müasirliyi ilə seçilən" roman kimi qiymətləndirir, eyni zamanda onu "tarixi əsər adlandırmağın çətinliyin"dən söz açır. V.Quliyevin bu ikili və ziddiyyətli mövqeyi başqa tədqiqatçıların da fikirlərinə təsirsiz qalmamışdır. Y.Axundov da "Mahmud və Məryəm"i V.Quliyevə yaxın mövqedən, daha doğrusu, onun mülahizələrini cüzi fərqlə təkrar etməklə qiymətləndirir: "Mahmud və Məryəm" cəmiyyətin mənəvi-əxlaqi mənzərəsini tarixi aspektdə canlandıran psixoloji-fəlsəfi romandır".[2] Əslində Y.Axundov əsəri tarixi roman kimi təhlil edir. Onun romanı qiymətləndirmə metodu ilə təhlil metodu arasındakı ziddiyyət aşkar görünür. Tədqiqatçı əsəri ona görə tarixi yox, tarixi aspektdə yazılmış roman hesab edir ki, o, Elçinin tarixə münasibətində bir şərtilik görür: "…Lakin romanda konkret tarix göstərilsə də, bu şərtidir. Çünki müəllif dövrün ictimai-siyasi hadisələrini geniş epik lövhələrlə əks etdirmək niyyətində

[1] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.174
[2] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.156

olmamışdır".[1] T.Hüseynovun fikrincə də, "romanda tarixilik əsas məqsəd kimi deyil, daha çox şərti məna və mahiyyətdə təzahür edir. Yəni əsərdə tarixilik özü də şərtidir".[3]

Fikrimizcə, T.Hüseynov (Hüseynoğlu) sonrakı tədqiqatlarında əsərdə tarixiliyin xarakteri haqqında daha əsaslı qənaətə gəlir: "Romanda ("Mahmud və Məryəm"də – T.C.) əks və əhatə olunmuş hadisələr güclü tarixi xətlərlə əlaqələndirilir, konkret zaman və məkan daxilində cərəyan edir. Məhz zaman və məkan konkretliyi əsərin ilk səhifəsindən tutmuş sonuna qədər bir prinsip kimi izlənilmiş, onun əsas süjetinin hərəkətində daim aydın hiss etdirilmişdir".[4]

T.Əlişanoğlu belə hesab edir ki, "Mahmud və Məryəm"ə tarixi roman demək bir o qədər də dəqiq olmaz, burda tarix məqsəd deyil, vasitədir. Tədqiqatçıya görə, Elçin "…tarixi hadisələrdən bir vasitə, bir "forma" kimi istifadə etmişdir. Bu mənada, "Mahmud və Məryəm"i roman – esse adlandırmaq, məncə, daha doğrudur…"[2] R.İsmayılov da romanı "tarixi əsər adlandırmağı" düzgün hesab etmir, onun mövqeyinə görə "geniş istifadə olunan şərtilik bu əsərlərə fəlsəfi, psixoloji romanın ünsürlərini gətirir".[3] K.Vəliyev isə "Mahmud və Məryəm"i "müasir fəlsəfi roman" kimi qiymətləndirir.[4]

Göründüyü kimi, "Mahmud və Məryəm"i tarixi roman hesab etməyin mümkünsüzlüyünü müdafiə edən, bəzən birbaşa, bəzən də dolayı üsulla onu müasir fəlsəfi roman kimi qiymətləndirmək təşəbbüsləri ədəbiyyatşünaslığımızda özünə

---

[1] Yenə orada. s.156

[3] Hüseynoğlu T. Birliyin zəruriliyi. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 25 fevral, 1983-cü il

[4] Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı: Azərnəşr, 2000, s.89

[2] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.92

[3] İsmayılov R. Sosialist realizmi ədəbiyyatında bədii şərtilik // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.61

[4] Vəliyev K. Üzü işığa doğru (Ön söz) // Elçin. Mahmud və Məryəm. Bakı: Gənclik, 1984, s.5

kifayət qədər yer almışdır. Əsasən, "Mahmud və Məryəm", bir çox hallarda isə "Köç" (M.Süleymanlı), "Fətəli fəthi" (Ç.Hüseynov), "Qətl günü" (Y.Səmədoğlu) romanları ilə bağlı özünü göstərən bu mövqe tarixi roman probleminə münasibət baxımından öz ciddi və elmi şərhini gözləyir. Odur ki, "Mahmud və Məryəm"i tarixi roman hesab etməyin çətinliyini görükdürən arqumentləri ümumiləşdirək. Birinci arqument kimi "cəmiyyət məsələlərinin tarixi dürüstlüklə bədii tədqiqə cəlb edilməməsini" və yaxud "dövrün ictimai siyasi hadisələrinin geniş epik lövhələrlə əks edilməməsi"ni fərqləndirmək mümkündür. Tədqiqatçıların məntiqində bu tarixə şərti münasibəti və ya tarixi hadisələrdən "bir vasitə, bir forma" kimi istifadəni qabardır. Beləliklə, tarixə "şərti" və ya "forma" kimi yanaşmaq əsəri tarixilikdən "çıxaran" ikinci arqumentə çevrilir. Üçüncü arqument kimi əsərdə bədii şərtilikdən geniş, gen-bol istifadə, dördüncü arqument kimi isə süjet xəttinin folklor motivi – "Əsli və Kərəm" dastanının süjeti üzrə müəyyənləşməsi götürülür. Beləliklə, əsərin janr tipinin təyinatında prinsipial əhəmiyyətə malik olan bir suala elmi cavab vermək lazım gəlir. "Mahmud və Məryəm" romanında tarixilik şərtiliyə, yoxsa şərtilik tarixiliyə xidmət edir? Başqa sözlə, əsərdə tarixilik şərtidir, vasitə və ya formadır, yoxsa əksinə, bədii şərtilik tarixiliyin dürüst inikasına xidmət edən bədii vasitə və ya üsuldur?

Öz yaradıcılığında fantastikaya tez-tez müraciət edən qırğız yazıçısı Ç.Aytmatov çıxışlarından birində bu problemə münasibətini belə açıqlayır: "Əvvəlki əsərlərimdə ("Əsrdən uzun gün" romanı nəzərdə tutulur – T.C.) olduğu kimi, bu dəfə də mən əvvəlki nəsillərin təcrübəsi kimi bizə miras qalmış əfsanə, mif və rəvayətlərə daha artıq dərəcədə əsaslanıram. Bununla birlikdə yazıçılıq təcrübəmdə ilk dəfə olaraq fantastik süjetdən istifadəyə meyillənirəm. Nə o, nə də o biri mənim üçün məqsəd deyil, daha artıq düşünmə metodudur, gerçəkliyi idrak və şərh

üsullarından biridir".[1]

Ç.Hüseyovun "Həyat ziddiyyətləri və bədii konflikt" məqaləsində məşhur bolqar yazıçısı, "Maneə" romanının müəllifi P.Vejinovdan gətirdiyi sitatda bədii şərtiliyin mahiyyəti Ç.Aytmatovla eyni mövqedən şərh olunur: "Ədəbiyyatda tam realist planda yazılmış metaforik əsərlər mövcuddur. Bu əsərlərdə fantastika mütləq şərti xarakter daşıyır və onu, ilk növbədə, bədii həqiqət axtarışlarında metodoloji üsul kimi başa düşmək lazımdır".[2]

Ç.Aytmatovun və P.Vejinovun mülahizələri realizmdə bədii şərtiliyin rolunu aydınlaşdırır. Hər iki yazıçı bədii şərtiliyi həqiqəti daha real ifadə etməyin metodu və ya üsulu kimi qəbul edirlər. Paradoksal hal kimi görünür ki, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında müasir mövzulu əsərlərdəki şərtilik elementləri həyat həqiqətinin realist ifadəsinin üsullarından biri kimi şərh olunduğu halda, tarixi əsərlərdəki şərtilik çox vaxt tarixi həqiqətin inikas vasitələrindən biri kimi qəbul edilə bilmir. Əksinə, bədii şərtiliyin qabarıq təzahür etdiyi tarixi əsərlərdə tarixiliyin özü də şərtiliyin tərkib hissəsi kimi alınır. Belə olanda isə konkret tarixi mövzularda yazılmış əsərlərdə belə, müasirlik tarixi gerçəkliyin real bədii ifadəsində yox, tarixiliyin simvolikasında axtarılır.

Şübhəsiz ki, problemə yanlış yanaşmadır. Bu yanlışlıq da təsadüfi deyil. Müasir ədəbiyyatşünaslıqda tarixi romanın tipologiyası problemi öz elmi həllini tam şəkildə tapmadığından əksər ədəbiyyatşünaslar tarixi romana bir tip kimi yox, janr kimi yanaşır, tarixi romanda sənədliliyi yeganə prinsip kimi qəbul edirlər. Belə olanda tarixi roman ancaq tarixin epik-realist mənzərəsini verən bir janr kimi alınır. Tarixə fəlsəfi və sosial münasibət isə tarixi hadisələrin epik-realist mənzərəsini

---

[1] Аутматов Ч. Статьи, выступления, лиалоги, интервью. Москва: Издательство Агенства печати Новости. 1988, с.90

[2] Hüseynov Ç. Həyat ziddiyyətləri və bədii konflikt // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №6, s.98

yox, analitik bədii təhlilini məqsəd kimi götürür. Bu halda tarixi hadisələrin "şərh"inə müəllif müdaxiləsi güclənir, sənədli materiallarla yanaşı, müəllif təfəkküründən, xəyal və fantaziyasından gələn təsvirlər də əhəmiyyətli mövqe qazanır. Beləliklə, tarixi-fəlsəfi və ya tarixi-sosial romanlar yaranır. Lakin roman tipologiyasında əksər hallarda tarixiliklə fəlsəfilik və ya tarixiliklə sosial mündəricə bir-birindən kəskin şəkildə təcrid edilir, ayrı-ayrı roman tipləri kimi götürülür.

B.Abdirraşidov "70-80-ci illər qırğız romanında janr-üslub axtarışları" mövzusunda yazdığı namizədlik dissertasiyasında məşhur qırğız ədəbiyyatşünası və tənqidçisi K.Asanaliyevin müasir qırğız romanında bioqrafik, publisistik, sosial, məişət, tarixi və psixoloji əsərləri fərqləndirdiyini önə çəkir.[1] Asanaliyevin bu təsnifatı qırğız romanının 70-ci illərə qədərki inkişafı əsasında apardığını və 80-ci illərdə istər janr-mövzu, istərsə də üslubi rəngarənglik baxımından qırğız romanının daha böyük inkişaf yolu keçdiyini qeyd edən B.Abdirraşidov yeni təsnifatla çıxış edir: "Biz onları (müasir qırğız romanını – T.S.) üç əsas qrupa bölürük: 1) tarixi və tarixi-sənədli roman; 2) sosial roman; 3) intellektual-fəlsəfi-roman".[2]

"Mahmud və Məryəm"in janr tipinin müəyyənləşməsində də həmin təsnifat prinsiplərinə söykənən tədqiqatçılar fəlsəfi və ya sosial məzmunundan çıxış edərək əsəri tarixi roman hesab etməyin çətinliyindən, bəzən isə mümkünsüzlüyündən danışırlar.

Razılaşırıq ki, "Mahmud və Məryəm"in materialını bütövlükdə tarixi hadisələr təşkil etmir, lakin "Mahmud və Məryəm"də tarix fon da deyil, burda bilavasitə konkret tarixi zamanın və məkanın, mühitin bədii təhlili əsasdır. Roman konkret tarixlə başlayır. Əsərdə tarixi şəxsiyyətlərin obrazları

---

[1] Б.Абдирашитов. Жанрово-стилевые поиски в киргизскиу романистике в 70-80 гг.: Автореф. … дисс. канд. филол. наук. Фрунзе, 1989, с.7

[2] Б.Абдирашитов. Жанрово-стилевые поиски в киргизскиу романистике в 70-80 гг.: Автореф. … дисс. канд. филол. наук. Фрунзе, 1989, с.7

vardır. Onların taleyinin bu və ya digər dərəcədə (daha çox həlledici məqamlarda) izlənilməsi romanın mövzu və problematikasını konkretləşdirir, realizmin əsas şərtlərindən biri kimi bədii materialı mücərrədlikdən xilas edir.

"Hicri 920-ci ilin camadiül-əvvəl ayının 4-ü, milad ilə 1514-cü il iyun ayının 28-i idi". Əsərin bu cümlə ilə başlaması müəllifin tarixi mövzuya müraciətinin ilk əlaməti kimi götürülməlidir. Romanın "konkret tarixlə başlamasını" şərti hesab etmək olmaz, ona görə ki, bu "tarixilik" süjetin müxtəlif mərhələlərində dönə-dönə təsdiqlənir. "1514-cü il iyun ayının 28-i"nin mahiyyətindəki "konkretlik" də təsadüfi deyil. Məlumdur ki, bu, Azərbaycan xalqının tarixində ciddi hadisə sayılan Çaldıran döyüşü ilə bağlıdır, onun ərəfəsini görükdürür. Bu "görükdürmə"nin ardınca isə Çaldıran döyüşünün özü ilə bağlı təsvirlər süjetdə əhəmiyyətli yer tutur. Romanda döyüş təfsilatlarına yer ayrılmamışdır. Təfsilat Çaldıran döyüşünün nəticələrinə doğru yönəlmiş, həm də təsvir xarakterində yox, ciddi analitik bədii təhlil və düşüncə müstəvisində. Hadisələrin bu istiqamətdə bədiiləşdirilməsi tarixi həqiqətin yeni inikas prinsipini ehtiva edir, lakin tək bir yazıçının fərdi üslub manerası kimi yox, tarixi romanın təkamül yolundakı üslub təmayülü kimi nəzərə çarpır.

Elçinin romanının süjetində "tarixilik" zaman konkretliyi ilə bərabər, "məkan konkretliyi"ndə də qorunub saxlanır. Hadisələr Səfəvilər dövləti, bu dövlətin inzibati-ərazi bölgülərindən Gəncə bəylərbəyliyi, Ərzurum hakimliyi, həmçinin Maku, Çaldıran düzü, Diyarbəkr, Türkiyə sultanlığı ilə bağlı cərəyan edir. Eyni zamanda, əsərdə Səfəvilərin hakimiyyəti dövründə Azərbaycanın qonşu dövlətlərlə iqtisadi, ticarət, siyasi, mədəni əlaqələri ilə bağlı məlumatlar tarixi dövr haqqında təsəvvürlərimizin aydınlaşmasında və bütövləşməsində əhəmiyyətli rol oynayır.

Şah İsmayıl, Ziyad xan, Xan Məhəmməd Ustaclı, Sultan Səlim, Süleyman paşa kimi surətlər romana tarixi şəxsiyyət-

lərin obrazları kimi daxil olur. Onlar roman qəhrəmanına çevrilərkən tarixi "rollar"ından uzaqlaşdırılmamışdır. Daşıdıqları bədii yükə uyğun ümumiləşdirilərkən belə, əsrlərin arxasından boylanan fərdi simalarının səciyyəvi cizgiləri saxlanılmışdır.

Romandakı bir sıra epizod və təsvirlər bilavasitə tarixi mənbələrdən götürülmüş, heç bir dəyişiklik edilmədən əsərə salınmışdır. "Şah İsmayılın çağırış fərmanını eşidib zifaf gecəsində gəlin ilə görüşmədən orduya qoşulan"[1] gənc haqqında, Çaldıran döyüşü ərəfəsində düşməni zəiflətmək üçün gecə hücumlarından istifadəni təklif edən sərkərdəsi Xan Məhəmməd Ustaclıya Şah İsmayılın "Mən karvan basan quldur deyiləm!" deməsi[2] və b. epizodlar tarixi faktlar-detallar kimi romana gəlmişdir.

"Azərbaycan tarixi"ndə oxuyuruq: "Səfəvilər dövlətində inzibati vəzifələr gəlir mənbəyi sayılırdı. O zaman Azərbaycana gələn Avropa səyyahlarından biri yazırdı ki, adətən "filan vilayəti kim idarə edir?" – deyə soruşmurlar, bu vilayəti kim yeyir?" – deyə soruşurlar".[3]

Orta əsrlər Azərbaycan gerçəkliyi haqqında təsəvvürlərimizi dəqiqləşdirmək üçün Elçin bu faktdan da ustalıqla bəhrələnir. Mənbələrdə, əlbəttə, bu epizod konkret olaraq heç bir tarixi şəxsiyyətlə bağlanmır, lakin yazıçı onu Ziyad xanın dilindən səsləndirir.

Ziyad xan xırda tum gözlərini qıyıb əcnəbiyə baxdı və dedi:

— Bu vilayəti "kim idarə edir" soruşmaq düz deyil, "bu vilayəti kim yeyir?" soruşmaq lazımdı.[4]

Romanda tarixiliyin ümdə şərtlərindən biri obrazların münasibətlərində, hərəkət, əxlaq, mənəviyyat və düşüncə tərzlərində təsvir predmeti kimi götürülən zamanın reallığının

---

[1] Elçin. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.99
[2] Yenə orada. s.101
[3] Azərbaycan tarixi. Bakı: Azərnəşr, 1994, s.455
[4] Elçin. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.12

ciddi şəkildə nəzərə alınmasıdır. Əsərdə obrazların səciyyələndirilməsində danışıq və hərəkətlərində dini amillərə — Qurandan, şəri hədislərdən gələn inam və etiqadlara geniş yer verilməsi, dini düşüncə tərzinə istinad orta əsrlər müsəlman mühitini doğru səciyyələndirir.

"…Çoxsaylı əfsanəvi və tarixi şəxsiyyətlərin surəti, əfsanəvi-tarixi hadisələrə işarələr, Qurani-Kərimdən, özgə kitablardan (müqəddəs kitablar nəzərdə tutulur – T.S.) sitatlar təsvir və təsəvvürü genişləndirmək üsulu olur".[1]

Lakin romanın süjet xəttinə real tarixi hadisə və təsvirlərlə yanaşı, "Əsli və Kərəm" dastanının motivləri də daxil olur. Bədii material qismən tarixi hadisələr və qismən də dastan süjetindən təşkil olunur. Bununla belə, dastan süjetini romana daxil etməklə və çıxış nöqtəsini dastandan almaqla müəllif bədii materialı tarixi planda həll etmək zərurətindən azad olmamışdır.

Tarixi-romantik roman konsepsiyası yazıçıya imkan verir ki, o, əsərin sərhədlərini sırf tarixi faktlarla məhdudlaşdırmasın. Tarixi dövrün ruhunu saxlamaqla bura yazıçı fantaziyasından doğan yeni süjet xətləri, obrazlar, hadisələr daxil etsin. Çünki yazıçının məqsədi ancaq "tarixi faktları bəzəmək" və ya mənalandırmaq deyil, onu nəzərdə tutduğu hər hansı bir problemə – fəlsəfi, siyasi, sosial-psixoloji və s. problemə doğru istiqamətləndirməkdir. "Mahmud və Məryəm"dəki dastan süjeti müəllif fantaziyası üçün çıxış nöqtəsidir. 1514-cü illərin tarixi gerçəklik hadisələrinin sosial-fəlsəfi mahiyyətinin açılması üçün dastan faktları müəllif xəyalının qol-qanad açmasına və sərbəst dövr etməsinə imkan yaradır. Dastan hadisələri, süjeti və obrazları tarixi dövrün mahiyyətini açmaq üçün müəllif xəyalının zənginləşməsinə təkan verir, köməkçi rolunu oynayır.

T.Hüseynoğlu ilə tam razılaşmaq lazım gəlir ki, "real tarixi fakt və hadisələrlə qaynayıb-qarışmış folklorizm və fantas-

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.95

maqorik ünsürlər romanın süjetini, bədii quruluşunu və üslubunu sözün müsbət mənasında mürəkkəbləşdirmiş, müəllif fikrinin genişliyinə və onun orijinal deyim tərzinə ciddi təsir göstərmişdir".[1]

"Mahmud və Məryəm"də dastan motivinə istinad "Əsli və Kərəm" dastanı ilə məhdudlaşmır. Romanın süjet xəttində, "Tahir və Zöhrə" dastanından gələn epizod və obrazlar da müəyyən yer tutur. Romandakı Tahir Mirzə ilə bağlı süjet "Tahir və Zöhrə" dastanı ilə bağlıdır. Lakin "Əsli və Kərəm" kimi "Tahir və Zöhrə"yə müraciətdə də müəllif nakam məhəbbət faciəsi yaratmaq yox, iki sevən gəncin həyatını məhv edən, insani sevgiyə, insani münasibətə yer qoymayan sosial gerçəklik haqqında təsəvvürləri reallaşdırmaq məqsədi daşıyır. "Tahir və Zöhrə" dastanından romana daxil olan motivlər romantik duyğuların və istəyin ifadəsindən tamam uzaqlaşıb əyalət hakimi Hatəm Məliyin hüdudsuz özbaşınalığı haqqında real təsəvvür yaratmağa xidmət edir.

"Usta və Marqarita" romanının müəllifi M.Bulqakov haqqında belə bir fikir var: "Bulqakov tarixi yalnız öz yazıçı fantaziyasıyla həzm eləyirdi".[2] Şübhəsiz, tarixi "həzm etmək"də "yazıçı fantaziyası"na folklor motivi əvəzsiz yardımçıdır. Elçinin "Əsli və Kərəm", "Tahir və Zöhrə" dastanlarına müraciəti də bu məqsədlə bağlıdır. Eyni zamanda, "Mahmud və Məryəm"in tarixi-romantik roman tipində yazıldığını nəzərə alanda bu cəhət tamamilə təbii görünür. Bu və ya digər dərəcədə təəccüblü görünə biləcək hal budur ki, folklor motivinə epik-realist təsvir üsulu ilə yaranan əsərlərdə də rast gəlmək mümkündür. Ona görə də "Mahmud və Məryəm"i tarixi-sosial-fəlsəfi əsər kimi qiymətləndirmək daha doğrudur*.

---

[1] Hüseynoğlu T. Söz – tarixin yuvası. Bakı: Azərnəşr, 2000, s.89

[2] Yaşar. Uçub gedən mələk // «Xəzər» jurnalı, 1991, №4, s.95

**H.Qasımovun təhlilləri də əsəri daha çox tarixi roman hesab etməyə meyllidir: "Çox yığcam şəkildə Sultan Səlim və Şah İsmayıl münasibətlərini, həmin dövrün ziddiyyətli, dumanlı, mürəkkəb, məsuliyyətli, lakin eyni zamanda, şərəfli bir tarixinin bədiilik qanunları əsasında, lirik*

Bu, bir tərəfdən xalq ədəbiyyatının ideya-estetik təsir gücünün nəhayətsizliyi ilə izah oluna bilər. Digər tərəfdən, xalq yaradıcılığı nümunələrinin bətnində "gizlənən" potensial realizmin təzahürüdür.

"Fətəli fəthi" romanının janr xüsusiyyətləri ilə bağlı tədqiqatçıların irəli sürdükləri fikirlər də o qədər üst-üstə düşmür. Müəllif özü əsərini "sənədli fantaziya romanı" adlandırır. Y.Axundov "Fətəli fəthi"nin tarixi mövzuda yazıldığını qəbul etməklə "fəlsəfi-psixoloji məzmunu ilə diqqəti daha çox cəlb etdiyini"[2] qeyd edir. Tənqidçi H.Quliyev əsərin "Azərbaycan tarixi romantikasında yeni söz" olması fikri[1] ilə yanaşı, belə qənaətə gəlir ki, "bu əsərin dramatik roman, tədqiqat-roman, roman-etiraf, pritça adlandırmaq mümkündür".[2] Elə həmin məqalədə tənqidçinin irəli sürdüyü başqa bir mülahizəyə diqqət yetirək: "Tarixi romanla roman-pritça arasında olan üslub fərqlərini də nəzərdən qaçırmaq olmaz. Əgər Çingiz Hüseynovun böyük M.Fətəlinin həyat və yaradıcılığının yeni səhifələrini açan "Fətəli fəthi" romanı, R.İbrahimbəyovun… "Ultimatum" pyesi real tarixi hadisələri əks etdirirlərsə, Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanında, M.Süleymanlının "Köç", həmçinin Elçinin "Mahmud və Məryəm" əsərlərində pritçavari ünsürlər

---

romantik məqamlardan sərt sosioloji məqamlara keçməklə realist mənzərəsini yaratmaq mümkün olmuşdur" (bax: H.Qasımov. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı, 1994, səh.41). Tədqiqatçının romanda ifadə olunan tarixilik, realist və romantik təsvirlərin bir-birini tamamlaması, müəllif məqsədinin sosial problemlərə yönəlməsi ilə bağlı söylədiyi sərrast mülahizələr "Mahmud və Məryəm"i tarixi-romantik roman tipinin səciyyəvi nümunəsi kimi qiymətləndirmək qənaətimizi bir qədər də möhkəmləndirir. Elə buna görə də, onun K.Vəliyevin fikri ilə razılaşaraq əsəri müasir fəlsəfi roman hesab etməsi (bax: Göstərilən əsəri, səh.40) xeyli təəccüblü görünür.

[2] Axundov Y.Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1989, s.48.

[1] Quliyev H. Həqiqətə arxalansaq… // «Azərbaycan» jurnalı, 1989, №4. S.184

[2] Yenə orada. s.185

üstünlük təşkil edir".[3] Tənqidçinin mülahizələri ziddiyyətlidir və onun "Fətəli fəthi"nin janr xüsusiyyətləri ilə bağlı söylədiyi fikirlər bir-birini tamamlamır.

Birincisi, H.Quliyev "Fətəli fəthi"nin "Azərbaycan tarixi romanistikasında yeni söz" olduğunu söyləməklə əsərin tarixi roman olduğunu qəbul edir. İkincisi, hesab edir ki, bu əsəri "pritça adlandırmaq mümkündür." Üçüncü fikir belədir ki, "tarixi romanla roman pritça arasında olan üslub fərqlərini də nəzərdən qaçırmaq olmaz". Deməli, tənqidçi tarixi romanla roman-pritçanın paralel anlayışlar olduğunu qəbul edir. Üstəlik, "Fətəli fəthi"ndə tarixi hadisələrin əks etdirildiyini", "Qətl günü", "Köç", "Mahmud və Məryəm"də "pritçavari ünsürlər üstünlük təşkil etdiyini" söyləməklə ziddiyyətləri bir qədər də dərinləşdirir və fikirləri xaotik bir istiqamət alır. H.Quliyev tarixi romanla pritçanın romanın tipoloji təsnifat prinsiplərinin müxtəlifliyindən irəli gələn bir anlayış olduğunu nəzərə almır. Ədəbiyyatşünas R.İsmayılov isə yazır: "Bu əsərləri sadəcə olaraq tarixi əsər adlandırmaq da düzgün deyil. Geniş istifadə olunan şərtilik bu əsərlərə fəlsəfi-psixoloji romanın ünsürlərini gətirir. M.Süleymanlının "Köç", Elçinin "Mahmud və Məryəm", Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi" romanları bu baxımdan daha diqqətəlayiqdir".[1] Məqalə müəllifi adı çəkilən əsərləri, o cümlədən "Fətəli fəthi"ni tarixi əsər adlandırmağı düzgün hesab etmir və bu əsərlərdəki tarixi hadisələrə sərbəst münasibəti, bədii şərtilikdən qabarıq istifadəni və onların indiyə kimi Azərbaycan ədəbiyyatında mövcud olan tarixi əsərlərdən çox fərqləndiyini əsas götürür.

S.Eyvazov Ç.Hüseynovun "tarixi hadisələrə müasir elmi-bədii təfəkkür işığında nəzər saldığını" və "əsəri tarixi-siyasi

[3] Yenə orada. s.189

[1] İsmayılov R. Sosialist realizmi ədəbiyyatında bədii şərtilik // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.61

roman adlandırmağın daha düzgün olduğu"nu qeyd edir.[1]

"Fətəli fəthi"nin janr xüsusiyyətləri ilə bağlı söylənilən fikirlərin müxtəlifliyi, ilk növbədə, onun məna-məzmun tutumunun genişliyi, fikir polifonizmindən yaranırsa, ikinci tərəfdən isə tənqiddə janr probleminə birtərəfli baxışla, konseptual yanaşma prinsiplərinin olmaması ilə bağlıdır. Məsələn, H.Quliyevin yuxarıdakı mülahizələrində tarixi romanla roman-pritça anlayışları qarşılaşdırılır və onların arasındakı "üslub fərqləri"ndən danışılır. Halbuki tarixi romanla və ya hər hansı bir roman tipi ilə, deyək ki, müasir mövzulu romanla roman-pritça arasında ziddiyyət yoxdur, onlar bir-birini tamamlayan anlayışlardır. Tarixi roman və müasir mövzulu roman bölgüsü bədii materialın xarakteri ilə bağlıdır. Bədii materialın xarakterinə görə romanı tarixi və müasir mövzulu növlərə bölmək və növdaxili təsnifat da aparmaq mümkündür. Lakin roman-pritça heç bir halda bu bölgüyə daxil olmur. Çünki pritça bədii materialın xarakterini, məzmununu yox, ifadə üsulunu, inikas prinsiplərini əks etdirir. Roman nəzəriyyəsində ifadə üsuluna görə janrın təsnifatını aparmaq təşəbbüsləri olmuşdur. Məsələn, ədəbiyyatşünas N.S.Leytes "Roman bədii sistem kimi" adlı tədqiqatında birbaşa təsvir üsulu ilə yaranan romanlarla dolayı təsvir üsulu ilə yaranan romanları fərqləndirir. Eyni zamanda qarışıq üsulla yaranan üçüncü roman formasının da olduğunu göstərir. Leytes onu da xüsusi qeyd edir ki, romanın hər bir mərhələsində birbaşa və şərti təsvir üsulu ilə yaranan romanlar özünəməxsus keyfiyyətləri ilə səciyyələnir.[2] Pritça da dolayı təsvir üsulu ilə yaranan roman tipinə daxildir. İstər tarixi roman, istərsə də müasir mövzulu roman bu roman tiplərinin hər hansı birində həyatı inikas edə bilər və edir. "Fətəli fəthi"ndə pritça xüsusiyyəti vardır, lakin bu əsərin tarixi roman olmasını inkar etmir və onun məna qatlarından birini ifadə edir.

---

[1] Eyvazov S. Fətəli fəthi // «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №1, s.184

[2] Леутес Н.С. Роман как художественная система. Перм: ПГУ, 1985, с.70

Əsərin janr xüsusiyyətləri ilə bağlı deyilmiş fikirlər üst-üstə düşməsə də, bu fikirlərin hər birində müəyyən həqiqət vardır və onlar bir-birini tamamlayaraq romanın janr imkanlarının genişliyini sübut edir. Bununla belə, romanın janrını konkret olaraq necə izah etmək olar? Romanın "Müəllif oxucuya müraciət edib" adlı bir növ "izahat" hissəsində Ç.Hüseynov yazır: "Əsərin qəhrəmanı, Şərqi və Qərbi fəth edən, adı dünyaya yayılmış Fətəlidir; O Mirzə Fətəli ki, ziddiyyətli ömür yolu keçmiş, yüksək rütbələrədək ucalmışdır…

Onun düşüncələri ilə düşünüb, onun gözüylə aləmə nəzər saldım, keçən əsri başdan-başa dolanıb hətta uzaq keçmişlərəcən çatıb, bu zəmanəyə gəlib çıxdım ki, geriyə boylanıb (geriyə baxmamaq olarmı?!) gələcəyi görəm".[1] Əsərin qəhrəmanı M.F.Axundovdursa, müəllif onu baş qəhrəman kimi alaraq XIX əsr Azərbaycan həyatını təsvir edirsə, üstəlik əsər "sənəd zənginliyi ilə xüsusi maraq doğurur" və baş qəhrəmanla əlaqədar "bütün mənbələr nəinki ciddi surətdə araşdırılmış, habelə özü də (müəllif – T.S.) çoxlu yeni və vacib sənədlər aşkara çıxarmışdırsa",[2] romanda tədqiqatçı zəhmətinin hiss olunması fikri dəfələrlə vurğulanmışdırsa, deməli, "Fətəli fəthi"nin tarixi roman olmasına şübhə yeri qalmır. Ç.Hüseynovun romanının tarixi sənədlər əsasında yazılmasını, əslində, bütün tədqiqatçılar etiraf edirlər. Fikirlərin haçalanması yazıçının sənədlərə münasibəti ilə bağlıdır. Yəni müəllifin tarixi hadisə və faktları necə verməsi, əsərdə müəllif fantaziyasının roluna münasibətlə bağlı "Fətəli fəthi"nin roman xarakterli müxtəlif cür yozulub. Əsəri tarixi roman hesab edən (fəlsəfsi – psixoloji) Y.Axundov hadisələrin "tarixi həqiqətə uyğun şəkildə" qələmə alındığını yazırsa, romanı tarixi hesab edən (tarixi – siyasi) S.Eyvazov "tarixi faktlara çox sərbəst yanaşıldığını" önə çıxarır.

---

[1] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı: Yazıçı, 1986, s.5

[2] Hüseynov A. Nəsrimiz və keçmişimiz (II məqalə) // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №10, s.186

Üçüncü müəllif isə "Fətəli fəthi"ni "tarixi əsər adlandırmağın düzgün olmadığını, geniş istifadə olunan şərtiliyi"n bu əsərə "fəlsəfi – psixoloji romanın ünsürlərini" gətirdiyini qeyd edir.[1]

Göründüyü kimi, mübahisələrin predmetini belə bir problem təşkil edir ki, tarixi mənbələrə sərbəst yanaşan əsərləri tarixi hesab etmək olar, yoxsa yox, olarsa, onda bunu necə izah etməli? Əslində bu sual, bu problem tarixi romanın tipoloji təsnifatı ilə bağlıdır. Yəni Ç.Hüseynovun romanının təsvir predmetini yalnız tarixi fakt və hadisələr təşkil etmir, bədii xəyala burada daha böyük "hüquqlar" verilir, bədii-tarixi düşüncə burda böyük vüsət alır, hadisələr, təhlillər tarixin yenidən "oxunuşu" ilə birgə müəllif fantaziyası ilə inkişaf etdirilir. "Fətəli fəthi"ndə tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilməsi ilə yanaşı, XIX əsr həyatına nüfuz müvəffəqiyyəti, bu həyatın bütün mürəkkəbliklərini görə bilmək bacarığı, bədii yaradıcılığın həyat həqiqəti və bədii həqiqət prinsiplərini də burada tətbiq etməyə imkan verir. Müəllifin əsərin başlanğıcında yazdığı "izahat" xarakterli yazıda belə bir fikir vurğulanır: "Olanı olan kimi yazdım, olmayanı ola biləcək kimi".[2] "Olanı olan kimi yazmaq" tarixi və bədii həqiqət, "olmayanı ola biləcək kimi yazmaq" isə həyat həqiqəti və bədii həqiqət prinsiplərini əyaniləşdirir. Ç.Hüseynovun romanında janr xüsusiyyəti ilə bağlı bütün mübahisələr burdan qidalanır. Əslində bu cəhət onun romanının novator keyfiyyətlərini üzə çıxarır, əsəri tarixi romanın müəyyən bir tipinin nümunəsi kimi qəbul etməyə imkan verir.

"Fətəli fəthi" tarixi mövzuya münasibət, baş qəhrəmanın xarakterinin səciyyəsi və müəllif fantaziyasından gələn təsvirlərin dərəcəsinə görə tarixi-romantik roman tipinə uyğun gəlir.

---

[1] İsmayılov R. Sosialist realizmi ədəbiyyatında bədii şərtilik // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.61

[2] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı: Yazıçı, 1986, s.5

Tarixi-romantik tip əsərlərin "tarixi faktların əlaqələnməsi və əsaslandırılmasına müəllifin sərbəst və yaradıcı münasibəti" ilə, "uydurulmuş və yarı real, yarı romantik əhvalatlarla", "tarixi həqiqətlərin özündən çox, qəhrəmanların xarakterinin açılması" ilə şərtlənməsi[1] "Fətəli fəthi" romanı üçün də ümumi səciyyəvi keyfiyyətlər hesab edilə bilər. İ.P.Varfolomeyev tarixi-romantik əsərləri də iki qismə ayırır: tarixi-bioqrafik roman və tarixi macəra romanları.

Tarixi-bioqrafik romanın roman-bioqrafiya (tərcümeyi-hal romanı) və tarixi-vətəndaşlıq romanı kimi bölgülərini fərqləndirən tədqiqatçı tarixi-vətəndaşlıq romanının əsas dominant xüsusiyyətini aşağıdakı kimi müəyyənləşdirir: "Tarixi-vətəndaşlıq romanında tarixi şəxsiyyətin xarakteri ictimai və dövlət həyatı ilə əlaqədə açılır. İntellektual oxucunu, hər şeydən qabaq, qəhrəmanın xarakterinin dinamikasındakı vətəndaşlıq motivləri həyəcanlandırır və tarixi-vətəndaşlıq romanının ictimai əhəmiyyəti bununla müəyyən olunur".[2]

Bizim ədəbiyyatşünaslıqda tarixi romanın tipologiyası hərtərəfli işlənmədiyi üçün bu növ bölgülərə vətəndaşlıq hüququ qazandırmaq çətindir. Bununla belə, İ.P.Varfolomeyevin təsnifatından çıxış edərək "Fətəli fəthi"nin janr xüsusiyyətini belə müəyyənləşdirmək olar: tarixi-romantik tipdə yazılmış tarixi-bioqrafik roman. "Fətəli fəthi" məsələlərin qoyuluşu və bədii həlli baxımından tərcümeyi-hal romanı yox, tarixi-vətəndaşlıq romanı səciyyəsi daşıyır. Geniş mənada, tarixi-bioqrafik roman üçün özünəməxsusluq kimi götürülən "qəhrəmanın xarakterinin dinamikasındakı vətəndaşlıq motivləri" keyfiyyəti "Fətəli fəthi"nin tarixi-siyasi məzmununda qorunur. Bu mənada, əsərin "tarixi-siyasi roman" kimi xarakterizə edilməsi də özünü doğruldur. Əgər "İzahat"da müəllifin "onun

[1] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979, с.123

[2] Варфоломеуев И.Т. Типологические основы жанров историческоу романистики (классификация вида). Ташкент, 1979, с.161

(M.F.Axundovun – T.S.) düşüncələri ilə düşünüb, onun gözüylə aləmə nəzər saldım" fikri romanın tarixi-bioqrafik xarakterini aydınlaşdırırsa, "keçən əsri başdan-başa dolanıb hətta uzaq keçmişlərəcən çatıb…" fikri onun tarixi-siyasi mənasını ortaya qoyur. Tarixi-bioqrafik və tarixi-siyasi səciyyələr romanın janr özünəməxsusluğundakı ziddiyyəti yox, məzmunun birinci və ikinci layını ifadə edir. Əsərin məzmununun üçüncü qatı da vardır – rəmzi-simvolik qat. "İzahat"da "bu zəmanəyə gəlib çıxdım" sözləri romanın məzmununun müasir həyatla bağlılığını şərtləndirir, qaldırılan siyasi və ictimai problemlərin bugünkü vəziyyətinə işarədir. Bu cəhət, tədqiqatçıların qeyd etdiyi kimi, romana həm də pritça elementləri gətirir.

Bununla belə, romanın tarixi-bioqrafik məzmununu tarixi-siyasi mahiyyətindən və pritça üsulu ilə ifadə olunan müasirliyindən təcrid etmək mümkün deyil. Bu üç müxtəlif məzmun qatı romanda bir-birini tamamlayaraq üzvi bir vəhdət yaradır və müəllif mövqeyini aydınlaşdırır.

"Fətəli fəthi"ni tədqiqat-roman da adlandırırlar. Bu fikir ona görə yaranmışdır ki, müəllif M.F.Axundovun həyatı, ictimai fəaliyyəti, yaradıcılıq laboratoriyası, dünyagörüşü, ictimai mühiti ilə birbaşa bağlı olan külli miqdarda arxiv materiallarını, sənədləri bədii tədqiqatın mərkəzinə çəkmişdir. Lakin məlumdur ki, "sənəd çox vaxt həqiqəti açmır, əksinə gizlədir". Ç.Hüseynovun romanının yaxşı cəhətlərindən biri budur ki, o, son dərəcə zəngin tarixi materialın "ədəbi montaj"ını yaratmaq fikrindən çox uzaq olmuş, əksinə, bu sənədlər tarixi dövrü düzgün və dəqiq "görmək"də və "oxumaq"da ona yardımçı olmuşdur. "Fətəli fəthi" romanında M.F.Axundovun xüsusən həyat və yaradıcılığına aid hətta orta məktəb səviyyəsindən məlum olan faktlar belə "bədiiləşdirilərək", yazıçı təxəyyülü ilə zənginləşdirilmiş, qəhrəmanın vətəndaşlıq və ictimai amalı nöqteyi-nəzərindən bədii təhlilə cəlb edilmişdir.

Bu mübahisələrin yaranmasının səbəbləri nədir? Nə üçün bu əsərlərin janr xüsusiyyəti müxtəlif tədqiqatçılar tərəfindən

fərqli şəkildə qiymətləndirilir? Bir çox tədqiqatçılar nə üçün bu əsərləri tarixi roman olmasından yox, "sırf tarixi əsər adlandırmağın çətinliyindən" danışır, yaxud onlara qeyri-müəyyən bir janr özəlliyi gətirirlər: tarixi aspektdə yazılmış əsər.

Haqqında danışılan hər üç əsərin janr müəyyənliyinin dəqiqləşməsinə mane olan cəhətlərdən biri də bu əsərləri "yeni tipli" tarixi roman nümunəsi hesab edənlərin – ikinci konsepsiya tərəfdarlarının öz mövqelərini kifayət qədər müdafiə edə bilməmələri, başqa sözlə, "yeni tipli" romanın başlıca xüsusiyyətlərini inandırıcı dəlillərlə sübut edə bilməmələri ilə bağlıdır. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında bu əsərləri "yeni tipli" tarixi roman hesab edənlər onların "sənədlilik" prinsipi ilə yazılmasa da, tarixi dövrün ruhunu düzgün əks etdirir – qənaətindən qabağa gedə bilməmişlər. Təbiidir ki, bu da yeni elmi mövqeyi əsaslandırmaq üçün kifayət deyildir. "Yeni tipli" tarixi romandan danışırıqsa, onun yaranma mexanizmini, tarixi faktlara və bədii xəyala münasibətinin dərəcəsini, baş qəhrəmanın tipologiyasını, başqa sözlə, janr keyfiyyətlərini açmaq tələb olunur.

2.2. Müxtəlif tarixi dövrlərin sosial-fəlsəfi dərki. Zamanın obrazı

Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", İ.Hüseynovun "İdeal", Elçinin "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", Ə.Əylislinin "Ağ dərə", M.Süleymanlının "Səs" və "Günah duası" romanlarını siyasi və sosial həyatın problemlərini, ziddiyyətlərini analitik bədii təhlilə çəkmək məqsədi bir araya gətirir. 80-ci onillikdə müasir romanın sosial, fəlsəfi, intellektual tipinin nümunələri kimi meydana çıxan bu əsərlər bir ortaq nöqtədə birləşirlər. Sovet dönəmində durğunluq illəri kimi yaddaşa çökən 60-70-ci illəri bədii təsvirin mərkəzinə çəkən bu romanların hamısında süjet durğunluq illərindən repressiya illərinə doğru, başqa sözlə,

müasir həyatdan yaxın keçmişə doğru hərəkət edir. Bu romanların hamısında müəllifləri əxlaqın pozulması (sosial, siyasi, mənəvi) və bunun həm cəmiyyət, həm də milli mənəviyyatda ciddi metamorfozalar yaratması narahat edir. İndiki mərhələdə bədii nəsrin prozaiklikdən fəlsəfiliyə doğru hərəkəti çağdaş Azərbaycan romanında da hadisələr arasındakı bağlılığı axtarmağa sövq edir. Onun sadəcə təhkiyəsi məqbul sayılmır və səbəb-nəticə əlaqələri ilə analitik düşüncənin predmetinə çevrilir.

Müasir Azərbaycan romanında belə bir tendensiya özünü aşkar göstərir ki, çağdaş insanın xarakterindəki əxlaqi eybəcərliklər öz başlanğıcını 20-30-cu illərdən, başqa sözlə, sovet siyasi rejiminin milli həyat tərzinə və əxlaqına nəhayətsiz müdaxiləsindən götürür. "Qətl günü", "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", "Səs" və "Günah duası" romanlarında diqqəti çəkən əsas motivlərdən biri satqınlıqdır. Həm də bu motivin konteksti mücərrəd yox, konkretdir. "Qətl günü"ndə məmləkətlərindəki məşhur şairin başını istəyən və bunun müqabilində Vətəni yadlara satan iki şair, "Ölüm hökmü"ndə Xıdır, Əflatun, Arzu, "Ağ dəvə"də Məmmədbağır, "Səs" və "Günah duası" dilogiyasında Hacı öz satqın təbiətləri ilə 20-30-cu illərin ictimai-siyasi hərəkatının əxlaqi keyfiyyətini ortaya qoyan obrazlar kimi ciddi maraq doğurur. Bu maraqlılıq həm də onunla müəyyənləşir ki, sovet ədəbiyyatında və ədəbiyyatşünaslığında (təbii ki, həm də Azərbaycan sovet ədəbiyyatında və ədəbiyyatşünaslığında) bu motivin mahiyyəti son on illiklərə qədər əks mövqedən qiymətləndirilib. Atasını, qardaşını, dostunu, yoldaşını, qonşusunu hökumətə çuğullayıb, onun "iç üzünü", "qolçomaq", "istismarçı", "kulak", "hökumətə düşmən" təbiətini açan insan qəhrəman kimi qəbul edilib, bədii ədəbiyyatda özünə geniş yer alıb, ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslığın təqdirini qazanıb (xüsusən 20-40-cı illər Azərbaycan ədəbiyyatında buna kifayət qədər nümunə tapmaq mümkündür).

Bədii ədəbiyyatın təbliği gücü danılmazdır. Satqının "qəhrəman" cildində real həyatda və ədəbiyyatda qazandığı "uğurlar" milli əxlaqda güclü aşınmalara yol açıb, milli insanın düşüncə və hərəkətinə təsir edərək onu öz varlığından uzaqlaşdırıb. Sosializm eyforiyası zəiflədikcə milli mənəviyyatın bu tipli deformasiyaları aşkar görünməyə və estetik düşüncəni, indi tamam əks mövqedən narahat etməyə başlayıb.

80-ci illərin Azərbaycan romanında bütöv bir silsilə təşkil edən satqın obrazları sənətkarların vətəndaş narahatlığının ifadəsi kimi bədii düşüncəni ardıcıl məşğul edir. "Ölüm hökmü" romanında on yaşlı Arzu atası Ələsgər müəllimi, ağsaqqal müəllim Xosrovu rəhbərlərin sağlığına vaxtında badə qaldırmadıqları üçün ittiham edir, onları divar qəzetində ifşa etməyə hazırlaşır:

— Ancaq divar qəzetində Xosrov müəllimi də tənqid edəcəyəm!

Ələsgər müəllim hiss etdi ki, qızarır:

— Niyə?

— Bəs görmədin?

— Nəyi?

— Stalin babanın sevimli şagirdi Mir Cəfər Bağırovun sağlığına içmədi! …Sən də bir şeyi düz eləmədin!

— Mən? Mən nəyi düzgün eləmədim?

— Sən dedin ki, Arzu öüzümüzünküdür, onun sağlığına sonra içərik… Belə çıxır ki, rəhbərlər özümüzünkü deyil.

Ələsgər müəllimin matı-qutu qurudu.[1]

Arzu istedadlıdır. Riyaziyyatı əla bilir. Müəllimləri onu "Sofya Kovalevskaya" – deyə çağırırlar. "Bu uşaq böyük alim olacaq"[2] – deyirlər. Lakin Arzu "böyük alim" ola bilmir, "sonralar "Bakı-Kislovodsk" qatarında bələdçi işləyir, pozulub, na-

[1] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.165

[2] Yenə orada. s.137

nəcib bir adama çevrilir".[1] Açıq deyilməsə də, yazıçı Hüseyn Cavidi, Abbas Mirzə Şərifzadəni, Mikayıl Müşfiqi, Ülvi Rəcəbi, Yusif Vəzir Çəmənzəminlini, Nəriman Nərimanovu, Ruhulla Axundovu "alçaq faşistlər" hesab edən və onlara nifrət ruhunda böyüyən insanın bu "inkişafı"nı təbii hesab edir.

"Ağ dəvə" romanında Elçin Mirbağırın atasını və bütün məhəlləni "uzun şinelli"lərə satmasına daha sərt reaksiya verir. Oğlunun çuğulluq etdiyini görəndə Əliabbas kişi əlini göyə qaldırıb Allahdan oğluna "cəza" istəyir. Az bir müddət keçəndən sonra isə məhəllədəki "qoşa tut ağacı"nın altında, arxası üstə yerə sərilmiş oğluna – meyidə baxanda:

— İlahi! – dedi. – Şükür kərəminə! – dedi. – Şükür kərəminə![2].

Əliabbas kişinin oğlunun meyidindən belə ikrahla üz çevirib getməsi milli əxlaqın müqavimət gücünü göstərir. "Səs" və "Günah duası" romanlarında isə satqınlığa münasibət ancaq milli əxlaqın təbiətini aşkarlamır, sosial və siyasi mühitin "əxlaq kodeksi"nin eybəcərliyini üzə çıxarır.

30-cu illərdə məhşər ayağına çəkilən ata üzünü rejim nümayəndələrinə tutub: "ağzının qanını silə-silə" deyir: "Hə, axırı yoxdu bu hökumətin. Demişəm, axırı yoxdu bu hökumətin, boynuma alıram, incitməyin uşağı, hər şeyi özüm deyəcəm. Maşallah, o cür oğlan verirəm sizə, – ağzı qanlı-qanlı güldü. Aparın hansı şəklə istəyirsiniz sala bilərsiniz. Sizin oğlunuzdu. O, sizin qorxunuza böyüyüb. Amma elə bunlar da yıxacaq sizi. Ata-anasını satanların dövləti olmaz"[1].

"Qətl günü", "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", "Ağ dərə", "Səs" və "Günah duası"nda cəmiyyət həyatının ictimai-siyasi və əxlaqi-mənəvi sferalarındakı aşınma prosesi və onun səbəbləri

---

[1] İsmayılzadə İ. Repressiyadan durğunluğa doğru (müqəddimə) // Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.7

[2] Elçin. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.322-323, 1988, №13, s.44

[1] Süleymanlı M. Günah duası // «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №13, s.44

göstərilir. Bu romanlarda müasir həyatla 20-30-cu illərin müqayisə müstəvisinə gətirilməsi, repressiyadan durğunluğa doğru gedən yolda "milli-mənəvi itkilərin nəhayətsizliyini ortaya qoyur. Bu, bədii nəsrimizi milli-tarixi planda da düşündürür" (A.Hüseynov). İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca", "Üçatılan", M.Süleymanlının "Köç", F.Eyvazlının "Qaçaq Kərəm", Elçinin "Mahmud və Məryəm" əsərləri məhz bu kontekstdə tarixə ayıq düşüncəli baxışı əks etdirir. Tarixi mövzuda yazılan bu əsərlər yuxarıda haqqında danışdığımız müasir mövzulu romanlarla yazıçıların estetik konsepsiyalarındakı yaxınlıqla eyni məcrada birləşirlər. Müasir mövzulu romanlarda sənətkarları əxlaqi pozğunluq, onun səbəbləri və kökləri, tarxi əsərlərdə isə milli-mənəvi saflıq və onun deformasiyasının başlanması prosesi daha çox düşündürür.

Ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıq da roman haqqındakı təhlillərində "geriyə baxmağa dəyər"* qənaətindən çıxış edir və xalqımızın tarixinin mühüm bir dövrü haqqında bədii həqiqətlərin romanda yer almasına dair yekun qənaətə gəlir. Roman "dövrün epoxal bədii təcəssümü"nü verən[1], "epoxa haqqında, milli-mənəvi varlığımız haqqında təsəvvürlərimizi zənginləşdirən"[2], "epoxa və mühit haqqında bədii təsəvvür" yaradan[3] əsər kimi qiymətləndirilir. Lakin "Geriyə baxma, qoca" romanındakı bu "bədii təsəvvür" və "təcəssüm"ün xarakteri mürəkkəbdir. Bu mürəkkəblik təcəssüm obyektinin təbiəti ilə bağlıdır. Romandakı hadisələr zaman etibarilə fərqli ictimai sistemlərdə – çarizm, ADR illəri və sovet hökumətinin qurulması dövründə cərəyan edir. Müəllif üç müxtəlif dövlət quruluşunda

**Roman haqqında ilk tənqidi məqalələrdən biri elə belə adlanır: Nadir Cabbarov. Geriyə baxmağa dəyər. "Ədəbiyyat və incəsənət" qəzeti, 1981, №11.*

[1] Cabbarov N. Geriyə baxmağa dəyər. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 1981, №11

[2] İsmayılov Y. İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu. Bakı: Elm, 1991, s.95

[3] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986. S.69

yaşayan Azərbaycan xalqının tarixi taleyi və bu quruluşların milli mənəviyyata təsiri məsələsini inikas obyektinə çevirir.

Müəllifi, hər şeydən əvvəl, milli varlığın tarixi xarakteri haqqındakı həqiqətlər düşündürür. "Möhnət qocanın nağıllar"ında canlanan "aranlı-yaylaqlı Qarabağ" obalarındakı Kərbəlayi İbixan və b. nəsillərin yaşam tərzi xalqımızın həyat yolu, adət və ənənələri ilə bağlı təsəvvürləri dolğunlaşdırmağa, milli yaddaşımızı oyandırmağa xidmət edir.

"Geriyə baxma, qoca" romanında xatirə motivi, müəllif tərcümeyi-halından gələn təfsilatlar vardır. Lakin bu "motiv" və "təfsilatalr" romana avtobioqrafik səciyyə vermir. Çünki müəllif tərcümeyi-halının daşıyıcısı kimi görünən və əsərin əsas təhkiyəçi qəhrəmanı Muradın həyatının çox az bir qismi romana gətirilir. Fikrimizcə, xatirə elementləri romanda daha çox təhkiyə forması kimi düşünülmüşdür. Təhkiyə olunan hadisələrin real həqiqətləri əks etdirdiyini görükdürmək məqsədi daşıyır. Romanın əvvəlki hissələrində təhkiyəçi qəhrəmanın başqa olması (İlk hissələr "Möhnət qocanın nağılları" kimi təhkiyə olunur) da keçmiş həyata nüfuzda xatirə formasının əsas götürüldüyünü əyaniləşdirir.

Roman haqqındakı tədqiqatlarda təhkiyəçi qəhrəman kimi "balaca uşaq" – Muraddan söhbət gedir. N.Cabbarov yazır: "Geriyə baxma, qoca" romanının ən böyük uğurlarından biri elə odur ki, burada təsvir edilən həyatın tarixi-məntiqi doğruluğuna bədii təminat verən "faust müdrikliyi" deyil, körpə qəlbin hiss və duyğularıdır, əsərdə dövrün epoxal bədii təcəssümünü təmin və bərqərar edən balaca qəhrəmanın emosional təəssüratıdır".[1] A.Hüseynov da təhkiyəçi qəhrəmanı "uşaq" obrazı kimi qəbul edir: "Məsələ onda deyil ki, həmin uzaq illərin uşaq zehninə, uşaq qəlbinə çökmüş təəssüratı

[1] Cabbarov N. Geriyə baxmağa dəyər. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 1981, №11

olduqca təsirli, zəngin idi…".[1]

Məsələ ondadır ki, ikinci təhkiyəçi "balaca Murad" deyil, qoca Muraddır. Hadisələri qoca Murad təhkiyə edir. "Yasli vaxtı"nda "dönüb keçmişə baxmaq istəyən" qoca uşaqlıq illərinin xatirələrinə dalır. Artıq keçmişə çevrilib arxada qalan, ata-anası, nənə-babası, qohum əqrəbası ilə birlikdə yaşadığı "əzablı" və "xoşbəxt" günləri xatırlayır. Bu xatırlama fonunda biz o dövr, zaman haqqında müfəssəl təsvirlərlə tanış oluruq. Muradın "xatirə"ləri təkcə balaca uşağın real yaşantıları deyil, həm də "keçmişsiz yaşaya bilməyən" qocanın uşaqlıq təəssüratıdır.

A.Hüseynov Ə.Əylislinin "Adamlar və ağaclar" əsərindəki balaca Sadıqla Muradı müqayisə edir və göstərir ki, "Muradla bağlı təfsilatda isə məhz əyanilik, canlılıq, boyaların yeniliyi lazımi dərəcədə nəzərə çarpmadığına görə…" və s.[2] Tənqidçi həmin fikri davam etdirərək yazır: "Murad öz həyəcanları, sarsıntıları haqqında tez-tez sadəcə məlumat verir, halbuki bizə onun məlumatı lazım deyil, biz onun həmin hissi necə yaşadığını, körpə bir qəlbin daxili emosiyalarını, xarakterinin inkişafını bilavasitə görmək, onun qəlbinə özümüz nüfuz etmək istəyirik".[3]

Səmimilik baxımından (şübhəsiz ki, uşaq səmimiyyəti) balaca Sadıqla Murad arasında özünü göstərən fərq yazıçı istedadının obraz yaratma ustalığındakı fərqdən irəli gəlmir. Təhkiyəçi qəhrəmanlar arasındakı kəskin yaş və estetik yüklərinin müxtəlifliyindən yaranır. Muradın uşaqlıq yaşantıları əvəzinə "həyəcanları, sarsıntıları haqqında tez-tez sadəcə məlumat verməsi" də təhkiyəçinin həqiqətdə əsərə ikili təbiətlə daxil olması ilə bağlıdır.

---

[1] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.159

[3] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.184.

[1] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.184.

Əslində Murad da Möhnət qoca kimi təhkiyəçidir, hadisələri nəql edir. Lakin Möhnət qocadan fərqli olaraq Murad ancaq təhkiyəçi kimi yox, həm də təhkiyəçi-qəhrəman kimi əsərə daxil edilir. Diqqət edilsə, Muradın öz xarakteri, hərəkəti, əməlləri yox, onun romanın başqa obrazlarının xarakter, hərəkət və əməllərinə münasibəti daha çox qabardılır. Başqa sözlə, Murad tez-tez təhkiyə etdiyi hadisələrə şərhlər verir, münasibət bildirir. Hətta bu münasibət bəzən hədsiz dərəcədə çılpaqlaşır. Muraddan fərqli olaraq Möhnət qarı təhkiyəyə müdaxilə etmir, seyrçi kimi qalır. O da etiraf edilməlidir ki, Möhnət qarının təhkiyəsində hadisələr, təsvirlər və başqa sözlə həyat daha canlı və səmimidir. Ona görə ki, Möhnət qarının təhkiyə etdiyi hadisələrə müəllifin tendensiyalı münasibəti yoxdur. Bu dövrün hadisələrini müəllif zamanın gerçək həqiqətləri və milli varlığın təcəssümü kimi tam sərbəst və realist əks etdirir.

Möhnət qarı öz "nağılları"nı yekunlaşdırıb "söz"ü Murada verəndə ilk dəfə olaraq ona verilən "rol"dan kənara çıxıb hadisələrə münasibətini də ifadə edir. "Bu dünyada igid babalardan, nənələrdən yadımıza düşənlərdən başqa nə qalır ki…" Bu sözlər romanın predmetinə çevrilən hadisələrin fəlsəfəsini və ictimai məzmununu əks etdirir. Yazıçının keçmişə müraciətinin məqsəd və məramını aşkarlayır.

Bu "keçmiş"də müasir oxucu öz zamanından fərqli bir "dünyanın" sehrinə düşür. Bu dünyanın qanunları tamam başqadır. Kərbəlayi İbixanların, Xəlsə nənələrin, Səkinələrin, Xanım arvadların, Qaçaq Xanmuradların, yüzbaşı Bəndalıların, Bayram kişilərin təmsil etdiyi bu həyat, ilk növbədə, təbiiliyi və səmimiliyi ilə seçilir. Burda mərdlik, igidlik, sözü bütövlük, namus, qeyrət, böyüklük-kiçiklik, kişilik sifətləri hələ qüvvədədir. Bu həyatda adam öldürən də, qız qaçırdan da, oğurluğa gedən də, qisas alan da mərdlik qanununa əməl edir. Bu qanunu tapdayıb namərdlik yolunu tutanlar dərhal öz cəzasını alır. Bu cəza ölüm olsa belə, mühit, insanlar onu təbii və sakit qarşılayırlar.

Qonağı olduğu Kərbəlayi İbixan ailəsinin nişanlı qızına tamah salan Murovun atının quyruğu dərhal kəsilir:

Murov qəzəblə soruşdu:

— Kərbəlayi, bu nə işdi?

Kərbəlayi İbixan dağdan ağır adam idi, Murova sakit baxıb dedi:

— Ağa, altmışında yorğalamaq istəyən yabını bizlərdə belə eləyirlər ki, bir az yüngülləşsin, bəlkə yolunu azmaya![1]

Öz hərəkəti ilə elin-obanın başını uca edən, adət-ənənələrə həssas yanaşan adama isə hər cür qayğı, diqqət göstərilir. Beləsinə həmişə yuxarı başda yer ayrılır. "Möhnət qocanın nağılları"nda oxuyuruq:

"Xəlsə nənənin dörd oğlu, bir qızı oldu. Ancaq uşaqlar lap körpə ikən Ağa Məhəmməd əfəndi vəfat etdi, cavan, gözəl, göyçək bir gəlin kimi dünyanın bütün zövq-səfasından gözünü çəkərək ərə getməyib, başladı uşaqlarını böyütməyə. Güneylərdə oturan qocalar başlarını ağır-ağır tərpədib onun haqqında dedilər:

— Sağ olsun, kişi qızıymış…

Nə qədər ki, uşaqları körpə idi, qonşu kişilər:

— Qorxma bacı, - dedilər. Yerini şumlayıb əkdilər. Hov eləyib taxılını biçib döydülər".[2]

Kərbəlayi İbixan və Xəlsə nənənin hərəkətlərini elin yazılmamış "namus" qanunu, "qonşu kişilər"in hərəkətini isə "insanlıq" qanunu tənzimləyir.

Qaçaq Xanmurad meşə içində cavan bəylə gəlini tutub soymaq əvəzinə gəlinə "boy görüncəyi" qızıl üzük bağışlayanda, yüzbaşı Bəndali evindəki qonağı mühafizə etmək üçün bir dəstə silahlıya qarşı vuruşanda qeyri-adi bir iş gördükləri, qəhrəmanlıq etdikləri haqqında düşünmür, sadəcə kişilik, mərdlik ləyaqətlərini yerinə yetirə bildikləri üçün dərindən nəfəs almaqla kifayətlənirlər.

---

[1] Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı: Yazıçı, 1981, s.5

[2] Yenə orada. s.17

Əlbəttə, yazıçı bu həyatı idealizə etmir. Onu problemləri və faciələri ilə birlikdə oxucu mühakiməsinə verir, qan davalarının yaratdığı münasibətlərə diqqəti çəkir. "Gödək Nisə qırx adamı bir-birinə necə qırdırdı?" başlıqlı hekayətdəki Güney Güzdək qırğını bu baxımdan ibrətamizdir. Lakin yazıçı bu "qırğın"ları həmin həyatın əsas qanunauyğunluğu hesab etmir. Ümumi halda insanın öz insanlıq təbiətinə sədaqəti, saflığını və inamını qoruyub saxlaya bilməsi müəllifi daha çox maraqlandırır, oxucunu daha artıq cəlb edir.

Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanında tatar Temir deyir: "Çünki adam gərək adam ola. Biz elə hamımız, balacasıdı, böyüyüdü, hamı adamlıqdan çıxıb. Dediyim odu ki, hamı dönüb olub qulyabanı".[1]

M.Süleymanlının qəhrəmanlarından biri Haleyin dilində də təxminən eyni fikir səslənir: "Adamın ən ağıllısı, ən güclüsü ən tez aldatmağı bacarandı… Ona görə də inanmırıq heç nəyə. Arvad ərini aldadır, ər arvadını — könüllərdə oynaşlar gəzir".[2]

İnsanın insanlıqdan çıxdığını, könüllərdə oynaşlar gəzdiyini acı və gerçək həqiqət kimi qəbul etmək məcburiyyətində qaldığımız indiki zamanda Qaçaq Xanmuradların, Təhməz-lərin, Bayramların kişiyana hərəkətləri, sözlərinin bütövlüyü, sözləri ilə əməllərinin bir-birini tamamlaması və s. cəhətlər müasir insanın əxlaqi eybəcərliyi ilə assosiativ müqayisədə həqiqi milli sərvət kimi qavranılır.

C.Məmmədov yazır: "Bu romanda ayrıca inkişaf etdirilən, taleyi qabarıq açılan, irəli çəkilən obraz, fərd axtarmaq düzgün olmaz".[3] Bu fikirlə razılaşmaq çətindir. Təhkiyəçi qəhrəman Muradla paralel olaraq Bayram kişi, Səkinə nənə, Abdulla, Yaqut, Nuru obrazlarının taleyi əsərdə axıra qədər izlənir, xarakterləri hərtərəfli açılır. Əlamətdar cəhət kimi onu da qeyd etmək lazım gəlir ki, bu obrazların hamısının fərqli sosial yükü

[1] Səmədoğlu Y. Qətl günü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.24
[2] Süleymanlı M. Günah duası // «Azərbaycan» jurnalı, 1988, №13, s.27
[3] Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı: Yazıçı, 1990, s.31

vardır. Müəllif dəyişməkdə olan həyatın bu insanların taleyində oynadığı rolu və həmçinin bu insanların dəyişən dünyaya münasibətini əks etdirməklə zamanın həqiqətlərini üzə çıxarır.

Qoca Murad təhkiyəsinin əvvəlində "keçmişə baxmaq" istəyini "bu mənim "nə isə"ni, o zaman babamla nənəmin, atamla anamın bir zamanlar yaşadıqları, xoşbəxt olduqları, gözəl hissləri əzaba, kədərə, kinə, nifrətə döndərən qəddar səbəbi bilmək" arzusu ilə əsaslandırır. Bu əsaslandırma romanda əks olunan bir çox həqiqətləri özündə ehtiva edir. Muradın babasının, nənəsinin, ata və anasının "yaşadıqları, xoşbəxt olduqları" Zamanla onların "gözəl hissləri"ni "əzaba, kədərə, kinə, nifrətə döndərən" Zamanı bir-birindən fərqləndirmək lazım gəlir. Bunsuz, yazıçının tarixi keçmişə müraciətinin həqiqi səbəbini açmaq mümkün deyil. Romanın ümumi kontekstindən aydın olur ki, Muradın ailəsinin (ümumiyyətlə isə, insanların) "xoşbəxt olduqları" zaman dünyanın dəyişməsindən, "təzə günlər"dən əvvəlki zamandır. Çar hökumətinin nüfuz etdiyi, lakin patriarxal həyat qanunlarını dəyişməyə müvəffəq olmadığı zamandır. Yeri gəlmişkən, qeyd edək ki, tənqidi ədəbiyyatlarda İ.Əfəndiyevin bu zamanı "əzablı keçmiş" imici ilə romana daxil etməsinə dair fikirlər özünə yer tapıb və deməliyik ki, bu fikirlər həqiqətdən uzaqdır.

İkinci zaman öz başlanğıcını sovet hökumətinin gəlişindən götürür. İnsanların gözəl hisslərini əzaba, kədərə, kinə, nifrətə döndərən qəddar "səbəb" də bu zamanla bağlıdır. Sovet hökuməti öz gəlişi ilə insanlar – ailələr, nəsillər, tayfalar arasında nifaq salır. Həmin qəddar səbəb insanlar arasına nifaq toxumu – sinfi ayrı-seçkilik – ziddiyyət toxumunun səpilməsidir. Özünü yoxsulların hamisi, varlıların düşməni kimi təqdim edən siyasi qurum az bir zaman içərisində insanları iki qismə ayıraraq bir-birinin üzərinə salır. Həyatın təbii inkişaf qanunu pozulur. Tacir Abdullanın bütün ömrü boyu qazandıqlarını yoxsul qardaşı Qubad bir gecənin içində mənimsəyir. Məsələ bu "mənimsəmə"də deyil. Qardaş qardaşa düşmən olur. İnsan-

ların bir qisminin – varlı, istismarçı, kulak adı ilə damğalananların bütün hüquqlarını əlindən alıb başqa bir qisminin – yoxsulların onların üzərinə qaldırılması nəticə etibarilə milli əxlaqa zərbə endirir. İnsanın insana inamını öldürür.

Əsərin əsas obrazlarından biri Bayramdır. Çar hökuməti və ADP dövründə pristav, qəza rəisi vəzifələrində çalışan, insanlıq duyğusunu, kişilik ləyaqətini heç vaxt itirməyən Bayramı sovet hökumətinin gəlişi tragik bir vəziyyətə salır. O, bu hökumətin varlılara, çar dövründə vəzifədə işləyənlərə amansız münasibətini bildiyi üçün elindən-obasından didərgin düşür. Abdulla – Yaqut ailəsi hökumətin varlılara düşmən siyasəti üzündən acınacaqlı bir həyat yaşamağa məcbur olurlar. Heç yerdə iş tapa bilmədikləri üçün bəzən bir tikə çörəyə də möhtac qalırlar.

Sovet hökumətinin gəlişindən sonra insanların qarşılaşdıqları ağır həyat romanda realistcəsinə əks etdirilmişdir və bu rejimin xarakteri haqqında həqiqi təsəvvür almağa imkan verir. Lakin müəllifin inikas üsullarında bir-biri ilə üst-üstə düşməyən məqamlar vardır. Romanda həqiqi realist təsvirlərlə sosrealist estetikadan gələn təsvir prinsiplərinin yaratdığı ziddiyyəti aşkar müşahidə etmək mümkündür. Bu ziddiyyət romanın son hissələrində daha çox hiss edilir. Qaçaq Xanmurad, Abdulla və Yaqut ailəsinin taleyinin bədii inikasında təhkiyənin obyektiv məzmunu dövrün mənzərəsini realist əks etdirir. Lakin bu obyektiv məzmun təhkiyəçinin subyektiv münasibətində tamam əks mövqedən "şərh" olunur.

Romanda Qaçaq Xanmurad XIX əsr boyu və XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda geniş yayılmış qaçaq hərəkatı haqqında təəssüratımızın dəqiqləşməsində və dolğunlaşmasında əhəmiyyətli rol oynayan bir obraz kimi maraqlıdır. O, Qaçaq Kərəm, Qaçaq Nəbi və b. qaçaqların ümumiləşdirilmiş obrazı kimi düşünülməsə də, qaçaq hərəkatı və qaçaq xarakterini kifayət qədər aydınlıqla təsəvvür etməyə imkan verir. Xanmuradın qaçaq düşməsinin səbəbləri də, mübarizə hədəfi və

üsulları da, şəxsi keyfiyyətləri də tarixi həqiqətlərlə üst-üstə düşür. Müəllifin qaçaq hərəkatının milli səciyyəsini açmaq təşəbbüsü razılıq doğurur. Qaçaq Xanmuradın iranlı kişi ilə konkret situasiyadan doğan dialoqu qaçaqlığın sosial-siyasi və milli xarakteri haqqında həqiqətləri əks etdirir:

Kişi:

— Ay Xanmurad, — dedi, — keflərindən gəlmirlər ha. Odey, biri sən özün, bəyəm durduğun yerdə qaçaq olmusan?!

Xanmurad qaşqabaqlı cavab verdi:

— Mən padşahın ucbatından qaçaq olmuşam.

Kişi dedi:

— Onlar da İran şahının ucbatından dərələrə düşürlər.

Xanmurad dedi:

— Mən heç vaxt kasıb-kusuba, arvad xeylağına dəyməmişəm…

Kişi dərindən nəfəs alıb dedi:

— Hər yerdə mərd də var, namərd də…[1]

Bu "dialoq" qaçaqçılığın milli məzmunu haqqında həqiqəti ifadə edir.

Romanın əvvəlki hissələrində təhkiyəçi qəhrəmanın Qaçaq Xanmurada rəğbətinin nəhayətsizliyi də bu "həqiqətin" idrak olunmasında əhəmiyyətli rola malikdir: "…Qaçaq Xanmuradda nə isə mənə yaxın, doğma olan bir şey var idi. Onu yaraşıqlı üzünün solğunluğu, gülərkən görünən ağappaq dişləri, gilənar rəngli diaqonal çuxası, qırmızı ağac qoburlu onatılan tapançası məndə söz ilə ifadə edə bilmədiyim şairanə hisslər yaradırdı. Qaçaq Xanmurad gedəndən sonra atam da, dayım da mənə soyuq, yapışıqsız, hətta yad kimi görünürdülər".[2] Qaçaq Xanmuradda Muradın tapdığı "doğmalıq", ilk növbədə, onun xarakterindəki qeyri-adiliklərdən və hərəkətlərindəki nəciblikdən doğurdu. Qaçağın kişilik, mərdlik qanunlarına köklənən, təmənnasızlığından, milli heysiyyət və qürurundan qidalanan

[1] Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı: Yazıçı, 1981, s.106
[2] Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı: Yazıçı, 1981. s.107

hərəkətləri adamlarda ona böyük məhəbbət hissi yaradırdı. Qaçaq haqqında həmin məhəbbətdən mayalanan "əfsanə və rəvayət"lər yaranır və bu da Muradın Xanmurada münasibətinin müəyyənləşməsində həlledici rol oynayırdı. Məhz bu kontekstdə obraz öz təbiiliyi və tarixi həqiqətə uyğunluğu ilə mənalı görünür. Lakin hadisələrin sona doğru inkişafında obraz bu təbiiliyin məntiqindən kənara çıxır. Qaçağın hərəkət və əməllərində onun əvvəlki hərəkət və əməlləri ilə tam ziddiyyət yaradan məqamlarla rastlaşırıq. Daha doğrusu, bu barədə məlumat alırıq. Murad Xanmuradın düşmənindən intiqam almaq üçün Arazın o tayına keçmələri, "qəfil həmin düşmənin alaçığını mühasirə edərək, uşaqdan böyüyə hamını necə güllə-baran eləyib qırmaları" haqqında anasına danışdığı "söhbəti" təhkiyə edir. Muradın anası ilə Xanmurad arasında belə bir "dialoq" olur:

— Yazıq arvad – uşağın nə təqsiri vardı?

Xanmurad eyni nəşə ilə dedi:

— Düşmən-düşməndi, kimdi arvad-uşağa baxan?![1]

Hadisələrə bu yanaşma və düşüncə tərzi obrazı öz təbii xarakterindən çıxarır. Bu səciyyə obrazın ümumi inkişaf məntiqindən doğmur. Xarakter haqqında yaranan bu təəssürat və səciyyələndirmə ideoloji münasibətdən yararlanır. Müəllif hadisə və xarakterlərin taleyini vahid bir məcraya yönəltməyə səy edir. Axı təhkiyənin zaman axarı "dəyişən dünya"ya, sovet rejiminin bərqərar olmasına doğrudur. Muradın Qaçaq Xanmurada münasibətindəki "dəyişiklik" ideoloji məzmunludur. Zamanın Qaçaq Xanmuradların əleyhinə işləməsinin göstəricisidir: "Ancaq indi mən daha Qaçaq Xanmurad haqqında düşünmürdüm. Zərif, solğun təbəssümlü Xanmuradın anama danışdığı amansızlıqlar, arvad-uşağa rəhimsizcəsinə basqını, çadırı atəşə tutması onun igidliyini gözümdən salmışdı. Mən xilaskar qəhrəmanlar haqqında düşünürdüm".[2]

---

[1] Yenə orada. s.185

[2] Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı: Yazıçı, 1981. s.190

Muradın Qaçaq Xanmuradı "xilaskar qəhrəman" kimi qəbul edə bilməməsi və bu rolu "qırmızı ordunun soldatlarına" verməsi romanın zahiri məntiqini, müəllif qayəsinin üst qatını əks etdirir. Qırmızı ordu komandirinin "qardaşlıq" və "torpaq" vəd edən çıxışında sovet hökumətinin humanist təbiətini göstərmək cəhdi də bu məntiqi tamamlayır. Təhkiyəçi qəhrəmanın Qaraca-Kərbəlayi İbixan ailəsi, İmaş, Güllü-Nuru, Abdulla-Yaqut qarşılaşmasında insani münasibətlərə sinfi nəzərlə yanaşmasının, bəy oğlanlarının "təkəbbürü"nə qarşı nifrətini tez-tez büruzə verməsinin əsas səbəbi ideologiyanın sinfi ayrıseçkilik prinsipindən yararlanır. Lakin bu məqamda təhkiyəçi qəhrəmanın mövqeyi ilə sənətkar mövqeyini fərqləndirmək lazım gəlir. Muradın "şərh"ləri sovet hökuməti ilə bağlı əsl həqiqətin ifadəsi kimi səslənə bilmir. Buna görə də, A.Hüseynovun roman haqqındakı "…Sovet hakimiyyətinin gücü, nüfuzu sosial ədalətsizliyə qarşı mübarizə aparmasında olmuşdur – hadisələrin sonuna doğru ("Geriyə baxma, qoca" romanından söhbət gedir – T.S.) yığcam cizgilərdən bu həqiqəti yəqin edə bilirik"[1] kimi yekun qənaəti ilə razılaşmaq mümkün olmur.

Təhkiyə və təsvirlərin mətnaltı qatı tamam başqa bir həqiqəti ortaya qoyur. Müəllif sovet hökumətinin Azərbaycana gəlişinin ciddi müqavimətlə qarşılandığını, heç də xilaskar rolunda görülməməsi məsələsinə diqqəti çəkir. Bayram bəy ətrafındakı adamlarla söhbətində deyir:

— Kəhrizli Ayna xanıma dedim ki, farağat oturun. Camaatı qırğına verməyin, bu selin qabağına durmaq mümkün deyil. Arvad beş yüz atlı ilə Bərdəni kəsdi ki, mən "Qızıl ordunu Qarabağa qoymayacağam" …Böyük-böyük dövlətlər bolşeviklərlə bacarmır, amma bu arvad beş yüz atlı ilə onun qabağını saxlamaq istəyir…"[2].

---

[1] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.169

[2] Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı: Yazıçı, 1981, s.229

Ayna xanımın hərəkəti öz vətənini, doğma torpağını müstəmləkəçi rejimindən qorumaq, onunla ölüm-dirim savaşına girmək istəyini əks etdirir. Ayna xanımın timsalında bolşevizm bəlasına qarşı çıxan millət fədailərinin obrazının ümumiləşdirildiyini də nəzərə almaq lazım gəlir. Dünyagörmüş, böyük bir mahalda ağsaqqal kimi qəbul edilən Bayram bəyin sözləri zahirən bolşevizmə loyal münasibət ifadə edir. Əslində isə həmin sözlər (Camaatı qırğına verməyin; Bu selin qabağında durmaq mümkün deyil; Böyük-böyük dövlətlər bolşeviklərlə bacarmır) sovet hökumətinin Azərbaycanı hərbi qüvvə ilə və həm də qan tökərək ələ keçirməsi həqiqətini ifadə edir.

Müəyyən məqamda Muradın "qırmızılar"a, "qırmızılar"ın gəlişi ilə bağlı hadisələrə aşkar rəğbətli münasibəti romanın sonuna doğru bu obrazın ideoloji "yükü"nün artırılması ilə bağlıdır. Murad ziddiyyətli obrazdır. Bu ziddiyyət onun təbiətinin ikili xarakter daşıması ilə bağlıdır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, hadisələri qoca Murad təhkiyə etsə də, o, əsərə balaca Murad kimi daxil olur. Başqa sözlə, qoca Murad təhkiyəni balaca Muradın dilindən aparır. Beləliklə, hadisələrin təhkiyəolunma zamanı ilə təhkiyəolunan hadisələrin zamanı arasında əsaslı vaxt fərqi yaranır. "Geriyə baxma, qoca" romanının təhkiyəçi qəhrəmanı öz səciyyəsi ilə İ.Hüseynovun "Tütək səsi" povestinin təhkiyəçi qəhrəmanı ilə müqayisə oluna bilər. Bu povestdə "təhkiyəçi qəhrəman artıq olub keçmiş, arxada qalmış müharibə illərindən söhbət açır. Hadisələrin nəqlolunma zamanını başvermə zamanından uzun illər ayırır".[1]

Qeyd edilən cəhət hər iki əsərdə təhkiyənin və təhkiyəçi qəhrəmanların xarakterindəki yaxınlığı əks etdirir. Lakin romanın və povestin təhkiyəçi qəhrəmanlarının daşıdığı estetik yük arasında əsaslı fərq də vardır. "Tütək səsi"ndə yazıçı təhkiyəçi qəhrəmanın bugünkü dünyaduyumuna ehtiyac görmür.

[1] İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı: Elm, 1991, s.35

Odur ki, …təhkiyəçinin bugünkü "mən"i əsərin iştirakçısı kimi çıxış etmir".[1] "Geriyə baxma, qoca"da isə vəziyyət bir qədər başqadır. Romanda təhkiyənin xarakteri ikili keyfiyyət daşıyır. Nəql etdiyi hadisələrdə təhkiyəçi balaca Murad obrazında çıxış edir. Lakin İ.Hüseynovdan fərqli olaraq, İ.Əfəndiyev təhkiyəçi qəhrəmanın bugünkü dünya duyumuna da ehtiyac görür və "təhkiyəçinin bugünkü "mən"i də əsərin iştirakçısına çevrilir. Bu iştirakçı isə artıq balaca Murad deyil, qoca Muraddır. Beləliklə, əsərdə balaca Muradın təhkiyəsində həyat həqiqətləri realist planda əks olunursa, hadisələrə münasibət — balaca Muradın dilindən verilən "şərhlər" isə qoca Muradın düşüncəsindən gəlir və ideoloji "yüklü"dür.

Fikrimizcə, Abdulla – Yaqut ailəsinin taleyi Sovet rejiminin gəlişindən sonrakı Azərbaycan həqiqətlərini daha realist əks etdirir. Bu illərdə ailənin yaşadığı faciəli tale, üzləşdiyi məhrumiyyətlər zamanın reallığı kimi qavranılır. Balaca Muradın "qırmızı komandir" libası geyməsinə baxmayaraq, "burjuy balası" kimi damğalanaraq üzləşdiyi acılar, arzularına rəğmən gözləri ilə gördüklərinin ifadə etdiyi sərt həqiqətlər onun düşüncəsini oyandırır. Murad uşaq fəhmi ilə də olsa "atası, qardaşı da sovet hökumətinin düşməni olsa, pioner gərək onu bağışlamasın. O saat gedib çekaya xəbər versin" deyə təbliğat aparan komsomol rəhbərinin sözlərindəki haqsızlığı duyur, məhz uşaq duyğusu ilə onunla mübahisəyə girişir, komsomol rəhbərinin mövqeyi ilə razılaşmır, varlı-yoxsul məsələsi ilə bağlı daha məntiqli fikir irəli sürür. Muradın komsomol rəhbəri ilə mübahisəsi və sonradan özünün və ailəsinin başına gələnlər, onun "bizdən nəyin qisasını alırlar, adamlar niyə belə amansız olub" kimi daxili etirazla yüklənən fikirləri ictimai-siyasi proseslərə obrazın ayıq münasibətini əks etdirir. Fikrimizcə, bu ayıq münasibət yazıçının estetik qayəsinin bədii inikası kimi mənalanmalıdır.

[1] Yenə orada.

"Geriyə baxma, qoca" romanında əks olunan estetik qayə "Üçatılan" povestində daha aydın və sərrast ifadəsini tapır. Bu mənada, povestin "Geriyə baxma, qoca" romanının məntiqi davamı"[1] hesab edilməsində qanunauyğunluq vardır. Lakin ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda romanla povestin tipoloji təhlili ilə bağlı irəli sürülən bəzi mülahizələr polemika üçün kifayət qədər əsas verir. A.Hüseynov "Geriyə baxma, qoca" və "Üçatılan"ı "eyni mühitin adamlarına və təxminən eyni dövrün hadisələrinə həsr olunmuş"[2] əsərlər hesab edir. Başqa bir məqamda da tənqidçi bu roman və povestdən "eyni mühitin bədii təcəssümünə"[3] həsr olunmuş əsərlər kimi söz açır.

Məsələyə bu nöqtədən yanaşanda İ.Əfəndiyevin estetik konsepsiyasının əsas məğzi açılmamış qalır. Hər iki əsər birbirinin ardınca yazılmışdır. Yazıçının "eyni mühitin" və "təxminən" də olsa "eyni dövrün hadisələrinə" dalbadal iki əsər həsr etməsi həm məntiqi cəhətdən izah oluna bilmir, həm də sənətkarın özünü təkrarı təəssüratı yaradır.

"Üçatılan" povestində bədii təsvirin mərkəzinə çəkilən zaman kəsiyi "Geriyə baxma, qoca" romanında inikas olunan zaman deyil. Romanda bədii təcəssümünü tapan zaman geniş əhatəlidir, tarixi bir dövrdür, epoxal xarakter daşıyır. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, təxminən XIX əsrin ikinci yarısından Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulmasının ilk illərinə qədərki zamandır. "Üçatılan" povestində hadisələrin təhkiyəsi "Geriyə baxma, qoca"da təhkiyənin sona yetdiyi zamandan başlanır. Yəni povestdə İ.Əfəndiyev ictimai-siyasi proseslərin sonrakı davamını bədii təhlil müstəvisinə gətirir. "Üçatılan"da feodal-patriarxal münasibətlərin hakim olduğu zamanın və sovet hökumətinin ilk illəri yox, sinfi mübarizənin şiddətləndiyi və kollektivləşmə hərəkatının başladığı illər bədii təhlil

---

[1] Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı: Yazıçı, 1990, s.36

[2] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.152

[3] Yenə orada.

obyekti kimi götürülür. Bu isə, ictimai-siyasi proseslərin sürətlə dəyişdiyi bir vaxtda əhəmiyyətli zaman fərqi deməkdir. "Üçatılan" povestindəki sosial mühit hətta "Geriyə baxma, qoca"nın əhatə etdiyi son zaman kəsiyindəki mühitdən də fərqlənir. Sovet hökumətinin gəlişini "Geriyə baxma, qoca"da hirs-hikkə ilə qarşılayanlar, ən yaxşı halda gözləmə mövqeyi tutub mütərəddid mövqe nümayiş etdirənlər "Üçatılan"da artıq baş verənləri gerçək həqiqət kimi qəbul etmək məcburiyyətində qalmışlar. Povestdəki müxtəlif xarakterli və mövqeli obrazların dilində tez-tez səslənən "indi əyyam başqadır" sözləri bu həqiqətin ifadəsi olmaqla, mühit və şəraitin dəyişdiyini göstərir. "Üçatılan" əsəri müəyyən mənada bu dəyişən mühit və şərait haqqında povestdir, dəyişən zamanın həqiqətlərini üzə çıxarmaq məqsədi ilə yazılmışdır.

Fikrimizcə, tənqidi fikirdə "Üçatılan" povestinin "Azərbaycan kəndində kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən" əsər[1] kimi qiymətləndirilməsi də yazıçının estetik konsepsiyasının, onun tarixə müraciətinin əsas səbəbini düzgün müəyyənləşdirməməklə bağlıdır.

"Üçatılan" povesti 1981-ci ildə yazılmışdır. Bu illərdə kolxoz və sovxozların tənəzzülü, təsərrüfat forması kimi özünü doğrultmadığı gerçək həqiqət kimi meydana çıxmışdı. Buna görə də, İ.Əfəndiyevin kollektivləşmə uğrunda mübarizə hərəkatında müasirlik axtarması bir qayda olaraq gerçəkliyə ayıq münasibət göstərən yazıçının estetik baxışları ilə paradoksallıq yaradır. İkinci bir tərəfdən, Azərbaycan ədəbiyyatında sinfi mübarizə və kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən kifayət qədər (bəlkə də qədərindən çox) roman və povest yazılmışdır. M.Hüseynin "Kin", "Tərlan", Ə.Ələkbərzadənin "Yoxuşlar", "Dünya qopur", S.Rəhimovun "Saçlı", Ə.Vəliyevin "Qəhrəman" və b. əsərlərdə sinfi mübarizə və kollektivləşmə hərəkatı ideoloji mövqedən şərh olunmuşdur. 30-40-cı illərin

[1] Quliyev V. Nəsr (81-ci ilin ədəbi icmalı) // Ədəbi proses 81-82. Bakı: Elm, 1987, s.24

və qismən də 50-ci illərin tarixi ədəbi prosesi ideoloji yönlü olduğu üçün sənətkarlar bu hərəkatın əsl mahiyyətini açа bilməmiş, baş verən ictimai-siyasi proseslərin obyektiv mənasını, əsl həqiqəti göstərə bilməmişlər. "Üçatılan"ı "Azərbaycan kəndində kollektivləşmə uğrunda mübarizədən bəhs edən" əsər kimi qiymətləndirmək və bu "qiymətə" əlavə heç bir şərh verməmək əsəri mahiyyətcə yuxarıda adlarını çəkdiyimiz roman və povestlərlə eyni ideya mövqeyinə gətirmək deməkdir. Demək lazımdır ki, "Üçatılan" povesti fərqli bir mövqedən yazılmışdır və bu mövqeyin ifadəsi kimi səslənən mətn tamam başqa bir həqiqəti ortaya qoyur. İ.Əfəndiyev "Üçatılan"da sinfi mübarizə və kollektivləşmə uğrunda mübarizədən yox, bu "mübarizə" dövrünün həqiqətlərindən söz açır. Povestdə dövr hadisələrinə ideoloji, sosrealizm estetikasının tələblərindən irəli gələn illüziyalı münasibət yoxdur. Müəllifin əsas məqsədi 20-30-cu illərin ictimai-siyasi proseslərinin mürəkkəb və ziddiyyətli xarakteri haqqında obyektiv təəssürat yaratmaq, mənəvi-əxlaqi və psixoloji sferaya təsirini izləməkdir.

Povest sosrelizm prinsipləri ilə yazılmasa da, əsərin təhlil və qiymətləndirilməsində bu metodun ideoloji meyarlarına istinad meyli qabarıqdır. Povestdə yazıçı qayəsini "azadlıq uğrunda çarpışmalar"la[1], həmçinin Ərşadı "inqilab düşmənlərinə qarşı, yeni quruluşu gözü götürməyənlərin düzəltdikləri talançı qaçaq dəstələri əleyhinə fəal və cəsur mübariz"[2] xarakteri ilə bağlamaq məhz bu meylin ifadəsidir. Məsələ ondadır ki, bu cür qiymətləndirmə ilə nə yazıçının estetik konsepsiyasını, nə əsərin daşıdığı məna yükünü və bu "yük"də ifadə olunan müasirliyi, nə obrazların xarakterini və xarakterlərin inkişaf mexanizmini, nə simvolikasını, nə də təsvir və dialoqlarda özünə möhkəm yer almış mətnaltı mənanı izah etmək mümkündür.

C.Məmmədov "Üçatılan" povestini "lirik-psixoloji nəsr"

[1] Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı: Yazıçı, 1990, s.36
[2] İsmayılov Y. İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu. Bakı: Elm, 1989, s.206

nümunəsi hesab edərək yazır: "Yazıçı iki gəncin məhəbbəti fonunda dövrün tablosunu yaratmışdır".[1] Povestdə məhəbbət motivinin, doğrudan da, fon olması, süjetin inkişafında bir vasitə kimi düşünüldüyünü təsdiq etmək lazım gəlir. Lakin bu halda da söhbət iki gəncin sevgisindən yox, Ərşadın Sərvinazı almaq istəyindən gedir. Lakin bu məhəbbət qarşılıqlı deyildir. Əsərdə Sərvinazın Ərşada münasibəti həqiqi sevgi duyğusu kimi mənalanmır. Ərşad Sərvinazı götürüb qaçır və Sərvinaz onun arvadı olur. Ümumi kontekstdən o da aydın olur ki, Sərvinazın hissləri, başqa sözlə, bu istəyin qarşılıqlı olması məsələsi Ərşadı bir o qədər narahat etmir. Süjetə hərəkət verməkdən nöqteyi-nəzərindən bu məsələ müəllifi də bir o qədər maraqlandırmır. Ərşadın şəhərli dayısı qızı ilə "dialoq"u bunu aydın göstərir:

Anam zarafatyana soruşdu:

— Bəs Sərvinazın könlü hansınızadır?

— Dayım "hə" deyəndən sonra qızın nə həddi var sözünü çevirsin.[2]

Tənqidçinin özünün də etiraf etdiyi kimi, povestdə məhəbbət xəttinin fon səciyyəsi daşıması, üstəlik bu məhəbbətin təktərəfliliyi, eyni zamanda, aparıcı qəhrəmanın duyğusal xarakterli olmaması, ciddiliyə çəkən xarakteri əsərin təhkiyə ahənginin lirik-psixoloji istiqamətə köklənmədiyinin göstəricisidir. Süjetin müəyyən inkişaf mərhələsindən sonra bu motivin tam arxa plana keçməsi də bunun əlamətidir. Lakin povest, doğrudan da, psixoloji yönümlüdür. Təhkiyənin ahənginə istiqamət verən sosial-siyasi proseslərdir. Povestdə bu proseslərin insanlara psixoloji təsiri izlənilir. Zamanın və hadisələrin dəyişmə sürəti onların lazımınca idrak olunmasına imkan vermir. Bu cəhət insanları çətinliyə salır və onlar üçün əlavə problemlər yaradır. İkinci bir tərəfdən, həyatın və yaşayışın yeni meyarları və ölçüləri meydana çıxır. Həm də bu proses təbii şə-

[1] Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı: Yazıçı, 1990, s.36

[2] Əfəndiyev İ. Geriyə baxma, qoca. Bakı: Yazıçı, 1981

kildə baş vermir, insanların başının üstünü qəfil alır və onları çıxılmaz vəziyyətə salır. "…Kulaklarla mübarizə getdikcə şiddətlənirdi. Səs yayılmışdı ki, Azərbaycanın bəzi yerlərində təsərrüfatlar kollektivləşir. Hacı Tanrıverdi kimi varlılara çoxlu vergi gəlirdi. Ona görə də qaçaq dəstələri əmələ gəlmişdi".[1]

"Kulaklarla mübarizə"də, "kollektivləşmə"də, varlılara gələn çoxlu "vergilər"də bu həyatın indiyə qədər görünməmiş və eşidilməmiş halları idi. Buna görə də geniş kütlə vəziyyəti idrak edə bilmir, çıxılmazlıq içində vurnuxurdu. Zamanın mürəkkəbliyi və insanın sosial düşüncəsindəki psixoloji gərginliyin əsas səbəbi də bununla müəyyən olunurdu. Yaranmış namüəyyənlik insanların hərəkət və düşüncəsinə də namüəyyənlik gətirir. Nə etmək lazım gəldiyini bilməyən adamlar psixoloji gərginlik girdabında çabalayırlar. Povestdə psixoloji namüəyyənliyin ilk əlaməti Eyvaz dayının qızı Sərvinazı kimə – Hacı Tanrıverdinin oğlu Nuruya, yoxsa Ərşada vermək məsələsi ilə bağlı qəti bir qərara gələ bilməməsində üzə çıxır. Keçmiş zaman ölçüləri ilə yanaşanda Sərvinazı kimə vermək məsələsində Eyvaz dayı tərəddüd etmir. Hacı Tanrıverdinin "köklü nəsildən" olması, obada heç kimin "ondan çox qoyunu, ondan çox atı-dəvəsi" olmaması Eyvaz dayının qızı Hacı Tanrıverdinin oğluna vermək qərarını qətiləşdirir: "Bir var ki, Sərvinaz Hacı Tanrıverdinin gəlini ola, bir də var Ərşada gedə".[2] Lakin əyyam başqalaşanda, get-gedə dəyişəndə Eyvaz dayının da qərarı dəyişir. Hacı Tanrıverdi ailəsinin başı üstünü qara bulud örtəndən, şura hökumətində yüksək vəzifə daşıyan qardaşı oğlu Surxaydan bu ailənin "işi"nin "yaxşı olmayacağı" haqqında dəqiq informasiya alandan sonra Eyvaz dayı "Ərşadın bacısını çağırıb xəlvətcə onu başa saldı ki:

— Qoy, qardaşın qızı götürüb qaçsın".[3]

Eyvaz dayı qızı Hacı Tanrıverdi ailəsinə verməkdən do-

[1] Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.61
[2] Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.21
[3] Yenə orada. s.84

layısı ilə ona görə boyun qaçırmır ki, Hacı Tanrıverdi sinfi düşməndir, kulakdır, yaxud "şuranın düşməni"dir. Hacı Tanrıverdinin "başqalarının zəhmətindən istifadə eləyən" "ağa", "istismarçı" olması haqqındakı şura yönlü təbliğatlar da Eyvaz dayıının təsəvvüründə Hacı Tanrıverdinin "düşmən" obrazını yarada bilmir. Eyvaz dayının qərarını dəyişməsinin əsas səbəbi "heç nə başa düşmədiyi" bu mürəkkəblik içində Hacı Tanrıverdi kimi varlılara yeni quruluşda yer olmadığını başa düşmək və "hesabı içəri vermək" stixiyası ilə bağlıdır.

Hacı Tanrıverdiyə – sinfi düşmən, kulak adı ilə "damğalanan" obraza bu cür münasibət ədəbiyyatımızdakı ənənəvi münasibətdən köklü şəkildə fərqlənir. Dəyişən "əyyam"da belə Eyvaz dayının Hacı Tanrıverdiyə münasibəti loyallığı, müəllifin münasibəti isə insani meyarları – sinfi münasibətin əksinə olaraq görükdürür.

Povestdə kollektivləşmə uğrunda mübarizə hərəkatı da sinfi mövqelərin kəskin toqquşması, əks qütblərin ehtiraslı münasibətləri mövqeyindən təsvir olunmur. Kollektiv təsərrüfatın onların mənafeyinə olub-olmayacağı məsələsi obrazların düşüncəsini ardıcıl olaraq məşğul edir. Demək olar ki, böyük əksəriyyət kolxoz məsələsinə ümidverici yox, şübhəli nəzərlə yanaşır. Mümkün qədər gözləmə mövqeyi tutur, bu mümkün olmayanda isə kolxoza daxil olurlar. Bu "daxilolma" prosesinin psixoloji tərəfi povestdə daha çox "tədqiq" obyekti olur.

Kollektivləşmə hərəkatında adamları ən çox çaşdıran (onlara qəribə gələn) "yuxarılar"ın öz dövlətlərini guya "aşağıları" istismar hesabına qazanmalarına dair hökumət mövqeyidir. Adamlar uzun illər boyu onun gözləri qarşısında əziyyət çəkib var-dövlət qazananların istismarçılığına dair şura təbliğatına inanmırlar. Daha doğrusu, bu var-dövlətin min bir əziyyət hesabına qazanılması onlara gün kimi aydındır. Məqam düşən kimi onlar bu həqiqəti dilə gətirirlər. Eyvaz dayı ilə Surxay arasındakı dialoq bu baxımdan çox səciyyəvidir:

— Ona görə ki, Tanrıverdi bizim quruluşun düşmənidir.

Kulakdır.

— Kulak nədi?

— Dövlətli kəndli… Dövlətli tərəkəmə.

— Başa düşmürəm niyə axı şura çox qoyun-quzusu olana düşmən kimi baxır?

— Ona görə ki, onlar dövləti-varı İman kimilərinin zəhməti hesabına qazanıblar.

Eyvaz dayını od götürdü:

— Ay tarısız, əgər Üçtoqqa İman dövlət qazanan idi, niyə indiyəcən özünə bir gün ağlamırdı? Hacı Tarverdi o dövləti zorla tutub onun-bunun əlindən almayıb ki? Zəhmət çəkib, gecə-gündüz yatmayıb, əlləşib, qazanıb.[1]

Eyvazın Hacı Tanrıverdi və Üçtoqqa İmanla bağlı dilə gətirdiyi həqiqətlər povestdə konfliktin sinfi toqquşmalardan yaranmadığını göstərir. Adamların bir-birindən narazılığı ictimai ziddiyyətlərdən yox, şəxsi və tayfa münasibətlərindən doğur və konkret situasiyalarla bağlanır. Bu situasiyalar da hər hansı bir səbəbdən yarandığı kimi, müəyyən məqamda da ortadan çıxır. Ona görə də, əsərdə müxtəlif zümrələrə mənsub insanların bir-birinə ehtiraslı düşmənçilik münasibətinə rast gəlmirik. Şura təbliğatçısı varlıların istismarçılığına dair "uzun-uzadı danışanda Ərşad əsnəyib, öz ürəyində təbliğatçıya deyirdi: "Ay tarısız, kulak bizi müftə işlətmirdi ki? İşlədib haq verirdi, dayna".[2]

Kollektiv təsərrüfatın üstünlüyü, kolxoz olandan sonra hamının daha yaxşı yaşayacağına dair şura həqiqəti də ictimai düşüncədə özünə asanlıqla yer tapa bilmir. Adamlar "kollektivləşmə olanda hamı yaxşı işləyəcək. Ümumi təsərrüfatı özününkü bilib, can yandıracaq", "kollektivləşəndən sonra adamların şüuru dəyişiləcək, adamlar anlayacaqlar ki, yaxşı dolanışıq üçün hamının yaxşı işləməsi lazımdır"[3] sözlərindəki

[1] Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.54-55
[2] Əfəndiyev I. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.54-55
[3] Yenə orada.

məntiqi reallıq kimi qəbul edə bilmirlər. Adamlar daha real düşünür, uzun illərin həyat təcrübəsi və mühitlə sıx təmas onları daha konkret nəticələrə gəlməyə və illüziyalara aldanmamağa sövq edir. Surxayın şura ideologiyasından qidalanan və sırf nəzəri səciyyə daşıyan yuxarıdakı tezislərinə qarşı Eyvaz dayının antitezisi – praktik həyatdan doğan mülahizələri daha tutarlı və inandırıcı səslənir:

— Xam xəyaldı! Heç qardaş qardaşla bir yerdə dolana bilmir. Ayaqları yer tutan kimi ayrılıb deyirlər: səninki səndə, mənimki məndə. İndi durub bu boyda Kürdoba camaatı birləşib bir yerdə dövlət qazanacaq? Bunun içində bir-birilə dədə-baba ədavəti olanı var, oğrusu-əyrisi var. Üçtoqqa İman kimi əfəli var…[1]

Şura hökuməti nümayəndələrinin, müxtəlif zümrələrə mənsub obrazların ictimai-siyasi vəziyyətlə bağlı yaranan narahatçılığı, bu narahatçılığın yaratdığı psixoloji gərginlik sosial düşüncəni hadisələrin gələcək inkişafı ilə bağlı suallar əhatəsinə salır. Povestin ekspozisiyası kimi düşünülən bu sosial gərginlik hadisələrin sonrakı inkişafına təkan verir. Süjetin ekspozisiyadan zavyazkaya doğru hərəkətində hadisələri nəqletmədən konkret situasiyaların təsvirinə keçid güclənir. Müəllif sosial düşüncəni saran suallara cavab nöqteyi-nəzərindən konkret bir insanı povestin əsas qəhrəmanı kimi götürür. Ərşadın ictimai-siyasi proseslər burulğanında keçən həyatını zamanın insanının tale yolu kimi ümumiləşdirir. Kollektivləşmə dövrü haqqında obyektiv təəssürat almaq, dövrün psixologiyasını əks etdirmək baxımından bu obraz geniş material verir. Ərşad kolxoza daxil olur. Əlbəttə, filan qədər qoyunu, malı birdən-birə kolxoza qoymaq Ərşad üçün o qədər də asan olmur. "O, bir neçə gün lap key kimi gəzib dolanır". İllər boyu əzab-əziyyətlə qazandıqlarının birdən-birə əlindən çıxması Ərşada "dərd" olur. Ərşad xeyli müddət Haramı düzündə keçirdiyi günlərin "kədərli xatirə"si ilə yaşayır. Lakin

[1] Yenə orada.

o, bu dərdi, bu kədərli xatirəni özündən uzaqlaşdırmağa çalışır. Ərşad savadsız olsa da, təhkiyəçinin "dünyadan xəbəri olmayan Ərşad" kimi təqdiminə rəğmən, biz onu reallığı qiymətləndirməyi bacaran ayıq şüurlu bir gənc kimi görürük. Ərşadın kolxoza daxil olması kollektiv təsərrüfatın üstünlüyünü qəbul etməsi ilə bağlı deyil. Bir neçə günün içində Hacı Tanrıverdinin bütün var-dövlətini əlindən alıb onu "Üçtoqqa İman kimi lütün biri"nə çevirən şura hökumətinin gücü qarşısında geriyə çəkilmək stixiyası ilə bağlıdır. Bu, əlbəttə, qorxaqlıq göstəricisi deyil, riyakarlıq, gizli düşmənçilik də deyil. Bu, zamanın kəc rəftarı ilə barışmaq məcburiyyətidir.

Ərşad bütün gücü ilə özünü zamanın tələbinə uyğunlaşdırmağa, Hacı oğlanlarının bundan sonra "qızıl toqqa bağlayıb, erkək dayların saatda birini minib qız-gəlinin gözü qabağında belədən-belə səyirdə bilməyəcəyi"ni, hökumətin özlərindən olmasını düşünüb təsəlli tapmağa çalışır. Sədr onu kolxoz sürüsünə baş çoban qoyanda Ərşadın hökumətə inamı bir qədər də qüvvətlənir. Ərşad ona tapşırılmış əmanətə — el malına qayğısını əsirgəmir, öz şəxsi sürüsü kimi gecə-gündüz sürünün əziyyətini çəkir. Lakin yaranmış vəziyyətin mürəkkəbliyi Ərşadın beyninə rahatlıq vermir, o, əvvəlki kimi qayğısız yaşaya bilmir. Ərşadı qayğılandıran, ilk növbədə, gecə-gündüz çalışmasına baxmayaraq, qazancının nə olacağını təsəvvür edə bilməməsidir. Povestdə Ərşadın bu istiqamətdəki düşüncələrinə kifayət qədər yer ayrılmışdır: "Ancaq Haramıya bu gedişi ona əvvəlki kimi şirin görünmürdü. Onun Haramıda xüsusi heç nəyi yox idi. Altındakı istəkli atı belə indi onun deyildi. Bütün bunların axırı necə olacaq? Başa düşmürdü. Neçə vaxt idi ki, Sərvinazın yanına əliboş gedirdi".[1]

Müəyyən mənada sərbəstliyinin və ixtiyarının əlindən alınmasına baxmayaraq, Ərşad el malına xəyanət etmir, heç oğurluğa da getmir. Ərşadın hərəkətləri el adət-ənənələri, daha çox isə kişilik, mərdlik qanunları ilə tənzimlənir. O, ona

[1] Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.94

tapşırılan mal-heyvana, kolxoz malı kimi yox, el malı kimi yanaşır. Ərşadın təsəvvüründə isə el malına xəyanət yoxdur. İkinci bir tərəfdən, çobanlıq etməyə razılaşıbsa, daha sözündən dönmək mümkün deyil. Sözü dönüklük namərdlikdir. Ərşadın kolxoz sürüsünü qaçaq-quldurdan qorumaq üçün çalışması sinfi şüurun yox, mərdlik qanununun, sözünə sahib çıxmaq stixiyasının əlamətidir.

Onlara tapşırılan sürülərə burda "mənim heç nəyim yoxdu" fikri ilə yanaşan çoban yoldaşlarından – Əlidən, Kərəmdən qoyunlara qayğı tələb edəndə də çoban Ərşad hökumət malı barədə düşünmür. Bu zaman o, peşəkar heyvandar stixiyası ilə hərəkət edir:

— Ay tarısız, - deyə Kərəmə üz tutdu, - kolxoz olanda nə olar? Heyvanlar yazıq döyül?[1]

Ərşadın xarakteri elədir ki, o, hər çətinliyə dözər, hər cür əzab-əziyyətə qatlaşar, lakin heysiyyətinə toxunan bircə sözü həzm edə bilməz, hətta bu, ona həyatı bahasına başa gəlsə belə. Povestdə Ərşadın hökumətdən qaçaq düşməsi də onun xarakterindəki bu bütövlüklə bağlıdır. Təkbaşına dörd qaçağa qarşı vuruşub kolxoz sürülərini xilas edən zaman Ərşad hökumət adamlarından təşəkkür gözləməsə də, təhqir də gözləmir. Lakin milis rəisi Veysəlin Ərşada şübhəli və təhqiramiz münasibəti Ərşadın səbr kasasını doldurur. O, rəisə tabe olmaqdansa, qaçaq düşməyi üstün tutur. Ərşadın hökumət nümayəndələri tərəfindən zorən qaçaq edilməsi sosial ədalətsizliyin göstəricisidir və zamanın amansızlığını və mürəkkəbliyini ifadə edir.

Ərşadın "nəçərnik Veysəl"in başına "üç güllə" vurmaq ehtirası da, qaçaq düşüb dağlara çəkilməsi də, Arazın o tayına keçmək istəyi də yaranmış çətin vəziyyətlə bağlı qəhrəmanın düşüncəsindəki psixoloji gərginliyin göstəricisi olmaqla dövrün reallığını əks etdirir.

İ.Əfəndiyev Ərşadı öz təbiəti və mühitinin övladı kimi

[1] Yenə orada. s.96

təsvir edir. Obrazın xarakterini milli-tarixi ənənədən, kökdən ayırmır. Onun milli səciyyəsinin mürəkkəbliklərini açmağa çalışır, obrazın xarakterinə "sinfi şüur yetkinliyi" calamır. Ənənəvi kolxoz romanlarından fərqli olaraq onda "sinfi şüurun getdikcə inkişaf etdiyini" və "əsərin sonuna doğru sinfi şüurca yetkin qəhrəman" obrazına çevrilmə prosesini əks etdirməyə can atmır. Bütün bunların əvəzində İ.Əfəndiyev canlı və eyni zamanda, milli xarakteri səciyyəvi cizgiləri ilə inikas obyektinə çevirir. "…Ərşad üçün azadlıq ictimai nemət kimi yox, hər şeydən əvvəl, fərdi-mənəvi sərbəstlik kimi əziz və qiymətlidir".[1]

Tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda Ərşadın qaçaqlarla mübarizəsi onun sinfi şüurunun yetkinlik əlaməti kimi təqdim olunmuşdur. Əsl həqiqətdə isə Ərşadın "qaçaqlarla mübarizəsi" şura hökumətinin heç cürə "tuta bilmədiyi" Sarıqaçaqla "mərdi-mərdanə döşləşmək" istəyindən qidalanır. Sarıqaçağın "kolxoz malı" da olsa, camaatın var-dövlətini talan etməsi Ərşadda el-oba təəssübü hissini gücləndirir. Həm də Ərşad Sarıqaçağı İran qaçağı hesab edir. "O taylı gədəsi"nin gəlib onun elində-obasında mənəmlik etməsi ona acıq gedir. Buna görə də bir igid kimi o, bu vəziyyəti həzm edə bilmir. Ancaq Ərşad Sarıqaçağın əlindən "çox yanıqlı" olsa da, Veysəlin onu namərdcəsinə öldürmək təklifi ilə razılaşmır. Ərşada görə, Sarıqaçağı öldürmək olar, ancaq mərdi-mərdanə, üzbəüz döyüşlə. Veysələ dediyi sözlər Ərşadın xarakteri haqqında tam təsəvvür yaradır:

— Düzü, nəçərnik, kim olur-olsun, adamı namərdliklə öldürmək arıma gəlir. O vaxt qaçaq Nəbini yatdığı yerdə vurub qaçana el-oba indi də lənət oxuyur.[2]

Ərşad üzbəüz döyüşdə gülləsi qurtaran Sarıqaçağı tutur. Sarıqaçaq onun qabağına düşüb getməkdən boyun qaçıranda Ərşadın onu öldürməyə əli gəlmir. O, Sarıqaçağı buraxır. Y.İsmayılov yazır: "Ərşadın bir səhvi də onda olur ki, yaxaladığı

[1] Nəbiyev B. Roman və müasir qəhrəman. Bakı: Yazıçı, 1987, s.165
[2] Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.137

Sarıqaçağı buraxır. Bununla o, sadəcə səhv etmir, həm də bir növ cinayət işləmiş, səhlənkarlığa yol vermiş olur".[1] Şübhəsiz ki, bu fikirlə razılaşmaq olmaz. Lakin onu da demək lazımdır ki, tədqiqatçının bu fikri Ərşad obrazını "inqilab düşmənlərinə qarşı, yeni quruluşu gözü götürməyənlərin düzəltdikləri talançı qaçaq dəstələri əleyhinə fəal və cəsur mübariz"[2] inqilab qəhrəmanı kimi xarakterizə etmək meylindən qidalanır. Ərşad isə inqilab qəhrəmanı deyil, o, sadəcə öz təbiətinə sadiq milli xarakterdir. Ərşad Sarıqaçağı dörd səbəbdən öldürə bilmir. Birincisi, Ərşadın Sarıqaçağın şəxsiyyəti ilə bağlı gümanı düz çıxmır. Fikirləşdiyinin əksinə olaraq, Sarıqaçaq onun öz ellisi – Hacı Tanrıverdinin oğlu Fərhad olur. İkincisi, Ərşad Fərhadı gülləsi qurtarmış vəziyyətdə tutur. Ərşad gülləsi qurtarmış adamı öldürməyi igidlik qanunundan kənar iş hesab edir. Üçüncüsü, ölüm məqamında belə, Fərhad özünü əsl mərd kimi aparır, güllə qabağında "şax dayanır". Bu situasiya isə həmin məqamda onların qarşılaşmasını mərdin mərdə münasibəti müstəvisinə gətirir. Dördüncü səbəb isə budur ki, Sərvinazın qaçırılması ilə bağlı Ərşadla Fərhadın ailəsi arasında şəxsi ədavət var idi. Bu məqamda Fərhadın öldürülməsi Ərşadın şəxsi intiqamı təəssüratı yarada bilərdi. Bu hərəkət də Ərşad üçün qəbuledilməzdir. Göründüyü kimi, hansı rakursdan yanaşılsa, Ərşadın Sarıqaçağı öldürməməsi onun milli xarakterinin davamlılığının göstəricisidir.

Kərəm soruşdu:

— Nə oldu bəs, o köpək oğlu?

Ərşad bir az susub sonra onun üzünə baxmadan dedi:

— Buraxdım, cəhənnəm oldu.

Kərəm təəccüblə dedi:

— Necə yəni buraxdım, dəli-zad olmamısan ki?

Ərşad bir qədər susub dedi:

— Gülləsi-zadı qurtarmışdı.

---

[1] İsmayılov Y. İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq yolu. Bakı: Elm, 1989, s.107

[2] Yenə orada. s. 106

Kərəm dedi:

— Nə olsun gülləsi qurtarmışdı?

Ərşad dedi:

— Oba camaatı gəlib durdu gözümün qabağında.

— Oba camaatının Sarıqaçağa nə dəxli var?

Ərşad dedi:

— Sarıqaçaq deyilən adam Hacı Tanrıverdinin oğlu Fərhad imiş.[1]

C.Məmmədov yazır: "Hacı Tanrıverdi tərəkəmələrin Sovet hakimiyyətinə düşmən nümayəndəsi kimi ümumiləşdirilmişdir. Yaxşı və çox yaxşı haldır ki, yazıçı bir çox əsərlərdə inqilaba düşmən qüvvələrin tanış karikaturasını deyil, məhz düşmən mövqeyini açmışdır".[2] Tədqiqatçıya görə, "varlı ata (yəni Hacı Tanrıverdi – T.C.) bu dünyada varını qorumaq idealından başqa heç nə tanımır" və elə buna görə də "təzə quruluşa, ədalətə düşmən"[3] çıxır.

Bu cür qiymətləndirmə meyarları ilə C.Məmmədov Hacı Tanrıverdi obrazını "Yoxuşlar"dakı (Ə.Ələkbərzadə) Babacan, "Tərlan"dakı (M.Hüseyn) Fərman bəy, "Qəhrəman"dakı (Ə.Vəliyev) Merac və Seyid Əhməd obrazları ilə eyniləşdirir. Sinfi düşmən kimi yaradılan bu obrazların nə dərəcədə realist və həyat həqiqətinə uyğun təsvir edilməsi məsələsini bir tərəfə qoyaraq, demək lazım gəlir ki, İ.Əfəndiyevin Hacı Tanrıverdiyə münasibəti sələflərinin münasibətindən kəskin şəkildə fərqlənir. İ.Əfəndiyev Hacı Tanrıverdini tərəkəmə obalarının varlı insanlarının ümumiləşdirilmiş obrazı kimi yaradır və sovet hökumətinin gəlişi ilə onun və onun kimilərin düşdüyü acınacaqlı vəziyyətin realist təsvirini verir. Yazıçı heç bir halda Hacı Tanrıverdini "düşmən" kimi xarakterizə etmir. İ.Əfəndiyev Hacı Tanrıverdini son dərəcə canlı və bütöv bir xarakter kimi əks etdirir. Məlum olur ki, Hacı Tanrıverdi tərə-

---

[1] Əfəndiyev İ. Üçatılan. Bakı: Gənclik, 1982, s.151

[2] Məmmədov C. Sənətkar gözü, nəsrin sözü. Bakı: Yazıçı, 1990, s.38

[3] Yenə orada.

kəmə obalarının sayılıb-seçilən "dağdan ağır" kişilərindəndir. El-oba arasında çox böyük nüfuzu var. Hamı onun əvvəllər çoban olduğunu, bütün var-dövlətini ağır zəhmət bahasına qazandığını bilir. Əsərdə Hacı Tanrıverdinin nə vaxtsa kimisə işlədib haqqını vermədiyinə, başqa sözlə, onun istismarçılığına dair bircə işarə də yoxdur. Bütün var dövləti, özünün və uşaqlarının "səsi alınan" Hacı Tanrıverdinin yeganə "günah"ı günün birində Arazın o tayına keçməsidir. İ.Əfəndiyev Hacı Tanrıverdi obrazını tendensiyalı və ideoloji mövqedən yaratmamışdır. Hacı Tanrıverdilərin taleyi mürəkkəbliklər və ziddiyyətliklərlə dolu Zamanın tərkib hissəsi, reallığı idi. Yazıçı bu reallıq haqqında həqiqəti ifadə edir. Bu həqiqət isə Hacı Tanrıverdiyə nifrət hissi tələqin etmir. Əksinə, düşdüyü faciəli vəziyyətlə bağlı Hacı Tanrıverdi və onun ailəsinin taleyi oxucuda ağrılı hisslər yaradır. Hacı Tanrıverdinin kiçik oğlu Fərhadın Sarıqaçağa çevrilməsinin, müəyyən mənada çılğınlaşmasının və hətta amansızlaşmasının obyektiv səbəblərini də görməmək, hiss etməmək mümkün deyil. Bu səbəbdən Fərhadı "düşmən" obrazı kimi yox, tragik obraz kimi qavrayırıq. Ərşad da Fərhadın bu vəziyyətə düşməsinin səbəblərini təhtəlşüur olaraq başa düşür və buna görə də, hər şeyə rəğmən, onu öldürməyə "əli qalxmır".

Povestdə Ərşadın silahı – üçatılan da simvolik obraz səviyyəsində iştirak edir. Əsərdə hadisələrin inkişafı və konfliktin yaranmasında əhəmiyyətli detal rolu oynayır. Bu köhnə tüfəngə münasibət obrazların iç dünyasının, mənəviyyatının açılışına təkan verir. Povestdə üçatılan, ilk növbədə, milli-tarixi varlığımızı yaşatmağın zəruriliyi ideyasını simvollaşdırır. Üçatılan, digər bir mənada isə, mərdlik, kişilik dünyasının simvolu kimi canlanır. Hər iki halda üçatılan milli yaddaşımızı simvollaşdırır. Ərşadın bu tüfəngə həssas münasibəti onun kökə, milli varlığa bağlılığının göstəricisidir. Üçatılan tüfəngin Ərşadın əmisi Kərbəlayı Əsəddən yadigar qalması və Kərbəlayi Əsədin də öz zamanında çox məşhur və mərd bir igid

olması məsələsi qətiyyən təsadüfi deyil. Kərbəlayi Əsəd millitarixi keçmişi rəmzləşdirir. Ərşad milli tarixi keçmişə sədaqət hissini əyaniləşdirir. Üçatılana münasibət də bunun təzahürüdür. Üçatılanın patronlarının azalması və istehsal edilməməsi də mərdlik, kişilik qanunlarının get-gedə daha artıq dərəcədə zəifləməsi və tənəzzülünün göstəricisidir. Ərşadın bütün hərəkətləri milli varlığı bu tənəzzüldən çıxarmaq cəhdinə köklənib. Lakin "dəyişən zaman" bu cəhdləri uğursuzluğa müncər edib. Ərşadın üçatılanı yenidən torpağa basdırması və könüllü təslim olması bu acı həqiqəti daha aydın dərk etməsi ilə bağlıdır. "Lakin bundan belə nəticə çıxarmaq əsla doğru olmaz ki, guya üçatılanı torpağa gömən Ərşadı qəhrəmanlıq ruhu büsbütün tərk edir. Əlbəttə, yazıçı bu fikirdən uzaqdır".[1] Həqiqət budur ki, yeni dünya "qanunları" qarşısında davam gətirmək mümkünsüz olub. Ərşadın dostları – Şahmarın və Köçərinin hərəkətlərindəki təbəddülatlar – Ərşadı təəccübləndirən təbəddülatlar yeni dünya qanunlarının milli varlığa təsirini ifadə edir. Milli varlıqda yaranan metamarfozaların göstəricisidir.

Hərəkətləri ilə Ərşadın təəccübünə, heyrətinə və əsəbiləşməsinə səbəb olan komsomol oğlan "yeni dünya"nın övladıdır. Bu komsomol oğlan babasından qalma köhnə berdanka tüfəngi keçmişin qalığı kimi muzeyə verir. Baba yadigarı onun üçün heç bir məna ifadə etmir. Bu hərəkətinə görə "dünyanı dağıdan" nənəsinin "ağac götürüb" onu döymək istəməsinin, "abrını ətəyinə bükməsi"nin səbəblərini anlaya bilmir.

Komsomol oğlan Ərşadın "nənən qeyrətli arvadmış" sözlərində ona tuşlanan kinayənin mənasını da başa düşmək iqtidarında deyil. Çünki komsomol oğlan milli yaddaşsızlığa köklənib. Oğlunun adını Mayıs qoyması da, oxuduğu mahnı da (Mən hər ildə bir mayısam; Lalə məndə, çiçək məndə, gül məndə…), Ərşadın oğluna qoyduğu İbixan adını "köhnə ad" hesab eləməsi də milli yaddaşsızlığına işarədir. Komsomol oğlanın

[1] Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat // «Azərbaycan» jurnalı, 1986, s.165

"babasının karlı adam", özünün isə "cüvəllağı" olması ilə bağlı söhbətlər mənəvi-əxlaqi dünyamızdakı itkilərin başlanğıcını görükdürür.

Azərbaycan xalqının son əsrlərdəki yaşam tərzi, adət-ənənələri, milli düşüncəsi, milli varlığın yaşadılması uğrundakı mübarizələri, kəşməkəşli və faciəli taleyi "Köç" romanında da bədii tədqiqatın mərkəzinə çəkilir.

Tənqidçi A.Məmmədov yazır: "Lakin Mövludun növbəti əsəri olan "Köç" romanı məndə ziddiyyətli təəssürat yaradır. Çünki "Dəyirman"dan fərqli olaraq ədəbi ictimaiyyət tərəfindən az qala yekdilliklə bəyənilən bu roman, məncə, daha formal, daha soyuqqanlıqla, bəzi məqamlarda hətta mücərrəd bayağılıqla "quraşdırılmışdır". Bu əsərdə zahirən hər şey yerli-yerində, hətta çox gözəldir, ancaq "Dəyirman" povestinin mayasını təşkil edən təbii insan ağrısı və həyat vəlvələsi burda yoxdur… Bu mənada "Köç" geriyə deyil, kənara atılmış addımdır. Bəlkə də öz vaxtında "Dəyirman"ı qəti surətdə rədd edən adamlara qərəzsiz bir güzəştdir".[1] Tənqidçinin mövqeyi ilə razılaşmağın çətinliyi ilə bərabər, onun fikirlərinin ziddiyyətli olduğunu da demək lazım gəlir. Çünki "Mövlud Süleymanlının 80-ci illər nəsri üçün özünəməxsus mərhələ sayıla bilən "Dəyirman" povesti" (A.Məmmədov) ilə müqayisədə "Köç" "geriyə deyil, kənara atılmış addımdır"sa, onda bu əsəri necə "daha formal, daha soyuqqanlıqla, bəzi məqamlarda hətta mücərrəd bayağılıqla quraşdırılmış" əsər hesab etmək olar? Tənqidçinin öz məntiqi hələ bu əsəri yazıçının yaradıcılığında ən azı "Dəyirman"a bərabər bir əsər hesab etməyə imkan verir. Tənqidçinin əsərdə "təbii insan ağrısı və həyat vəlvələsinin" olmamasına dair mülahizələri də mübahisəlidir. Fikrimizcə, tamamilə əksinə, əsər başdan başa "həyat vəlvələsi"nin bədii ifadəsidir və bu vəlvələ ayrı-ayrı fərdlərin yox, bütöv bir millətin, xalqın faciəli taleyinin, həyat yolunun ağrılarından yaranır. A.Məmmədovun romana bu cür sərt münasibətinin haradan

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.107

qaynaqlandığı da aydındır. Tənqidçi belə hesab edir ki, A.Hüseynov romanın üstün cəhətlərini əsaslandırmaq üçün "Köç"ü "simvolik nəsr nümunəsi" sayır və əslində bu qənaəti ilə əsərin problematikasının mücərrədliyini mümkün qədər yumşaltmağa cəhd edir.[1] Deməli, A.Məmmədov "Köç"ü simvolik əsər hesab etmir, burda təsvir edilən hadisələri real planda qəbul edir və həqiqətən də "əsərin real planda oxunuşu müəlliflə mübahisələrə imkan yaradır".[2] Fikrimizcə, A.Hüseynov, H.Qasımov, T.Qəhrəmanov, R.İsmayılov və başqa tədqiqatçılar "Köç"ü simvolik əsər kimi qiymətləndirməkdə haqlıdırlar və təsvir predmetinə simvolik təsvir üsulunun tələbləri ilə yanaşdıqda "əsərin problematikasının mücərrədliyi" yox, son dərəcə ciddiliyi meydana çıxır.

Əsər haqqındakı əksər tədqiqatlarda əsərin simvolik, şərti metaforik təsvir üsulu ilə yazıldığı qəbul edilsə də, romandakı hadisələrin "real tarixi proses" kimi (A.Hüseynov) təhlilinə meyil və ya simvolikliyin ayrı-ayrı təsvir vasitələrində axtarılması istiqaməti aparıcıdır. Tənqid əsərdəki "təsvirlərdə metaforik məğzin barizliyini", "arxa planın, alt layların mövcudluğunu", "konkret tarixi reallığın" "ümumiləşdirmələr və simvolika ilə əvəz olunduğunu" qeyd etsə də, bir sistem halında bu layları, bu "metaforik məğzi", "simvolikanı" açmağa cəhd etmir və bütövlükdə əsərin şərti-simvolik məzmunu açılmamış qalır. A.Hüseynov yazır: "Yazıçı qan davasına, Qarakəllə kökü ilə Qanıq evi arasındakı əsrlər boyu davam edən ədavətə geniş yer ayırır, həmin düşmənçiliyin bir sıra bəlalarına diqqəti yönəldir".[3] Y.Axundov da romanın konfliktinin əsasında duran hadisəni A.Hüseynovla, demək olar ki, eyni mövqedən şərh edir: "Ümumiyyətlə, müəllif "Köç"də Qarakəllə evi və Qanıq

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.107
[2] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.187
[3] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.187

evi adları ilə verilən iki kök, nəsil arasında davam edən daimi qan düşmənçiliyini, ziddiyyəti tarixən xalqımızın inkişafına mane olan, yurdu didib-parçalayan dəhşətli bir hadisə hesab edir".[1]

Bu mülahizələr "Köç"ün süjet xəttinin əsasında duran hadisənin "real plan"da mənalandırılmasından irəli gəlir ki, bununla da razılaşmaq olmur. Romanda geniş planda qan davası problemi qoyulmamışdır. Məsələnin bu şəkildə izahı əslində "Köç"ün sosial məzmununu qat-qat zəiflədir.

Bu doğrudur ki, "Üç yüz ildən çox idi ki, Qarakəllə kökü ilə Qanıq nəsli arasında qan axırdı. Üç yüz il idi ki, iki kök arasında döyüşlər gedirdi".[2] Lakin romanda kök və nəsil anlayışları metaforik anlamdadır. Qarakəllə kökü metaforik obrazı Azərbaycan xalqını ifadə edir. Bu kökün taleyi fonunda onun tarix boyu qarşılaşdığı faciələr, müsibətlər ümumiləşdirilmişdir. Ədəbi tənqidin romanda "bir xalqın, bir milli xarakterin inkişaf yolu"nun ümumiləşdirilməsinə aid mülahizələri də dolayısı ilə bu fikri təsdiq edir. Lakin bu məqamda Qarakəllə kökünün təmsil etdiyi xalqın mübarizəsinin hədəfini düzgün müəyyənləşdirmək lazım gəlir. Romanda Azərbaycan xalqının faciələri tayfa davaları ilə yox, Qanıq nəslinin timsalında yadelli düşmənlə tarixi düşmənçiliklə şərtlənir. Deməli, Qarakəllə kökü kimi Qanıq nəsli də metaforik obraz kimi qəbul edilməlidir.

Belə olanda əsəri şərti olaraq xarakterlər romanı kimi səciyyələndirmək olar. Bu fikir ilk baxışdan xeyli mübahisəli görünür və A.Hüseynovun aşağıdakı fikri ilə paradoksallıq yaradır: "Lakin bununla belə, surətlərin ətraflı şərhinə, ideyanın, mətləbin mərkəzə çəkilmiş, qabarıq canlandırılmış xarakterlərdə inikasına aşkar ehtiyac duyulur. Ümumiləşdirici, cəmləşdirici xarakterin yaradılması, yəqin süjet xəttində də ardıcıllığı və bütövlüyü qoruyardı, külli miqdarda epizodik iştirakçılara,

[1] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.165
[2] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.28

dağınıq səhnələrə də lüzum qalmazdı".[1] Demək lazımdır ki, Qarakəllə kökü və Qanıq nəsli məhz belə ümumiləşdirici, lakin metaforik obrazlar kimi düşünülmüşdür. "Külli miqdarda epizodik obrazlar" isə (əgər onları, doğrudan da, külli miqdarda və epizodik adlandırmaq mümkündürsə) bu iki şərti obrazın ayrı-ayrı cizgilərinin, xarakterlərinin səciyyəvi əlamətlərinin ifadəsidir və obrazları tamamlamağa xidmət edir.

A.Hüseynov "Köç"ü "təhkiyə ahənginə və məcazlar sisteminə, hadisələrin inkişaf səciyyəsinə və konfliktin, xarakterlərin şərhi üsullarına" görə "müstəqim mənada da nağılvari, dastanvari roman" adlandırmaq mümkün olduğunu yazır. Bu fikir, şübhəiz ki, doğrudur. Lakin "Köç" romanının xalq dastanlarına, xüsusən "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanına bağlılığının səciyyəsi daha mürəkkəb və çoxşaxəlidir, müxtəlif qatlıdır. Romanda "Kitabi-Dədə Qorqud" dastanının mövzu və ideya-məzmun baxımından təsiri aşkar duyulur. Bir çox motivlər romana dastandan gəlir. Konfliktin mahiyyətini təşkil edən Qarakəllə kökü və Qanıq nəsli arasındakı düşmənçilik öz mayasını "Kitabi-Dədə Qorqud"dan alır. Məlumdur ki, dastanda Oğuz tayfaları ilə kafərlər arasındakı düşmənçilik motivi mühüm yer tutur və bu, xüsusən, "Salur Qazanın evi yağmalandığı boyu bəyan edər" boyunda daha ön plandadır. Dastanda oxuyuruq: "Yeddi bin…din düşməni alaca atlu kafər…Qazan bəgin ordısına gəldi. Altun ban evlərin kafərlər çapdılar, qaza bənzər qız-gəlini çığırışdırdılar.. Ağır xəzinəsini, bol axçasını yağmaladılar. Qırq incə belli qız ilə Boyu uzun Burla xatun yesir getdi. Qazan bəgün qarıcıq olmış anası qara dəvə boynında asılu getdi".[2]

İndi də romandan bir parçaya diqqət yetirək: "Qarakəllələrin heç vaxt eşitmədikləri, görmədikləri bir döyüş başlanmışdı. Elə bir davanı çoxdan gözləyən Qanıq evinin adamları

---

[1] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) // Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.186

[2] Kitabi – Dədə Qorqud. Bakı: Yazıçı, 1988, s.42-43

Qarakəllələri güllələrlə qarşıladılar… Azalıb az qaldıqlarından xəbərləri yox idi. Bircə Uğur da qalsaydı, Ardıc da qalsaydı, yenə də vardılar. Arxadan Qarakəllə qızlarının səsi gəldi. Qanıq evindən bir dəstə atlı yenə çıxıdı, dörd yandan qızlı-oğlanlı, kişili Qarakəllələri gülləyə basdılar. Qarakəllələrin hamısı qırılmışdı, üç-dördü yaralıydı. Uğurun başına yığışmışdılar. Uğur can verirdi".[1]

"Kitabi-Dədə Qorqud"da təsvir edilən düşmənçiliyin ən azı boyların yaranma tarixi qədər – 1300 ildən çox yaşı var və deməli, bu düşmənçilik tarixi səciyyə daşıyır. Əlbəttə, yazıçının məqsədi tarixi düşmənçiliyin dastandakı təcəssümünü əsərinin predmetinə çevirmək deyil, daha çox bu düşmənçiliyin çox əsrlər keçəndən sonra da, yeni səciyyə və mahiyyət qazanaraq davam etdiyini göstərməkdir. Romanın yazıldığı ildən az bir müddət – 7-8 il keçəndən sonra xalqımızın bu tarixi düşmənçiliyin çox acı nəticələrini daha dəhşətli şəkildə yenidən yaşaması müəllifin üzaqgörənliyi və əsərin müasirliyini şərtləndirən ən vacib cəhətlərdəndir.

Romanda təsvir edilən dövr dastandakından çox-çox sonrakı zamandır. Təsvirlərdən məlum olur ki, müəllif Azərbaycan xalqının son 200 illik bir tarixinin bədii səciyyəsini vermək məqsədini əsas götürmüşdür. Lakin nəzərdə tutulan dövrü baş vermiş tarixi hadisələrin, şəxsiyyətlərin xronikal bədii səlnaməsi kimi şərh etmək yox, tarixi dövrün əsas ruhunu şərti-metaforik planda səciyyələndirmək və oxucuda Azərbaycan xalqının son əsrlərdəki yaşam tərzi, adət-ənənələri, milli düşüncəsi, milli varlığın yaşadılması uğrundakı mübarizələrini, kəşməkəşli və faciəli taleyi haqqında təsəvvür oyatmaqdır. A.Hüseynovla tam razılaşmaq lazım gəlir ki, "yaddaş "Köç" romanının leytmotividir[2] və əsərin müasirliyini, bədii-estetik təsirini şərtləndirən əsas cəhətlərdəndir. Bu mənada, "Köç"ü

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.152-153
[2] Hüseynov A. Tarixi düşüncə vüsəti (1980-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.187

tarixi-etnoqrafik roman kimi səciyyələndirmək mümkündür.

Romanın süjet xəttinin əsasına Qarakəllə kökü və Qanıq nəsli arasında 300 ildən artıq davam edən düşmənçilik qoyulsa da, daha çox son iki əsrin hadisələri təsvir obyekti kimi götürülmüşdür.

Romanda üç zaman kəsiyi təsvir edilir. Birincisi, "yüz yaşlı Hürü qarının bildiklərindən, yaddaşından da yaşlı, qədim bir keçmiş"dir. Bu keçmiş haqqında romanda müfəssəl təsvirlər yoxdur və bilavasitə romanın təsvir predmeti kimi götürülməmişdir. Bu dövr haqqında məlumatları biz yaşlı qəhrəmanların xatirələrindən, qonşu tayfanın-Qoşqar evinin ozanlarının dastanlarından və qəbiristanlıqdakı baş daşları üzərindəki yazılardan alırıq. Qarakəllə kökünün ağsaqqalı dədə-babalarının yaşadığı tarixi torpaqlarda – Yemlikli, Ağlağan, Qaraxaç, Ağçalı, Əyriqar dağlarının ətəklərinə gəlib çıxanda: "Su axdığı yerdən bir də axar, - dedi. – Biz də axtardıq, axarımızı tapdıq. Yeddinci dədəm bu yerlərin adını çəkərmiş. Babam öləndə deyib bizlərdən kimsə gedib o yerlərdə öləcək. Mənəm, ölməyə gəldim, torpaq çəkirmiş məni".[1] Qarakəllə kökünün öz tarixi torpaqlarına qayıdıb, yenidən oturaq həyata keçməsindən sonrakı hadisələr romanın süjetində əsas yer tutur və təxminən 150 illik bir dövrü əhatə edir. Şərti olaraq ikinci zaman kəsiyi adlandıra biləcəyimiz bu mərhələnin əvvəlində daha çox feodal təsərrüfat münasibətləri aparıcı idisə, sonuna doğru artıq kapitalist təsərrüfat münasibətləri önə çıxır. Şəhərlərin yaranması və inkişafı, kənd adamının şəhərə ayaq açması, adamların "maşın", "pul", "alver", "bazar" havasına köklənməsi bu zaman kəsiyinin sonunun XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə qədər gəlib çıxdığını göstərir. Obaya "şəhər" havası gətirən nəvə ilə babanın arasındakı dialoq bu zamanın əhatə dairəsi haqında informasiyaları xeyli dəqiqləşdirir:

— Oralarda neçənci tarixdi dedin, oğul?!

— Dedilər, min doqquz yüz…cü ildi, baba.

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.46

— Min doqquz yüz…cü?

— Həə, baba!

— Düz olmaz, oğul, nədənsə, yanlışdı, bə onnan o yana hanı? Dünyanın yaşı bilinməz. O boyda elə mən yaşamışam.[1]

Romanda III zaman kəsiyi "dünyanın dəyişdiyi" vaxta düşür. On beş il "qız adı ilə böyüyən" Qarakəllə kökündə üçüncü Bəkil üzünü nənəsi Hürü qarıya tutub deyir: "Deyirlər, bəylik olmayacaq, hamısını sürgün eliyəcəklər".[2] Romanın müxtəlif xarakterli obrazlarının dilindən səslənən "Bunlardı hökumət olmaq istəyən? Hökumət quracaqlar, çarıqlı hökümət?"[3], "qaçıb sürgündən, qırmızılara qoşulub"[4] kimi fikirlər üçüncü zaman kəsiyinin sovet hökumətinin Azərbaycana gəlişindən sonrakı dövrü əhatə etdiyi haqqında düşüncələrə stimul verir.

Roman üç fəsildən ibarətdir. Birinci və üçüncü fəsillərdə üçüncü zaman kəsiyinə, ikinci fəsildə isə ikinci zaman kəsiyinə aid hadisə və obrazlar təsvir obyekti kimi götürülür. Birinci zaman kəsiyi ilə bağlı fikirlər ikinci fəsildə xatirə və qəbirüstü daşlardan oxunan mətnlər kimi bir növ haşiyələrdə verilir.

Romanda verilən zaman kəsiklərini ayırmaq ona görə zəruridir ki, hadisələrin başvermə zamanını konkretləşdirir, təsvirləri mücərrədlikdən xilas edir. İkinci tərəfdən, əsərin süjet və kompozisiyasına aydınlıq gətirir, hadisələrin və xarakterlərin inkişaf dinamikasını başa düşməyə imkan verir. Zaman kəsiklərinin konkretləşdirilməsi, romanın obrazlar sisteminə də aydınlıq gətirir. Romanda eyni adı daşıyan, lakin müxtəlif zaman kəsiklərində yaşayan və fərqli səciyyələrə malik obrazlar var. Məsələn Hürü qarı, Bəkil, İmir həm ikinci, həm də üçüncü zaman kəsiklərində yaşayan, müxtəlif taleli obrazların adıdır. Buna görə də obrazlara qiymət verərkən müxtəlif zamanlarda yaşayan eyni adlı qəhrəmanları fərqlən-

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı, 1984. s.157
[2] Yenə orada. s.191
[3] Yenə orada. s.176
[4] Yenə orada. s.177

dirmək lazımdır. Birinci zaman kəsiyindəki Bəkil obrazı ilə üçüncü zaman kəsiyində yaşayan Bəkili xarakter, hadisələrə münasibət, əqidə baxımından ayırmaq lazım gəlir.Roman qəhrəmanları özlərini təqdim edəndə ad qoymadakı bu şərtilikləri hətta özləri də nəzərə alırlar:

— Adın nədi? Mənim adım Çiçəkdi.

— Mənim adım Bəkildi. Dördüncü Bəkiləm. Babalarımın adıdı, yeddinci Bəkil çox güclü, çox iri adam olacaq.

— Mən də yeddinci Çiçəyəm, yeddi nənəmin adı Çiçək olub.[1]

Ad qoymadakı bu adət adamların öz soykökünə bağlılığını artırır və roman müəllifi bu dialoq vasitəsilə, ümumiyyətlə, Qarakəllə kökündə mənəvi yaddaşın güclülüyünə işarə edir. Bu istiqamətli detallar romanda çoxdur. İkinci tərəfdən, romanda xəsis, lakin çox dəqiq cizgilərlə xarakter səviyyəsinə yüksəldilmiş Bəkil, Beyrək, Qutluq, Oral, Göyüş, Uğur obrazları ilə Çəmən, Sarac obrazları eyni tipli qəhrəmanlar deyil.

Romanda hər bir zaman kəsiyinin öz həqiqətləri vardır.

Qeyd edək ki, ikinci zaman kəsiyindəki hadisələr romanda daha əhatəli yer tutur və əsərin ideya-məzmununun tutumlu ifadəsində mühüm əhəmiyyətə malikdir. Burda Qarakəllə kökünün tarixi timsalında Azərbaycan xalqının öz ərazilərində çox qədimlərdən məskunlaşdığı, oturaq həyat tərzi keçirdiyi əks olunur, köçərilik Qarakəllə kökünün tarixində keçici və müvəqqəti mərhələ kimi qiymətləndirilir. Romandakı təsvirlərdən Qarakəllə kökünün Əyriqar ətəklərinə yenicə gəldiyi yox, öz tarixi torpaqlarına qayıtdığı aydın olur. Qarakəllə qarıları deyirlər: "Su kimi yerimizdən oynadıq, qayıdaq yerlərimizi tapaq".[2]

Qarakəllə kökünün öz tarixi torpaqlarında məskunlaşmaq istəyi kökün ağsaqqalı Dədənin Qoşqar evi adamları ilə dialoqunda bütün aydınlığı ilə üzə çıxır:

---

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı, 1984.s.57

[2] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.53

Yer Dədəni çəkirdi. Dədənin torpağa qanı qaynayırdı…

Dədə düşüncədən ayrılıb döndü:

— Buralarda yaşayan olub, izi görünür.

— O görünən dağın dibində saraylar tikilib, indi kala-falıqları qalıb.

— Buralara düşəcəyəm, getməyəcəyəm, bax, uzaqdan-uzağa görünən təpəliyi döyür ürəyim…

— O dediyin təpəliklər Qanıquşağınındı…

— Yox, bizimdi oralar, -dedi. -Babamızdan qalandı. Buraların adını çəkirdi babam. Deyirdi Əyriqardan atlandıq çıxdıq…

— Əyriqar o təpəliklərdəki dağın adıdı.

— Oralar bizimdi. Qanıquşağı bizim yerləri tutub, qırılıb qalmasaq da, orada yaşayacağıq.[1]

Qarakəllə nəslinin məhz öz tarixi torpaqlarına qayıtmasını Qoşqar evi ozanlarının oxuduğu dastanlar, havalar də sübut edir. Qarakəllə kökü öz tarixi torpaqlarına qayıdanda qonşuları Qoşqar ozanlarının oxuduqlarında "yerlərini-yurdlarını atıb məmləkətlər qurmağa, səltənətlər tikməyə gedən Qarakəllə kişilərinin dastanını" eşidirdilər, "At beli", "Qaya başı", "Köç üstü" kimi Qarakəllə havalarını dinləyirdilər: "Qoşqar evinin ozanının dastanları yurddan çıxanların tarixiydi".[1]

Deməli, "Köç" romanında "bir qəbilə timsalında" xalqımızın oxuculara "köçəri kimi təqdim edilməsi", "xalqımızın köçərilikdən oturaqlığa keçməsi" kimi fikirlərin əks olunduğu haqqında romanın ünvanına deyilmiş tənqidi mülahizələr[2] həqiqətdən uzaqdır.

Romanla bağlı iradlardan biri də tarixilik məsələsi ilə bağlıdır. K.Vəliyev müəllifi "uzaq və yaxın tarixdən, eləcə də mifik zamanlı keçmişdən", "təxmini və təqribi yazmaqda"

---

[1] Yenə orada. s.59

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.60

[2] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.165-173

tarixiliyin "elmi əsasdan məhrum" olmasında günahlandırır.[3]

Y.Axundov da bir sıra tarixi hadisələrin təhriflə verilməsi ilə bağlı iradlar irəli sürür.[4]

M.Süleymanlı xalqın tarixi keçmişinin epik mənzərəsini vermək məqsədini qoymamışdır: Roman başdan-başa rəmzlərdən ibarətdir və bu rəmzlərdə xalqımızın bədxah qonşularımız və "böyük qardaş" titullu rus imperiyası ilə mübarizədə öz tarixi varlığını, torpaqlarını qoruyub saxlamaq əzmi və bunun dəhşətli çətinlikləri ifadə olunmuşdur. Köç köçərilik deyil, köçəri həyat tərzi də deyil. Köç yoldur – bir xalqın öz köçü ilə, milli varlığı, maddi və mənəvi irsi ilə birlikdə keçib getdiyi yoldur: "Yaranışın o başından bu başına axtara-axtara yol gəlirdilər".[5] "Bu əsər "Yol" da adlana bilərdi. Çünki bu, bir xalqın doğula-doğula, ölə-ölə təkcə torpaq üstündə deyil, həm də tarix boyu keçdiyi enişli-yoxuşlu, davalı-şavalı bir yolun təsviridir".[1] Köç məfhumu xalqımızın keçib getdiyi tarixi yolda qazandığı uğurları, itirdiyi itkiləri, qarşılaşdığı məşəqqətləri ümumiləşdirmək üçün müəllifin uğurlu tapıntısıdır, rəmzi-simvolik ifadədir.

Bilinməyir yaşın sənin,
Nələr çəkmiş başın sənin.

Köç şərti-metaforik obraz olaraq bu məşhur şer parçasında ifadə olunmuş ağrıların səciyyəsidir.

"Köç"də mifiklik var, irreallıq var, əsər başdan-başa şərtiliklərdən ibarətdir. Burada real tarixi hadisənin təsviri yoxdur. "Köç"də irreallıqla, mifikliklə, bədii şərtiliklə inikas olunmuş fikir var. "Köç" fikrin romanıdır, yaşam tariximiz haqqında

[3] Vəliyev K. Dastan poetikası. Bakı: Yazıçı, 1984, s.169-170
[4] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.172
[5] Süleymanlı M. Köç. Yazıçı, 1984. s.46
[1] Vahabzadə B. «Köç» haqqında. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 10 iyul, 1981-ci il

müəllif qənaətlərinin toplusudur. "Köç"də M.Süleymanlı "biz kimik, hardan gəlmişik və hara gedirik?" sualına cavab axtarır. "Köç" müəllifin bizi bizə tanıtmaq arzusundan yaranmışdır, daha dəqiq desək, milli yaddaşımızı oyatmaq, unutqanlığımızın çəkilməz faciələrə səbəb olmasını bizə xatırlatmaq istəyindən meydana çıxmışdır.

"Köç" real planda oxunmur. Romanı real planda oxuyan hətta ən səriştəsiz tədqiqatçı belə burada istənilən qədər "səhv" tapa bilər. Lakin bu, böyük zəhmət bahasına və istedadlı yazıçı qələmi ilə yazılmış əsərə qeyri-elmi münasibət olardı. Nəzərə almaq lazımdır ki, "roman-rəmz"in kompozisiyası "fəal" süjetli romanla müqayisədə mücərrəd xarakter daşıyır və qəhrəmanlar çox zaman simvola çevrilirlər. Romanın bu tipi "saf" epikliyi, hadisələrin obyektiv inkişafını deyil, fikri-mənəvi meyilləri üstün tutur, hətta bəziləri sonuncunu "romanın ən ciddi vəzifəsi" hesab edirlər".[2] Bu da çox mühüm cəhətdir ki, roman – rəmzdən, epik romandakı kimi "saf" epiklik tələbi, misal üçün, "klassik maarifçi realizmi" "tənqidi realizm" hesab etmək və burdan da onu tənqidi realizmin kriteriyası ilə ölçərək "məhdudluqda" və "qeyri-kamillikdə" təqsirləndirmək kimi yanlış müqayisə və qiymət tərzidir".[1]

"Köç"ün "fikri-mənəvi meyli" xalqın tarixi taleyindəki faciələrin səbəbləri və səbəbkarları üzərində oxucunu düşündürməklə müəyyən olunur. Qarakəllə kökü ilə Qanıq evi arasındakı düşmənçiliyin Azərbaycan və erməni münasibətlərinin dünəni və bu günü ilə bağlı olmasına dair romanda kifayət qədər işarə-rəmzlər vardır. Konkret faktlara keçməmişdən qabaq onu da qeyd edək ki, ermənilərin Azərbaycandan torpaq iddiaları və tarixi saxtalaşdırması romanın yazıldığı illərdə ədəbiyyatımızda, xüsusən poeziyada, onun B.Vahabzadə, M.Araz, X.R.Ulutürk kimi nümayəndələrinin yaradıcılığında ən aktual

[2] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.113

[1] Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı: Elm, 1980, s.18

mövzulardan olmuşdur.

Qarakəllə kökü öz tarixi torpaqlarında məskunlaşmaq istəyəndə Qoşqar evinin ağsaqqalları o yerlərin "Qanıq uşağı"nın olduğunu bildirir. Dədə isə qətiyyətlə "oralar bizimdi. Qanıq uşağı bizim yerləri tutub" - deyir. Bu tipli təsvirlərdə konfliktin əks tərəfinin kimliyinə işarə güclüdür. Müəllifin xalqımızın metaforik obrazı olan tayfanı Qarakəllə, əks tərəfi isə Qanıq uşağı adlandırması, onların qəsbkarlıq etməsini göstərməsi bədxah qonşularımızın xarakteri və əməlləri haqqında güclü assosiativlik doğurur. Romanın sonrakı hissələrində bu assosiativlik getdikcə güclənir və Azərbaycanın ikiyə parçalanması və Rusiyaya ilhaqından sonra erməni-Azərbaycan qarşıdurmasını bütün cizgiləri ilə görməyə imkan verir.

Qanıq uşağı Qarakəllə kökünün torpaqlarını zəbt edəndən sonra orda məskunlaşmağa qorxurdular. Amma, "payızın ilk ayında Qanıq uşağı gəlib otunu biçib aparırdılar".[1]

İki tərəf arasında uzun illər torpaq üstə çəkişmələr davam edir, döyüşlər olur, adamlar ölür. Qanıq uşağı namərdlik yolu ilə Qarakəllələrin at ilxısını, qoyun sürüsünü, mal-qarasını sürüb aparırlar, hər iki tərəfdən vaxtaşırı ölən olur. Belə günlərin birində Beyrək döyüş, igidlik qanunlarına sığışmayan hərəkətlərinə görə Qanıq uşağının başçılarından biri Qutluğun qulağını kəsir. Buna görə "on beş-iyirmi il keçəndən" sonra da ona "kəsik" deyirlər (Qulağıkəsik Andronik haqqında tarixi gerçəkliyi xatırlayaq).

Müəllifin təsvirlərinin mənası, Qarakəllə torpaqlarına göz dikənlərin, qana yerikləyən Qanıqların kimliyi romanda hadisələr inkişaf etdikcə daha çox aydın olur. Çünki M.Süleymanlı onların kimliyinə işarə edən rəmzləri bir qədər də gücləndirir. Qarakəllə nəslindən Oğuzun oğlu eldən çoxdan çıxıb getmiş Orala olub-keçənlər haqqında məlumat verir və bu məlumatda çox həqiqiətlərin açılışı var:

— Qanıq öyünnən qannısızmı yenə?

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.67

— Qannıyıq baba, otuz il idi dinc idik, bu günlərdə yenə üç adamımızı öldürüblər… — Hökumət gəldi bu yannara, buyruq qoydu, indi buyruq altdayıq. Qanıq öyü hökuməti tanıdı, bağır basdı. Hökumət tüfəng verdi onnara, yaraqladı, indi güclənib-lər.[1]

Fikrimizcə, bu parçada ifadə olunmuş əsl mətləbi başa düş-mək üçün Qarakəllə kökünü Azərbaycan xalqı, Qanıq evini isə bədxah qonşumuzla əvəz etmək kifayətdir ki, mahiyyət bütün çılpaqlığı ilə aydın olsun. Bu parçada çar rusiyasının ermənilərə havadarlığı və bu havadarlıq hesabına ermənilərin öz riyakar əməllərini gücləndirmələrinə işarə olunur. Bu isə tarixi gerçəklik faktıdır. Aşağıdakı parça romanın konfliktinin qan davası ilə bağlılığını yox, milli zəmində cərəyan etməsini aydın ifadə edir: "Tüfəng çıxandan Qarakəllə evinin qorxusu göz gətirmişdi… Qanıq evinin üstündə hökumətin adı vardı. Bu da tüfəng qorxusu kimi bir şey idi, çıxmağa yol, getməyə yer qalmamışdı".[2]

M.Süleymanlı romanda Azərbaycan xalqının öz milli var-lığını, tarixi torpaqlarını qorumaq üçün əsrlər boyu yadellilərə qarşı mübarizə apardığını, saysız qurbanlar verdiyini, ermə-ni-Azərbaycan qarşıdurmasının bu gün üzdə görünən keyfiyyətləri ilə bitmədiyini, onun köklərinin dərinlərə getdiyini əsrlərdən keçib, bugünkü vəziyyətə gəlib çıxdığını göstərir: "İki kök arasında neçə il idi beləcə güllə səsləriylə danışıq gedirdi".[3]

Qanıq yurdunun get-gedə Qarakəllə torpaqları hesabına genişlənməsi, Qarakəllələrə "sığınmış törəmələrin" "artıb çoxal-ması" haqqındakı təsvirlər, eləcə də "bir parça torpaq təki dörd yandan sıxıla-sıxıla susuz yer kimi çat-çat olub çatdamaqda" olan Qarakəllə yurdunun hökumətin əli ilə yadlara satılması Azərbaycanın Rusiyaya ilhaqı dövründən başlayaraq, sovet rejimi illəri də daxil olmaqla Azərbaycan xalqının üzləşdiyi

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.107
[2] Yenə orada. s.108
[3] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı, 1984, s.119

ciddi ictimai-siyasi məsələlərlə, eləcə də ən məhsuldar torpaqlarımızın hissə-hissə kəsilib hökümətin əli ilə ermənilərə hədiyyə edilməsi faktları ilə çox güclü assosiativlik doğurur. Romandan aşağıdakı parçaya diqqət yetirək:

Qanıq evinin elçisi atın üstündə dikəlib:

— Qarakəllə camaatı, — dedi-sizin yeriniz, otlaqlarınız satılıb. Bu gündən sürülərinizi otlaqlara çıxartmayın, hökumət bu yerləri Qurtan ağaya satıb, Lemsə Qurtana…

Kiçik Beyrək qabağa yeridi:

— Qanıq oğlu, niyə sizin yerlər satılmayıb, bizim yerlər satılıb?

— Bu hökumətin işidi, Qarakəllə oğlu, get hökumətnən danış.

— Biz torpağımızı heç kəsə verməyəcəyik.[1]

Bu təsvirlər erməni-Azərbaycan münasibətlərinin səciyyəsini, rus hökumətinin bu münasibətlərdə oynadığı rolu tarixi həqiqətlərə tam uyğun şəkildə canlandırır və bu həqiqətlər haqqındakı elmi araşdırmalarla üst-üstə düşür: "Ermənilər və Azərbaycanlılar arasında ədavət toxumu yeni kapitalizm çağında səpilməyə başladı. Qorkinin sözlərilə söyləsək, bu işin arxasında "hamımızı eyni ölçüdə əzməkdə olan kinli və azğın bir qüvvə, yəni çar hökuməti dayanırdı.

Bu xalqları bir-birinə qarşı qoymaq istəyən imperiya siyasətinin kökü məhz bu çağla bağlıdır. Buna görə də həmin siyasətin iç məramını göstərə bilən tarixi qaynaqlardan birini oxuculara çatdırmaq istəyirəm. Bu, birinci dünya savaşı illərində Rusiyanın ali dövlət idarələri üçün hazırlanmış rəsmi yazılardan biridir. Ancaq qaynağın bütöv mətni və ya surəti əlimizdə olmadığından, erməni tarixçilərindən birinin öz kitabında çap etdiyi parçanı olduğu kimi veririk:

"Zaqafqaziya və Azərbaycan tatarlarını Kiçik Asiya türklərindən ayıran erməni xalqı türk tayfasının bədəninə çaxılmış bir pazdır… Biz, bu pazın aradan götürülməsinə və onun ye-

[1] Yenə orada. s.122

rindən bizə yağı (kimi baxan) bütöv müsəlman toplumunun ortaya çıxmasına yol verə bilmərik… (Dj.Kirakosən. Zapadnaə Armeniə v qodı pervoy mirovoy voynı. Erevan, 1971, s.411)".[1]

Məntiqi baxımdan yanaşanda romanın birinci fəsli hadisələrin sona doğru inkişafını əks etdirir və demək lazım gəlir ki, sonluq olduqca mənalıdır. Qarakəllə nəslindən Göyüşlə Qanıq evindən Beybək arasındakı vuruşdan sonra onların hər ikisinin vəsiyyətinə görə arada barışıq olur. Barışıq müəyyən müddət davam edir, lakin Qanıq evindən Saracın Qarakəlləli İmirin qolunu sındırmasından sonra bu düşmənçilik yenidən başlayır. Qanıq evinin adamları düşmənçiliyi sona qədər davam etdirməkdə qərarlıdırlar və Qarakəllə igidlərinin sonuncusu Bəkili və qardaşı İmiri də öldürmək niyyətindədirlər:

"Onların kökü kəsilməlidi. Yurdda ikisi qalıb, onları da öldürək. Hürü qarıynan barışarıq".[2] Bu, Qanıq evinin timsalında ermənilərin genosid, soyqırım siyasətinin ifadəsidir. Lakin romanda gələcəyə nikbin bir baxış var. Müəllif təsvirlərində Qarakəllə Bəkilin qeyri-adi səsi "göy üzünün közə görünməz qorxusu" kimi Qanıq evinin canına "titrətmə" salır: "Bəkilin boy-buxununun, qollarının, səsinin qorxusu görəcəkləri gün kimi qabaqdaydı. Qanıq evinin qorxuyla dolu gələcəyi kimiydi".[3] Romanın məntiqi sonluğunda Qanıq evinin gələcəyinin "qorxu ilə dolu" olduğu göstərilirsə, deməli, M.Süleymanlı Qarakəllə kökünün gələcək uğurlarına, qabiliyyətinə inanır. Romanın müasirliyini və nikbin pafosunu müəyyənləşdirən əsas motivlərdən biri budur.

Şübhəsiz ki, romanın yarandığı illərdə Azərbaycan və erməni münasibətlərini, çar Rusiyasının və onun varisi olan sovet rejiminin "parçala və hökm sür" siyasətini müstəqim təsvir yolu ilə əks etdirmək mümkün deyildi. M.Süleymanlının şərti-

---

[1] Əliyarov S. Buz qırıldımı? // «Azərbaycan» jurnalı, 1989, №1, s.186-187

[2] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.43

[3] Yenə orada.

simvolik təsvir yolu seçməsinin əsas səbəbi bu idi. Bu halda o, Azərbaycan xalqının tarixi faciələrinin mahiyyətini düzgün göstərə bilmişdi. M.Süleymanlının romanında qoyulmuş bu problem ciddi siyasi mahiyyət daşıyırdı və sovet siyasi rejimi dövründə belə məsələləri roman predmetinə çevirmək çox təhlükəli idi və yazıçının vətəndaşlıq mövqeyindəki "fədakarlıq"dan (A.Məmmədov) xəbər verirdi.

Romanın süjet xəttində iki qəbilə arasında illər, əsrlər boyu davam edən ənənəvi qan düşmənçiliyinin əsas yer tutmasına dair ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda söylənmiş mülahizələr prinsipial etiraz doğurur. Qarakəllə kökü ilə Qanıq evi arasındakı düşmənçiliyin qan davası ilə bağlı olmadığını sübut edən kifayət qədər dəlillər göstərmişik. Lakin belə bir sual tamamilə məntiqi görünür: Ümumiyyətlə, "Köç"də qan davası problemi qoyulmuşdurmu? Qoyulmuşdur, lakin süjet xəttində əsas yer tutan və konfliktin əsasında duran problem kimi yox. Qarakəllə kökünün timsalında xalqın, millətin keçdiyi tarixi inkişafın müəyyən mərhələsində insanlar arasında özünü göstərən mənəvi sapıntının, getdikcə artan mənəvi yadlaşmanın mənfi nəticələrindən biri kimi: "O gün Qarakəllə yurdunda ilk Qarakəllə davası başladı. Ağacları sınana qədər bir-birinə dəydi. Qan havası Qarakəllə qadınlarına daha tez çatdı, kişilərin arasından keçib soyutdular. Ağca qarı özünü yetirdi:

— Tanrı gözlərimizi tutar, dərin getmişin uşağı. Yağı gözü var üstümüzdə, üstümüzəmi güldürmək istəyirsiniz?".[1]

Əsrlər boyu bu və ya digər münasibətlə, şəxsi, tayfa və ya nəsillər arasında özünü göstərən qan davası bu təsvirlərdə düzgün səciyyələndirilmişdir. Adamların bu davalara münasibəti, onu ortadan qaldırmaq üsulları da maraqlıdır. Qarakəllələrin Qanıq evi ilə döyüşlərində kişilərlə çiyin-çiyinə silah qurşanıb vuruşan qız və gəlinlər qan davasında tərəfləri sakitləşdirir, onları bir-birinin qanını tökməkdən çəkindirir, ağbirçəklər

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı, 1984, s.83.

"düşməni üstümüzə güldürməməyi" tövsiyə edirlər. Deməli, Qarakəllə nəslinin hər bir nümayəndəsi düşmənin öz aralarında yox, kənarda olduğunu yaxşı bilir.

M.Süleymanlı Qarakəllə yurdunda başlayan "ilk Qarakəllə davası"nın mənəvi-psixoloji əsaslarını açmağa çalışır. Bu cəhət romanda daha çox çəpər və pul metaforik obrazlarına münasibətdə əyaniləşir. Romanda çəpər və pul insanları bir-birindən ayıran, onların şəxsi mənafe düşüncələrinə meydan verən, mənəvi dəyərlərin getdikcə ortadan çıxmasına səbəb olan amillər kimi mənalandırılır. İnsanların şəxsi təsərrüfata meyli var-dövlət yığmaq həvəsinin getdikcə artması insani münasibətlərin zəifləməsi, milli mənafeyin arxa plana keçirilməsi kimi mənalanır. M.Süleymanlıya görə, bu, çox ciddi sosial və mənəvi-əxlaqi problemdir və belə bir vəziyyətin davam etməsi daha ciddi problemlərin yaranmasına stimul verir: "Qarakəllə kökü beləcə, özlərinin də xəbəri olmadan dəyişməkdəydi… Evlərin, torpaqların dörd yanına çəpərlər çəkilmişdi… Bir göz ki, ancaq qonşusuna baxmağa başlamışdı, uzağı görə bilməyəcəkdi. Əlləri uzanırdı. Qonşu bostanına, qonşu sürüsünə, otuna, ələfinə, yaşayışına uzanırdı… Tamah əldən uzun olmuşdu".[1] Romanın başqa bir səhifəsində oxuyuruq: "Kəndin pula təzə-təzə alışan vaxtlarıydı. Kəndin üstünə pulun havası çökmüşdü, gündən-günə, aydan-aya canına hopurdu… Pul yığan, pul artıran get-gedə öz içinə çəkilirdi".[2] Bunlar bəşəri dərdlər, ağrılar idi. Hürü qarının tanrıya üz tutaraq dedikləri insanlığın, dünyanın taleyi ilə bağlı müəllif narahatlığını əyaniləşdirir: "Ey yeri-göyü yaradan, günahkar bəndənəm, ululların ulusu, sən böyüksən, yer üzünün suçu böyüyür, keç günahlarımızdan, şeytan şərinnən, əməlinnən qoru bizi".[3]

"Köç"də hadisələri inikasda, qiymətləndirmədə mifik ruh, mifik yanaşma romanın poetikasında başqa bir layı təşkil edir.

---

[1] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.99
[2] Yenə orada. s.13
[3] Yenə orada. s.26.

"Miflərdə simvollar hansı modelə (gerçək həyat hadisəsinə, təbiət obyektinə) aiddirsə, özündə onun keyfiyyətlərini daşıyır. Bu keyfiyyətlər çox hallarda dolayı yolla verilir… ən xarakterik cəhət isə varlığın mənşə (genezis) və məzmun (mahiyyət) bağlılığının səbəb-nəticə əlaqəsi ilə yekunlaşmasıdır".[1] Romanda da varlığın mahiyyəti və mənşəyi tədqiq edilir. Varlıq haqqında həqiqət səbəb-nəticə əlaqələri üzrə öyrənilir. "Köç"ün müasirliyini təyin edən keyfiyyətlərdən biri də budur. Varlıq bizim indiki mövcudluğumuzdur, indiki ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi durumumuzdur. Bu durumun kökləri var və bu köklər tariximizin müxtəlif dövrlərində fərqli səviyyələrdədir. Nə qədər ki, köklər öyrənilməyib, ciddi analiz edilməyib, nəticə əldə olunmayacaq. M.Süleymanlının tarixin müxtəlif laylarına müraciətinin səbəbi də budur. Mövcudluğumuzun mahiyyətinin açılması və başa düşülməsi üçün, mövcud nəticənin səbəbini anlamaq üçün mənşəyə qayıtmaq lazımdır. Bu, məsələlərə mifik yanaşmadır. Mifiklikdə isə "hər bir dünya detalının mənşəyinin verilməsi… vacib şərtdir".[2]

Qoşqar evinin "görücüsü" qarı da mifik obrazdır. Taleyin, qəzavü-qədərin, dünyanın, yaradılışın simvoludur. Yaşının nəhayətsiz çoxluğu da buna işarədir: "Dünyanın özü onun kimi qoca görünmürdü. Dağ da onun kimi qocalmazdı".[3] Qarının qoynundan çıxartdığı yazılı dəri tarixin yaddaşıdır.

Qoşqar evindən ancaq qarı, Qarakəllə köküdən isə ancaq Dədənin çoxdan ölüb getmiş babası bu yazını oxuya bilirmiş. Dədənin "bizim öyrətməyə vaxtımız olmadı, keçənlər keçdi, ötənlər ötdü" deməsi milli yaddaşsızlığımıza işarədir. Zaman keçdikcə, nəsillər bir-birini əvəz etdikcə, tariximizi "oxumağı" bacarmamağımız milli faciələrimizin kökündə dayanan amil kimi qəbul edilir.

"Mahmud və Məryəm" romanında da bədii konflikt sosial

---

[1] Qafarov R. Mif və nağıl. Bakı: ADPU-nun nəşri, 1999, s.10
[2] Süleymanlı M. Köç. Bakı: Yazıçı,1984, s.51
[3] Yenə orada.

ziddiyyətlərin qabarıq ifadəsi hesabına genişlənir. "Nakam eşq" dastanında Mahmud — Qara keşiş konfliktinin əsasında insanları bir-birindən ayıran "uçurum dərələr" - dini sədlər dayansa da, qəhrəmanların idealı daha çox subyektiv xarakter daşıdığı üçün bədii mətn sosial faciə məzmunu qazana bilmir. Romanın konfliktinin məzmunu dastan konfliktindən çox tez ayrılır. Hələ ekspozisiya xarakterli təsvirlərdə Mahmudun xarakterindəki qeyri-adilik, mühitə münasibətində başqalarından seçilməsi, düşüncə və kitablar aləmi ilə nəhayətsiz ünsiyyəti, gözlərində ifadə olunan hədsiz saflıq və ətrafındakıların, xüsusən anası Qəmərbanu və atası Ziyad xanın bu "saflıq"dan doğan narahatçılığı romanda inikas olunacaq sosial mündəricənin ilkin görüntüləri və süjeti hərəkətə gətirəcək "ilk təkan" kimi mənalanır.

Mahmudun gözlərindəki "təmizlik" və "şəffaflıq"la bağlı Ziyad xanın keçirdiyi narahatçılıq hissi və bu hissin təsiri ilə gecələr yuxusunun ərşə çəkilməsi, özünü və ətrafını təhlil meyli, "ürəkdə danışıq"ları və etirafları romanda sosial və fəlsəfi ovqatın trayektoriyasını xeyli genişləndirir. Süjetin hərəkətində dramatizm artır, konflikt psixoloji müstəviyə keçir və daha çox Ziyad xanın "iç dünyası"nda əyaniləşir.

Mahmudun "bu dövranın uşağı" olmaması və "Qarabağ bəylərbəyliyində hökmranlıq edə bilməyəcəyi" ilə bağlı Ziyad xanda yaranan aydın qənaət onun nəfəsini tıncıxdırır və mühiti real qiymətləndirməyə sövq edir. Ziyad xana ən çox mənəvi əzab verən ömrün bihudə keçməsini qətiləşdirməsidir. Mahmudun gözlərindəki şəffaflıq sanki onu da ayıldır, içərisində yaranan intibahın təsiri ilə Ziyad xan ətrafına baxanda Bayandur xandan başqa bircə təmiz adam da görmür. "Anasının əmcəyini kəsənlərdən" ibarət bu dəstənin başında məhz özünün dayanması Ziyad xanı mənəvi iflic vəziyyətinə gətirir. Ziyad xanın düşüncələrindən boylanan "dövranın" ilkin səciyyəsi Bayandur xanın (Ziyad xanın təmizliyinə güvəndiyi yeganə adamın) Ziyad xana xəyanəti – onu yatağında öldürməsi ilə

tamamlanır. Təsvir predmetinə çevrilən zamanın mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri içərisində eybəcərliyi qabarıqlaşır. Bayandur xan zamanın xarakterini ifadə edir. Ölüm məqamında Ziyad xanın imkan tapıb Bayandur xana dediyi sözlər ("Mənim canımı qurtardın") romanda insanın öz nəfsi uğrunda çarpışmasının mənasızlığını ifadə edir və müəllifin həyata fəlsəfi baxışını əks etdirir. Bayandur xan Ziyad xanı öldürüb taxtda oturur. "Dəli taxt-tac ehtirası" onu belə bir qənaətə gətirir ki, "Allah Bayanduru hökmdarlıq üçün yaratmışdı, ya da ki, yaşamağın mənası yox idi".[1]

Taxt-tacsız "yaşamağı mənasız" hesab edən Bayandur xan Ziyad xanın ölüm məqamında dediyi sözlərin mənasını çox sonralar – taxt-tac uğrunda mübarizələrdə ömrünü tamam puç etdikdən sonra başa düşür. Bayandur xanın taleyi konkret tarixi dövrün obrazını dolğunlaşdırmaqla bərabər, həm də insanın öz nəfsi uğrunda mübarizədə dönməzliyini aşkarlayır. Bu motivlər yazıçının İnsan və Zamana fəlsəfi münasibətini görükdürən məqam kimi mənalanır.

Dastanda olduğu kimi, romanda da süjeti qəhrəmanın vüsala yetişmək istəyi hərəkətə gətirir. Eşq dastanından fərqli olaraq romanda qəhrəmanın xarakteri təkamül prosesində verilir. Xarakterin inkişafı məntiqə tabe tutulur. Saray mühitində və kitab "dünyası"nda yaşayan qəhrəman əsl həyata nüfuz edəndə qənaətləri, təəssüratı həm dəyişir, həm də dərinləşir. Elçin üçün qəhrəmanın xarakterinin "dəyişmə" və "dərinləşmə"si məqsəd deyil. Obraz yazıçını məqsədə doğru aparan vasitədir. Realizmin tarixi həqiqət prinsiplərinə sadiq qalan yazıçı obrazı ardınca aparmır, əksinə, obrazın ardınca gedir. Qəhrəmanın görüb müşahidə etdiyi həyat yazıçı qələminin predmetinə çevrilir.

XV əsrin sonu, XVI əsrin əvvəllərində aramsız müharibələr, daxili didişmələr, ictimai sistemin özündən gələn ziddiyyətlər hesabına Azərbaycan əhalisinin sosial vəziyyətinin

[1] Elçin. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.107

ağırlığı, dözülməzliyi ilə bağlı tarixi mənbələrdə kifayət qədər məlumatlar vardır. Çaldıran döyüşünün ağır nəticələri, çöllərdə səfil-sərgərdan həyat keçirən insanların – Camaat və Sümsüklər dəstəsinin acı taleyi dövrün bu reallıqlarını əks etdirir və tarixi gerçəkliyin bədii ifadəsi kimi səslənir.

Azər və Aysunun faciəsi orta əsrlərdə dini fanatizmin millitarixi inkişafa müqavimətini ifadə edir. Ayağıyalın kişi, Qırmızı tuman kişi, Qul Məhəmməd, Xarkeş Mahmud, Daməngir İsrail, Cəllad Kazım və nəhayət, Camaat və Sümsüklər dəstəsi dövrün sosial faciəsinin konkret insanda və toplumun taleyində təcəssümünü reallaşdırır.

Dastandan fərqli olaraq, Sofi romanda Mahmuda xəyanət edir. Onun bütün var-dövlətini götürür və çıxıb gedir. Y.Axundov yazır: "…Bizcə, dastan variantnda Sofinin saflığı, bir az da mütiliyi daha təbii görünür".[1] Tədqiqatçı yazıçının "Sofinin xarakterindəki dönüşü, yaxşı adam ikən dönüb pis adam olmasını zamanın, dövrün təsiri kimi izah etməsi" ilə razılaşmaq istəmir.[2] Fikrimizcə, Sofinin dönüklüyü, öz mühitinin övladı kimi qanunauyğundur. Bayandur xanın Ziyad xana, Qul Məhəmmədin Qul Əhmədə xəyanəti kimi yazıçının gerçəkliyə sədaqət prinsipindən irəli gəlir və zamanın sosial əxlaqını ifadə edir. Ümumiyyətlə, xəyanət romanda dövranın yazılmamış "qanunu" kimi səslənir və heç kim bu "qanunun" iti caynaqlarından yaxa qurtara bilmir.

T.Əlişanoğlunun "Surətlərdən Qəmərbanu –analıq nümunəsi, Baba keşiş – dini fanatizm, Mirzə Salman və Sofi – sədaqət, Ceyran – qadınlıq, Məryəm – saf, təmiz məhəbbət, Müqəddəs Qoca – saf, xülyavi həyat tərzi kimi ideya başlanğıcları ilə əsərə daxil olması"[3] fikri ilə, bəlkə də, razılaşmaq mümkündür. Lakin bu halda da heç kim ona şamil edilmiş sifətə axıra qədər sadiq qala bilmir. Çünki "cəmiyyət həyatı saf var-

[1] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.160
[2] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.160
[3] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999, s.93

lığı inkar edir, onu sərt həqiqətlər qarşısında qoyur, qurbanlar istəyir".[1] Zaman Qara keşişin "dini fanatizm"inə, müqəddəs Qocanın "saf xülyavi həyat tərzi"nə inamına tərəddüd sindromu salır. Onları yaşadan, həyata bağlayan telləri qırır. Ceyran qadınlıq və gözəlliyin təcəssümü kimi Zamana qarşı dura bilmir. Yeniyetməlik və ilk gənclik çağlarında qızlıq ismətinə edilən təcavüz onun qadınlıq ləyaqətini öldürür, vəhşi ehtiras, mənəvi səfalət Ceyranın bütün varlığına hakim kəsilir. Dövranın ən ağır zərbələrini almış insanın iblisvari intiqam arzusu təbii səslənir. Dəhşətli dövran insanları öz insanlığından uzaqlaşdırdıqca Camaatın dəstəsi böyüyür, artır. Qul Məhəmmədin, Xarkeş Mahmudun, Daməngir İsrailin Camaata qoşulması itirilmiş, Zamana qurban getmiş mənəviyyatı simvollaşdırır.

İnsanın Sümüklər dəstəsində reallaşan son aqibəti roman müəllifini və qəhrəmanı fəlsəfi düşüncələr axarına salır. Qəhrəmanın insan və zaman haqqında düşüncələri ardıcıl xarakter alır. Müəllif insanı düçar olduğu faciəli taledən qurtara biləcək müxtəlif siyasi baxışlarla qarşılaşdırır. Dinə tapınma, milli dirçəliş, türk xalqlarının birliyi, humanist düşüncə müqayisə predmetinə çevrilir. Roman qəhrəmanı daha çox insan haqqında düşünür, onun ağrıları, əzabları ilə yaşayır.

"Çaldıran" davasından qalmış sarsıdıcı mənzərə ilə üzbəüz durub həsb-hal etməsi, bir parça çörəyə möhtac olan səfillərin, dilənçilərin az qala qeyri-insani güzəranını görməsi, nəhayət, dünya malından ötrü bir-birinin nəfəsini kəsib uşaqlarını yetim qoyan bədbəxtlərin qanlı faciəsi əsərin qəhrəmanını dastandan tanıdığımız buta dalınca gedən aşiq rolundan çıxarıb, zəmanəsinin təzadları haqqında düşünən bir təfəkkür sahibinə çevirir"[2] və bu müəllifin insana humanist münasibətin zəruriliyi ideyasının ifadəsi kimi mənalanır.

---

[1] Yenə orada.

[2] Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat // «Azərbaycan» jurnalı, 1986, s.164

2.3. Tarixi şəxsiyyətlərin obrazı — dövrün mütərəqqi ideyalarının daşıyıcısı kimi

Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında tarixişəxsiyyətlərin həyatı və fəaliyyətinə xeyli əsər – xüsusən roman həsr edilmişdir. Tarixi şəxsiyyətlərin bədii obrazının sənət dili ilə yenidən canlandırılması keçmiş epoxanın açılmamış "sirlər"inin üzə çıxarılmasına, tarixi dövr haqqında müasir oxucunun bilik və məlumat dairəsinin genişlənməsinə, milli yaddaşın möhkəmlənməsinə ciddi təkan verir. Tarixi şəxsiyyətlər xalqın milli-tarixi simasını müəyyənləşdirir və bu mənada da onların həyat və fəaliyyətinin öyrənilməsi zəruridir.

80-ci illərdə tarixi şəxsiyyətlərin həyatından bəhs edən xeyli roman yazılmışdır. Onilliyin romanında tariximizin ən müxtəlif mərhələlərində yaşayıb fəaliyyət göstərmiş görkəmli tarixi simaların bədii obrazı yaradılmışdır.

Babək (C.Bərgüşad. "Siyrilmiş qılınc"), Xaqani (M.İsmayılov. "Xaqani") qədim dövr, Şah İsmayıl (Ə.Cəfərzadə. "Bakı-1501"; Ə.Nicat. "Qızılbaşlar"; F.Kərimzadə. "Xudafərin körpüsü"), Hacı Çələbi (M.İsmayılov. "Ağ yapıncı") orta əsrlər, M.F.Axundov (Ç.Hüseynov. "Fətəli fəthi"), M.Ş.Vazeh (Ə.Nicat. "Nəğməyə dönmüş ömür"), C.Məmmədquluzadə, Həmidə xanım Məmmədquluzadə (B.Bayramov. "Karvan yolu"), Qaçaq Kərəm (F.Eyvazlı. "Qaçaq Kərəm") isə XIX və ya XX əsrin əvvəllərində yaşayan tarixi şəxsiyyətlər kimi öz ədəbi və ictimai-siyasi fəaliyyətləri ilə roman qəhrəmanına çevrilmişlər.

XV əsrin II yarısı, XVI əsrin əvvəlləri Azərbaycanın siyasi tarixində mühüm əhəmiyyətə malik bir dövrdür. Bu dövrdə Səfəvilər "Azərbaycanın siyasi həyatında mühüm rol oynayırlar. Məhz Səfəvilərin Ərdəbil hakimiyyəti mərkəzləşmiş Azərbaycan dövlətinin yaradılmasında rüşeym olmuşdur. XV əsrin ortalarından etibarən Səfəvilər daha fəal siyasət yeritməyə

başladılar".[1] "Mərkəzləşdirilmiş Azərbaycan dövləti" ideyasının meydana çıxması, genişlənməsində xalq kütlələrinin şüurunda özünə bu və ya digər dərəcədə yer tapmasında, nəhayət, onun praktik olaraq həyata keçirilməsində Səfəvilərin müxtəlif nəsillərinin mühüm xidməti olmuşdur. Xüsusən, Şeyx Cüneyd və Şeyx Heydərin Azərbaycan taxt-tacı uğrunda fəal mübarizəsi Şeyx Səfi nəslinin onlardan sonrakı nümayəndəsi Şah İsmayılın vaxtında gerçəkləşmişdir. "Amu Dəryadan Fərat çayına qədər" geniş ərazini əhatə edən "Səfəvilər dövlətinin yaranması Azərbaycan tarixində mühüm hadisə idi".[2] Onun tarix səhnəsinə çıxmasında və çox nüfuzlu bir dövlətə çevrilməsində Şah İsmayıl Xətainin misilsiz rolu olmuşdur. Məhz bu "misilsiz rol" nəsrimizdə Şah İsmayıla Azərbaycan tarixinin ən qüdrətli şəxsiyyətlərindən biri kimi ciddi maraq yaratmış, bu mövzuda bir neçə romanın yaranmasına səbəb olmuşdur: "Bakı-1501" (Ə.Cəfərzadə), "Qızılbaşlar" (Ə.Nicat), "Xudafərin körpüsü" dilogiyası (F.Kərimzadə).

V.Quliyev yazır: "…Şah İsmayıl – haqqında "trilogiya" yaradılan yeganə tarixi şəxsiyyət deyildir. Mirzə Şəfi haqqında da müəlliflər "triosu" tarixi əsər yaratmışdır".[3] Bu mülahizə Şah İsmayıl mövzusuna yetirilən diqqəti daha çox ədəbi ənənə ilə bağlayır. Burada müəyyən həqiqət vardır. Lakin məhz Şah İsmayıl mövzusuna və məhz 80-ci illərdəki bu "total" maraq* birbaşa ədəbi ənənə ilə bağlı məsələ deyildir. Azərbaycan ədəbiyyatında bu mövzunun aktuallaşmasının ən əsas səbəbi 80-ci illərin ictimai-siyasi prosesləri ilə birbaşa bağlıdır. Bu illərdə Azərbaycanda müstəmləkəçi rejimin dayaqlarının əsaslı şəkildə laxlaması milli şüurun yüksəlişinə güclü təkan vermiş və ictimai-siyasi mühitdə milli müstəqillik uğrunda mübarizə

---

[1] Azərbaycan tarixi. Bakı: Azərnəşr, 1994, s.303-394

[2] Yenə orada. s.403

[3] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4

* *Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanını da bu və ya digər dərəcədə həmin silsiləyə məxsus əsər hesab etmək olar.*

ideyasını önə çıxarmışdı. XV əsrin II yarısı və XVI əsrin əvvəllərində Azərbaycanda özünə yer almış ictimai-siyasi proseslər öz mahiyyəti etibarı ilə (mərkəzləşdirilmiş Azərbaycan dövləti yaratmaq məqsədi ilə) XX əsrin 80-ci illərində yeni məna və məzmunda siyasi həyat müstəvisinə çıxmışdı. Ötən əsrlərdə səfəvilərin apardığı mübarizə yeni dövrün də "ideal"ı kimi ciddi müasirlik qazanmışdı. Şah İsmayıl və sələflərinin tarixi "idealları"nı və mübarizəsini roman predmetinə çevirməklə sənətkarlar yeni dövrün ruhunu ifadə edir və milli şüuru oyandırmaq və inkişaf etdirmək məqsədini əsas götürürdülər. Tarixi mövzunun müasirliyini şərtləndirən ən əsas faktorlardan biri bu idi. Lakin Şah İsmayıl haqqında yazılmış bu romanların fərqli bədii səviyyələrdə qələmə aldığını söyləmək lazım gəlir. Tariximizin ən məsuliyyətli dövrlərindən birinə müraciət faktı kimi bu romanlara ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda kifayət qədər diqqət yetirilmişdir. Demək lazımdır ki, ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslığın bu romanlara münasibətində bir-birini tamamlayan və bir-birini inkar edən elmi mövqelərlə rastlaşmaq mümkündür.

Bu romanlarda yazıçı mövqeyi, bədii niyyət və baş qəhrəmanın xarakteri ilə bağlı irəli sürülmüş fikirlərin polemika üçün kifayət qədər material verməsini də söyləmək lazım gəlir.

V.Quliyev "Qızılbaşlar" romanını təhlil edərkən belə hesab edir ki, Ə.Nicat "obraz haqqında öz fikir və qənaətlərini daha geniş miqyaslı və əhatəli tarixi tədqiqatlara əsaslanaraq söyləməyə çalışmışdır".

V.Quliyev obraz haqqındakı fikrini bir qədər də konkretləşdirərək yazır: "…Əlisa Nicat şair Xətai ilə dövlət xadimi Xətaini bir-birindən ayırmamış, əslində onun surətini daha tamamlanmış cizgilərlə təqdim etmək üçün obrazın tərcümeyihalındakı, şəxsi həyatındakı paradoksal ştrixləri vəhdətdə

canlandırmışdır".[1] Bu fikirlə razılaşmaq çətindir.

"Qızılbaşlar" romanında Ə.Nicat Şah İsmayılın siyasi səhnəyə gəlişinin dörd məqamını önə çəkir və bunları Şah İsmayılın həyatının və ictimai-siyasi fəaliyyətinin əsas fraqmentləri kimi təqdim edir. "Gilan", "Şirvan", "Təbriz", "Çaldıran" adlı fəsillərdə Ə.Nicatın "coğrafi prinsipdən çıxış etməsi" (V.Quliyev) fikrinə etiraz etməsək də, "ardıcıllıqla düzülmüş bu coğrafi adlar"ın "Şah İsmayılın uşaqlığı, ilk gəncliyi, Şirvanşahlarla vuruşu, Azərbaycan taxt-tacına yiyələnməsi və nəhayət, Çaldıran döyüşü haqqında məlumat verməsi"[2] fikrini dövrün tarixi həqiqətlərini bədii həqiqətə çevirmək baxımından səmərəli inikas üsulu hesab etmək olmaz. Həyatının müxtəlif illərindən fraqmentləri inikas obyektinə çevirmək Şah İsmayılın ömür yolu haqqında müəyyən təsəvvür yaratsa da, bu təsəvvürü dolğunlaşdırmaq, obrazın xarakterini hərtərəfli şəkildə, bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə açmağa imkan verməmişdir. Romanın "Gilan" və "Şirvan" fəsillərini ancaq şərti olaraq Şah İsmayıl haqqında romanın hissələri hesab etmək olar. Bu fəsillərin əhatə elədiyi tarixi mərhələdə özünü tanıyan, dərk edən, ictimai amalı formalaşan Şah İsmayıl yox idi. Bu "yoxluq" həmin fəsillərdə ciddi bir "boşluq" yaratmış və müəllifin bu "boşluğu" doldurmaq üçün romana daxil etdiyi təfsilatlar baş qəhrəmanın tarixi xarakterini dolğunluğu ilə inikas etməyə istiqamətlənməmişdir. Doğrudur, "uşaqlıq" və "gənclik" illəri də qəhrəmanının tərcümeyi-halının tərkib hissəsi kimi romanın predmetinə çevrilə bilər. Lakin, söhbət görkəmli tarixi şəxsiyyətdən gedirsə, onun həyatının inikas obyektinə çevrilən hər bir detalı xarakterin tarixi səciyyəsini daha canlı, aydın və dəqiq ifadə etməyə doğru istiqamətlənməlidir. Başqa sözlə, Şah İsmayılın həyat romanı ilk sətrindən son sətrinə qədər tarixi mənbələrdən tanıdığımız obraz

[1] Quliyev V. Nəsimi və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı. 1984, №4. s.167

[2] Yenə orada. S.167-168

haqqında qənaətlərimizi bir qədər də dərinləşdirməli, qaranlıq məqamları aydınlaşdırmalı və bütövləşdirməlidir. Ə.Nicatın "Qızılbaşlar" romanında tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilməsində çatışmayan əsas qüsur məhz bu cəhətdir.

Məlumdur ki, Şah İsmayıl hakimiyyətə gələnə qədər və xüsusən də hakimiyyətdə olduğu illərdə çoxsaylı döyüşlər keçirmişdir. Səfəvilərin hərbi və siyasi qüdrəti bir-birinin ardınca əldə etdiyi qələbələrdən sonra təsdiq olunmuşdur. Ə.Nicatın təsvir obyekti kimi seçdiyi tarixi hadisələr Şah İsmayılın hərbi və siyasi tərcümeyi-halını düzgün ifadə etmək və ümumiləşdirmək üçün səciyyəvi sayıla bilməz. Ağqoyunlu Əlvənd Mirzə ilə (1501), Murad Mirzə ilə (1503), Şeybani xanla (1510) müharibələrində və bir sıra başqa döyüşlərində Şah İsmayılın yüksək sərkərdəlik məharəti göstərməsi, az qüvvə ilə düşmən qoşununa qalib gəlmək bacarığı tarixin faktları kimi mənbələrdə özünə yer tapıb. Şah İsmayılın Əlvənd Mirzə üzərində qələbəsi ilə bağlı Azərbaycan tarixində oxuyuruq: "Bu döyüşdə İsmayıl əsl sərkərdəlik məharəti nümayiş etdirdi".[1] "Azərbaycan tarixi"ndə onun Murad Mirzə ilə döyüşü də tarixin faktı kimi yüksək qiymətləndirilir: "Bu döyüşdə İsmayılın və qızılbaş hərbi xadimlərinin sərkərdəlik məharəti bir daha nümayiş olundu".[2]

Tarixi hadisələrin ardıcıl yox, fraqmentlər şəklində təqdimi, bir çox tarixi hadisələrin təfərrüatına varılmaması yazıçının əsas məqsədinin İsmayıl obrazı ilə birbaşa əlaqələndiyini göstərir. Misal üçün, romanda Rüstəm Mirzədən sonra hakimiyyətə gələn Əhməd şahla (Gödək Əhmədlə – T.C.) bağlı tarixi hadisələrin təsviri yox, Əhməd Şahın zamanında İsmayılla bağlı məsələlər önə çəkilir. Əhməd şahla bağlı hadisələrə keçərkən yazıçının təhkiyəni üç nöqtə (…) ilə başlaması süjet xəttinin İsmayılla birbaşa əlaqələnməsinə işarədir. Bu, əlbəttə, yaxşıdır. Obrazın xarakterini açmaq üçün seçilmiş uğurlu bir

[1] Azərbaycan tarixi. Bakı: Azərnəşr, 1994, s.402
[2] Azərbaycan tarixi. Bakı: Azərnəşr, 1994, s.403

vasitədir. Lakin Ə.Nicat Şah İsmayılın iştirakçısı olduğu hərbi və siyasi hadisələr burulğanında formalaşan xarakterini, bu xarakterin tarixin yaddaşına çökən möhtəşəmliyini canlandıra bilməmişdir. Xüsusən romanın "Şirvan" fəslində İsmayılın bir sərkərdə kimi təbiəti çox zəif verilmişdir. Bu fəsil "Şirvan" adlansa da təqdim olunan bədii materialda Şah İsmayılın Şirvanşahla döyüşü çox az yer tutur. Şah İsmayılın Şirvanşah Fərrux Yasar üzərindəki qələbəsinə oxucu psixoloji cəhətdən (tarixi mənbələr əsasında), nə qədər hazır olsa da, romanda bu "qələbə" bədii cəhətdən inandırıcı səslənmir. Şah İsmayılın yeddi min müridlə otuz minlik Şirvan ordusuna qalib gəlməsi tarixi həqiqət olsa da, bədii həqiqətə çevrilə bilmir. Romanda Şah İsmayılın Şirvan üzərinə yürüşü ərəfəsində belə, onun ətrafına toplanmış müridlərin necə ciddi hərbi qüvvəyə çevrilməsi qaranlıq qalır. On beş yaşlı İsmayılla onu əhatə edən əmirlər arasındakı münasibətlərdə qayğı, hörmət və məhəbbət sezilsə də, əmirlərin və İsmayılın sərkərdəlik məharəti, bacarığı ilə bağlı heç bir konkret təsvirlərlə rastlaşmırıq. Romanda qızılbaşların hərbi qələbələri daha çox onların öz "mürşid"lərinə sonsuz məhəbbətləri ilə izah olunur. Hər hansı bir əmirin və ya sərkərdənin qorxubilməz bir igid olması, adına sürətlə at çapdığı üçün "Toz qoparan" deyilməsi, yaxud canavarın ağzını cırmaq iqtidarı müharibədə qələbəni təmin etmək üçün çox azdır. Şirvan döyüşü ərəfəsində Şah İsmayılın əmirləri arasında vəzifə bölgülərinin olmaması, bununla bağlı əmirlərin bərabər hüquqla bütün məsələlərə müdaxilə imkanları, yersiz mübahisələri, hərənin öz fikrini yeritmək istəyi, bunun üçün hətta müxtəlif vasitələrə əl atmaq təşəbbüsləri, bütün bunların müqabilində Şah İsmayılın nümayiş etdirdiyi yersiz təmkin, iradə zəifliyi diqqəti çəkir.

Bir epizoda diqqət yetirək: Dörd min müridə başçılıq edən İsmayıl Qaraqoyunlu Sultan Hüseynin torpaqlarında düşərgə salır və Sultanın yanına adamlar göndərir. Bu məqamda Hüseyn bəylə (Lələ Hüseyn bəy) İsmayıl arasında belə bir dia-

loq olur:

— İstəyirəm, — deyə o, (Hüseyn bəy – T.C.) fikrini bildirdi, — uşaqlara deyəm ki, yaraqlanıb hazır dayansınlar…

— Yaraqlanınca, iki atlı göndər ki, irəlidə keşikdə dayansınlar. Qoşun-zad görən kimi xəbər verərlər.

Çöldə addım səsləri eşidildi. Kim isə səsləndi:

— Şeyx, Əbdi bəy bir dəstə atlıyla gəlir.[1]

Hər tərəfdən düşmən hücumuna məruz qala biləcək Qızılbaş qoşununun ciddi mühafizə olunmaması, düşərgə ətrafında keşikçilərin qoyulmaması və s. qoşunun mütəşəkkilliyinə qarşı şübhə yaradır. Digər bir tərəfdən isə, müəllif təsvirlərinə qeyri-ciddi xarakter verir. Bu vəziyyətdə qızılbaşların Şirvanşah üzərindəki qələbəsi ancaq tarixi fakt kimi qavranılır. Roman qəhrəmanında isə oxucunu öz "qələbə"sinə inandırmaq iqtidarı görünmür.

Ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda Ə.Cəfərzadənin romanına münasibət isə əsasən birmənalı olmuşdur. V.Quliyevin "Ə.Cəfərzadənin "Bakı-1501" romanı tarixi nəsrin qarşısına qoyulan ciddi tələblərə cavab vermir"[1] qənaətini tənqid və ədəbiyyatşünaslığın ümumi mövqeyi kimi qiymətləndirmək mümkündür. Romanın ideya-bədii cəhətdən zəifliyi, mərkəzi obrazın öz tarixi xarakterindən uzaqlaşdırılması ilə bağlı mülahizələr istər roman haqqında geniş təhlil verən A.Hüseynovun və eləcə də başqa tədqiqatçıların (Q.Xəlilov, V.Quliyev, Y.Axundov, N.Cabbarovun) araşdırmalarında özünə yer tapıb.

Mövqelərdəki prinsipial fərqlər daha çox Şah İsmayıl obrazına münasibətdə özünü göstərir. N.Cabbarov yazır: "…Son zamanlar Şah İsmayıl Xətayi haqda üç roman yaranmışdır. Lakin bu üç roman üst-üstə milli varlığımızın bu böyük nümayəndəsi barədə müasir oxucuya arzuolunan məlumatı verməyə

---

[1] Nicat Ə. Qızılbaşlar. Bakı: Yazıçı, 1987, s.89-90

[1] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.165.

qadir deyil".[2]

Q.Xəlilov isə F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü" romanına fərqli mövqedən yanaşır və belə hesab edir ki, "F.Kərimzadə bu romanda Şah İsmayıl obrazını müvəffəqiyyətlə yaradıb".[3] V.Quliyevin mövqeyi həm F.Kərimzadənin, həm də Ə.Nicatın romanlarını təqdir, Ə.Cəfərzadənin əsərini isə kəskin tənqid kontekstində qiymətləndirməsi ilə seçilir. V.Quliyev "Xudafərin körpüsü"nu "aydın tarixi konsepsiyası" olan əsər kimi qiymətləndirir və yazır: "Şah İsmayılın keçdiyi "həyat universitetləri", insan qanının su yerinə axıdıldığı "amansız əsrdə" gələcək hökmdarın məruz qaldığı dəhşətlər inandırıcı lövhələrlə təsvir edilmişdir".[4]

Fikrimizcə, F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü"ndəki "müvəffəqiyyəti"ni (Q.Xəlilov) və "aydın tarixi konsepsiyası"nı (V.Quliyev) Şah İsmayıl obrazı ilə bağlamaq düzgün olmaz. V.Quliyevlə tamamilə razılaşırıq ki, "Xudafərin körpüsü" romanında tarixə daha aydın və konkret münasibət hiss edilir"[1] və məhz bu münasibət zəminində romanın birinci hissəsi bədii təhlil obyekti kimi götürülən dövrün dolğun səciyyəsini canlandıra bilir. Birinci hissədə "epoxanın ruhunu vermək, tarixi şəraitin mürəkkəbliyini göstərmək cəhdi qüvvətlidir"[2] və müəllifin "tarixi konsepsiyası"nın aydınlığı da bununla müəyyən olunur.

Romanın ikinci hissəsində — "Çaldıran döyüşü"ndə isə problemin qoyuluşu və inikas üsulu tamamilə başqadır. Buradakı təsvirlər epoxal xarakterli deyildir və Zamanı səciyyələndirmək məqsədi daşımır.

---

[2] Nəsr: problemlər, mülahizələr («Dəyirmi stol» ətrafında söhbət) // «Azərbaycan» jurnalı, 1985, №8, s.182

[3] Yenə orada.

[4] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.167

[1] Quliyev V. Nəsrimiz və tariximiz // «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №4, s.167

[2] Qəhrəmanov N. «Xudafərin körpüsü». «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 1 aprel 1989-cu il.

Bu bir həqiqətdir ki, birinci hissədə olduğu kimi, "Çaldıran döyüşü"ndə də çoxsaylı hökmdar və şahzadə obrazları yaradılmışdır. Herat hakimi Hüseyn Bəyqara, oğlu şahzadə Bədiəzzaman Mirzə, vəziri, məşhur şair Əlişir Nəvai, Xorasan hakimi Şeybani xan, türk sultanı İldırım Bəyazid, onun oğlanları şahzadə Səlim, şahzadə Əhməd, vəziri Əli paşa, Şirvan şahı Sultan Mahmud, Həmədan hakimi Murad Mirzə, Gəncə hakimi Ziyad xan, ən nəhayət, Şah İsmayıl, əmirləri Lələ Hüseyn bəy, Dədə bəy, sərkərdələri Xan Məhəmməd Ustaclı və başqaları. Göründüyü kimi, ikinci hissədə də tarixi şəxsiyyətlərin obrazı kifayət qədər çoxdur. Məhz bu cəhət belə bir yanlış qənaət yaradır ki, "əsərdə xronoloji ardıcıllıq gözlənilir, dövrün ədəbi-tarixi salnaməsi yaradılır".[3]

"Çaldıran döyüşü"ndə inikasın xarakteri və məqsədi fərqli bədii struktur doğurur. Burda hadisələr arasındakı kompozisiya əlaqələri mərkəzdənqaçma prinsipi ilə yox, mərkəzəqaçma prinsipi əsasında yaranır və bu cəhət romanın süjet arxitektonikasına da həlledici təsir göstərir. "Çaldıran döyüşü"ndə inikasın xarakteri və məqsədinin düzgün başa düşülməməsi yanlış qənaətlərə yol açır. Bu qənaətlərdən biri romanın mövzusunu bilavasitə Çaldıran döyüşü ilə bağlamaqdır. G.Babayeva yazır: "Dilogiyanın ikinci kitabı olan "Çaldıran döyüşü" romanının mövzusunu türk sultanı "Yavuz" ləqəbli Sultan Səlimlə Şah İsmayıl qoşunları arasında Maku yaxınlığındakı məşhur Çaldıran düzənliyində baş vermiş qanlı vuruşma və yüzlərlə insanın məhvinə səbəb olmuş bu müharibənin gətirdiyi fəlakətlər təşkil edir".[1] Bu və bu tipli mülahizələr "Çaldıran döyüşü"nü "hadisə romanı" hesab etməyin nəticəsi kimi meydana çıxır. Y.Axundovun əsərdə "Şah İsmayılın həyatına və taleyinə çox güclü təsir göstərmiş Çaldıran döyüşünün hər-

[3] Babayeva G. Fərman Kərimzadənin yaradıcılıq yolu: Fil.elm.nam. dis.avtoref., Bakı, 1992, s.16

[1] Babayeva G. Fərman Kərimzadənin yaradıcılıq yolu: Fil.elm.nam.dis. avtoref., Bakı, 1992, s.16

tərəfli təsvir edilməməsi"ni[1] qüsur kimi göstərməsi də "Çaldıran döyüşü"nü "hadisə romanı" kimi qavramaqdan irəli gəlir.

"Xudafərin körpüsü"nü "hadisə romanı" kimi təhlil etmək özünü doğruldursa, "Çaldıran döyüşü"ndə bu, ciddi yanlışlıqlara yol açır. "Çaldıran döyüşü" "tale romanı" kimi yazılıb və bu, romanda təsvirin xarakterinə və prinsiplərinə ciddi təsir göstərib. Bu romanda heç bir tarixi hadisənin, döyüşün təfsilatlı təsviri yoxdur. "Şah İsmayılın həyatına və taleyinə çox güclü təsir göstərmiş "Çaldıran döyüşü"nün də təfsilatlı təsvirinə ehtiyac hiss edilməmişdir. Bu, dilogiyanın ikinci hissəsində ifadə olunan müəllif konsepsiyasının birinci hissəsindəki fərqli səciyyəsi ilə bağlıdır.

"Çaldıran döyüşü" romanı əsl hökmdar xarakteri ilə bağlı yazıçı konsepsiyasının bədii ifadəsidir. Romanın ideya-estetik yükü hökmdar və xalq, hökmdar və dövlət probleminin bədii şərhi ilə müəyyənləşir. Əsərin bütün obrazlar sistemi, təsvirin mərkəzinə çəkilən hadisələrin xarakteri, süjetin hərəkətində təyinedici amil bu problemlə bağlıdır. Romanın mərkəzi siması – Şah İsmayılın hərəkət, düşüncə və xarakteri müəllifin bədii niyyətindən güc alır.

Romanın süjetində həlledici mövqeyə malik bütün obrazların səciyyəsi Şah İsmayılla birbaşa əlaqələnir. Əsərdə məşhur Şərq hökmdarları kimi tarixə düşmüş Hüseyn Bəyqara, Şeybani xan, İldırım Bəyazid, Sultan Səlimlə bağlı tarixi hadisələr yox, daha çox onların hökmdar xarakteri bədii təhlilin mərkəzinə çəkilir.

Müəllifi, ilk növbədə, Hüseyn Bəyqaranın, Şeybani xanın, İldırım Bəyazidin, Sultan Səlimin taxt-taca, xalqa, insanlığın taleyinə münasibəti maraqlandırır. Şah İsmayılın müasiri olan hökmdarların həyat yolu (daha çox bu yolun son məqamları) düşüncə predmetinə çevrilir: "Behzad Şeybani xanın səsindəki yorğunluğa, qocalığa təəccüb etdi. Ürəyində sevindi ki, bu qara

[1] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.108

yel qocalıb, əldən düşüb. Onunku çox çəkməz".[1]

"Qara yel" ifadəsi Şeybani xanın xarakterini səciyyələndirmək üçün tapılmış uğurlu detaldır.

Kəmaləddin Behzadın müşahidələri vasitəsi ilə Şeybani xanın portretini müəllif canlı təsvir edir: "Şeybani xan gözlərini açdı. O, göz qapaqlarını qaldıranda göz kəsiyi qara ip kimi görünürdü. Onun göz giləsini, gözünün ağını, qarasını seçmək olmurdu".[2] Bu təşbeh və müqayisələr qoca hökmdarın surətini əyaniləşdirir, onun obrazını dəqiq təsəvvür etməyə imkan verir. Şeybani xanın zahiri portretinin doğurduğu bu təəssürat "qara yel" təşbehi ilə daha da dolğunlaşır. Xanın öz düşüncələri isə hakimiyyət, fatehlik ehtirasının onun bütün varlığına hakim kəsildiyini göstərir: "Mən təkcə hökmdar deyiləm, müsəlman ölkələrinin, qoca Şərqin təzə İsgəndəri – Kəbiriyəm, Çingiz xanın ölməyən ruhuyam. Bütün dünyanın gələcək hökmdarıyam".[3]

Müəllif Şeybani xanın taleyi timsalında hakimiyyət ehtirasının mənasızlığını simvollaşdırır. Şah İsmayıl tərəfindən məğlub edilən Şeybani xanın qoyun ağılında ölməsi də buna işarədir: "Şeybani xan atını sürdü. Ağıllar da kərpicdən tikilmişdi və bura böyük meydan kimi yer idi. Açıq qapısından girdilər və gördü ki, çıxmaq üçün yer yoxdur. Beynindən ildırım sürətli bir fikir keçdi: "Heç bilməzdim ki, qoyun ağılında öləcəm".[4]

F.Kərimzadə türk sultanı İldırım Bəyazidin də hökmdarlıq taleyini eyni estetik mövqedən qiymətləndirir. Öz əli ilə taxta çıxardığı oğlu şahzadə Səlim onu zəhərləyib öldürür.

Romanda Şeybani xanın, İldırım Bəyazidin, Hüseyn Bəyqaranın "xoşbəxtlik" haqqındakı düşüncələrinə kifayət qədər yer ayrılır. Hökmdar taxtı onların heç birini xoşbəxt edə bilmir. İldırım Bəyazidin ömrünün son günlərindəki düşüncələri bu

---

[1] Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.112
[2] Yenə orada.
[3] Yenə orada.
[4] Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. Bakı: Yazıç, 1987. s.238

baxımdan çox səciyyəvidir: "İnsan şah da olur, sultan da olur, amma xoşbəxt olmur. Xoşbəxtlik tanrının bəxş elədiyi ayrı bir bəxşişdi. Ona çatmağın yolunu isə heç kəs bilmir".[1]

Taxt-taca sahib olmaq üçün Şirvanşah Sultan Mahmud atası Qazı bəyi öldürür, şahzadə Səlim atası İldırım Bəyazidin üstünə qoşun çəkir. Taxt-taca qovuşmaq onların düşüncəsində xoşbəxtliyə qovuşmaq kimi başa düşülür. Lakin taxt-tac ona yetişənlərin heç birini xoşbəxt edə bilmir. Taxt-tacla birlikdə gələn sərvətə, şəraba, qadına olan ehtiras bu hökmdarların iç dünyasını tamamilə məhv edir.

F.Kərimzadə bu cəhəti orta əsr hökmdarlarının tarixi faciəsi hesab edir. Yazıçının qənaətinə görə düşgün ehtiarslar əxlaqı pozur, mənəviyyatı öldürür. Romanda Herat hakimi Hüseyn Bəyqaranın obrazı bu estetik qənaətin bədii ifadəsi kimi yaranıb və müəllifin hökmdar konsepsiyasının tərkib hissəsi kimi mənalanır. F.Kərimzadə Herat hakiminin obrazını səciyyəvi detallar vasitəsilə dolğun yaradıb. Hüseyn Bəyqara ziddiyyətli obrazdır. Bir tərəfdən elmə, sənətə verdiyi qiymət, tikdirdiyi memarlıq abidələri, fatehlik ehtirasından uzaq olması ilə Şərqdə özünə böyük hörmət qazanmış müdrik bir hökmdar – Hüseyn Bəyqaranı, digər tərəfdən isə, əyləncələrə meyil edib, əxlaqsızlığa rəvac verən Hüseyn Bəyqaranı görürük. F.Kərimzadənin hökmdar konsepsiyasında əxlaqi sapıntıya, mənəvi pozğunluğa yer yoxdur.

F.Kərimzadənin ideya-estetik mövqeyi İsmayıl obrazında bütöv və hərtərəfli təcəssümünü tapır. Bununla belə, müəllif romanın kompozisiyasını sənətkarcasına düşünmüş, müxtəlif hökmdar talelərini bədii niyyətlə bilavasitə bağlaya bilmişdir. Romanın süjetini 1502-ci ildə Təbrizdə taxta çıxan Şah İsmayılın cənublu-şimallı Azərbaycan torpaqlarından ibarət dövlət yaratmaq məqsədi hərəkətə gətirir. Bu məqsədini həyata keçirmək üçün o, ağır mübarizə yolu keçir. Bu "yol"da o, dövrünün bir çox tanınmış hökmdarları ilə qarşı-qarşıya gəlir.

[1] Yenə orada. s.170

Şeybani xan – Şah İsmayıl, Hüseyn Bəyqara – Şah İsmayıl, İldırım Bəyazid – Şah İsmayıl, Sultan Səlim – Şah İsmayıl, Sultan Mahmud – Şah İsmayıl, Bədiəzzaman Mirzə – Şah İsmayıl xətləri çox vaxt iki dünyagörüşünün təzadını əks etdirir və Şah İsmayılın bir obraz kimi səciyyələnməsinə kömək edir. Assosiativ müqayisə zəminində Şah İsmayılın əqidə və inamı, dünyagörüşü, duyğu və düşüncələri daha konkret qavranılır.

"Çaldıran döyüşü"nun baş qəhrəmanı romana əqidə yolundan dönməz mübariz kimi daxil olur. Onun taxt-taca yiyələnməsinin də, bu taxt-tacda oturmaqdan ehtiyat etməsinin də əsas səbəbi vətənin taleyi üçün keçirdiyi narahatlıqla bağlıdır: "Elə bilirdi ki, oturan kimi taxt onu öz hakimiyyəti altına alacaq, onun niyyətlərini unutduracaq, babasının qoyduğu yolərkandan çıxarıb üzünü biyabana çevirəcəkdir".[1]

İti zəka, aydın düşüncə və cəsarəti ilə vətənə olan sonsuz məhəbbəti onun hökmdar xarakterinin əsas cizgilərini təşkil edir. Azərbaycanın tarixi taleyində oynadığı böyük rol – mərkəzləşdirilmiş Azərbaycan dövlətini yarada bilməsi, ana dilinin inkişafı və intişarı yolunda göstərdiyi xidmətlər tarixin həqiqətləri kimi Şah İsmayılı qeyri-ənənəvi hökmdar obrazı kimi yaratmağa əsas vermişdir. F.Kərimzadə obrazı səciyyələndirərkən bu tarixi həqiqətlərdən doğan arqumentlərə söykənib. "Çaldıran döyüşü"nün aparıcı qəhrəmanı roman boyu özünün novator-islahatçı hökmdar imici ilə daha çox diqqəti çəkir. Şah İsmayılın taxt uğrunda mübarizəsinin hakimiyyət ehtirasından yox, vətəninin taleyi ilə bağlı ata-baba vəsiyyətlərini həyata keçirmək niyyətindən doğduğu onun bütün hərəkət və rəftarında özünü aşkar göstərir. Məhz bu niyyətlə o, əsas məqsədini həyata keçirməmiş hökmdar taxtında oturmaqdan imtina edir. Şərqin tanınmış hökmdarlarından olan Hüseyn Bəyqaraya bir çox keyfiyyətlərinə görə hörmət bəslədiyi halda eyş-işrətə meylinə görə onu qınayır. "Əxlaq pozulubsa, o səltənəti heç nə saxlaya bilməz" deyən Şah İsmayıl öz səltənətini

[1] Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.11

ciddi əxlaq qanunları əsasında qurur. Şah İsmayıl eyş-işrətdən, hərəmxana yaratmaqdan qəti boyun qaçırır, "əyləncələrə baş qoşsam, onda ölkəmin sərhədlərində mən özüm yox, düşmənlərim at oynadar" – deyir. Şah İsmayılın əxlaqi düşüncəsi ilə əməli hərəkətləri üst-üstə düşür. O, Şeybani xanı məğlub edib əsir götürülmüş arvadlarına aman verəndə Qara Piri bəy Qacar soruşmuşdu:

— Bu qədim adəti niyə qadağan eləyirsən, hökmdar?

Şah İsmayılın Qara Piri bəyə cavabı bu səltənətin uğurlarının əsas mənbələrindən birini – sağlam əxlaqa, namuslu hökmdar xarakterinə söykənən idarəçilik prinispini ortaya qoyur:

— Bizim namusumuz var. Hökmdar kişi idi, onunla vuruşub məğlub etmək olar. Arvadına toxunmaq kişilikdən deyil.[1]

Şah İsmayılın idarəçilik sistemində dövlətin siyasi əxlaqına da mühüm əhəmiyyət verilir. "Vətəni qoruyarlar, vətən olar" – nə vaxtsa, kimdənsə eşitdiyi bu sözləri Şah İsmayıl özünün fəaliyyət devizinə çevirir. Öz el-obasını düşmən tapdağı altında qoyub ona pənah gətirən üsyançıları, bütün fədakarlıqlarına rəğmən dar ağacından asdırır. Rüşvət alıb dövlətə xəyanət edən ölkə qazisini də ölümə məhkum edir. Hökmdarın Qazi Məhəmməd Kaşinin əməllərinə münasibəti olduqca müasir səslənir: "Asılmalıdı. Heyf ki, ondan böyük cəza yoxdu. Yığın o pulları, dağarcığı boynundan asın. Aldığı rüşvətlə bir yerdə asılacaq. Biz rüşvəti dara çəkməliyik, rüşvəti".[2]

F.Kərimzadə Şah İsmayılı işgüzar hökmdar obrazı kimi kifayət qədər yükləmişdir. Qarşısına qoyduğu məqsədi həyata keçirmək üçün obrazın sosial-siyasi düşüncə və hərəkət sferasında xarakterizəsi tamamilə təbii səslənir. Bununla belə, Şah İsmayıl canlı bir obrazdır. F.Kərimzadə bir insan kimi onun fərdi xarakterinin əsas əlamətdar cəhətlərinə də diqqəti çəkir.

---

[1] Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. Bakı: Yazıçı, 1987, s.240

[2] Kərimzadə F. Çaldıran döyüşü. Bakı: Yazıçı, 1987. s.240

Cəsurluq və səmimiyyət, sərtlik və yumşaqlıq, kobudluq və həssaslıq onun təbiətinə məxsus əsas insani keyfiyyətlərdir. Bir məqamda o, son dərəcə sərt və amansız, başqa bir məqamda isə olduqca kövrək və həssas xarakter nümayiş etdirir. Vətənə xəyanət edən Məhəmməd Kaşini ölümə məhkum edəndə Şah İsmayıl sərt və amansızdır, lakin neçə illər ona dayəlik etmiş Səkinəni ağır vəziyyətdə görəndə isə bu qadına qarşı minnətdarlıq hissindən doğan məsumluq onun bütün varlığını bürüyür.

Şah İsmayılın insani keyfiyyətləri bütün varlığını bürüyən təzadlı hisslər məngənəsində əzab çəkdiyi məqamda daha qabarıq görünür. O, bir tərəfdən ictimai ideal, müqəddəs hesab etdiyi vəzifə uğrunda "baş kəsib, qan tökür", digər tərəfdən isə "iki əlim qızıl qanda", "yaşayan ölməlidi" deyiblər, "yaşayan öldürülməlidi" deməyiblər – deyərək düşüncələrə qərq olur, həyəcan və iztirablı günlər yaşayır.

"Çaldıran döyüşü" romanında müasirlik ruhu güclüdür. Lakin romanda tarixi həqiqətlərin bədii ifadəsində müasirləşdirmə meyli də hiss olunur. "Tarixi hadisələri müasirləşdirmək"[1], əlbəttə, G.Babayevanın güman etdiyi kimi, məziyyət deyil, əsərin ciddi qüsurudur.

"Çaldıran döyüşü"ndə ideya tez-tez çılpaqlaşdırılır, obrazların, xüsusən Şah İsmayılın dilində "vətən" sözünün yersiz təkrarı, vətənin taleyi ilə bağlı narahatçılığını əks etdirən ritorik, pafoslu monoloqlar, daxili düşüncələr kifayət qədər çox yer alır. Tarixi düşüncənin yerini müasir dövrün problemləri tutur, tarixi kolorit zəifləyir və baş qəhrəmanın xarakterinin bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə görünməsinə mane olur.

İndi ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıq tarixi romanın kəmiyyət göstəricisindən fərqli olaraq keyfiyyət göstəricisindən razı qala bilmir və bu, mövcud problem kimi tez-tez vurğulanır. Bununla yanaşı, 80-ci illərin tənqidi "bizdə tarixi romanın

[1] Babayeva G. Fərman Kərimzadənin yaradıcılıq yolu: Fil. elm. nam. … diss. avtoref., Bakı, 1992, s.17

artıq müəyyən qədər yüksək səviyyəsi" (A.Hüseynov) olduğunu da etiraf edir. Bu səviyyənin müəyyənləşməsində Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi" romanı da əhəmiyyətli rol oynayır. "Fətəli fəthi" ilk variantda "Labüdlük" adı ilə povest şəklində çap olunmuşdur və ədəbi tənqid onu "tarixə nüfuz dərinliyi, ideyalarının cəsarətliliyi və müasirliyi ilə səciyyələnən çox gərəkli bir əsər"[1] kimi qiymətləndirmişdir.

Ç.Hüseynov əsər üzərində yaradıcılıq işini davam etdirmiş və bu, nəticə etibarı ilə, "Fətəli fəthi" romanının yaranmasına səbəb olmuşdur. "Fətəli fəthi" Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində mühüm səhifə açan görkəmli yazıçı-dramaturq M.F.Axundovun dövrü, həyatı, ictimai-siyasi və yaradıcılıq fəaliyyətinin bədii əksini verən bir romandır.

"Fətəli fəthi" haqqında tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda bu və ya digər dərəcədə söz deyilsə də, tənqidçi H.Quliyevin "Ç.Hüseynovun digər əsərləri kimi bu romanı da öz tədqiqatçısını gözləyir"[2] fikrinə haqq qazandırmaq lazım gəlir.

M.F.Axundov uzun bir ömür yaşamışdır. 1812-1878-ci illəri əhatə edən bu ömür Azərbaycan tarixinin ən təlatümlü, taleyüklü bir əsrinə – XIX əsrə düşür. Məhz bu əsrdə Azərbaycan xalqının ən böyük tarixi faciəsi – onun ikiyə parçalanması kimi müdhiş bir hadisə baş vermişdir. Təkcə bu hadisənin mahiyyətinin açılması neçə-neçə romana zəngin material ola bilər. Romançılarımız "hunlar dövründən tutmuş XX əsrin ortalarına qədərki Azərbaycan tarixini" (V.Quliyev) çox tez-tez roman materialına çevirsələr də, XIX əsrdə yaşamış sənət adamlarına çoxlu romanlar həsr edilsə də belə, Azərbaycan xalqının ikiyə parçalanmasının tarixi mahiyyəti, siyasi səbəbləri bədii düşüncəni genişliyi ilə məşğul etməmişdir. "Fətəli fəthi"nin ən uğurlu cəhətlərindən biri XIX əsr Azərbaycanının

---

[1] Hüseynov A. Nəsrimiz və keçmişimiz (II məqalə) // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №10, s.87

[2] Quliyev H. Həqiqətə arxalansaq… // «Azərbaycan» jurnalı, 1989, №4, s.184

siyasi həyatını tarixi roman müstəvisində inikas etmək olmuşdur. Bunun zəruriliyi həm də belə cəhətlə müəyyən olunur ki, sovet ideologiyasının birbaşa təsiri ilə yazılan elmi ədəbiyyatşünaslıqda və tarix kitablarında Azərbaycanın ikiyə parçalanması – bir hissəsinin Rusiyaya, o biri hissəsinin isə İrana birləşdirilməsi həqiqi milli mənafe tələbləri baxımından yox, imperiya siyasəti mövqeyindən şərh edilmişdir. Romanda rus imperiyasının müstəmləkəçilik siyasəti, daxili və xarici siyasətinin mahiyyəti, kiçik xalqlara və milli azlıqlara şovinist münasibət tarixin həqiqətləri prizmasından şərh edilmişdir.

Əslində, Ç.Hüseynovun romanını qeyd-şərtsiz olaraq M.F.Axundovun həyatı və fəaliyyətindən bəhs edən roman kimi qiymətləndirmək düzgün deyil. Yazıçının məqsədini böyük dramaturq, yazıçı və filosof haqqında gərgin yaradıcılıq və tədqiqatçılıq axtarışları ilə də məhdudlaşdırmaq doğru olmazdı. M.F.Axundov haqqında tarixi-bioqrafik roman yazmaq, ilk növbədə, Ç.Hüseynova XIX əsr Azərbaycan tarixi üzərindəki örtüyü götürmək, bu tarixin çox gizli qalan sirlərini açmaq üçün lazım idi. Axı "XIX əsr Azərbaycan tarixi ilə bağlı bir sıra mühüm hadisələr onun (Axundovun – T.C.) gözləri qarşısında baş vermiş, o, bunların bilavasitə şahidi olmuşdur".[1] Əsrin əvvəllərində, o hələ kiçik ikən baş vermiş hadisələr haqqında da dürüst məlumatı olmuşdur. Hansılar idi bu bir sıra mühüm hadisələr? General Sisyanovun komandanlığı altında Gəncənin işğalı, şəhərin adının dəyişdirilməsi, Cavad xanın faciəsi, I Pyotrun tarixi vəsiyyəti, bir-birinin ardınca zəbt edilmiş xanlıqlar, Bakının işğalı, İran-Rusiya müharibəsi, çar Rusiyasının siyasətinə qarşı çevrilmiş Qazax, Borçalı qiyamları, son nəticədə Gülüstan və Türkmənçay müqavilələri və bu müqavilələrlə Azərbaycanın tarixi faciəsinin "qanuniləşdirilməsi", rus imperiyası daxilindəki çaxnaşmalar, toqquşmalar, gürcülərin üsyanı, polyakların üsyanı, məşhur Şamil hərəkatı və s.

[1] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.38

"Fətəli fəthi"ndə inikas olunan siyasi hadisələrin heç də tam olmayan bu siyahısı da aşkar sübut edir ki, romanda çox zəngin epopeya materialı vardır. "Fətəli fəthi" materialının zənginliyinə və əhatəliliyinə baxmayaraq epopeya kimi düşünülməmişdir. Bu janra məxsus "monumentallıq" (Q.Xəlilov) keyfiyyəti "Fətəli fəthi"nə xas olsa da, roman epik təsvir üsulu ilə yazılmamışdır. Təsvir predmetinə çevrilən hadisələrin təfsilatlı təsviri "Fətəli fəthi" üçün xarakterik cəhət deyil. Əks halda, romanda təkcə Şamil hərəkatı və rus imperiyasının münasibətlərindən bəhs edən hissələrə böyük bir cild həsr etmək lazım gələrdi.

Ç.Hüseynov təsvir predmetinə çevirdiyi heç bir tarixi hadisəni epik təhkiyə yolu ilə romana gətirməmişdir. "Bu əsərdə ənənəvi poetikaya əsaslanan kompozisiya və süjet, xronoloji mənada ardıcıllıq yoxdur. Ekspressiv, retroskopik təsvir prinsipinə əsasən yazıçı xatirə, tarixi uğraşma və psixoloji assosiasiyalar vasitəsilə diqqətimizi Axundovun zəngin, çoxcəhətli obrazının yeni cəhətləri üzərində mərkəzləşdirir".[1] Ümumiyyətlə, bu romanda hadisə təsviri yox, baş vermiş tarixi hadisələrin mahiyyətinə nüfuz, onu bədii təhlilin süzgəcindən keçirmək keyfiyyəti vardır. Romanda, misal üçün, nə Gəncə hadisəsi verilir, nə də Cavad xanın ölümünün təfsilatlı təsviri. Lakin müəllif, demək olar ki, bütün çoxsaylı siyasi hadisələri öz qəhrəmanının düşüncəsindən keçirir. Tarixi hadisələrin əksəriyyətinin məğzi, "gizli sirlər"i vətəndaş-yazıçı Axundovun düşüncəsindən, hisslərindən keçərək romana gəlir. Biz hadisəni yox, hadisəyə Axundovun münasibətini görürük. "Sinəsi nişanlı, çiyni paqonlu, libası altında həmişə xalqın dərdinə qalan, yanar, alovlu ürək"[2] sahibinin düşüncələri bizim milli və vətəndaşlıq mənafelərimizə tam uyğundur və tarixin həqiqətləri üzərinə işıq salır. XIX əsr Azərbaycan xalqının tarixi və siyasi

[1] Nəbiyev B. Epik janr və müasir həyat // «Azərbaycan» jurnalı, 1986, s.164

[2] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı: Yazıçı, 1986, s.5

taleyindən bəhs edən bir romanda M.F.Axundovun obrazının verilməsi onun vətəndaş vicdanının tarixin faktı olmasından əlavə, həm də ona görə müəllifə lazımdır ki, onun qəhrəmanı çar Rusiyasının Qafqazdakı Baş İdarəsində mühüm vəzifə tutur. Deməli, bu qəhərman, istər-istəməz, siyasi olayların mərkəzindədir. Mərkəzdə olaraq o bu hadisələri öz gözləri ilə görür, müşahidə edir, imkan daxilində bu hadisələrin cərəyanını milli mənafeyə tabe tutmağa çalışır, imkan olmayanda isə (çox vaxt bu imkan olmur) biz onun vətəndaş ağrılarının şahidi oluruq. Baş verən hadisələrin mahiyyəti, bu tarixi gerçəklik haqqındakı həqiqətlər Axundovun hadisəyə həqiqi və xəyali, real və irreal münasibəti, dostları ilə – A.Bakıxanovla, İ.Qutqaşınlı ilə, dekabrist yazıçılarla, Lermantovla, yüksək vəzifə daşıyan çar məmurları ilə, xüsusən senzura idarəsinin rəisi Qayıtmazovla dialoqları, gerçək və xəyali söhbətləri, hətta çar Nikolayla qarşılaşması vasitəsilə ifadə olunur.

"Fətəli fəthi" romanında Rusiya-Azərbaycan münasibətlərinin tarixi, Rusiyanın Azərbaycana müstəmləkəçilik marağı hər cür ideoloji təsirdən azad bir şəkildə tarixi həqiqətlərə uyğun şəkildə əks etdirilmişdir. Hələ XVII əsrin əvvəllərində Azərbaycan "böyük Səfəvi imperiyasında Rusiya ilə həmsərhəd olan yeganə dövlət idi".[1] Bu illərdən başlayaraq rus kazaklarının Bakı şəhərinə basqınları ardıcıl xarakter alır və get-gedə dözülməz bir vəziyyət yaranırdı. Rus dövləti Azərbaycanı hər vəchlə öz təsir dairəsinə almağa çalışır, bunun üçün həm hərbi qüdrətindən, həm də siyasi vəziyyətdən, xüsusilə Azərbaycandakı anti İran əhvali-ruhiyyəsindən istifadə etməyə çalışırdı. "Azərbaycan tarixi"ndə oxuyuruq: "I Pyotr Bakının tutulmasına xüsusi əhəmiyyət verirdi".[2] 1920-ci ildə Azərbaycan qırmızı imperiya tərəfindən yenidən zəbt edildikdən sonra rus imperiyasının Azərbaycanla bağlı siyasətinə mütərəqqi don geyindirilirdi və bu ilhaqın bilavasitə müstəmləkəçi xarakter

[1] Azərbaycan tarixi. Bakı: Azərnəşr, 1994, s.493
[2] Yenə orada. s.503

daşıması, Azərbaycan xalqının milli maraqlarına qəti zidd olması cidd-cəhdlə ört-basdır edilirdi. Sovet rejiminin güclü ideoloji təbliğatı milli yaddaşsızlıq çərçivəsində imperiya siyasətinə milli azlıqların azadlığı xarakteri verə bilmişdi və bu çox təhlükəli idi. Ç.Hüseynov sovet rejiminin hələ kəsərdən düşmədiyi bir vaxtda bu tarixi-siyasi həqiqətləri roman predmetinə çevirir, XVIII əsrin II yarısında çar generalı Sisyanovun Azərbaycan xanlıqlarını bir-birinin ardınca ələ keçirməsi ilə I Pyotrun siyasəti arasındakı bağlılığı göstərirdi: "Sisyanov buxarının yanındakı taxtın üstündə oturub Bakı haqqında düşünür, götür-qoy edirdi. O, əvvəlcə Böyük Pyotrun vəsiyyətini xatırladı: "Bakı bizim bütün işlərimizin açarıdır".[1]

Ç.Hüseynov rus imperiyasının əsrlər boyu bir-birini tamamlayan siyasəti müqabilində Azərbaycan xanlarının bir-biri ilə birləşib ümumi düşmənə qarşı mübarizə apara bilməməsini, əyalət düşüncəsi ilə ancaq öz sərhədlərini qorumağa çalışmasını milli tarixi faciə kimi izah edir və məğlubiyyətlərin əsas səbəblərindən birini də bunda görürdü. Ç.Hüseynov Azərbaycan xanlarının düşmənə qarşı fədakarcasına mübarizə aparan Cavad xana kömək etməmələrini, bütün Azərbaycan xanlıqlarını bir bayraq altında birləşdirmək istəyən Fətəli xanı başa düşmək istəmədiklərini böyük tarixi səhvlər kimi dəyərləndirirdi: "Qonşu xanlar da Cavad xanın köməyinə gəlmədilər… Xanlıqlar, Qafqaz güləşində məğlub olanın köynəyi kimi parçalanıb dağılmaq üzrə idi".[2]

Ç.Hüseynovun qəhrəmanı baş vermiş bu tarixi faciələri böyük bir ürək yanğısı ilə xatırlayır, onların səbəbləri üzərində düşünür və təəssüflənirdi: "Ah, bu cılız-cansız xanlar..". Bu təəssüf nidası, həm baş vermiş faciənin ağırlığı, zaman-zaman Azərbaycan xalqına baha başa gələcək bir səhvi ifadə edir, eyni zamanda, baş qəhrəmanın hələ çox gənc olmasına baxmayaraq geniş miqyasda düşünə bilməsini, siyasi gedişlərin mənasından

[1] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı: Yazıçı, 1986, s.127
[2] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı. Yazıçı, 1986, s.26

çox yaxşı baş çıxardığını və vətəndaşlıq ləyaqətini əks etdirir.

Türkmənçay müqaviləsi nəticəsində Araz çayı sərhəd olmaqla Azərbaycan torpaqlarının ikiyə bölünməsi faktı hər bir azərbaycanlı üçün məlum tarixi keçmişdir. Lakin bu barədə tarix kitablarındakı məlumatlar faciənin mahiyyətini kifayət qədər aydın ifadə etməyə qadir deyil. "Fətəli fəthi"ndə oxucu sanki o günlərə qayıdır, baş vermiş faciəni nəinki öz gözləri ilə görür, M.F.Axundovun, A.Bakıxanovun düşüncələri, keçirdiyi hisslər, həyəcanlar vasitəsilə bu tarixi fakt onun iliyinə işləyir, qanını dondurur. Əsil həqiqət bu zaman idrak olunur. Azərbaycan torpaqlarının hər bir qarışı uğrunda Rusiya ilə İran arasındakı amansız mübarizə, bir-birini didib parçalamağa hazır olan imperiya siyasətçilərinin diplomatik gedişləri romanın səhifələrində canlandıqca arxiv materiallarında üstünü toz basmış "həqiqətlər" yenidən cana gəlir və Azərbaycan oxucusunun daxilini tələtümə gətirir.

"Fətəli fəthi" romanında Şamil hərəkatı, dekabristlər üsyanı və onun məğlubiyyəti, Qafqaza sürgün olunmuş dekabristlər, Puşkinin dueldə öldürülməsi, onun ölümü münasibətilə yazılmış şeirlərin tarixi hadisə və faktlar kimi bədii təhlilə cəlb olunması fərqli yazıçı məqsədləri ilə bağılıdr. Bu tarixi faktlar, ilk növbədə, rus imperiyasının daxili siysətinin iç üzünü oxucuya tanıtmaq üçün mühüm əhəmiyyət daşıyır və hər hansı bir azadlıq hərəkatına qarşı imperiyanın amansız münasibətini əyaniləşdirir. İkinci tərəfdən, "üç nəfəri kəndin kiçik meydançasında dar ağacından asmaqla", "iyirmisini də güllələməklə" "müstəmləkə, milli hökmranlıq və istismarçılıq" rejimini uzun müddət saxlamağın mümkünsüzlüyünü göstərir, imperiyanın içdən parçalandığına, gec-tez dağılacağına, xalqların "xalqlar həbsxanasından" bir vaxt azad olacağına yazıçı inamını ifadə edir.

XIX əsrdə Rusiya, İran və Türkiyənin Azərbaycanı öz nüfuz dairələrinə daxil etmək uğrundakı mübarizələri nəticəsində bir-birini əvəz edən müharibələrin xalqımızın

yaşayış tərzini dözülməz bir hala gətirməsi də romanın əsas fikir xətlərindən biridir. Siyasi təzyiq, iqtisadi sıxıntılar, ən adi insani hüquqlardan məhrumluq, maarifdən, elmdən, texnikadan xəbərsizlik – budur, XIX əsr Azərbaycan xalqının nəsibi. Roman boyu qəhrəmanın düşüncələrinin ən çox bu istiqamətə yönəldiyini müşahidə edirik: "Baron artıq hərbi nazirə raport yazırdı: "Nəsihətlər və çağırışlar bu qara camaata və ümumiyyətlə, geri qalan nadan, küt asiyalılara qətiyyən kar etmir… odur ki, göstərişlərimizin, tələblərimizin qeyd-şərtsiz yerinə yetirilməsi üçün əmr verdim ki, – və sairə: süngü+atəş+zindan…

Mənim bu son tədbirlərim də bir nəticə verməsə, onda başqa üsullara (?!) əl atmağa məcbur olacağam. Yəni yenə həmişəki kimi, artıq-əskik danışan dillər kəsiləcək, yumruqlanan qollar zəncirlənəcək və başqa məlum olan əzablar, əziyyətlər başlanacaqdır''.[1] Baron raportu diktə edir, Fətəlinin əlləri yazır, lakin bütün fikri, duyğusu kükrəyir, qəti etiraz edirdi:

''— Axı, tamam soyulublar! Yaşadığı yerlər daşlıqdır, heç nə bitmir, vergilərin də sayı-hesabı yoxdur: poçt vergisi, qarovul qulluğu, ordu üçün odun tədarükü, hələ meşəyə çatmaq üçün gərək əlli verst daş-kəsəkli yol gedəsən, yasaulların xərci də bir yandan – məgər danışmaqla qurtarırmı?''.[2] Fətəlinin daxili və dilsiz üsyanı qəti bir etiraz qərarı ilə nəticələnir:

''— onları cəzalandırmağa qətiyyən ixtiyarınız yoxdur''.

Baron Rozenin raportu və ona Fətəlinin münasibətində çar hökumətinin idarəetmə strukturunun xarakteri, onun yerli xalqlara təhqiramiz münasibəti, milli azlıqların ağır vergilər altında əzilməsi, sonu görünməyən zülmlərə dözə bilməyib üsyan bayrağı qaldırmaları, müstəmləkə rejimlərinin mahiyyətcə birbirindən fərqlənməməsi, rejimə qarşı çevrilmiş hər hansı bir etiraz aksiyasının ''süngü+atəş+zindan'' düsturu ilə ifadə olunan siyasətlə qarşılaşması, Fətəlinin getdikcə inkişaf edən xarakteri, vətəndaşlıq qeyrətinin davamlı təzahürü və s. cə-

[1] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı: Yazıçı, 1986, s.157
[2] Yenə orada. s.158

hətlərlə qarşılaşırıq və bütün bunlar misal gətirdiyimiz parçada birbaşa ifadə olunan fikirlərdir. Lakin bu mətndə çox ciddi sözaltı məna da vardır. Bu parçada Ç.Hüseynov 1837-1838-ci illərdə Rusiya-Türkiyə müharibəsinin nəticəsi olaraq ‘’Adrianopol sazişinə əsasən hələ Paskeviçin hakimiyyəti zamanında Ərzurum, Qars və Bayazid paşalıqlarından bu yerlərə köçən erməni-azərbaycanlı ailələri’’nin taleyindən danışır. Ç.Hüseynovun romanında ‘’bu yerlər’’in səciyyəsi ilə bağlı verilən məlumatlar söhbətin məhz Dağlıq Qarabağ torpaqlarından getdiyini aydın göstərir və əsas mətləb də ermənilərin bu torpaqlara ilk gəlişinin 1837-38-ci illərdə başlanmasını, başqa sözlə, onların bu torpaqlarda gəlmə olduğunu sübut etməkdən ibarətdir.

M.F.Axundovun ‘’Aldanmış kəvakib’’ və ‘’Kəmalüddövlə məktubları’’ əsərləri yeni yozumda, ‘’təzə variantda’’ romanın tərkib hissələri kimi verilir. Bununla müəllif həmin əsərlərdə qoyulmuş problemlərin bu gün üçün də tamamilə xarakterik olduğunu, müasirliyini göstərmək istəmişdir. ‘’Aldanmış kəvakib’’də Şah Abbasın hakimiyyəti idarəetmə üsulları ilə çar hökumətinin dövlətçilik siyasətinin əksər məqamlarda üst-üstə düşdüyünə işarə edilir. İkinci tərəfdən, istər ‘’Aldanmış kəvakib’’də, istərsə də ‘’Kəmalüddövlə məktubları’’nda mövcud siyasi vəziyyətə etiraz ruhu çox güclüdür. Həmin ideya ‘’Fətəli fəthi’’ndə mütləqiyyət üsuli-idarəsinə qarşı mübarizənin vacibliyi fikrini əyaniləşdirir.

Romanda əvvəldən axıra qədər taleyi izlənilən yeganə obraz Fətəlidir. Roman boyu müəllif bu obrazı daxili inkişafda verir. Romanın əvvəlində romantik xəyallarla yaşayan Fətəlinin dünyagörüşünün getdikcə dəyişdiyini görürük. Həyat təcrübəsi artdıqca Fətəli ətrafında və cəmiyyətdə baş verən hadisələrə daha dərindən nüfuz edir, onların əsl mahiyyətini dərk edə bilir. Romanda Fətəli tragik bir obraz kimi düşünülmüşdür. Bunu, ilk növbədə, XIX əsrin siyasi reallıqları doğurur. Qəlbi vətən eşqi ilə döyünən, çarpan sənətkara vətəninin ikiyə

parçalanması və hər iki tərəfin sərt müstəmləkə rejimi şəraitində yaşaması ağır dərd olur. Xalqının düçar olduğu faciəni az da olsa yüngülləşdirmək üçün Fətəli bütün qüdrəti ilə onun maariflənməsi, savadlanması və nəhayətdə öz haqqını başa düşməsi uğrunda mübarizə yolunu seçir. Əlinə qələm götürür, gecə-gündüz çalışıb xalqı ‘’nadanlıqdan danalığa’’ təhrik edən komediyalarını yazır, öz haqqını tələb etməyə qadir bir xalq olmağa çağıran ‘’Aldanmış kəvakib’’ və ‘’Kəmalüddövlə məktubları’’ əsərlərini yazır. Lakin sağlığında bu əsərlərin heç birini doğma dildə nəşr etdirə bilmir. Deməli, Fətəlinin yaşamasına stimul verən ikinci amil də keçilməz maneələrlə qarşılaşır. Bu, onun həyat faciəsini qat-qat qüvvətləndirir. Tarixdən M.F.Axundovun xüsusən son əsərlərini — ‘’Aldanmış kəvakib’’ və ‘’Kəmalüddövlə məktubları’’nı çap etdirmək üçün yorulmadan mübarizə apardığı məlumdur. Ç.Hüseynov Axundovun bu vətəndaş fədakarlığını psixoloji cəhətdən çox qüvvətli əks etdirmişdir. Böyük bir amal xatirinə, çox böyük əziyyətlər bahasına yazıb başa çatdırdığı əsərlərini heç bir vəchlə, heç bir dildə nəşr etdirə bilməməsi Fətəlinin həyat ruhunu öldürür, ona həqiqi bir sənətkar faciəsi yaşadır. Romandakı təsvirlərdə bu psixoloji gərginliyi çox yaxşı duyuruq.

Ç.Hüseynov Fətəlini ancaq siyasi proseslər, ictimai düşüncələr aləmində vermir, romanda böyük sənətkarı biz ailə mühitində də yaxından müşahidə edirik. Onun uşaqları çox erkən ölür. Bu, onun ailə həyatını daimi bir qəm pərdəsinə bürüyür. Ç.Hüseynov Axundovun faciəsini ictimai məsələlərlə sənətkarcasına əlaqələndirir. Arvadı Tubu Fətəlini ‘’Kəmallüddövlə məktubları’’ndakı fikirlərinə görə çox ciddi şəkildə töhmətləndirir, ailə faciələrinin səbəbini onun allaha ‘’asi’’ olan fikirlərində görür. Fətəlinin vətəndaşlıq amalının, böyük fikirlərinin mahiyyətini nə arvadı, nə də oğlu düzgün başa düşüb qiymətləndirə bilmirlər. Bu cəhət də Fətəlinin həyat faciəsini dərinləşdirir. Mühit də Fətəlini düz başa düşmür.

Mühitdəki fanatizmin çox-çox qüvvətli olması Fətəlini fiziki cəhətdən gücdən salır, zəiflədir, lakin əqidəsindən döndərə bilmir. O, romanda böyük amallar uğrunda dönməz bir mübariz, vətəndaşlıq ləyaqətinin meyarı kimi yüksəlir.

"Fətəli fəthi"ndə Fətəlindən başqa heç bir obrazın taleyi axıra qədər izlənilməmişdir. Romanın çoxsaylı obrazları müəyyən məqamda əsərə daxil olub bir qədər "yol getdikdən sonra" oxucu ilə "xudahafizləşməli" olurlar. Ümumiyyətlə götürdükdə, bu, "Fətəli fəthi"ndə özünü göstərən qüsurlardan biridir. Xüsusən, İsmayıl bəy Qutqaşınlı haqqındakı təsvirlərin mahiyyəti lazımınca açılmır. İ.Qutqaşınlının bir yazıçı olaraq ədəbiyyat tariximizdə özünəməxsus mövqeyi vardır. Müəllifin bu obraz haqqındakı çox "xəsis" məlumatı onu XIX əsr Azərbaycan yazıçısının obrazı kimi səciyyələndirməyə imkan vermir. Ç.Hüseynovun təqdimatından İ.Qutqaşınlını ancaq çara sədaqətli bir general kimi təsəvvür etmək mümkündür. Bu isə "Rəşid bəy və Səadət xanım" hekayəsinin müəllifinin həqiqi tarixi obrazı ola bilməz.

"Fətəli fəthi"ndə A.Bakıxanovla bağlı hadisələr nisbətən təfərrüatlıdır və bir qədər də sərbəst süjetə malikdir. Bu süjetdə Bakıxanovun aydın düşüncə, dəyişməz bir əqidə sahibi kimi milli xarakterini görmək mümkündür. Bakıxanovun tragik taleyi epizodlar şəklində olsa da romanda inikas olunub.

Romanda A.Bakıxanov, İ.Qutqaşınlı ilə yanaşı, XIX əsrdə yaşayan bir çox Azərbaycan ziyalılarının, tarixi şəxsiyyətlərinin – X.Natəvanın, M.Ş.Vazehin, Q.Zakirin adları çəkilir, yeri gəldikcə onlardan danışılır. Lakin bu obrazların romandakı mövqeyi geniş kəhkəşanda çox tez yanıb-sönən ulduzları xatırladır. M.F.Axundovun müasirləri ilə çox sıx əlaqələrinin olduğu tarixi gerçəklik faktıdır. ‘’XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi’’ndə oxuyuruq: ‘’Azərbaycanlı müasirlərindən: İsmayıl bəy Qutqaşınlı, Qasım bəy Zakir, Xurşudbanu Natəvan, Cəfərqulu xan Nəva, Həsən bəy Zərdabi və başqaları ilə yaxın əlaqə saxlayaraq onların əsərləri ilə çox ciddi maraqlanırdı. H.Zərdabinin ‘’Əkinçi’’

qəzetini nəşr etməsindən çox sevinərək həmin qəzetdə ‘’Vəkili-milləti-naməlum’’ imzası ilə iştirak etmiş və ‘’Əkinçi’’nin nəşrinə faydalı məsləhətlər vermişdir’’.[1] Daha sonra F.Qasımzadə H.Zərdabinin Axundovun əsərlərini şagirdi N.Vəzirovla birlikdə Bakıda tamaşaya qoyması və böyük dramaturqun bundan ‘’nəhayətsiz dərəcədə sevinməsi’’ haqqında da məlumat verir. Göründüyü kimi, Mirzə Fətəlinin öz azərbaycanlı müasirləri ilə ədəbi və mədəni əlaqələri güclü olmuşdur.

Bu tarixi əlaqələr romanda lazımi səviyyədə və sistemli şəkildə əks olunmamışdır. M.F.Axundovla müqayisədə bu sənətkarların tarixi şəxsiyyətləri, ictimai fəaliyyətləri tamamilə kölgədə qalmış, nəticədə Mirzə Fətəlinin azərbaycanlı sənət dostları ilə əməl və yaradıcılıq birliyindən doğan fəaliyyəti romanda zəif əks olunmuşdur. Tarixin həqiqətləri baxımından bu məqamda əsər çox şey itirmişdir.

‘’Fətəli fəthi’’ndə Axundovun komediya personajlarından biri kimi romana gələn Cadugər şərti obraz olaraq Axundovun iç dünyasını, düşüncələrini predmetləşdirir, qəhrəmanın dilə gətirə bilmədiyi fikirlərini ‘’oxumaq’’ üçün oxucuya yardımçı olur. Azərbaycanın taleyindən söhbət düşəndə Cadugər deyir:

— Özü də necə ayrılıq?! Qılıncla kəsib ikiyə bölüblər diyarı, qanlı-burulğanlı Araz sərhəd olub, necə keçəsən.

Cadugərlə Fətəlinin dialoqundakı aşağıdakı məqam da çox mənalıdır:

— Yəni deyirsən o uzaq sübh çağından başlamaq lazımdır?

— Bəlkə yeni əsrin ilk illərinə qayıdaq?

— Mən ki, onda hələ doğulmamışdım, yox idim bu dünyada!

— Bəs, məni nə bilmisən?! Mən ki, varam![2]

Cadugər Fətəlini əsrin ilk illərinə aparır və əsas təsvirlər də burdan başlanır. Deməli, Ç.Hüseynov Cadugəri həm də keçmişlə bu gün, bu günlə gələcək arasında körpü yarada bilən vasitə kimi

---

[1] Qasımzadə F. XIX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Bakı: Maarif, 1974, s.270

[2] Hüseynov Ç. Fətəli fəthi. Bakı: Yazıçı, 1986, s.75

alır. Bu isə baş verənlərin kökünə enməyə, qəhrəmanın öz dövründə baş verən hadisələrin mahiyyətini düzgün başa düşməyə imkan verir. ‘’Müxtəlif sosial-mənəvi məsələlərin aydınlaşdırılmasında, yürüdülən fikrin daha dolğun ifadəsində bu obrazın rolu böyükdür. Cadugər, hadisələrin kəskinləşdiyi məqamlarda üzə çıxır və yaranmış vəziyyətdə ‘’öz sözünü deyir’’. Mirzə Fətəlinin bir sıra xarakterik xüsusiyyətlərinin təqdimində də müəyyən qədər bu obrazın bədii imkanlarından istifadə olunmuşdur’’.[1] Bunlarla yanaşı, romanın obrazlarının ümumi ansamblında Cadugər obrazı əlahiddə təsir bağışlayır, ümumi süjetlə bağlanmır, hadisələrin inkişaf xəttinin tərkib hissəsinə çevrilə bilmir, qəfil ‘’peyda’’ olur və gözlənilməz gəlişi ilə sanki ümumi ahəngi pozur.

İkinci fəslin yekunu kimi aşağıdakı cəhətləri qeyd etmək olar:

Müasir dünya romanı tipoloji çoxçeşidliliyi ilə səciyyələnir. 80-ci illərdə Azərbaycan romanının poetika zənginliyi onun daxilində tipoloji təsnifat aparmağı zəruri edir. Həm təsvir üsuluna, həm də mövzu və problematikasına görə təsnifat aparmaq üçün onilliyin roman təsərrüfatı kifayət qədər material verir.

Azərbaycan romanını müasir və tarixi mövzulu roman tiplərinə bölüb, onun daxilində növdaxili təsnifat aparmaq ən optimal yol kimi götürülür.

Bu fəsildə tarixi romanın tipologiyası məsələsi önə çəkilir. Bu tendensiya, ilk növbədə, tədqiqat işinə onilliyin roman təsərrüfatında tarixi romanın tipoloji baxımdan zəngin material verməsi ilə bağlıdır. İkinci halda isə meydana çıxan nümunələrin tarixi romanın ənənəvi qəlibinə sığışmaması meylinin aşkarlığıdır.

Tədqiqatda tarixi roman romanın bir növü kimi götürülüb, onun daxilində növdaxili təsnifat aparılır və Azərbaycan tarixi romanının tarixi-realist və tarixi romantik tipləri fərqləndirilir. Həm tarixi-realist və həm də tarixi romantik tipin səciyyəvi xüsusiyyətləri aydınlaşdırılır, hər bir tipin konkret janrları müəy-

[1] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.49

yənləşdirilir.

Bədii nümunələrin geniş təhlili əsasında tarixi-realist və tarixi-romantik tipin Azərbaycan tarixi romanının sözü gedən mərhələsindəki mənzərəsinə tam elmi aydınlıq gətirilir. Eyni zamanda tarixi-romantik romanın (bir çox tədqiqatçıların «yeni tipli tarixi roman» adlandırdığı bu tipin) tarixi-realist romanla paralel şəkildə inkişaf yolu keçməsi, 80-ci illərdə isə bu tipin daha zəngin və janr rəngarəngliyi ilə meydana çıxması, təkamülü əsaslandırılır.

I yarımbölmədə tarixi romanın tipologiyası və janr xüsusiyyətləri ilə bağlı aydın elmi konsepsiya ortaya qoyulduqdan sonra ikinci və üçüncü yarımbölmələrdə tarixi romanın mövzu, ideya, problematika və obrazlar sistemindəki təkamül prosesi izlənir. Tarixi romanın poetikasındakı zənginlik konkret ədəbi nümunələrin elmi təhlili ilə əsaslandırılır.

III FƏSİL.
JANRIN FORMA AXTARIŞLARI. HƏYATI İNİKASIN YENİ ÜSULLARI

3.1. Kompozisiya mürəkkəbliyi. Süjetqurma üsullarının müxtəlifliyi

Süjet bədii əsərin mühüm əhəmiyyətə malik komponentlərindən biridir. Bədii əsərin strukturunda süjet müstəsna mövqeyə malikdir. Əsl yaradıcılıq nümunəsində bədii məzmun orijinal struktur doğurur. Süjet və kompozisiyada, fərdi üslub və dildə təzahür edən novatorluq estetik qayənin dərindən açılmasına xidmət edir. Beləliklə, ilk baxışda ancaq forma komponenti kimi görünən süjet (eləcə də digər kompozisiya elementləri, bədii dil və s.) məzmunun bədii ifadəsində əsas şərtlərdən birinə çevrilir.

Müasir ədəbiyyatşünaslıq elmi süjeti bədii yaradıcılığın əhəmiyyətli problemlərindən biri kimi götürür və onu mövzu, müəllif mövqeyi, ideya, xarakter və kompozisiya, konflikt kimi problemlərlə qarşılıqlı əlaqə və vəhdətdə öyrənməyə üstünlük verir. Konflikt "epik və dramatik əsərlərin vacib tərəfini təşkil edir", "həyat ziddiyyətlərindən doğan konfliktlər (Hegelin terminologiyası ilə: kolliziyalar) isə süjetin zəruri funksiyasıdır".[1]

V.Buznik Y.Bondarevin "Seçim" ("Vıbor") romanını təhlil edərkən yazır ki, "Seçim" romanının əsas dramatik kolliziyasının başa düşülməsi onun bədii strukturunun öyrə-

[1] Введение в литературоведение. Под редакциеу Г.Н.Поспелова. Москва: Высшая школа, 1976, с.170

[2] Бузник В.В. Согласие образа и интеллекта… (О романе Ю.Бондарева «Выбор»). Структура литературного произведения (сборник научных трудов). Ленинград: Наука Ленинградское отделение, 1984, с.33

nilməsi ilə sıx bağılıdır.[1]

Bu bağlılığın, ilk növbədə, əsərin süjet quruluşundakı özünəməxsusluqla əlaqədar olması qənaətinə gələn tədqiqatçı süjeti konfliktin ifadə forması, onun fəlsəfi və psixoloji məzmununun tədqiqi, baş qəhrəmanların xarakterlərinin və qarşılıqlı əlaqələrinin açılmasında və nəhayət, yazıçının vətəndaş və estetik mövqeyinin ciddi və dəqiq ifadəsi üçün tutumlu poetik forma hesab edən V.Krılova (Krılov V.P. Problemı poetiki L.Leonova (kompoziüiə filosofskoqo romana). L., 1981, s.71) haqq qazandırır.[2]

Bu mülahizələr süjetin bədii yaradıcılıqdakı funksiyasının mürəkkəbliyini də üzə çıxarır və süjetqurma üsullarının tipoloji müxtəlifliyindən xəbər verir. Müasir bədii nəsrdə, xüsusən roman janrında ciddi yeniləşmə prosesi gedir. Janrın taleyi ilə bağlı 60-cı illərdən başlanan mübahisə və müzakirələr daha çox "roman necə olmalıdır" problemini aktuallaşdırdı və onu struktur baxımından əsaslı dəyişikliyə məruz qoydu. Müasir roman bədii struktur, xüsusən kompozisiya və süjetqurma prinsiplərində əsaslı təkamül yolu keçdi.

Müasir ədəbiyyatşünaslıq hər bir novator sənət nümunəsinin yeni süjet forması ilə meydana çıxmasını qəbul etsə də, onun tipoloji xüsusiyyətlərini müəyyənləşdirməyə çalışır və bu əsasda ümumiləşdirmələr aparır. Nəticə olaraq, ədəbiyyatşünaslıqda süjetin iki tipinin süjetqurmanın əsas qanunauyğunluqlarını özündə ehtiva etməsi qənaəti getdikcə möhkəmlənir.

V.Y.Xalizev yazır: "…Süjetin iki növü meydana çıxır. Zaman əlaqəsinin qəti üstünlüyü ilə bir-birinə bağlanan hadisələr xronikal süjeti əmələ gətirir. Hadisələr arasında səbəb-nəticə əlaqəsinin üstünlüyündən yaranan süjetlər hərəkət birliyi

---

[2] Бузник В.В. Согласие образа и интеллекта… (О романе Ю.Бондарева «Выбор»). Структура литературного произведения (сборник научных трудов). Ленинград: Наука Ленинградское отделение, 1984, с.33

və yaxud konsentrik süjet adlanır".[1]

Müəllif xronikal və konsentrik terminlərinin elmi ədəbiyyatşünaslıqda hamı tərəfindən qəbul edilmiş terminlər olmadığını, haqqında söhbət gedən süjet tiplərini, misal üçün, Kojinovun mərkəzdənqaçma və mərkəzəqaçma terminləri ilə adlandırdığını da qeyd edir.[2]

Alimlərin müxtəlif terminlərdən istifadə etməsinə baxmayaraq diqqəti belə bir cəhət cəlb edir ki, süjetin tipoloji təsnifatında prinsipial fərqlər meydana çıxmır. Çünki Kojinov da mərkəzdənqaçma və mərkəzəqaçma adları altında "sözü gedən süjet tiplərini" nəzərdə tutur.

Əlamətdar cəhət isə budur ki, süjetin bu iki əsas tipi romanın tipoloji təsnifatında da açar rolu oynaya bilir. Məlumdur ki, romanın tip təsnifində mərkəzdənqaçma və mərkəzəqaçma, hadisə və ya tale, eləcə də epik realist və psixoloji roman tipləri paralel anlayışlar kimi işlənir. Hansı terminlə adlanmasından asılı olmayaraq romanın birinci tipi (mərkəzdənqaçma romanı) xronikal süjetqurma prinsiplərinə, ikinci tipi (mərkəzəqaçma romanı) isə konsentrik süjet tipinə əsaslanır.

Müasir roman mərkəzdənqaçma romanından mərkəzəqaçma romanına doğru təkamül prosesi keçirir. Janrın süjetqurma prinsipləri də hadisələr arasındakı zaman ardıcıllığına istinaddan çox, səbəb-nəticə əlaqələrini müəyyənləşdirməyə doğru dəyişir. İndi romanda epik realist təsvirlə müqayisədə analitik təhlil üstünlük təşkil edir. Bu cəhət romanın janr təkamülündə süjetin rolunun ciddiliyinin təzahürüdür.

Azərbaycan romanı çağdaş mərhələyə təkcə zamanın aktual problemlərini bədii həqiqətə çevirməklə daxil olmur. Müasir roman problematika zənginliyi ilə seçilir. Zamanın sosial, siyasi, əxlaqi-mənəvi və fəlsəfi problemləri janrın bədii təhlil predmeti olur. Lakin özlüyündə aydındır ki, nə mövzunun

---

[1] Введение в литературоведение. Под редакциеу Г.Н.Поспелова. Москва: Высшая школа, 1976, с.173.

[2] Yenə orada.

aktuallığı və müasirliyi, nə də onun problematika vüsəti bədiiliyin həlledici meyarı ola bilməz. Bütün bu keyfiyyətlər spesifik forma daxilində, mükəmməl kompozisiya və süjetdə inikas predmetinə çevriləndə ədəbi prosesdə yeri olan əsər yaranır.

Çağdaş romanın həcmi kiçilir. Lakin bu "kiçilmə" bədii əsərin kompozisiya və süjet quruluşunun sadələşməsi yox, mürəkkəbləşməsi hesabına baş verir. Paralel və mürəkkəb konstruksiyaya malik süjetlər çağdaş romanın arxitektonikası üçün tamamilə səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər.

Müasir Azərbaycan romanı konsentrik süjet tipinin təbiətini yetərincə zənginləşdirməsi ilə xarakterizə oluna bilər. Bu zənginləşmə, əlbəttə, dünya romanına məxsus süjet konstruksiyaları ilə müqayisədə həmişə bədii kəşf səviyyəsində olmur. Bununla belə, 80-ci illər romanını janrın tarixində uğurlu süjet eksperimentləri ilə seçilən onillik kimi qiymətləndirmək olar. Romanın süjet quruluşundakı tipoloji fərqləri aşağıdakı kimi ümumiləşdirmək mümkündür:

a) səbəb-nəticə əlaqəsi ilə bir-birinə bağlanan müxtəlif dövr hadisələrinin bir süjet və ya kompozisiya daxilindəki vəhdəti;

b) real hadisə kimi təsvir olunub şərti-simvolik mənada dərk olunan süjetlər;

c) real hadisələrdən ibarət süjetə paralel şərti simvolik süjetlər – süjet "üstü" süjetlər;

ç) reallıqla müxtəlif şərti təsvirlərin qarışığından ibarət süjetlər;

d) folklordan gəlmə süjetlər:

1) müstəqil süjet xətti hüququnda;

2) yardımçı süjet xətti hüququnda

e) tarixi süjetlər:

1) tarixi-sənədli süjetlər;

2) fantaziya məhsulu və ya uydurulmuş süjetlər;

3) bioqrafik süjetlər;

4) avtobioqrafik və ya xatirə süjeti.

ə) eksperimental süjetlər.

Konstentrik süjetin "a" bəndində göstərdiyimiz strukturu 80-ci illər romanında özəl xüsusiyyətlərlə təzahür edir. Xronikal süjetlə konsentrik süjet arasındakı mahiyyət fərqini göstərərkən V.Y.Xalizev iki məşhur frazanın müqayisəsinə diqqət yetirir: "Süjeti təşkil edən hadisələr öz aralarında müxtəlif cür əlaqələnə bilər. Bir halda onlar arasında ancaq zaman əlaqəsi olur ("B" "A"-dan sonra baş verdi). Başqa məqamda, hadisələr arasında zaman əlaqəsindən başqa, səbəb-nəticə əlaqəsi də olur ("B"-nin baş verməsinin səbəbi "A"-dır). Belə ki, "Kral öldü və sonra da kraliça öldü" frazası birinci tipi təşkil edir. "Kral öldü, kraliça da dərdindən öldü" frazası isə ikinci tipi göstərir".[1]

80-ci illər Azərbaycan romanının çoxsaylı nümunələrində süjet "B"-nin baş verməsinin səbəbi "A"-dır konstruksiyası əsasında qurulur. Lakin bu konstruksiyanı əyaniləşdirən "Kral öldü, kraliça da dərdindən öldü" frazasında "A" və "B" əlaqələrində zamanın iştirakı görünmür (və ya çox zəif görünür), əsas diqqət səbəb-nəticə əlaqəsinə yönəlir. Azərbaycan romanının bu tipli nümunələrində hər iki əlaqə tipi (həm zaman, həm də səbəb-nəticə əlaqəsi) kifayət qədər aktivdir, ön plandadır. Azərbaycan romanında "A" da, "B" də ayrı-ayrı zaman kəsiklərinin işarəsidir. Eyni zamanda "B" nəticədir, "A" səbəbdir. Bu strukturda süjetin hərəkəti dəyişən zamanların xarakterində ifadə olunur. Çoxsaylı nümunələrdə (İ.Hüseynov "İdeal", M.Süleymanlı "Səs", "Günah duası", Elçin "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", Ə.Əylisli "Ağ dərə" və s.) hadisələr "B" zamanın təsviri ilə başlayır. Sadaladığımız romanlarda bu zaman kəsiyi çağdaş həyatımızdır (Əksərən durğunluq dövrü adlandırdığımız zaman kəsiyidir. 50-70-ci illəri əhatə edən bu zamanın hüdudları bəzən yenidənqurma illərinə qədər genişlənir. Məsələn, M.Süleymanlının "Günah

[1] Введение в литературоведение. Под редакциеу Г.Н.Поспелова. Москва: Высшая школа, 1976, с.172

duası" romanında). Bu həyatla bağlı təsvirlər "nəticə" kimi qavranılır. Süjetin hərəkəti öz başlanğıcını bu "nəticə"dən götürür. Hərəkətin dinamikası artdıqca analitik təhlil hadisə təsvirini üstələyir. Yazıçı bədii təsvirin mərkəzinə çəkdiyi hadisələrin realist mənzərəsini yaratmaqla kifayətlənmir. Mövcud reallıq ciddi analizdən keçirilir və baş verənlərin səbəbləri axtarılır. Bədii təsvirin istiqaməti dəyişir. Süjetin "B"-dən "A"-ya doğru hərəkəti başlanır. İndi başqa bir zaman kəsiyi bədii təsvir və təhlilin mərkəzinə çəkilir. Nəticənin - "B"-nin səbəbi "A"-da axtarılır. Səbəb "A"-dır – 20-30-cu illərdir. Azərbaycanda Sovet siyasi rejiminin ən ağır onillikləri – dəhşətli repressiya illəridir.

Konkret əsərlərin bədii strukturuna diqqət yetirək.

Elçinin "Ölüm hökmü" romanı öz poetikası baxımından Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanilə yaxından səsləşir. İdeaya-məzmun cəhətcə hər iki romanı içində yaşadığımız cəmiyyətə dərin bədii nüfuz cəhdi birləşdirir. Fərq burasındadır ki, "Qətl günü"ndə analitik təhlillər zamanı sosial-fəlsəfi, "Ölüm hökmü"ndə isə sosial-siyasi və mənəvi-əxlaqi müstəvidə ümumiləşdirməyə meyillidir. Hər iki romanı mövcud cəmiyyət əxlaqına qarşı sərt tənqidi münasibət də bir məcraya gətirir və bu "bir məcrada gəlişmə" hər iki romanın bədii strukturunda da ortaq məqamlar yaradır.

"Qətl günü" də, "Ölüm hökmü" də həm müasir, həm də repressiya illərinin hadisələrindən bəhs edən romanlar kimi düşünülmüşdür. "Ölüm hökmü"ndə də hər dövrün öz "roman"ı, öz süjeti vardır. "Qətl günü"ndən fərqli olaraq, "Ölüm hökmü"ndəki "roman"lar roman içində "roman" prinsipi ilə yox, təhkiyədə qəfil keçidlər, qırılmalar üsulu ilə ərsəyə gəlir. "Qətl günü"ndə müxtəlif və müstəqil süjet xətləri "yazıçının əsas fikirlərinə bir illüstrasiya" (F.Kellin) kimi düşünülmüş və estetik qayənin dəqiq izahına xidmət edən mükəmməl kompozisiya çərçivəsində qavranılır. "Ölüm hökmü"ndə əsas süjet vahiddir, lakin təhkiyə fərqli zaman kəsiklərinə vaxtaşırı

ekskursla davam və inkişaf etdirilir. "Lakin biz qətiyyən bir süjet natamamlığı hiss etmirik"* (Elçin).

Çünki təhkiyənin qəfil keçidləri – süjet qırılmaları bədii təsvir və təhlilin məntiqindən doğur. Yazıçı durğunluq dövrünün mənəvi, sosial-siyasi, əxlaqi böhranını göstərir. Mənəvi müflisliyin, sosial erroziyanın təmsilçisi kimi Əbdül Qafarzadənin, Fərid Kazımlının, Nəcəf Ağayeviçin və onların ətrafındakıların obrazını yaradır. Tülkü gəldi Qəbiristanlığını mikrocəmiyyət kimi alaraq buradakı eybəcər mühiti bütün dəhşətləri və çılpaqlığı ilə göstərir. Elə bir mühit ki, orda Əbdül Qafarzadələrin hakimiyyəti sonsuzdur, vicdanlı və təmiz insana yer yoxdur. Xosrov müəllim, tələbə Murad İldırımlının obrazları bu mühitdə məhvə məhkum insanın simvolu kimi canlanır.

Roman müəllifi təsvirləri dərinləşdirdikcə oxucunu düşünməyə, mühakiməyə sövq edir: Bütün bunlar nə üçün belədir? Bu əxlaqsızlığın kökü hardan gəlir? Keçmişə qayıdış — 30-cu illər hadisələrinin süjetin mərkəzinə gətirilməsi bu "düşüncə" və "mühakimə"lərə axtarılan cavabla əlaqəlidir. Romanda süjet ardıcıllığı xronoloji prinsipə yox, məntiqi düşüncəyə söykənir. Bu məntiqlə Elçin romanın "Tonqal" və "Qonaqlıq" fəsillərində repressiya illərində siyasi rejimin milli əxlaqa, ümumbəşəri dəyərlərə vurduğu ağır zərbələri göstərir. Arzu, Ələsgər müəllim, Xıdır milli mənəviyyatın məhz rejimin təsiri ilə əsaslı pozulma prosesini simvollaşdırırlar.

Vicdanının səsinə qulaq asıb ləyaqətini saxlamağa çalışan Xosrov müəllimin bütün həyatı boyu üzləşdiyi dəhşətlər rejimə müxalif insanın taleyini görükdürür.

Romanda Əflatun və Əbdül Qafarzadə obrazları siyasi rejimin 30-cu illərdə əkdiyi toxumdan bitən ağacın meyvəsi kimi qavranılır. Onlardakı əndazəsiz əxlaqsızlığın kökləri

---

* *Elçin bu mülahizəni görkəmli ispan yazıçısı X.A.de Sunsuneqinin "Zülmətdə yürüş" romanı haqqında söyləmişdir. Bax: Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı: Yazıçı, 1981, s.322.*

məlum olur.

Beləliklə, romanın iki müxtəlif zaman kəsiyindən bəhs edən "epizodları" məntiqi baxımdan bir-birini tamamlayır, mövcud nəticənin səbəbinin izahı kimi bir-birinə bağlanır. Eyni zamanda, əsərin obrazlar sistemində bir varislik əlaqəsi görünür. Xıdır – Əbdül Qafarzadə, çekist Murad İldırımlı – tələbə Murad İldırımlı xətlərindən, Arzunun və Xosrov müəllimin tale romanlarından doğan assosiativ düşüncələr repressiyadan durğunluğa doğru gedən yolun, durğunluqdan repressiyaya qayıdışın (süjetin hərəkət istiqamətinin) məntiqini başa düşməyə kömək edir və romanın süjeti və kompozisiya sistemindəki bütövlüyü ortaya qoyur.

V.Buznik yazır: "Y.Bondarevin romanında ("Seçim" əsəri nəzərdə tutulur – T.C.) bütün gedişləri əsas fikir, gizli müəllif ideyası idarə edir. Məhz buna görə və məxsusi olaraq "əsərin bütün binası qurulur: Yazıçının əsas ideyası hər şeydən yüksəkdə durur".[1]

Elçin bu fikri bir qədər başqa məzmunda ifadə edir: "…Yazıçının başqa bir müsbət qəhrəmanı da var – yazıçının yüksək amalı".[2] Bu, əslində bədii yaradıcılığın əsas qanuna-uyğunluqlarından biridir. "Hər şeydən yüksəkdə duran ideya" və "yazıçının yüksək amalı"ndan ibarət bədii qanunauyğunluq əsərin kompozisiya və süjet quruluşuna ciddi təsir göstərir və sənətkarı bu istiqamətdə də yaradıcılıq axtarışlarına sövq edir. Məhz bu mənada, "yeni keyfiyyətli süjet nəsrin yüksək mərhələyə keçməsinə dəlalət edir".[3]

Süjeti sənətkar təhkiyəsi, aparıcı qəhrəmanların düşüncələri, keçmiş haqqında xatirələri, yuxular və xəyali təsəvvürlər,

---

[1] Бузник В.В. Согласие образа и интеллекта… (О романе Ю.Бондарева «Выбор»). Структура литературного произведения (сборник научных трудов). Ленинград: Наука Ленинградское отделение, 1984, с.34

[2] Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı: Yazıçı, 1981, s.225

[3] Yenə orada.

şüur axını, müəllif haşiyələri hesabına inkişaf edib genişlənən romanlar bu nöqteyi-nəzərdən ciddi marağa səbəb olur və ədəbi tarixi prosesdə özünə mövqe qazanır. Süjetin bu şəkildə qurulması müəlliflərə müxtəlif zaman kəsiklərinə aid olan hadisələr arasındakı daxili əlaqəni üzə çıxarmağa, sosial və fəlsəfi ümumiləşdirmələr aparmağa imkan verir.

Digər tərəfdən təhkiyə formalarının müxtəlifliyi, epizod və motiv zənginliyi əsərdə psixologizmi nəzərə çarpacaq dərəcədə qüvvətləndirir. Bir cəhət də var ki, süjet strukturundakı zənginlik müəllif xəyalına sərbəstlik verir və onun baş verən hadisələr arasındakı bağlılığı, səbəb-nəticə əlaqələrini üzə çıxararaq estetik mövqeyini ifadə etməyə imkan yaradır.

"Ağ dərə" romanının süjet xətti şəhər həyatından bezikib kəndə gələn və burda da özünə mənəvi dayaq tapa bilməyib şəhərə qayıtmağı qərarlaşdıran aparıcı qəhrəmanın – Ramazanın düşüncə, hərəkət, münasibət və arzuları əsasında qurulur. Yaşı əllini ötmüş Ramazanın "ömür kitabı" romanda səhifələnir və bu müəllifə retrospektiv təsvirlər üçün geniş imkan yaradır. Ramazanın xəyali, xatirələri 30-cu illərlə hüdudlanır və retrospektiv təsvirlərin bundan sonrakı davamı müəllifin Dosta arvadla bağlı təhkiyəsində üzə çıxır.

Lakin süjetin zaman hüdudları aparıcı qəhrəman və müəllifdən başqa bir-neçə obrazın təhkiyəsində genişlənir. Romanın azyaşlı qəhrəmanı Mehdinin düşüncə və xəyalları bu günlə və gələcəklə bağlıdır. 30 yaşlı Səidənin – Ramazanın bacısının ağlı kəsəndən bəri gördükləri, dünya, həyat və insanlar haqqındakı düşüncələri də romanda xeyli yer tutur.

Romanda təsvir obeykti kimi götürülən hadisələr və aparıcı qəhrəmanların taleyi bir neçə müstəvidə bədii təhlil obyekti olur: zaman, sosial-siyasi, mənəvi-əxlaqi və psixooji müstəvilərdə. Nəticədə, 20-ci illərdən 70-ci illərə qədər davam edən Zaman çərçivəsində sosial-siyasi hadisələrlə mənəvi əxlaqi dəyərlər arasındakı əlaqələr təsir və əks-təsir mövqeyindən bədii təhlil obyekti olur.

V.Y.Xalizev yazır: "Süjet başlıca olaraq personajların hərəkəti ilə formalaşır".[1] O, ədəbiyyatda hərəkətin iki tipini önə çıxarır: "Bir halda süjet personajın qəti hərəkəti, həyatının həlledici məqamının təsviri ilə qurulur. Bu hal hərəkətin zahiri dinamikasıdır… İkinci halda hadisələr daha çox personajın düşüncə və həyəcanları ilə ifadə olunur".[2] Xalizev bunu hərəkətin daxili dinamikası kimi mənalandırır. "Ağ dərə" romanında hadisələr məhz obrazların hərəkətlərinin daxili dinamikası və bu dinamikadan doğan məntiq əsasında bir süjet xətti ətrafında cəmləşir.

20-ci illərdə Sovet hökumətinin gəlişi ilə Dosta arvad və Əlquzunun ailə münasibətlərinin sona varması, Əlquzunun bütün var-dövlətini, evini, sevimli və "doymadığı" arvadını atıb İrana getməsi, bundan sonra Dosta arvadın "təklənib-yalqızlaşıb adamayovuşmaz olması", Əlquzudan sonra keçən uzun illər ərzində, özünün haçansa qız olduğunu, arvad olduğunu və nəhayət, insan olduğunu hiss eləyə bilməməsi epizodları "yağış" fəlakəti ilə bağlı Buzbulaq kolxozunun dövlət planını yerinə yetirə bilməməsi, bunun səbəbinə bir dəstə adamın, o cümlədən sədr Şahsuvarın və briqadir Ramazanın tutulmaq təhlükəsi, Şahsuvarın tutulması, Ramazanın doğma yurdundan didərgin düşməsi, nəticədə Şahsuvarın mənən sındırılması, Ramazanın mənəvi iflası xətləri ilə analogiya yaradır. Əlquzunun "qaçaqlığı", Dosta arvadın "adama yovuşmazlığı", Şahsuvarların və Ramazanların daxili dayaqlarını itirmələri, "dünya"sız qalmaları ("Buzbulağın bir hektar, hektar yarım torpağında dünyanın özü boyda bir dünya vardı"), "göz açıb ağac əkildiyini görənlərin" "göz açıb ağacın kəsildiyini görənlər"lə əvəzlənməsi xalqın pozulmaq təhlükəsi haqqında düşüncələrə stimul verir.

Hər kəsin öz çörəyini "iştahla yediyi", "insanlarda insanlıq

[1] Введение в литературоведение. Под редакциеу Г.Н.Поспелова. Москва: Высшая школа, 1976, с.168

[2] Yenə orada.

olduğu" zamanla "insanlıq sifəti"nin itdiyi, "uşaqmuşağın tamam korlanıb getdiyi" indiki zaman müqayisə zəminində bədii təhlil müstəvisinə gətirilir və məhz bu məqamda müəllifin patriarxal dəyərlərə ciddi önəm verməsinin, siyasi-ictimai mühitə kəskin tənqidi münasibətinin səbəbləri aşkarlanır.

Əsərin obrazlar sistemi, kompozisiya quruluşu müəllifin patriarxal dəyərləri müdafiə mövqeyində durması fikri ilə aydınlaşır. Əsərdə Səidə və Ramazan obrazları əsas süjet xətti ilə bağlıdır. Qəcələ Mənsurə və Valid isə əsas süjetlə birbaşa bağlı deyil. Sual oluna bilər ki, Valid və xüsusən Qəcələ Mənsurə ilə bağlı epizodlar əsərə hansı məqsədlə daxil edilmişdir? Bu obrazlar əsərin kompozisiya sistemində dağınıqlıq yaratmır ki? Və yaxud obrazların daşıdığı məna yükü nədən ibarətdir? "Ağ dərə" romanında müəllif fikrinin fəlsəfəsi həm də bu əks qütblərdə dayanan obrazlar vasitəsilə ortalığa qoyulur. Səidə və Qəcələ Mənsurə, Ramazan və Valid bir-birinə tamamilə zidd mənəviyyat və əxlaq sahibidirlər.

"Məktəbdə, çeşmədə, küçədə bir oğlanın bircə dəfə üzünə baxmağı ilə rəngi-ruhu ağappaq olan", "əli-ayağı əsim-əsim əsən" Səidə ilə "yan-yörəsinin otu atın üzəngisinə dəyən bir kolxoz arxının içində üç oğlanla olan o əhvalatı" törədən ("Özü də o haqq-hesab sən demə, çoxdan başlanıbmış – bəlkə bir aydan da qabaq") Qəcələ ləqəbli Mənsurənin, "bir yağışlı gecənin" ağrısını ömrü boyu canında gəzdirən Ramazanla "kəndin birinci gözəli" Səfurənin qatili Validin ömür yolunu müəllif müqayisə aspektində və simvolik canlandırır. Bu müqayisə təhtəlşüur gedir və müəllifin əsas fikrinin oxucuya çatmasında həlledici rol oynayır. Mənəvi dünyası zəngin, əxlaqı saf Səidələrin, Ramazanların tale uğursuzluqlarında, Validin harın həyatı, Qəcələ ləqəbli Mənsurənin on uşaq doğub ev-eşik sahibi olmasında bir "qanunauyğunluq" görən müəllifə görə, bu "qanunauyğunluq" patriarxal dəyərlərin günü-gündən öz gücünü itirməsi hesabına yaranır.

80-ci illərin roman təsərrüfatında səbəb-nəticə əlaqəsi ilə

qurulan süjet tipinin başqa bir konstruksiyası İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca" və M.Süleymanlının "Köç" romanlarında özünü göstərir. Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", İ.Hüseynovun "İdeal", Elçinin "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", Ə.Əylislinin "Ağ dərə", M.Süleymanlının "Səs" və "Günah duası" romanlarında süjet müasir dövrdən keçmişə doğru istiqamət götürmüşdüsə (milli varlığın çağdaş durumunun səbəbləri keçmişdə axtarılmışdısa), "Geriyə baxma, qoca" və "Köç"də milli varlığın keçmişindən müasir zamana doğru istiqamətlənir. Əgər birinci qisim romanlarda süjet təfsilatları daha çox müasir dövrlə bağlanır, keçmiş ancaq müəyyən məqamları (konkret epizodları) ilə "obeyktivə" gətirilirdisə ("Qətl günü" və "Ölüm hökmü"ndə keçmişlə bağlı təsvirlər nisbətən əhatəlidir), ikinci qisim romanlarda keçmiş geniş plandadır. Bu əsərlərdə süjet müasir dövrün "astanası"na qədər gəlib çıxır. Buna baxmayaraq, konfliktin məğzində keçmişlə indinin assosiativ müqayisəsi dayanır. Hər iki romanda müasir dövr assosiativ qəhrəman şəklində süjetin bədii məntiqinə nüfuz edir.

"Geriyə baxma qoca" romanının təhkiyə hüdudları təxminən XIX əsrin II yarısından XX əsrin 20-ci illərinə qədərki zamanı əhatə edir.

Yazıçı üzünü keçmişə tutur. Roman milli tarixi keçmiş haqqında yazıçı təəssüratını ifadə edir. Sənətkarın keçmişə qayıdışla "nəyi isə anlamaq istəyi" romanda əhatə olunan zaman haqqında həqiqi təsəvvür yaratmaq məqsədindən qidalanır və süjetin inkişaf məntiqini müəyyənləşdirir.

Süjetin tipoloji baxımdan get-gedə daha artıq zənginləşməsi həyat həqiqətinin bədii ifadəsində bu forma komponentinin böyük imkanlarını ehtiva edir. Bədii nəsrin müasir mənzərəsi tədqiqatçıları süjet tipologiyası ilə bağlı yeni-yeni təsnifat prinsipləri ilə çıxış etməyə istiqamətləndirir. 70-80-ci illər özbək romanının materialları əsasında "müasir romanın bədii strukturunda konflikt" problemini araşdıran Z.Babayeva süjetlə bağlı ədəbiyyatşünas A.Rəhimovun fikirlərini ümumiləşdirərək

yazır: "Müasir özbək nəsrində süjetin xarakterini tədqiq edən ədəbiyyatşünas A.Rəhimov onun dörd növünü müəyyənləşdirir: xronoloji, retrospektiv, konsentrik və assosiativ".[1]

A.Rəhimovun təsnifatı müasir bədii nəsrdə süjetin xarakterinin zənginləşməsinin və mürəkkəbləşməsinin göstəricisi olmaqla yanaşı, janrdaxili təkamülün əlaməti kimi də diqqəti çəkir. Bununla yanaşı, A.Rəhimovun müəyyənləşdirdiyi əlavə süjet tipləri (retrospektiv və assosiativ) müasir romanda xronikal və konsentrik süjet tiplərinin variasiyaları şəklində özünü göstərir. Retrospeksiya və assosiativlik xronikal, daha çox isə konsentrik süjetin ifadə formaları kimi də xarakterizə oluna bilər. Retrospektiv və assosiativ süjetləri müstəqil süjet tipləri kimi götürməsi, onlarla xronoloji və konsentrik süjet tipləri arasındakı daxili bağlılığı görə bilməməsi ədəbiyyatşünas A.Rəhimovu birtərəfli, daha dəqiq desək, yanlış qənaətlərə gəlməyə sövq edir: "Assosiativ süjet bədii əsərin konfliktində də öz əksini tapır. Onda konflikt əks qüvvələr arasındakı ziddiyyət kimi yox, hisslərin, duyğuların mübarizəsi kimi meydana çıxır. Başqa sözlə desək, romanda mübarizənin xarakteri qəhrəmanın ürəyinin prizmasından keçir".[2] Bu cəhətlər yalnız assosiativ təsvir üsulu və assosiativ süjet üçün dominant əlamətlər hesab edilə bilməz. "Mübarizənin xarakterinin qəhrəmanın ürəyinin prizmasından keçməsi" keyfiyyəti mərkəzəqaçma romanına və deməli, konsentrik süjet tipinə də xas cəhətdir.

Eyni zamanda, A.Rəhimovun belə bir qənaəti ilə razılaşmaq lazım gəlir ki, "müasir romanistikada assosiativ nəsr aparıcıdır və bu, nəsrdə daxili kolliziyaların üstünlüyünü göstərir".[3]

---

[1] Бабаева Т. Конфликт в художественныу структуре современного романа: Автореф. дисс. канд. филол. наук. Ташкент, 1988,с. 12

[2] Yenə orada

[3] Yenə orada.

Ümumiyyətlə, bu bir həqiqətdir ki, müasir nəsr həyati inikasda şərtiliyə güclü meyil edir. Bədii yaradıcılıqda şərti situasiyaların, obrazların rolu güclənir.

Bu üsul sənətə həyatı daha geniş miqyasda təsvir və təhlil etmək, ümumiləşdirmək imkanı verir. Başqa sözlə, şərtilik "müasir dövrdə bədii-fəlsəfi fikrin sanballılığına, mürəkkəb həyat hadisələrini araşdırmaya"[1] tələbatdan irəli gəlir. Şərtilik dövrün dəbdə olan üsulu yox, sənətkarın təfəkkür üsulu kimi yaradıcılığa gələndə uğurlu bədii vasitəyə çevrilir və əsərin inikas hüdudlarını genişləndirir.

Assosiativ süjetlər də məhz bu mənada bədii nəsrə güclü nüfuz edir. Bədii nəsrin prozaiklikdən fəlsəfiliyə, dərin ictimai-siyasi araşdırmalara keçidində assosiativ süjet xətləri həlledici əhəmiyyət kəsb edir. İ.Məlikzadənin "Gümüşgöl əfsanəsi", "Dədə palıd", Elçinin "Dolça" povestlərində, "Ölüm hökmü" və "Ağ dəvə", "Mahmud və Məryəm", S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", M.Süleymanlının "Köç", "Ceviz qurdu", "Səs" və "Günah duası" romanlarında bədii məzmunun idrakında, ideyanın dolğunlaşmasında assosiativ süjet xətlərinin estetik yükü kifayət qədər ağırdır.

M.Süleymanlının "Köç" romanı istisna edilərsə, sadala-dığımız əsərlərin hər biri paralel süjet xəttinə malikdir. Həmin əsərlərdə müstəqil süjet xəttindən əlavə ikinci bir süjet xətti də bədii məzmunu qavramaqda oxucuya açar verir. Bu tip süjetləri şərti olaraq, süjet "üstü" süjetlərdə adlandırmaq olar. Assosiativ təsvirdə sözün məcaziliyi qat-qat artır. Buna görə də assosiativ süjetlər bədii yaradıcılığa məna polifonizmi gətirir. Bədii əsər konkret zamanın, problemin inikas vasitəsi olmaqla yanaşı, zamani və məkani, problematik hüdudlarını genişləndirir, ümumbəşəri dəyərləri əks etdirmək qüvvəsi qazanır.

Bədii nümunələrdə assosiativ süjetlərin bir qismi əsasən əsərin başlanğıcında, bəzən isə, müəyyən məqamdan sonra əsərin kompozisiya sistemində özünə yer alır.

---

[1] Elçin. Ədəbiyyatımızın yaradıcılıq problemləri. Bakı: Təhsil, 1999, s.9

Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanı bu təsvirlə başlayır: "Hicri 920-ci ilin camadiül-əvvəl ayının 4-ü, milad ilə 1514-cü il iyun ayının 28-i idi.

Gəncə yatmışdı.

Bu gün günorta şəhərdə elə bir isti var idi ki, nəfəs almaq mümkün deyildi və qocaların dediyinə görə, belə isti bir də düz altmış dörd il bundan əvvəl, el aşığı Sazlı Abdullanın başı kəsildiyi gün olmuşdu".[1]

"Düz altmış dörd il bundan əvvəl" baş verən əhvalat – Sazlı Abdullanın başının kəsilməsi əhvalatı "Mahmud və Məryəm" romanının "Əsli və Kərəm" dastanından götürülən əsas süjet xətti ilə birbaşa bağlı deyil. Yəni nə "Əsli və Kərəm"in dastan süjetində, nə də "Mahmud və Məryəm"in öz başlanğıcını burdan alan roman süjetində bu əhvalatın yeri yoxdur. Sazlı Abdulla əhvalatı isə süjet bitkinliyinə malik olmaqla romanın başlanğıcında təxminən bir səhifəlik yer tutur. Bu əhvalatın, başqa sözlə, süjet "üstü" süjetin romandakı funksiyası nədən ibarətdir?

"Mahmud və Məryəm" tarixi sosial-psixoloji romandır. Əsərin problematikası dövrün sosial mənzərəsi haqqında bütöv təsəvvür yaratmaqdan ibarətdir. Sazlı Abdulla ilə Qara Bəşir əhvalatı sosial ədalətsizliyin tüğyan etdiyi cəmiyyətdəki problemlərin ciddiliyini predmetləşdirir: "Sazlı Abdulla o zamankı Gəncə hakimi Qara Bəşirə əyan-əşrəf yanında söz qaytarmışdı, üzünə ağ olmuşdu, Qara Bəşirin oğlu Qara Bəkirin toyunu çalmamışdı, demişdi ki, sənin sarayın qan çanağıdır və mənim sazımın simləri mən istəsəm də orada səslənməyəcək".[2]

Sazlı Abdullanın edamı, bu ölümlə bağlı Gəncə qocalarının heyrəti, sonra Qara Bəkirin öz atasının başını kəsməsi və s. ibarət bu yığcam süjet romanın əsas süjet xəttinin informasiya yükünü və bədii təsir gücünü artırır. Əsas süjet xəttində Mah-

[1] Elçin. Seçilmiş əsərləri. 2 cilddə, II c., Bakı: Azərnəşr, 1987, s.7

[2] Yenə orada.

mudun başına gələnlərlə "altmış dörd il" əvvəl Sazlı Abdullanın başına gələnlərin assosiativ əlaqəsi bədii mətnin zaman sərhədlərini qırır, bədii idrakın üfüqlərini genişləndirir və romanda qoyulmuş problemi ümumbəşəri dəyərlər və ya bəlalar müstəvisinə gətirir.

Elçinin "Dolça" povestində, "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", M.Süleymanlının "Ceviz qurdu" romanlarında assosiativ süjetlər əsas süjet xəttini axıra qədər "müşayiət edir". Bu süjetlər "Dolça", "Ölüm hökmü" və "Ceviz qurdu"nda şərti-metaforik, "Ağ dəvə"də isə mifoloji məzmundadır.

"Dolça" povestində əsas süjet xətti realist məzmunludur və Abşeron kəndlərindən birində yaşayan Ağababanın və ailəsinin məişəti, əxlaqi-mənəvi dünyası ilə bağlıdır. Süjetin ilk mərhəlləri ailə-məişət hadisələri fonunda, Ağababa ailəsinin təmiz əxlaqını, zəngin mənəviyyatını önə çəkir. "Bəşir və onun ailəsinin həmin mühitə daxil edilməsi ilə Ağababanın fərdi həyatı ziddiyyətlər tərəzisinə qoyulur… Ağababa — Bəşir təzadı adi fərq kimi qiymətləndirilmir, daha dərin, daha sanballı ictimai məzmun qazanır..."[1] Ağababa və ailəsi həyata baxış və dünyagörüşlərindəki sadəlik və sadəlövhlüklə, ifrat təmizlik və inamla milli xarakterin ilkin variantını, ilkinliyə, milli tarixi səciyyəyə söykənən insani xisləti təmsil edir. Bəşir və ailəsi isə milli xarakterdəki metamarfozanın, əxlaqi kataklizmin daşıyıcısıdır. Ağababa və ailəsinin Bəşir və ailəsi ilə toqquşması (konfliktin mahiyyəti) milli əxlaqın müqavimətindən güc alır. Qarşıdurmanın başvermə məqamı ciddi sosial səciyyə qazanır. Çünki milli xarakter və əxlaqdakı itkilər cəmiyyət əxlaqına söykənir. İctimai siyasi şəraitin "töhfəsi" kimi ərsəyə gəlir. Süjetin inkişafının zirvəsi və açılışı (Ağababanın Bəşir ailəsini öz evindən qovması) milli əxlaqla cəmiyyət əxlaqının mübarizəsində qələbəni birinciyə verir. Lakin ikincilərin də varlığı, get-gedə daha da artıb çoxalmasından yaranan narahatlıq povestdə ciddi sosial problem

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.120

kimi qavranılır.

Povestin başlanğıcına Ağababanın ev itinin — Dolçanın adının çıxarılması və epiqraf yerində "Bir itin aqibəti haqqında povest" qeydi ilk baxışdan anlaşılmaya bilər. Əslində isə "bir itin aqibəti" povestdə ikinci bir süjet xəttini yaradır və insanın daxili dünyasına nüfuzu gücləndirir. Dolça ilə əlaqəli süjet insan və ictimai mühit, insan və onun təbiəti ilə bağlı sosial-fəlsəfi ümumiləşdirmələrə meydan açır. Eyni zamanda povestin problematikasını genişləndirir və ideyanın inikas və idrakına əsaslı təkan verir.

Povestin assosiativ süjeti və qatı Dolça obrazı ilə bağlanır və onun xarakterindəki dəyişmə prosesini əks etdirir.

Əsas süjet xəttində Ağababa və ailəsi ilə Bəşir və ailəsi arasındakı toqquşma konfliktin zahiri dinamikasını açır. Assosiativ süjetdə isə konflikt obrazın daxili dünyasında əks olunur və kompozisiya bütövlüyü yaradır.

Gördükləri, duyduqları və daddıqları Dolçanın daxilində ikiləşmə yaradır. "Bir tərəfdən, Ağababanın kiçik dünyasından aldığı həyat tərzinin, digər tərəfdən də kabab iyi ilə itiləşən instinktiv nəfsin çarpışması Dolçanı öz məhvərindən oynadır, onda dərin ruhi metamarfoza yaradır".[1] Əslində, "öz məhvərindən oynayan" it – Dolça deyil İnsandır. "Kabab iyi ilə itiləşən… nəfsi"nə qarşı dura bilməyib öz ilkin saflığını, təmizliyini, zəngin mənəviyyatını itirib "sümsük itinə" çevrilən İnsan. Bəşir ailəsində gördüklərinin müqabilində "nəfsinə qarşı durub yağlı kabab və kotletlərdən imtina edən" Dolça ilkin səciyyəsini qoruyub saxlayan milli xarakteri (misal üçün Ağababanı) obrazlaşdırır. Nəfsinə qarşı dura bilməyib yağlı kabab və kotletləri "göydə qapan" Dolça əxlaqi kataklizmin daşıyıcısı müasir İnsanı (misal üçün Bəşiri, arvadı Əminəni, Kələntər müəllimi və b.) simvollaşdırır. Dolçanın son hərəkətləri kababxana itlərinə qoşulması isə – sümsük itinə çevrilən – mənəviyyatını tamamilə itirmiş insanın aqibətinə

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.121

elegiya kimi səslənir. Bu hüznlü bir situasiyadır və müəllif mövqeyinin inikasıdır. Ona görə də A.Məmmədovun bu povest haqqında "Dəniz, Dolça və cüllüt" adlı ümumən maraqlı məqaləsindəki aşağıdakı qənaətlə razılaşmaq mümkün deyil: "İki mühitin, iki həyat tərzinin, şüurla nəfsin çarpışmasından törənən əks-sədanı və nəfsin qələbəsini Dolçanın üzərinə keçirməklə, yazıçının sanki insanlara rəhmi gəlir, onları qorumağa çalışır və eyni zamanda da iti nəfsin qurbanı olmağı ancaq itlərə rəva görür".[1] Bu mülahizədəki son tezis (iti nəfsin qurbanı olmağa ancaq itlərə rəva görür) Dolça ilə bağlı süjetin və Dolça obrazının təbiətindəki assosiativliyi nəzərə almamaqdan irəli gəlmişdir.

Süjetlə bağlı araşdırmalarda tək bir obrazın adı ilə bağlı "süjet xətləri"nə diqqət çəkilir və bu anlayışın ("süjet xətti" anlayışının – T.C.) eyni zamanda süjetlə (o mənada ki, süjet xətti obrazın və obrazların xarakterinin iknişafını, dinamikasını əks etdirir) və kompozisiya ilə (hadisə və personajların müəyyən zaman və məkan daxilində yerləşdirilməsi mənasında) əlaqəsinə diqqət çəkilir.[2]

"Ölüm hökmü" romanında da, "Səs" və "Günah duası" dilogiyasında da tək bir obrazla bağlı süjet xətti əsas süjetlə sıx əlaqələnir və romanların kompozisiya sistemində əhəmiyyətli mövqeyə malikdir. "Dolça" povestində olduğu kimi "bir obrazın süjeti" romanlara it haqqında "povestlər" kimi (təbii ki, fərqli məzmun yükü ilə) daxil olur.

"Bəzi tənqidçilər "Data Tutaşxia" romanını mifoloji əsərlərdən sayırlar. Bu barədə nə deyə bilərsiniz? – sualına müasir gürcü nəsrinin görkəmli nümayəndəsi, adı çəkilən məşhur romanın müəllifi Çabua Amirecibi aşağıdakı cavabı verir: "Mən A.Ebanoidzenin məqaləsini ("Voprosı literaturı, 1978, №5) böyük maraqla oxudum. Lakin deməliyəm ki,

---

[1] Məmmədov A. Sözümüz eşidilənədək. Bakı: Yazıçı, 1988, s.122

[2] Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига: Зваугзне, 1990, с.97-98

A.Ebanoidzenin düşündüyü kimi "Data Tutaşxia" heç də "əsatirləşdirilmiş roman" tək nəzərdə tutulmamışdı. Mən əsatir ünsürlərindən əsər üzərində əsas işi bitirdikdən sonra istifadə etmişəm. Romanı yazıb qurtaranda mənə elə gəldi ki, əsərdə nəsə çatışmır, oxucular romanın ideyasını lazımınca başa düşməyə bilərər. Axırda belə bir çıxış yolu tapdım: mənə məlum olan əsatirin motivləri əsasında Data Tutaşxia haqqında mif uydurdum. Və onu beş hissəyə böldüm: birini kitaba ümumi epiqraf seçdim, qalanlarını isə romanın dörd fəsli üçün epiqraf götürdüm. Bununla da oxucunu mənə lazım olan qavrayış axarına yönəldə bildim".[1]

Ç.Amirecibinin əsər üzərindəki yaradıcılıq işi ilə bağlı informasiya-mülahizələri müasir nəsrin yaradıcılıq istiqamətlərindən (problemlərindən) birinə – bədii əsərdə folklorizmdən və mifikləşdirmədən yararlanma təmayülünə müəyyən aydınlıq gətirir. Ç.Amirecibinin "əsatirləşdirmədən" istifadədə əsas məqsədinin romanın ideyasına aydınlıq gətirmək və oxucunu "lazım olan qavrayış axarına yönəldə bilmək" olması aydınlaşır. Ç.Amirecibinin ona "məlum olan əsatir" əsasında yaratdığı "mif"in əsərdə beş hissəyə parçalanmasına baxmayaraq, bütöv bədii struktura malik olması da diqqətdən yayınmır. Deməli, "Data Tutaşxia" romanındakı əsas süjet xətti ilə yanaşı mifoloji süjetin də əsaslı mövqe tutması nəzərimizi cəlb etməyə bilməz. Əslində romanda Data Tutaşxia haqqındakı "mif" süjet "üstü" süjet rolunda çıxış edir. Demək lazım gəlir ki, məhz bu üsul müasir nəsrin süjet-kompozisiya sistemində kifayət qədər önə çıxır. Əlbəttə, bu süjet "üstü" süjetlərin heç də hamısı mifoloji məzmunlu deyil. Eyni zamanda, bu süjetlərin hər birinə mifoloji məzmun yad da deyil. Fikrimizcə, Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanındakı "Sazlı Abdulla və Qara Bəşir" əhvalatı, "Ağ dəvə"də Ağ dəvə süjeti, S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü"

[1] Sənətkar və tarix (H.Mitinin Ç. Amirecibi ilə söhbəti) // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №2, s.163

romanındakı ərini qızıla dəyişmək istəyən qadınla bağlı rəvayət, M.Süleymanlının əsərlərindəki Ceviz qurdu ("Ceviz qurdu"), Sak Mödü ilə ("Səs" və "Günah duası") bağlı süjetlər öz mifoloji və şərti metaforik məzmunu ilə əsas süjet xəttinə güclü assosiasiya doğurur və "Data Tutaşxia"da olduğu kimi əsərlərin "ideyasını lazımınca başa düşməyə" istiqamətləndirir. Eyni zamanda, bu üsula meylin səbəbi kimi mifoloji, folklor və assosiativ zaman qatlarının ideya polifonizmində əvəzsiz rol oynadığını da nəzərə almaq lazım gəlir.

Ədəbiyyatşünas L.N.Tselkovanın müşahidə və ümumiləşdirməsi də müasir nəsrdə bu üslubun üslub təmayülü səviyyəsində mövcüdluğuna işarədir. L.N.Tselkova yazır: "Müasir romanın bədii orqanizmində müşahidə olunan başqa bir tendensiya ənənəvi yolla inkişaf edən realist süjetin irreal, fantastik situasiyalarla əlaqələnməsidir. Bu üzdən janrların inteqrasiyası baş verir: Bir janrın üsul və vasitələrindən (elmi-fantastik) başqa bir janrın (psixoloji) problemlərinin açılmasında istifadə olunur. Beləliklə, Ç.Aytmatovun ("Qasırğalı yarımstansiya", "Edam kötüyü") və V.Orlovun romanlarını ("Alt çalan Danilov") nümunə göstərmək olar. Fantasmaqoriya, irreallıq, mifoloji elementlərdən istifadə, hərəkətin ənənəvi inkişaf xəttindən imtina müəlliflərə onları narahat edən problemləri dərindən və polifonik ifadəyə imkan verir".[1]

Müasir romanın strukturu ilə bağlı L.N.Tselkovanın başqa bir müşahidəsi də maraq doğurur. O, süjetin hərəkət birliyinə tabe olmaması, süjetdə anarxiyaya meyildən danışır. Süjet sərbəstliyinə meyli forma baxımından tamam fərqli romanlarda müşahidə etməyin mümkün olduğuna, bu romanlarda epizodların demək olar ki, bir-biri ilə bağlanmadığına, onları ancaq ya sənətkar şəxsiyyətinin və ya ümumi problematikanın birləşdirdiyinə diqqəti çəkir. O, bu tipli əsərlərə V.Katayevin

[1] Целкова Л.Н. Современныу роман (размышления о жанровоу своеобразии). Москва: Знание, 1987, с.9

"Oberonun sehrli buynuzu" ("Volşebnıy roq Oberona") və "Müqəddəs quyu" ("Svətoy kolodeü") romanlarını nümunə gətirir.[1]

Bununla yanaşı, L.N.Tselkova belə bir qənaətə gəlir ki, "Sözün birbaşa mənasında süjetsizlik müasir sovet nəsri üçün məxsusi keyfiyyət deyil,lakin sərbəst süjetin bədii imkanları müasir sovet romanının axtarış sferasında özünə yer tapır. Burdan bizim romanın təhkiyə sistemində yeni bir üsul meydana çıxır. Bu, süjetdə zamana sərbəst münasibətdir. Bu həqiqətdir ki, belə romanların janr forması xatirəni yada salır, bəzən də memuara yaxınlaşır. Bu tip əsərlərdə nə məntiqi ardıcıllıqla, nə süjet, nə zaman əlaqəsi ilə bağlanmayan materiallara müraciətdə müəllif həqiqətən özünü azad hiss edir".[2]

Bədii nəsrdə xatirə forması ənənəvi süjet strukturalarından biri sayıla bilər. Təhkiyəni keçmiş zamanla bağlamaq istəyən sənətkarların bu üsula müraciətinə Azərbaycan bədii nəsrinin inkişaf tarixindən istənilən qədər misal göstərmək olar. Ədəbiyyatşünaslıqda keçmiş zaman hadisələrinə qayıdış retrospeksiya adlanır. Müasir nəsrdə retrospektiv təsvirə meylin artması faktı mübahisəsizdir. Ç.Aytmatovun "Əlvida, Gülsarı", "Boranlı yarımstansiya", "Edam kötüyü", Y.Bondarevin "Seçim", Y.Trifonovun "Zaman və yer" əsərləri bu formanın yaradıcılıq imkanlarının genişliyinə tutarlı dəlil ola bilər. Bunun əsas səbəblərindən biri analitik bədii təhlilin – hadisələr arasındakı zaman, məntiqi və səbəb-nəticə əlaqələrini üzə çıxarmağa istiqamətlənən yaradıcılıq tendensiyasının qabarıqlığı ilə bağlıdır. Bununla belə, retrospeksiya ancaq bədii təsvir forması kimi də əsərə daxil olur. Bu zaman daha çox təhkiyəçi qəhrəmanın şüur axını ilə keçmiş zaman hadisələri bədii təsvirin mərkəzinə çəkilir. Təbii ki, süjetin bu forması da ilk baxışda L.N.Tselkovanın dediyi kimi, "xatirəni yada salır."

[1] Yenə orada. s.9-10
[1] Yenə orada. s.10

Lakin retrospektiv süjetin bu tipində "xatirə" ancaq ifadə üsulu olaraq qalır. Bədii məzmunda "xatirə" elementləri iştirak etmədiyi üçün (bu tipdə "bu elementlər" yazıçı məqsədinə xidmət etmir) süjet də əksər hallarda ənənəvi formadan kənara çıxmır, hadisələr arasında məntiqi və zaman əlaqəsi gözlənir. Bu tip "xatirə"nin mahiyyətini "retrospeksiya" (keçmişə qayıdış) anlayışı dəqiq ifadə edir və belə əsərlərdəki süjeti retrospektiv süjet nümunəsi kimi götürmək daha səmərəli nəticə verir.

Elçinin "Ağ dəvə" romanında məhz bu tip süjet təhkiyənin zaman hüdudlarını genişləndirir. Qırx illik ayrılıqdan sonra Ələkbər vaxtı ilə onların məhəlləsində yaşamış qardaşları – Cəfəri, Adili, Abduləlini, Qocanı, Cəbrayılı, Ağarəhimi görür. Bu təsadüfi rastlaşma onun keçmişlə bağlı xatirələrini oyadır və süjetin sonrakı mərhələləri bu "xatirələrin" təhkiyəsindən təşkil olunur.

Lakin bir məsələ də var ki, Tselkova "xatirəni yada salan", "memuara yaxınlaşan" süjet tipi ilə əsərlərin yaranması tendensiyasını qabardanda qətiyyən retrospektiv süjetli əsərləri nəzərdə tutmur. Fikrimizcə, onun nəzərdə tutduğu süjet tipində "xatirə" ancaq ifadə forması yox, həm də süjetin hərəkət və xarakterinə təkan verən bədii məzmun rolunda çıxış edir.

Azərbaycan romanında bu tip süjetin tipik nümunəsini İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca" romanında görmək mümkündür. Adətən, bu romanın nağıl poetikası ilə yazıldığı vurğulanır. Misal üçün, C.Məmmədov yazır: "Bütövlükdə folklorla bağlı bu romanın hər sətrində nağıl nəsrinin ən gözəl elementləri özünü göstərir. Bütün bunlar nəsrin öz kökünə, öz etnogenezisinə qayıdışıdır. Lakin bütün bunlar forma və üslub elementləridir".[1]

Bu mülahizədə müəyyən həqiqət vardır. "Geriyə baxma, qoca"nın bədii mətnində nağılvarı təsvir, təhkiyə və dil elementləri danılmazdır. Lakin nağıl poetikası burda aparıcı deyil

[1] Məmmədov C. Sənətkarın gözü, nəsrin sözü. Bakı: Yazıçı, 1990, s.8

və romanın forma keyfiyyəti kimi də çıxış etmir. "Geriyə baxma, qoca" xatirə-romandır və əsərin süjet strukturu da bu tipoloji meyildən qidalanır. Romanın süjeti keçmiş haqqında "xatirələr" kompleksi kimi düşünülmüşdür. Müəllif keçmiş haqqında "xatirə"lərini keçmişin "əhvalatları" şəklində təhkiyə edir. Romanın təhkiyə sistemi bu "əhvalat"ları bir-birinin ardınca "nağıletmə" prinsipi əsasında qurulmuşdur. Bu "əvhalat"ların bir-biri ilə əlaqəsi çox sərbəstdir. Söylənilən növbəti "əhvalat" əvvəlkinin inkişaf məntiqindən doğmur, biri o birinin davamı deyil. Hər bir əhvalat özlüyündə bitkindir və müstəqil süjet xəttinə malikdir. Demək olar ki, hər əhvalatın öz müstəqil qəhrəmanları vardır. Misal üçün, "Xanım arvadla Damlıca mülkünün əhvalatı" ondan əvvəl gələn "Kürdobadakı Səkinə ilə mahal murovunun əhvalatı"nın davamı deyil.

Eyni zamanda bu "əvhalat"lar arasında məntiqi əlaqə də tapmaq çətin deyil. Birinci halda "əhvalatlar" keçmiş haqqındakı "xatirələr" kimi, ikinci halda isə "Qarabağda "Kürdoba" deyilən bir tərəkəmə obası" haqqındakı "xatirələr" kimi bir araya gəlir. "Əhvalatlar"ın zaman və məkan müstəvisindəki əlaqələri obrazların taleyi fonunda da ortaq məxrəcə gəlir.

Roman keçmişdən üzü bəri Kürdobada yaşayan insanlar haqqında xatirə — əhvalatlar şəklində düşünülmüşdür. Romanın real zaman sərhəddi təxminən XIX əsrin II yarısından Azərbaycana Sovet hakimiyyətinin gəlişinin ilk onilliyinə qədərki vaxtı əhatə edir.

Lakin romanda real zaman qatı ilə yanaşı əfsanəvi zaman qatı da vardır. Məhz reallıqla yanaşı folklorizmin, real zamanla yanaşı əfsanəvi zaman hadisələrinin romanda müəyyən yer tutması əsərdə Zamanın şərtiliyini gücləndirir. Təsvirdə şərtiliyin güclənməsi müəllifin Zamana sərbəst münasibətini ifadə edir. Elə yaxın keçmiş hadisələrindən tarixi-empirik zamana — uzaq keçmiş hadisələrinə keçidin "maneəsizliyi" də bu sərbəstlikdən və süjetdə ardıcıllığa qayğısızlıqdan qidalanır. "Cavan tacirlə pristav qızının əhvalatı" real tarixi keçmişdən

"xatirə"dir. Lakin müəllif "Qarabulaq şəhərinin şimal tərəfində, bir-birindən aralı olan Quruçayla Köndələnçayın arasında başıkəsik ehrama oxşayan "Qarı dağı"nın təsvirinə çatanda "qoy əvvəlcə ondan danışım" deyib, bu dağla bağlı əfsanə-rəvayəti təhkiyə edir.

"Qarı dağı" rəvayəti romana pritça kimi daxil olur. Bu "pritça" hesabına əsərin zaman qatı qeyri-müəyyən keçmişə doğru genişlənir.

Müasir dünya romanının praktikasında bu üsul geniş yayılmışdır. Ç.Aytmatovun bədii yaradıcılığının bütün mərhələlərində ("Əlvida Gülsarı", "Ağ gəmi" povestlərində, xüsusən "Boranlı yarımstansiya" romanında və b. əsərlərində) folklor poetikasına, şərti metaforik, simvolik təsvir və obrazlara, əfsanə və rəvayətlərə istinad edərək əsərlərində dərin fəlsəfi məzmun, ümumbəşəri əxlaqi və sosial dəyərləri uğurlu inikas təcrübəsini nümunə gətirmək olar. Soşnikova Ç.Aytmatovun yaradıcılığının bu keyfiyyətini nəzərdə tutaraq yazır: "Ç.Aytmatovun kamil poetikası xalq ədəbiyyatının nağıl və əfsanələrinin bədii strukturuna aktiv müdaxiləsi ilə xarakterizə olunur. Pritça, mif real həyatın həqiqətlərinin açılmasına xidmət edir, onun həyati təhkiyəsinin üzvi tərkib hissəsinə çevrilir, reallıqla simvolikanın qırılmaz bütövlüyü əsərlərinin mükəmməlliyini şərtləndirir".[1] Soşnikova bu cəhətin "Boranlı yarımstansiya" romanında hərəkətin üç zaman qatını yaratdığını göstərir." Hərəkət üç istiqamətdə genişlənir –indiki (real planda), gələcək (fantastik xətdə), uzaq keçmiş (mifoloji xətdə). Təhkiyənin üç dairəsi romanda fəlsəfi çoxistiqamətlilik yaradır. Təhkiyənin bütün bu dairələri öz-özlüyündə qapanıb

[1] Сошникова И.В. Реалистическая символика в художественноу структуре романа Ч.Аутматова «Буранныу полустанок». Современныу литературныу процесс и творчества Чингиза Аутматова.
Межвузовскиу сборник научных статеу. Фрунзе: Киргизскиу ордена Трудового Красного Знамени государственныу университет имени 50 летия СССР, 1985, с.124

qalmır, sıx əlaqələnir, qarşılıqlı şəkildə bir-birinə təsir edir".[1] "Geriyə baxma, qoca"da folklorizm — "Qarı dağı" əfsanəsinin süjetə nüfuzu bədii niyyətin üç zaman qatında təcəssümünə imkan verir: yaxın keçmiş (real planda), uzaq keçmiş — tarixi əfsanəvi zaman (əfsanəvi süjet xəttində), müasir və gələcək zaman (assosiativ düşüncə axarında).

"Qarı dağı" əfsanəsi öz təhkiyə ahəngi və təsvirin xarakteri ilə "Geriyə baxma, qoca"da süjetin ümumi hərəkət xəttindən tam kənar bir hadisə kimi də qavranıla bilər və bu romanın süjet sərbəstliyi çərçivəsində qanunauyğun hal kimi görünər. Lakin "Qarı dağı"nda hökmdarın yad şəhəri zorla ələ keçirmək arzusu və şəhəri tamam talan edib, adamları məhv etməsi assosiativ xarakteri ilə romanın sonuna doğru qırmızıların gəlişini rəmzləşdirir. Hökmdarın və oğlunun "mən anayam" deyən (yəni "mən bu torpağın övladıyam" mənasında) Qarı tərəfindən zəhərlənib öldürülməsi assosiativ düşüncə axarında fəhlə-kəndli hökuməti qurmaq adı altında torpaqlarımızı zəbt edən bolşevizmin gələcək aqibətini simvollaşdırır və mahiyyətcə bütün roman boyu yazıçının deyə bilmədiyini deyir. Bu simvol romanın sosial-siyasi dəyərini artırmaqla bərabər, ilk baxışda süjet pərakəndəliyi təəssüratı yaradan əhvalat fonunda təhkiyə sistemindəki bütövlüyü də təcəssüm etdirir.

Müasir romanın "böyük ictimai əhəmiyyət kəsb edən həyat hadisələrinin — faktlarının geniş dairəsini əhatə etmək meyli"[2] onun bədii strukturuna ciddi təsir göstərir, yeni-yeni süjet və kompozisiya konstruksiyalarının meydana çıxmasına səbəb olur.

T.Motıleva "Xarici roman bu gün" adlı tədqiqatında montajdan romanın "təsvir və kompozisiya üsulu" kimi danışır və ona belə xarakteristika verir. "Montaj, bu sözün ən ümumi

---

[1] Yenə orada. s.122

[2] Мотылева Т. Роман — свободная форма. Москва: Советскиу писатель, 1982, с.354

və geniş mənasında romanın bədii təbiətinə yaxındır. Təhkiyəçi sözü burada məkan və zamanın ixtiyarındadır. O, ayrı-ayrı yerlərdə və ya bir-birindən aylar və illərlə fərqli zamanlarda baş verən hadisələri birləşdirə bilər (Tolstoyun təbirincə, qovuşdura bilər)".[1] Montaj elementlərinin hələ XIX əsrin klassik romanlarında ("Hərb və sülh"də və s.) özünü göstərməsi fikrini irəli sürən tədqiqatçı yazır: "Eyni zamanda XX əsr ədəbiyyatında və həmçinin kinoda montajın tətbiq dairəsi daha çox genişləndi. Nəinki zaman və məkanca, hətta mahiyyətcə bir-birindən uzaq hadisələr montajda qarşılaşdırıla və ya qarışmış şəkildə verilə bilər. Sənətkar fikri (eynilə oxucu, tamaşaçı fikri) assosiativ düşüncə ilə yaranır və ola bilər ki, alınan nəticələr birmənalı olmasın".[2]

İstər Tselkovanın süjetdə "sərbəstlik", istərsə də Motılevanın "romanda montaj"la bağlı araşdırmaları ənənəvi süjet və kompozisiya prinsiplərinin dəyişdiyini, süjet və kompozisiyanın struktur baxımından ciddi dəyişikliyə uğradığını göstərir, müasir romanın süjet və kompozisiya münasibətlərində bir çox mürəkkəblikləri ehtiva edir və onların əlaqəsinin əlamətdar cəhətlərini üzə çıxarmağı zəruri edir. Tədqiqatlarda haqlı olaraq "süjet və kompozisiya" birləşməsi eyniləşdirici və ümumiləşdirici xarakterinə görə mahiyyətin qeyri-dəqiq ifadəsi kimi qəbul edilir. "Süjet-kompozisiya birliyi" anlayışının mahiyyəti dəqiq ifadə etməsi fikri üzərində israr edilir.[3] Həmçinin süjet və kompozisiyanı tamam fərqli anlayışlar kimi qəbul edən tədqiqatçılar kompozisiya və süjetdən əlavə onların münasibətləri sistemində "süjet kompozisiyası" anlayışına da əhəmiyyətli yer ayırırlar. Pospelov bu anlayışın məzmununu belə izah edir: "Təsvir edilən hadisələr arasındakı zahiri

---

[1] Мотылева Т. Роман — свободная форма. Москва: Советскиу писатель, 1982, s.354-355

[2] Yenə orada. s.358

[3] Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига: Зваугзне, 1990, с.97

əlaqədən başqa zaman və səbəb-nəticə əlaqələri də olur ki, bu daxili, hissi-fikri əlaqədir. Bütün bunlar başlıca olaraq süjet kompozisiyası dairəsinə daxildir".[1]

Levitan və Tsileviçin tədqiqatlarında isə "süjet kompozisiyası" terminina belə şərh verilir: "Süjet kompozisiyasını araşdırarkən biz nəzərdə tuturuq: 1. Hadisə və situasiyalar arasında hansı məntiqi əlaqə və ardıcıllıq var? 2. Hərəkətin kolliziyasının qovşaq məqamları (zavyazka, kulminasiya, razvyazka) necə yerləşdirilir və əlaqələndirilir?".[2]

Müasir Azərbaycan romanında "süjet kompozisiyası" və "süjet-kompozisiya birliyi"nin Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", Elçinin "Ölüm hökmü" romanlarındakı təcəssümünə nəzər yetirmək 80-ci illər romanının bədii strukturu haqqında təsəvvürlərin bütövləşməsinə əsaslı kömək edər. Məhz bu əsərlərin nümunəsində çağdaş romanın süjet-kompozisiya əlaqələrini şərh etməyə çalışmağımız təsadüfi deyil. Bu əsərlərin bədii strukturu mürəkkəb konstruksiya sisteminə malikdir və zənnimizcə, Azərbaycan romanının forma axtarışlarının ən əlamətdar cəhətlərini əks etdirir.

Həmin romanlarda müxtəlif zaman qatlarına aid təsvirlərin bir neçə süjet xəttində bədiiləşməsi ortaq məqam kimi diqqət çəkir. Lakin bu romanların hər birində paralel süjet xətlərinin kompozisiya sistemində "yerləşdirilməsinin" məxsusi mexanizmi və kompozisiya mürəkkəbliyi və müəkəmməlliyinin əlamətdar cəhətləri vardır.

Öncə, "Qətl günü" romanının bədii strukturuna nəzər yetirək. Əsərdə müxtəlif zaman kəsikləri ilə bağlı hadisələr roman içində "roman" prinsipi ilə təhkiyə olunur. Hər "roman"ın öz süjet xətti vardır. Bu xətlər, nisbi də olsa, müstəqildir. Aristotelin təbiri ilə demiş olsaq, hadisələrin "başlanğıcı, ortası,

---

[1] Введение в литературоведение. Под редакциеу Г.Н.Поспелова. Москва: Высшая школа, 1976, с.178

[2] Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига: Звайгзне, 1990, с.104

sonu vardır:" Əlbəttə, bu struktur Y.Səmədoğlunun bədii kəşfi deyildir. Roman içində "roman" üsulu ilə dünya romantikasında kifayət qədər uğurlu əsərlər yazılmışdır. M.Bulqakovun "Usta və Marqarita", Ç.Aytmatovun "Edam kötüyü" romanlarını misal göstərmək olar. Latın Amerikası yazıçılarının yaradıcılığında bu üsulun əhəmiyyətli yer tutması faktı da ədəbiyyatşünaslıqda tez-tez vurğulanır. Belə bir fikrə tam haqq qazandırmaq lazım gəlir ki, "ilk dəfə "Usta və Marqarita" romanında işlədilən orijinal struktur (roman içində "roman" strukturu – T.S.) artıq bu gün klassik strukturdur".[1] Məhz bu mənada, A.Hüseynovun aşağıdakı mülahizəsi obyektiv səslənir: "… "Qətl günü" bəzilərinin güman etdiyi kimi, heç də poetikasının yeniliyi ilə maraq doğurmur. Əsərin gücü …poetikasının üzvülüyündə, ifadə vasitələrinin təbii səslənməsindədir, ideya-məndəricə ilə daxilən şərtlənməsindədir".[2]

Müəllif son dərəcə mürəkkəb bir kompozisiya düşünmüşdür. Romanın ideya-məzmununun başa düşülməsində bir kompozisiya ətrafında birləşmiş müxtəlif süjet xətləri arasındakı əlaqəni, daxili bağlılığı müəyyənləşdirmək zəruridir. Ona görə ki, "romanın quruluşunu düzgün dərk etmədikdə isə onun qaldırdığı problemləri düzgün anlamaq" (Q.Kazımov) çətin olar və bu, eyni zamanda, kompozisiya dağınıqlığı təəssüratı yarada bilər. "Qətl günü"nün kompozisiya mükəmməlliyini dərk etmək, orada ifadə olunan məzmunu düzgün qavramağa bərabərdir.

Romanda üç müxtəlif zaman kəsiyində cərəyan edən hadisələr əks etdirilmişdir. Q.Kazımov bu dövrləri belə müəyyənləşdirir: "Qətl günü" üç dövrü — qeyri-müəyyən qədim

[1] Yaşar. Uçub gedən mələk // «Xəzər» jurnalı, 1982, №5, s.94
[2] Hüseynov A. Nəsr (84-cü ilin ədəbi icmalı) / Ədəbi proses – 83-84, Bakı: Elm, 1994, s.177

dövrü, bizə yaxın dövrü və cəmiyyətin bu gününü əhatə edir".[1] Anar birinci dövrü "ictimai həyatımızın iki yüz il əvvəlki tarixi ilə bağlayır".[2] Romanda əks olunan birinci tarixi dövr haqqında tədqiqatçıların mülahizələri ilə qeyd-şərtsiz razılaşmaq mümkün deyil. Q.Kazımovun birinci dövrü "qeyri-müəyyən qədim dövr" kimi xarakterizə etməsi təsvir olunan zaman kəsiyi haqqında çox mücərrəd təsəvvür yaradır. Anarın da birinci dövrün "iki yüz il əvvəlki tarix"lə bağlı olması haqqındakı qənaətləri kifayət qədər əsaslı deyil. Bu mülahizələri söyləyən zaman o, həmin dövr hadisələrinin "haradasa XVIII əsr Qarabağ xanlığının tarixi, Qacar basqını, Molla Pənah Vaqif taleyi ilə səsləşən" məqamlarını əsas alır. Səsləşmə isə tarixi fakt sayıla bilməz. Halbuki romanda bu zaman kəsiyi haqqında Sədi əfəndinin gündəliklərində konkret məlumat verilir və məlum olur ki, birinci dövrdə verilən hadisələr məmləkətin uzaq keçmişindən bəhs edən bir tarixi əhvalatdı. Ona görə də Anarın həmin hissədə təsvir edilən başı kəsilən şairi məhz XVIII əsrin sonunda yaşayan "məşhur şair" kimi təqdim etməsi inandırıcı görünmür. Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" romanı bu "tarixi əhvalat"ın təsviri ilə başlayır, sonra müasir dövr, daha sonra isə repressiya illərinin hadisələri təsvir edilir və ilk baxışdan süjetdə bir qarmaqarışıqlıq – xaos yaranır. Lakin hadisələrin təsvirinə və süjetin inkişafına məntiqi baxımdan yanaşmaq və ardıcıllıqla düzmək lazım gəlir. Belə olanda romanda təsvirin başlanğıcına bizim günlərin hadisələrini keçirmək lazım gəlir. Bu hadisələri roman içində "roman" prinsipi ilə şərti olaraq "xəstənin romanı" adlandırmaq olar. Xəstənin həyat romanının təsvirində onun xəstələnib yatağa yıxılmasının səbəbi Muxtar Kərimlilərin mənəvi-

[1] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.179

[1] Anar. Yazıçının ilk romanı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 27 iyul 1984-cü il

psixoloji təzyiqləri ilə izah olunur. Bu təzyiqlərin əsasında isə xəstənin zəngin mənəviyyatı, şəxsiyyət bütövlüyü, alim vicdanı və milli yaddaş qarşısındakı güclü mənəvi məsuliyyət hissi dayanır. Xəstə vaxtı ilə repressiya olunmuş istedadlı yazıçı Sədi Əfəndi haqqında monoqrafiya yazmışdır, onun yeganə varisi, yarımdəli vəziyyətinə salınmış Səlimə xanıma həssas və qayğıkeş münasibət bəsləyir. Bu isə Muxtar Kərimliləri razı salmır. Səlimə xanım atasının üç şagird dəftəri həcmində olan "gündəlikləri"ni xəstəyə təqdim edir. Xəstə ağır yataq vəziyyətində olsa da, bu "gündəliklər"i oxuyur. "Gündəliklər"in məzmunu bizi 30-cu illərin hadisələri — Sədi Əfəndinin, A.Q. adlı yazıçının faciəli sənət taleyi ilə tanış edir.

Səlimə xanımın dediklərindən və "gündəliklər"dən xəstə Sədi Əfəndinin "Qətl günü" adlı bir romanının da olması haqqında məlumat alır. Məlum olur ki, Sədi Əfəndiyə "ölüm hökmü" oxunmasının bir səbəbi də bu romanla bağlıdır. Lakin indi roman ortada yoxdur. Səlimə xanım romanın izinə düşdüyünü və gec-tez onu tapacağını bildirir. Günün birində Muxtar Kərimlinin növbəti iclasından ağır vəziyyətdə qayıdan xəstə uzaq Sibirdən ona Səlimə xanımın etdiyi telefon zəngi ilə romanın tapıldığını bilir. Sədi Əfəndinin romanı da "Qətl günü" adlanır. Belə məlum olur ki, Y.Səmədoğlunun romanında xədim hökmdarla başı kəsilən şairin əhvalatını təsvir edən hissələr Sədi Əfəndinin "Qətl günü" romanında cərəyan edən hadisələrdir: "Beləliklə, bir romanda üç romanla tanış oluruq: başı qızıl teştdə satqın şairlərə təqdim edilən şairin romanı, Sədi Əfəndinin romanı və xəstə yazıçı-tənqidçinin romanı. Hər üç roman pillə-pillə bir-birini tamamlayır və əsas fikir hər üç dövrə aid nümunə-paralellərlə təsvir edilir".[1]

"Ölüm hökmü" romanında da roman içində "roman" üsulunun təzahürünü görmək mümkündür. "Qətl günü" romanındakı xədim hökmdarla bağlı "roman" əsərin ümumi

[1] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.179

strukturuna əsas obrazlardan biri Sədi Əfəndinin yazmış olduğu roman kimi daxil olur. "Ölüm hökmü"ndə də tələbə və gənc yazıçı Murad İldırımlının yazdığı "Hər şey gəlib keçər" hekayəsi bu prinisiplə əsərin bədii strukturunda müəyyən mövqe tutur.

Lakin "Qətl günü"ndən fərqli olaraq "Ölüm hökmü"ndə roman içində "roman" və yaxud "hekayə" prinsipi əsərin bədii strukturunun ümumi və aparıcı əlaməti sayıla bilməz. "Ölüm hökmü" ilə Ç.Aytmatovun "Əlvida, Gülsarı" povestlərinin bədii strukturunda ciddi səsləşmə, uyğunluq görmək mümkündür. "Əlvida, Gülsarı" povesti, ilk növbədə, Gülsarı adlı atın taleyi haqqında "povest" kimi oxunur. Bu "povest" sırf şərti-metaforik məzmunludur. İkinci halda, biz əsəri real planda — Tanabayın həyat "romanı" kimi qavrayırıq.

"Ölüm hökmü"nun də kompozisiya quruluşu paralel süjetlərin fikri assosiativ əlaqələnməsi, sıx bağlılığında və birinin o birini tamamlaması məntiqində mükəmməl görünür.

Romanın kompozisiyası iki əsas obrazla bağlı ayrı-ayrı süjet xətlərinin çarpazlaşması, daxili ahəng və pafosu ilə üst-üstə düşməsi əsasında formalaşır. Ç.Aytmatovda olduğu kimi, bu strukturun Elçin nəsri üçün də səciyyəvi olduğunu demək mümkündür. "Dolça" povestində süjet xətlərinin bu tip "çarpazlaşması" haqqında artıq danışmışıq. "Ölüm hökmü" də, əgər belə demək mümkündürsə, ilk növbədə, it-Gicbəsər haqqında "povest" kimi oxunur. Bu povest pritça kimi qavranılır və müəllif mövqeyinin bədii ifadəsində əhəmiyyətli rol oynayır.

Əsərdə Tülkü Gəldi Qəbiristanlığı şərti bədii məkan kimi təsvir edilir. Tədqiqatlarda onu mikrocəmiyyət kimi də mənalandırırlar. Mahiyyət eynidir. Şərti bədii məkan kimi də, mikrocəmiyyət kimi də qəbiristanlıq içində yaşadığımız ictimai mühiti, cəmiyyət həyatını simvolikləşdirir. Deməli, itin bu məkana daxil olması da simvolik mənalıdır. Belə bir mülahizə ilə qətiyyən razılaşmaq olmaz ki, "it" obrazı əsərə ("Ölüm hökmü" romanına — T.S.) simvolik funksiya daşıyan mifoloji

arxetip kimi deyil, adi məişət-güzəran personajı kimi daxil edilmişdir".[1]

İtin Tülkü Gəldi Qəbiristanlığına gəlişi də, bu mühitə onun qəbulu da, bu mühitdə ona "xoş" münasibət də, bu münasibətin dəyişməsi də, burda yaşamaqdan imtina etməsi də, sonra başına gələnlər və nəhayət, intihar "akt"ı da simvolik mahiyyətlidir.

Elçinin romanında konfliktin ümumbəşəri mənası Xeyirlə Şərin, humanizmlə anti humanizmin, başqa sözlə, humanist əxlaqi dəyərlərlə ideoloji əxlaq arasındakı daxili ziddiyyətdə, kolliziyalarda aydınlaşır.

Tülkü Gəldi Qəbiristanlığı ideoloji əxlaqın hökmran olduğu bir mühitdir. Burda yaşayan və çalışan hər bir adam bu əxlaqın sahibidir. Bütün Qəbiristanlıq idarəsi bu əxlaqın mahiyyətini və tələblərini yaxşı bilir və əməl edir. Burda fərdi düşüncəyə, mənəvi azadlığa və ictimai ideala yer yoxdur. Hamı birinciyə sözsüz tabedir (bu mühitdə Əbdül Qafarzadəyə), birinci də onların maddi tələbatını ödəməyi öhdəsinə götürmüşdür. Bu, mühitin yazılmamış qanunudur. İti bu mühitə qəbul edəndə onun gələcəkdə bu yazılmamış qanunlara əməl edəcəyinə ümid bəsləmişdilər. Əbdül Qafarzadə onun "küçük baxışlarında bir etibar, ümid" görmüşdü (Yəni Əbdül Qafarzadə ümid bəsləmişdi ki, bu küçük böyüyüb it olanda ona sadiq olacaq) və elə buna görə də qəbiristanlıq idarəsinin qarovulçusu Əflatuna tapşırmışdı: "Yaxşı bax, buna".[2]

Əbdül Qafarzadə ideoloji əxlaqın özünü təmsil edir. İdarə əhli – Əflatun, Vasili, Mirzəibi, Ağakərim, mayor Məmmədov ideoloji əxlaqın daşıyıcısıdır. İdeoloji əxlaq daşıyıcılığına gedən yol öncə bu əxlaqın qurbanına çevrilməkdən keçir. Tülkü Gəldi Qəbiristanlığında yaşadığı müddətdə it bu "yol"u keçməlidir. Ya bu əxlaqın "qurban"ı olub onun daşıyıcısına çevrilməlidir, ya da bu mühitdən uzaqlaşmalıdır. Ona yedirilən şirniyyatlar, müxtəlif kolbasa və sosiskalara rəğmən günlərin

[1] Bayramova N.L. Elçin nəsrinin poetikası. Bakı: Ozan, 2003, s.160
[2] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.12

birində itin "boynunu irəli uzadıb hirslə Əbdül Qafarzadəyə tərəf hürməyə başlaması" ideoloji konveyerdən keçmədiyini, bu əxlaqın qurbanına və daşıyıcısına çevrilmədiyini göstərir. Bu məqamda Əbdül Qafarzadənin dedikləri də bütünlükdə simvolikdir: "Əbdül Qafarzadə yavaşdan qarovulçu Əflatunla yox, özü-özü ilə danışdı:

— Necə yazıq idi (mənası: yəni mən güman edirdim ki, bu konveyerdən asanlıqla keçəcək – T.C.), indi gör nə olub, zaraza! (Yəni onun biz deyən olacağına ümid yoxdur – T.C.). Dünya belədi də… İtə də yaxşılıq yoxdu bu dünyada!"[1].

Əbdül Qafarzadənin itə münasibəti müqabilində Əflatunun dediklərində bir məqam xüsusilə diqqəti çəkir: "Fikir vermə, əşşi… O adı nədir, şey, gicbəsərin biridi!..."[2].

İtin "gicbəsərin biri" olması "və həmin gündən o itin adı"nın Gicbəsər qalması ideoloji əxlaq nümayəndələrinin baxışını və əks cəbhəyə (bu əxlaq qaydalarına tabe olmaq istəməyənlərə) qəti münasibətini əks etdirir. Qazandığı adla birlikdə it bu məqamdan sonra bəşəri mənada Şərin xidmətçisi olmaq imkanını rədd edib Xeyir qüvvənin təmsilçisinə, bəşəri-humanist əxlaqın daşıyıcısına çevrilir. Məhz bu mənada, N.Bayramovanın itə verilən Gicbəsər adının simvolik mənası ilə bağlı söylədiyi aşağıdakı fikir tənqidə dözmür: "Xam xəyallarla şirnikləndirilmiş, aldanılmış bir cəmiyyəti səciyyələndirmək üçün itin daşıdığı bu addan daha məqsədəuyğun bir ad tapmaq mümkün deyil".[3]

Gicbəsər Tülkü Gəldi Qəbiristanlığında yaşamaq istəmir. "Gicbəsərin burada həmişə bir qarın yeməyi var idi: gecə məclislərindən qalan artıqlar Gicbəsərə gen-bol bəs eləyirdi".[4] Bütün bunlara baxmayaraq it günün birində "sidiyinın köşkün

[1] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.19
[2] Yenə orada.
[3] Bayramova N.L. Elçin nəsrinin poetikası. Bakı: Ozan, 2003, s.159
[4] Elçin. Ölüm hökmü. Bakı: Yazıçı, 1989, s.20

daş divarına boşaldıb" Tülkü Gəldi Qəbiristanlığından birdəfəlik gedir. Bu gedişdəki son hərəkəti (sidiyini köşkün daş divarına boşaltması) Gicbəsərin bu mühitə nifrətinin göstəricisidir. İtin sonrakı taleyi — ona heç yerdə yaşamaq imkanı verilməməsi, hər yerdən qovulması, bir neçə dəfə yaralanması, ölüm təhlükəsi ilə üz-üzə durması və nəhayət, intiharı, ideoloji konveyerdən keçməyən insanın taleyini simvollaşdırır.

"Ölüm hökmü"ndə Gicbəsərin taleyi haqqında povest Xosrov müəllimin həyat romanı ilə assosiativ müqayisədə romanın ideya-bədii dəyərini tamamlayır.

Xosrov müəllimin həyat "romanı"nda cəmiyyət həyatının realist mənzərəsini görürük. Həm də bu "roman" onunla da səciyyəvilik qazanır ki, bədii təsvirin hüdudlarını mikro-cəmiyyət mühitindən çıxarıb cəmiyyət həyatının ən müxtəlif sferalarına qədər genişləndirir. Bu "roman"da da ideoloji əxlaqın insan psixologiyasına təsirinin ən mürəkkəb məqamları açılır. Burda da insanların cəmiyyət əxlaqına dərin münasibətləri və cəmiyyət əxlaqının insanların taleyində oynadığı rol bütün tragizmi ilə açılır.

Gicbəsər obrazının simvolikasında ifadə olunan məna yükü realist xəttdəki Xosrov müəllim və tələbə Murad İldırımlı obrazlarının taleyində davam etdirilir. Süjetin müasir dövrdən yaxın keçmişə — otuzuncu illərə doğru hərəkəti ideoloji əxlaqın cəmiyyət həyatına nüfuzunun trayektoriyasını əks etdirir. 30-cu illərin Xıdırları, Əflatunları yetirən, Ələsgər müəllimi tamam başqa bir "insan" olmağa məcbur edən mühitilə tanışlıq Abdul Qafarzadələrin, Vasililərin, mayor Məmmədovların, Mürşüd Gülcəhanilərin, Muxtar Xudavənələrin xarakterlərindəki naqisliklərin kökünü görməyə imkan verir. Biz vaxtı ilə ideoloji konveyerdən keçməyən, keçirilə bilməyən Xosrov müəllimin nə üçün indi "quru nəfəsi"nin qaldığını, gözündəki "dəhşətli ağrının" səbəblərini başa düşürük.

Gicbəsərin intiharı, Xosrov müəllimin gözündəki "dəhşətli ağrı", tələbə Murad İldırımlının uğursuz həyatı öz sosial mündəricəsi ilə bir-birini tamamladığı kimi, Ələsgər müəllimin satqınlığı ilə qızı Arzunun pozğun bir qadına çevrilməsi, Xıdırın vaxtsız qırılan həyatı ilə Abdul Qafarzadənin xərçəngə tutulması arasındakı güclü məntiqi əlaqə romandakı süjet və zaman paralellərinin daxili vəhdətini göstərir.

3.2. Bədii nəsrin üslub təmayülləri. 80-ci illərin aparıcı roman üslubu-sinkretik üslub. Polifonik romanın yaranması

3.2.1. Bədii nəsrin üslub təmayülləri. 80-ci illərin aparıcı roman üslubu — sinkretik üslub

"Metodun xüsusi, konkret təzahürü" (Timofeyev) kimi qiymətləndirilməsi müahisə doğurmasa da, bütövlükdə üslub məsələsi ədəbiyyatşünaslıqda ciddi fikir ayılıqlarına rəvac verir. Bu problem daha çox 60-cı illərdən xüsusi araşdırma obyektinə çevrilmiş, M.M.Baxtin, R.A.Budaqov, V.V.Vinoqradov, V.D.Dneprov, V.A.Kovalev, D.S.Lixaçev, L.Noviçenko, Q.N.Pospelov, A.N.Sokolov, L.İ.Timofeyev, M.B.Xrapçenko, A.V.Çiçerin, B.A.Nikolayev, Y.A.Elsberq, Y.Y.Sidorov, Y.Surovtsev və b. görkəmli alimlər üslub nəzəriyyəsi ilə ardıcıl məşğul olmuşlar. Üslub nədir? sualına cavab verməyə çalışan tədqiqatçıların fikirləri bir çox prinsipial məsələlərə münasibətdə üst-üstə düşmür və bu fikir ayrılığı problemə fərqli baxış bucaqlarını formalaşdırmışdır. Buna görə də "üslub anlayışına münasibətdə vahid bir fikrə gəlmək mümkün olmamışdır".[1] Tədqiqatçılar bədii yaradıcılıqda üslub yaradıcı əlamətlərin müəyyənləşməsində fərqli mövqelər nümayiş etdirirlər. Bu mövqeləri əsasən üç istiqamətdə

[1] Сидоров Е.Ю. О стилевом многообразии современноу советскиу прозы. Москва: Знание, 1977, с.5-6

ümumiləşdirmək olar. Birinci halda, üslub bədii dil, nitq hadisəsi kimi dərk olunur və üslubun sərhədləri bədii əsərin dilindəki fərdiliyin spesifikasını aşkarlamaqla məhdudlaşır. Sidorov yazır: "Anlayışın (üslub anlayışının-T.S.) sərhədlərinin müəyyənləşdirilməsində ona məzmun və ya mövzu elementlərinin daxil edilməsi, linqvistik şərhlərlə və nitq zonası ilə məhdudlaşdırmaqla bağlı fərqli mövqelər meydana çıxır".[1]

Üslubun bədii əsərin dil xüsusiyyətləri, bədii nitqin ifadə imkanları ilə məhdudlaşdırılması Vinoqradovun, mövzunun üslub əlamətlərindən biri kimi götürülməsi fikri V.Jirmunskinin, L.İ.Timofeyevin tədqiqatlarında özünə yer alır. Timofeyev yazır: "İdeya, mövzu, xarakter, süjet, dil məsələlərindəki aparıcı birlik yazıçının bütün əsərlərində ideya-bədii özünəməxsusluq yaradır ki, bu da yazıçı üslubu adlanır".[2] Bu tərifdə ideya, mövzu və xarakterin üslub-yaradıcı əlamətlərdən hesab edilməsi xüsusi qabardılır. Lakin elmi ədəbiyyatşünaslıqda üslubu "bədii formanın bütün elementlərinin birliyi" kimi götürüb onu əsərin məzmununu təşkil edən gerçəklik materialını yazıçının bədii idrakının, mənimsəməsinin göstəricisi"[3] hesab etmək meyli daha güclüdür.

Böyük əksəriyyət tədqiqatçılar — Q.N.Pospelov, A.V.Çiçerin, A.N.Sokolov, M.B.Xrapçenko və b. bədii üslubu "bədii bütövlük elementlərinin birliyi, ideya-bədii problemlərin həlli üçün zəruri olan bütün ifadə vasitələrinin qanunauyğun vəhdəti və ya söz sənətində bədii məzmunun ifadə yolları kimi müəyyənləşdirirlər".[4]

---

[1] Сидоров Е.Ю. О стилевом многообразии современноу советскиу прозы. Москва: Знание, 1977, с. 6

[2] Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. Москва: Просвещение, 1976, с.393

[3] Типология стилевого развития нового времени / Редакционная коллегия: Н.К.Геу, М.С.Мясников, П.В.Пашевскиу, И.Ю.Подгасцкая, Я.Е.Эльсберг, Г.С.Левинская. Москва: Наука, 1976, с.9-10

[4] Сидоров Е.Ю. О стилевом многообразии современноу советскиу прозы. Москва: Знание, 1977, с.23

Müəyyən mübahisəli məqamların qalmasına baxmayaraq yazıçı üslubunun müəyyənləşməsində əsas rol oynayan bədii amillər Q.N.Pospelovun tədqiqatlarında kifayət qədər dəqiqliklə işlənmişdir. O, "dil, kompozisiya və təsvir predmetinin detalları"nı fərdi üslubun "üç başlıca elementi" kimi müəyyənləşdirir.[1] Vinoqradovun araşdırmaları Pospelovun müəyyənləşdirdiyi "üç başlıca elementə" dördüncüsünü də əlavə etməyin zəruriliyini ortalığa çıxarır.

Sidorov yazır: "Akademik V.Vinoqradovun tədqiqatlarında "müəllif obrazı" anlayışı bədii əsərin üslubi başlanğıcını müəyyənedici amillərdən biri kimi öyrənilməsi təklif və inkişaf etdirilmişdir. Tədqiqatçı müəllif obrazının özünəməxsusluğunun öyrənilməsini "üslubiyyatın və poetikanın mərkəzi problemi hesab edir. "Müəllif obrazı"nda və onun nitq strukturunda bədii əsərin üslubi xüsusiyyətlərinin bütün keyfiyyətləri birləşir".[2]

Lakin "üslub" sözü bu anlayışın məzmununu ümumi şəkildə ifadə edir. Dar mənada bu anlayış daha çox "yazıçı üslubu", "sənətkarın fərdi üslubu" məzmununda işlənir və məhz elmi ədəbiyyatşünaslıqda bu zaman konkret məna ifadə edir. Lakin üslub anlayışının məzmununa münasibətdə də prinsipial fərqlər görmək mümkündür. Müasir nəzəri fikirdə "üslub" bir mənada "yazıçı üslubu" məzmununda işlənirsə, ikinci mənada "üslub təmayülü", "üslub cərəyanı" anlayışını əks etdirir. İlk baxışdan burda paradoksal görünən məsələ yoxdur. Bu məzmunlar anlayışın dar və geniş mənası kimi də düşünülə bilər. Lakin bir halda üslubun ancaq "yazıçı üslubu" kimi başa düşülməsi, üslub təmayülü tendensiyasına göstərilən müqavimət meyli məsələnin mahiyyətinin xeyli mürəkkəb olduğunu göstərir. Y.Elsberqin aşağıdakı mülahizəsi "üslub" anlayışının "fərdi üslub" kimi qəbul və şərh etmək

[1] Поспелов Г.Н. Праблемы литературного стиля. Москва. 1970

[2] Сидоров Е.Ю. О стилевом многообразии современноу советскиу прозы. Москва: Знание, 1977, с.28

tendensiyasını aşkarlayır: "Yeni dövrün ədəbiyyatına münasibətdə, yeniyə münasibətdə fərdi üslub "ədəbi üslub" anlayışının ən aydın və müəyyənləşmiş təcəssümü kimi çıxış edir".[1] Bu mülahizədə üslub təmayülü tendensiyasına yer qoyulmur. Məlumdur ki, yazıçı üslubu sənətkardan mövzu və məzmunun bədii həllindəki differensiasiyanın ən incə məqamlarını da nəzərə almağı tələb edir. Məhz həyatı inikas və qiymətləndirmədə müxtəlif yazıçıların yaradıcılığındakı özünəməxsusluğun tipoloji ümumiləşdirilməsi eyni dərəcədə vacib elmi faktora çevrilir. "Aydın məsələdir ki, mütləq mənada bir-birini təkrar edən iki fərdi (daha burada, ümumiyyətlə fərdilikdən danışmağa lüzum qalmır) üslub mövcud ola bilməz, lakin ədəbi prosesin simasını müəyyənləşdirən ayrı-ayrı üslublar öz dominanat xüsusiyyətləri ilə birlikdə üslubi təmayül yarada bilər".[2]

Üslub nəzəriyyəçilərindən V.Qusev, Y.Surovotsev, P.Sakulin, Y.Sidorov, L.Noviçenko və b. tədqiqatlarında müasir bədii nəsrdə üslub tendensiyaları və ya üslubi təmayüllər problemi ön cərgədədir.

Müasir ədəbiyyatşünaslıqda üslub təmayüllərini müəyyənləşdirmək üçün müxtəlif təsnifat prinsipləri irəli sürülür. Bu təsnifatlar daha çox çağdaş nəsr təsərrüfatını əhatə edir. Üslub təmayüllərinin müəyyənləşməsində tədqiqatçıları ortaq məqama gətirən əsas amil kimi hələ ki, sənətkarın təfəkkür tipi daha davamlı görünür.

V.İ.Qusev tədqiqatlarında "obyektiv"lə "subyektiv"i iki

---

[1] Левитан Л.С., Цилевич Л.М. Основы изучения сюжета. Рига: Зваугзне, 1990, с.32

[2] Quliyev V. Sosialist realizm nəzəriyyəsində fərdi üslub və üslub tipologiyası problemi // yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı. «Elm», 1989, s.30.

[2] Гусев В.И. К соотношению стиля и метода в словесном творчестве / Социалистическиу релизм и проблемы эстетики. Москва: Искусство, 1967

üslub tendensiyası kimi fərqləndirir[1], Sidorov da onun bu mövqeyini müdafiə edərək yazır: "Subyektiv"lə "obyektiv"in mürəkkəb əlaqəsi üslub tipologiyasının əsasında dayanmalıdır".[2]

Fərqli təfəkkür tipləri üslub cərəyanlarının təsnifində əsas prinsiplərdən biri kimi götürülsə də, yeganə təsnifat prinsipi kimi qəbul edilmir. "Janrlar-epos, lirika və dram üslubi fərqlərə malikdir. Epik-lirik, dramatik və ya ayrıca tragik üslubları fərqləndirən elmi fikir də vardır" deyən P.Sakulin üslubi cərəyanların formalaşmasında ədəbi növ faktoruna xüsusi üstünlük verir. Üslub yaradıcı faktor kimi janrların roluna da diqqət yetirilir. Təfəkkür tiplərindən və ədəbi növlərdən fərqli olaraq ayrı-ayrı janrlar üslub təmayüllərinin formalaşmasında mühüm faktor kimi götürülmür. Sidorovun "ciddi janr-üslub çərçivəsindən azad olan realist ədəbi cərəyanlarda üslubun janrdan birbaşa və mütləq asılılığı əhəmiyyətli dərəcədə zəifləyir. Eyni zamanda ədəbi növdən asılılıq (üslubun asılılığı – T.C.) kifayət qədər güclü şəkildə təzahür edir" qənaətini ümumən ədəbi-nəzəri fikrin mövqeyi kimi qəbul etmək olsa da, bu qətiyyən janrların üslub yaradıcı imkanlarının olmaması və ya tükənməsi kimi mənalana bilməz.

Bütün tipoloji bölgülər kimi, üslubi təmayüllərinin təsnifi də müəyyən şərtilikdən kənar deyil. Əslində mövcud tipoloji təsnifatlara diqqətlə nəzər yetirdikdə onların heç birinin vahid prinsip əsasında aparılmadığını müşahidə etmək mümkündür.

Yəni bu təsnifatlarda "obyektiv" və "subyektiv"in rolu ilə yanaşı ədəbi növ və janrlara məxsus xüsusiyyətləri də görmək mümkündür. Fikrimizcə, bu qəribə görünməməlidir. Çünki, ədəbi növlər özü də Aristotel zamanından təfəkkür tipinin xüsusiyyətləri nəzərə alınaraq təsnif edilmişdir.

Epik növdə "obyektiv", lirik növdə "subyektiv" təfəkkür

---

[3] Сидоров Е.Ю. О стилевом многообразии современноу советскоу прозы. Москва: Знание, 1977, с.14-15

tipinin dominantlığı şübhə doğurmayan həqiqətdir. "Obyektivlik" və "subyektivlik" xüsusiyyəti epik və lirik növün janrlarında da qorunub saxlanır.

Üslub təmayülləri ilə bağlı Y.Surovtsevin müasir nəsrdə apardığı bölgünü Sidorov belə ümumiləşdirir:

I. Böyük eposla bağlı üslubi axın. Surovtsevin bu üslub tipini "həytaın çoxsaylı sosial qatları, tarixi hərəkatla və eposlarla birbaşa bağlı çoxsaylı obrazların taleyi" ilə bağlaması, "canlı məişət təsvirlərini və psixoloji analizin, şəxsiyyətə və kütləyə marağın stixiyasını özündə birləşdirən" bir cərəyan kimi xarakterizəsi bu üslub tipi ilə müasir ədəbiyyatşünaslıqda daha çox işləklik qazanan bir terminlə desək, epik-realist üslub tipini nəzərdə tutmasını düşünmək mümkündür.

II. Elə bir üslub cərəyanı ki, epik təfsilat, bütövlük burada artıq köməkçi, ikinci planda iştirak edir. Bu üslubda "obrazlar bədii konsepsiyanın, tipikliyin, simvolikanın xüsusi şüalarını" işıqlandırılır.

III. Və nəhayət, elə bir üslub cərəyanı ki, böyük olmayan roman, povest və hekayə məkanında "hərəkət gərgin konfliktlərlə bağlanır, demək olar ki, dramaturgiya qanunları ilə inkişaf edir".[1]

Surovtsevin bu təsnifatına şərh verərkən Sidorov yazır ki, "…Surovtsevin üslub tipologiyasına dair nəzəriyyəsində janr prinsipi yetərincə üstüörtülü şəkildə iştirak edir: böyük epik formalı romandan kiçik epik formalı romana, simvolik (oxu- "lirik", başqa terminlə desək "romantik" – Y.Y.Sidorov) formalı roman, povestlərdən hərəkətin demək olar ki, dramaturgiya qanunları ilə" idarə olunduğu kiçik həcmli roman, povest və novellalara. Beləliklə, hər şey tədricən növ və janr əlaqəsi üzərində cəmlənir".[2]

Surovtsevin tipoloji təsnifat prinsiplərini ümumiləşdirsək,

[1] Сидоров Е.Ю. О стилевом многообразии современноу советскоу прозы. Москва: Знание, 1977, с.16

[2] Yenə orada. s.17

demək olar ki, o müasir bədii nəsrdə aşağıdakı üslub cərəyanlarını fərqləndirir: 1.Epik üslub. 2.Lirik üslub. 3.Dramatik üslub.

Noviçenko müasir Ukrayna nəsrində üç üslub cərəyanı üzərində dayanır. Demək lazımdır ki, onun "lirik romantik cərəyan" və "konkret analitik üslub" kimi müəyyənləşdirdiyi birinci iki üslub təmayülü mahiyyətcə Surovtsevin bölgüsü ilə üst-üstə düşür. Nəzərə alsaq ki, müasir rus nəsri əsasında apardığı təsnifatda Sidorov da birinci iki üslub tipi kimi "epik-realist" və "müəllif lirizminin, subyektivliyin gerçək obyektivlik plastikası üzərində dominantlığının müəyyənedici amil kimi təzahür etdiyi" üslub cərəyanlarını fərqləndirir, onda bütün bunlar mahiyyətcə o deməkdir ki, müasir nəsrdə epik (və ya epik realist) və lirik (və ya lirik romantik) üslub təmayüllərinin mövcudluğu elmi ədəbiyyatşünaslıqda şübhə doğurmayan həqiqət kimi təsdiqlənir.

Surovtsev üçüncü üslub cərəyanı kimi "dramatik üslubu" fərqləndirdiyi halda, L.Noviçenkonun üçüncü üslub cərəyanına verdiyi xarakteristika "şərti üslub", Sidorovun üçüncü üslub cərəyanına verdiyi xarakteristika isə "formal üslub"dan danışmağa şərait yaradır.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında üslub məsələsinə 60-cı illərdən diqqət yetirilməyə başlamışdır. Bu zaman üsluba daha çox bədii dil məsələsi ilə bağlı problem kimi yanaşılmışdır. Yazıçının fərdi üslubu əsasən onun dil xüsusiyyətləri bazasında müəyyənləşdirilmişdir. M.Arifin "Dil və üslub" adlı məqaləsində "Yaxşı üslub nə deməkdir?" sualına verdiyi cavab həmin illərdə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında üslubun mahiyyəti haqqındakı mövcud təsəvvürləri ortaya qoyur. "Uzunçuluqdan qaçıb, qısa və mənalı yazmaq, təsvirlərdə tam düzgün və canlı bədii mənzərələr və surətlər yaratmağı bacarmaq, fikri sadə və aydın ifadə etmək, insan xasiyyətlərini təsvir edərkən hər bir xasiyyətə uyğun dil tapmaq, jarqona, əyalətçiliyə yol vermədən ümumazərbaycan ədəbi dili

dairəsində hərəkət etmək, xülasə, elə yazmaq ki, asan və xoş olsun".[1]

"Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən" monoqrafiyasında Q.Xəlilovun Azərbaycan romanının üslub təmayüllərini müəyyənləşdirmək cəhdi diqqəti çəkir. Lakin bu təsnifat mükəmməl deyil. Birincisi ona görə ki, Q.Xəlilov üslub təmayüllərini müxtəlif prinsiplər əsasında müəyyənləşdirir. Onun müəyyənləşdirdiyi beş təmayüldən ikisi sənətkarların təfəkkür tipinə, üçü isə bədii dil xüsusiyyətlərinə əsaslanır. Q.Xəlilov "Geniş epik lövhələr yaradan… sənətkarların" yaradıcılığını birinci, "sadə və canlı xalq dili əsasında" yazıb-yaradan sənətkarları ikinci, "üslubda təbiiliyi, koloritliyi, yığcamlığı ilə fərqlənən və təsvirdə ciddi olan istedadlı yazıçıları" üçüncü, "lirik-şairanə, epik-lirik üslubda yazıb-yaradanları" dördüncü, "bədii-publisistik dildə yaradan yazıçılarımız"ı isə beşinci üslub təmayülünə aid edir.[2] Təəccüblü burasıdır ki, müəyyənləşdirdiyi üslub təmayüllərinin hər birinin həmin təmayüllərin öz prinsipləri əsasında deyil, bədii dil xüsusiyyətləri əsasında aydınlaşdırmağa çalışır. Onun şərhlərindən aydın olur ki, ümumiyyətlə, Q.Xəlilov üslubu bədii dilin özünəməxsusluğu kimi qəbul edir.

Fikrimizcə, M.Arifin və Q.Xəlilovun dil və üslub baxışları ədəbiyyatşünaslığın bu məsələyə 60-cı illərdəki münasibətini əks etdirir.

Üslub "sənətkar yaradıcılığının əsas ideya-bədii xüsusiyyətlərinin vəhdəti" olmaqla bərabər, həm də bu vəhdətin yaradıcılıqda son dərəcə fərdi təzahürü" kimi daha çox 70-ci illərdən sonra qəbul edilir və elmi təhlillərdə bu və ya digər dərəcədə özünə yer alır. Üslubun "sənətkar yaradıcılığını əsas ideya-bədii xüsusiyyətlərinin vəhdəti"ndə meydana çıxması tezisinin qəbulu üslub təmayüllərinin daha elmi prinsiplərlə

---

[1] Arif M. Seçilmiş əsərləri. 3 cilddə, I c., Bakı: Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1967, s.254

[2] Xəlilov Q. Azərbaycan romanının inkişaf tarixindən. Bakı: Elm, 1973

müəyyənləşdirilməsinə təkan verir.

Lakin, fikrimizcə, Azərbaycan nəsrinin ilk inkişaf mərhələlərində üslubun və üslub təmayüllərinin bədii dil xüsusiyyətləri əsasında müəyyənləşməsi tədqiqatçıların nəzəri savadsızlığından irəli gələn məsələ deyildir. 50-ci illərə qədər Azərbaycan nəsrinin mənzərəsi onda əsaslı üslub fərqləri müəyyənləşdirməyə imkan vermirdi. Sənətkarların həyatı inikas prinsiplərində müxtəliflik yox idi. Epik təhkiyə tərzi, hadisələri, "özündən kənar hadisələr kimi" nəql etmək stixiyası nəsr təfəkküründün əsasında dayanırdı. 50-ci illərin sonu və 60-cı illərin əvvəllərində İ.Hüseynovun, İ.Əfəndiyevin və b. nəsr təfəkküründəki yenilik — həyat materialını inikasda psixologizmin güclənməsi bədii nəsrdə üslub müxtəlifliyindən danışmağa imkan yaratdı.

T.Hüseynoğlu müasir nəsrdə bədii üslub təsnifatı ilə əlaqədar "müxtəlif təşəbbüs"lər içərisində Y.Sidorovun* təsnifatına üstünlük verir və onun "dəqiq-analitik üslub", "lirik romantik üslub", "şərti üslub" tiplərini ayırdığını, lakin bu cür adlandırmaların dəqiqləşdirməyə ehtiyacı olduğunu göstərir və aşağıdakı kimi redaktə işi aparır: epik-analitik üslub, lirik-romantik üslub, şərti metaforik üslub.[1] Eyni zamanda, tədqiqatçı belə qənaətə gəlir ki, "bütün bunlarla yanaşı, müasir nəsrin mənzərəsinə ümumi bir nəzər yetirdikdə belə aydın görünür ki, bu üç üslubla o, tam əhatə edilə bilməz… Beləliklə, müasir nəsrdə bölgünü davam etdirməyə və tamamlamağa çalışsaq, demək lazımdır ki, ədəbi prosesdə satirik üslub da

---

* *T.Hüseynoğlu Y.Sidorovun bu təsnifatını hansı mənbədən götürdüyünü göstərmir. Y.Sidorovun bizə məlum əsərində (O stilevoy mnoqoobrazii sovremennoy prozı. M.:Znanie, 1977) ona məxsus üslub təsnifatı tamam başqadır. T.Hüseynoğlunun haqqında danışdığı üslub təsnifatı, fikrimizcə, müasir Ukrayna tənqidçisi L.Noviçenkoya məxsusdur. Çünki Y.Sidorov yuxarıda göstərdiyimiz əsərində onun bu təsnifatından da bəhs açır (səh.18).*

[1] Hüseynov T. Söz-tarixin yuvası. Bakı: Azərnəşr, 2000, s.143

aydın bir şəkildə nəzərə çarpmaqdadır".[1]

"60-80-ci illər Azərbaycan nəsrində qəhrəman və üslub axtarışları" (Bakı: Elm, 1997) adlı tədqiqatında N.Əliyeva "nəsrin başlıca üslub istiqamətləri" kimi intellektualizm və lirik-emosional (ekspressiv) üslub istiqamətlərini fərqləndirir. Bədii nəsrdəki intellektuallaşma meylini üslub təmayülü səviyəsində təqdim edən N.Əliyeva yazır: "70-ci illərdə özünü göstərən intellektuallaşma meyli 80-ci illər nəsrində bir qədər də dərinləşdi… Eyni zamanda, nəsrimizdə 70-80-ci illərdə güclənən digər bir təmayülü də qeyd etmək lazımdır; bu, intellektualizmlə bir növ əkslik təşkil edən lirik emosional (ekspressiv) üslub istiqamətidir".[2] Eyni zamanda "mənəvi-psixoloji axtarışlar nəsrinin ciddi təhlillərə, intellektualizmə doğru güclü meylini", "yazıçıların psixoloji üsluba tamam yiyələnmələri"nin göstəricisi hesab etməklə[3] N.Əliyeva özünün təsnifat prinsiplərinin əleyhinə çıxır və əslində intellektualizmi də, lirik-emosionallığı da psixoloji üslubun elementləri kimi təqdim edir.

T.Qəhrəmanov isə müasir Azərbaycan nəsrində "realist və lirik üslubi meyillərin… açıq aşkar təzahürü" ilə bərabər, "şərti-metaforik üslub cərəyanının da görümlü mövqe qazanması"nı önə çəkir.[4]

T.Qəhrəmanov realist, lirik və şərti-metaforik üslub cərəyanlarını fərqləndirməklə bərabər "sırf realist və lirik üslubda yazılmış əsərlərdə də şərti-metaforik vasitələrdən bəhrələnmə meylinin güclənməsi"ni "Azərbaycan nəsrində əlamətdar cəhətlərdən biri" kimi sezməsi və buna Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", Elçinin "Ağ dəvə" romanlarını nümunə kimi misal gös-

---

[1] Yenə orada.

[2] Əliyeva N. 60-80-ci illər Azərbaycan nəsrində qəhrəman və üslub axtarışları. Bakı: Elm, 1987, s.67

[3] Yenə orada. s.65

[4] Qəhrəmanov T. Müasir Azərbaycan nəsrində şərti-metaforik üslub // Yaradıcılıq metodu məsələləri (məqalələr məcmuəsi). Bakı: Elm, 1989, s.135

tərməsi, fikrimizcə, nəsrin üslub axtarışlarındakı tamam yeni bir tendensiyanın əlaməti kimi qəbul edilə bilər.

Fikrimizcə, bu üslub təmayülləri (daha çox nəsrdə epiklik, liriklik və şərtiliyin fərqləndirildiyi üslub tendensiyaları) 70-ci illərə qədərki (bu onillik də daxil olmaqla) müasir Azərbaycan nəsrinin əsas aparıcı janrlarının – hekayə, povest və romanın üslub meyillərini əks etdirir.

80-ci illər Azərbaycan nəsrində isə roman öz poetikası ilə tamamilə mürəkkəbləşir və epik növün üç ənənəvi janrından biri kimi ona aid edilən "poetika" qəlibindən çıxır. Dünya romanistikasında gedən proseslərlə müqayisədə gecikmiş ədəbi hadisə təsiri bağışlasa da, romanın yeni poetik prinsiplərlə "zühuru" danılmazdır. Fikrimizcə, dünya romanistikasında bu proses 40-cı illərdə başlamış və onun məhz yeni poetika ilə doğuluşu, obrazlı demiş olsaq, ona yenidən yaşamaq imkanı vermişdir.

Məşhur rus nəzəriyyəçilərindən V.Dneprov hələ 50-ci illərdə yazdığı "Roman nəzəriyyəsinin bəzi məsələləri" adlı məqaləsində "bir çox inandırıcı faktlar gətirib göstərir ki, ədəbiyyatın üç əsas növə — epik, lirik və dramaya (dramatik növə – T.S.) bölünməsi o qədər də dəqiq deyildir. Müəllifə görə ədəbi növlər haqqındakı köhnə, sərt, qəti doqmatik anlayışlar, klassifikasiya canlı inkişafda olan *mürəkkəb formalı romanı* (fərqləndirmə mənimdir – T.S.) əhatə etməyə qadir deyil və onun bədii strukturasının təhlilinə tez-tez mane olur. Ona görə də o, romanı ədəbiyyatın yeni bir növü — dördüncü növü sayır".[1] Q.Xəlilov V.Dneprovla razılaşmayan bir çox romanistlərdən fərqli olaraq onun mülahizələrindəki dərin məntiqi görür və yazır: "Bizcə, bu məsələdə V.Dneprovun dəlilləri və məntiqləri daha inandırıcıdır".[2]

V.Dneprovun "mürəkkəb formalı roman", "ədəbiyyatın yeni növü, dördüncü növü" kimi tezisləri roman poetikasının çağdaş

[1] Xəlilov Q. Həyat yaradıcılıq çeşməsidir. Bakı: Azərnəşr, 1974, s.58-59
[2] Yenə orada. s.59

modelini nəzəri baxımdan izah etməyə yönəlmişdir. Demək lazımdır ki, müasir romanistikada bu istiqamətdəki axtarış meyli kifayət qədər güclü olmuş, ədəbiyyatşünas T.Motılevanın "roman-sərbəst formadır" tezisini dövriyyəyə buraxması və onu nəzəri cəhətdən əsaslandırması çağdaş dövrdə roman poetikasının özünəməxsusluğunu və onu epik növün sərhədləri ilə məhdudlaşdırmağın mümkünsüzlüyünü ortaya qoyur. Əslində T.Motılevanın bu tezisi öz başlanğıcını L.Tolstoyun roman haqqındakı fikirlərindən götürür. Romanı "sərbəst forma" kimi təsəvvür edən Tolstoy yazırdı: "Roman elə bir sərbəst formadır ki, orada hər şeyi ifadəyə yer və imkan vardır".[1]

T.Motıleva göstərir: "Əgər 60-cı illərin müzakirələrində məsələ belə qoyulurdusa ki, roman olmalıdır, yoxsa yox? Bu gün isə belə bir problem böyük aktuallıq qazanır: O necə olmalıdır?"[2]

V.Dneprovun da, T.Motılevanın da tədqiqatları ona yönəlmişdir ki, onlar romanı janr kimi yox, tam sərbəst ədəbi növ kimi dərk və qəbul edirlər. "Söz sənətinin bütün növlərindən fərqli olaraq o (roman – T.S.), bütün bunların hamısından ictimai həyata yaxındır, bu həyatı bütün tamlığı ilə əks etdirir və ya özünəməxsus şəkildə əks etdirir".[3]

Dneprovun və Motılevanın romanın janr təkamülü ilə bağlı mövqelərini ona görə müdafiə edirik ki, çağdaş dövrdə roman nəsr təfəkküründün ənənəvi çərçivəsindən çıxıb bədii inikasın roman üsulunu ortaya qoyur. Məhz bu inikas üsulu "həyatı bütün tamlığı ilə… və ya özünəməxsus şəkildə" əks etdirməyə imkan verir.

N.P.Utexin yazır: "Tənqidin fikrinə görə, 70-ci illərin

[1] Мотылева Т. Роман – свободная форма. Москва: Советскиу писатель, 1972

[2] Yenə orada.

[3] Yenə orada. s.57

nəsrində (rus nəsrində – T.S.) "roman təfəkkürü" çatmır".[1]

N.P.Utexin roman təfəkkürünü "müasir zamanı əbədiyyətin anı kimi başa düşmək və ifadə etmək" imkanı kimi başa düşür. Roman təfəkkürü bədii idrakın hüdudlarının nəhayətsizliyini şərtləndirir və onun gerçəklik faktlarını ümumiləşdirmək imkanlarını artırır. Romanın gerçəkliyi ümumiləşdirmək gücü onu fəlsəfiləşməyə doğru aparır. "Müasir roman – romanda müasirlik" mövzusuna həsr olunmuş dəyirmi stol ətrafındakı müzakirədə Surovtsev müasir romandakı bu tendensiyanı belə ifadə etmişdir: "…Roman fəlsəfiləşir. Bizim müasir roman isə xüsusilə — kəskin və gərginliklə".[2]

V.D.Oskotski fəlsəfiliyin çağdaş romandakı mahiyyətini belə izah edir: "Fəlsəfilik əksər hallarda yalnız məzmuna deyil, həm də forma yaradıcı başlanğıcın üslubi dominantlığı ilə bədii əsərin ideya və obrazlarına nüfuz edir".[3]

Sidorovun "əvvəlcə məzmun, sonra üslub…" tezisi məzmunla üslub arasındakı daxili bağlılığı nəzərdə tutur və məzmunun üsluba təsirini əsaslandırır. Bu tezisdə, eyni zamanda, üslubun zaman keçdikcə dəyişmə zərurəti də ifadə olunmuşdur. Bədii yaradıcılıqda hər dövrün öz "məzmunu" olduğu kimi, bu məzmuna uyğun üslub axtarışları da tamamilə məntiqidir.

Romanın üslub axtarışları, ilk növbədə, gerçəklik hadisələrinin mürəkkəbliyindən doğur. Romanın epik təfəkkür sərhədlərinə sığışmazlığı və özündə "subyektiv" və şərti metaforik təfəkkür üsullarını da birləşdirmə meyli gerçəkliyi hüdudsuz zaman və məkan daxilində inikas funksiyasından doğur. Müasir roman məhdud miqyaslı məkanın və zamanın "məhəlli" problemlərini inkias funksiyasını öz üzərindən atır. Getdikcə sosiallığı və fəlsəfiliyi özünün "təbiəti" kimi daha

[1] Утехин Н.Т. Жанры эпическиу прозы. Ленинград: Наука, 1982, с.66

[2] Оскоцкиу В.Д. Грони познания (Современныу русскиу советскиу роман). Москва: Знание, 1985, с.5

[2] Yenə orada.

artıq təsdiq edən roman ən azı çağdaş həyati bütövlükdə özünün təhlil obyektinə çevirir. Bu zaman o, daha çox sosial funksiyasını gerçəkləşdirir və bunu milli həyat materialının inikası vasitəsilə həyata keçirir.

Lakin həm də milli varlığın sosial məzmununda bəşəri dəyərlərin fəlsəfi izahını vermək kimi vacib estetik funksiya meydana çıxır. Utexinin roman təfəkkürünün funksiyasını "müasir zamanı əbədiyyətin anı kimi başa düşmək və ifadə etmək" imkanı kimi mənalandırması bədii təfəkkürdə sosiallıqla fəlsəfiliyin, milliliklə ümumbəşəriliyin estetik bütövlüyünü yaratmağı nəzərdə tutur. Həqiqi roman təfəkkürü, bədii idrakın hüdudlarının nəhayətsizliyi və inikasın roman üsulu məhz bu zaman ərsəyə gəlir.

Əgər romanı bizə məlum olan ədəbi növlərdən fərqli bir növ kimi, tamam sərbəst bir forma kimi qavrayırıqsa, onun spesifik inikas üsulu olmalıdır. Aristotel zamanından bizə məlum olan "obyektiv" və "subyektiv" inikas üsullarına XX əsrdə şərti-metaforik inikas üsulu da əlavə olundu. Ciddi müzakirələrə və mübahisələrə səbəb olsa da, şərti metaforik düşüncə tərzi bədii inikas vasitəsi kimi dünya ədəbiyyatında özünü təsdiq etdi.

80-ci illərdə yazılan romanların böyük əksəriyyətində cəmiyyətin sosial-siyasi və mənəvi-əxlaqi durumu bədii məzmunun mahiyyətini təşkil edir. Roman çağdaş həyatı bütövlükdə analitik təhlil müstəvisinə gətirir. Onun keçmişinə ekskurslar edir, gələcək həyatın perspektivlərini assosiativ düşüncə predmetinə çevirir. Roman sosial həyatı təhlil edib ona qiymət verir, sosial-fəlsəfi ümumiləşdirmələr aparır. 80-ci illərin romanında Zamanın obrazı aparıcı qəhrəmandır. Bu romanlarda onun "tərcümeyi-halı" bütün təfərrüatları ilə tədqiq obyekti olur. Zamanın xarakteri isə mürəkkəbdir, üzdə görünməyən cəhətləri nəhayətsizdir.

Bədii təhlil obyektinin mürəkkəbliyi inikas üsulunu da mürəkkəbləşdirir. Predmetin görünməyən tərəfləri – alt qatı

epik təfəkkürün — "obyektiv" düşüncənin materialına çevrilə bilmir. Bütün olub keçənləri qəhrəmanın subyektiv düşüncəsindən keçirmək inikasın obyektivliyini axıra qədər təmin edə bilmir. Konkret zaman hüdudlarından kənara çıxan və "mifoloji" və folklor yaddaşında yaşayan milli həqiqətlər şərti-metaforik düşüncə metoduna aktuallıq qazandırır.

Bilirik ki, ümumiyyətlə, "təmiz", "saf" üslub yoxdur. Sırf epik, sırf lirik və ya şərti-metaforik üslubda yazılmış əsərə nümunə axtarmaq sadəlövhlük olar. Bu və ya digər üslub tipində yazılmış romanlarda başqa üslublardan gəlmə məqamlar həmişə olur. Lakin 80-ci illərə qədər Azərbaycan romanlarında hər halda bu və ya digər üslub xüsusiyyəti qabarıq olub. Misal üçün M.İbrahimovun "Böyük dayaq", "Pərvanə", İ.Şıxlının "Dəli Kür" romanlarının epik üslubda, İ.Əfəndiyevin "Söyüdlü arx", "Körpüsalanlar" romanlarının lirik-psixoloji üslubda yazılması mübahisəsiz həqiqət kimi qəbul olunub. 80-ci illərdə ya epik, ya lirik-psixoloji, ya şərti-metaforik üslublarda yazılmış kifayət qədər nəsr nümunəsi misal göstərmək olar. F.Kərimzadənin "Xudafərin körpüsü", B.Bayramovun "Karvan yolu", "Gün batanda", "Tək palıdın kölgəsi" (1983), F.Eyvazlının "Qaçaq Kərəm", C.Bərgüşadın "Siyrilmiş qılınc", S.Rəhimovun "Ana abidəsi" (1981) romanlarını 80-ci illərin epik romanları kimi qiymətləndirmək mümkündür. S.Əhmədovun "Toğana" romanını lirik, R.Rövşənin "Daş" povestini şərti-metaforik üslubun "təmiz" nümunələri hesab etmək olar.

Bütün bunlar 80-ci illər romanında da nəsr təfəkkürünü şərtləndirən üslub təmayüllərinin işləkliyini göstərir və bu həqiqətdir. Lakin məsələ ondadır ki, ayrı-ayrılıqda götürülmüş bu üslub tipləri Azərbaycan romanının yeni inkişaf mərhələsinin üslub mənzərəsini tam səciyyələndirə bilmir.

80-ci illərin Azərbaycan romanı mürəkkəbliklərlə dolu Zamanın obrazını yaradarkən bu düşüncə üsullarının hər birindən bəhrələnir onların sintezini yaradır.

"Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", "Geriya baxma, qoca", "Mahmud və Məryəm", "Ölüm hökmü", "Ağ dəvə", "Köç", "Səs", "Günah duası", "Ceviz qurdu", "Fətəli fəthi", "Yaşıl teatr", "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", "Azıxa doğru", "Ağ dərə", "Qətl günü" və b. romanları hər hansı bir üslubun "təmiz" nümunəsi kimi götürmək mümkün deyil.

Bu əsərlərdə roman təfəkkürü həyati inikasın müxtəlif üsullarının sintezi ilə şərtlənir. Nəzərə alsaq ki, "janrın irəliləyişi yazıçılarımızın bədii təfəkküründəki roman imkanı ilə bağlıdır"[1], onda bu keyfiyyəti roman təfəkkürünün yeni mərhələsi kimi qiymətləndirmək mümkündür. Məhz bu mərhələdə "Azərbaycan ədəbiyyatı romanlar vasitəsilə nəhəng düşünmək, xalqın mədəni, əxlaqi, tarixi problemlərini lazımi miqyasda qoymaq qabiliyyətinə yiyələndi".[2] Üslubların sinkretizmində və ya sinkretik üslubda özünü göstərmək imkanı qazanan nəsr təfəkkürü, ilk növbədə, romana inkias dərinliyi və əhatəliliyi, sosial və fəlsəfi məzmun vüsəti gətirdi. H.Qasımov "Qətl günü" romanından danışanda yazır ki, "əsərin struktur məzmunu elə dərin daxili ideyalar doğurur ki, bunun nəticəsində nəinki bədii təfəkkürün, o cümlədən məntiqi idrakın da üfüqləri xeyli genişlənir".[3]

"Qətl günü"ndə dəqiq müşahidə edilmiş bu keyfiyyət 80-ci illər romanının üslub yaradıcı əlamətlərindən biri kimi götürülə bilər. Üslubların sinkretizmindən yaranan üslubun spesifikasını nəzərə almadan bu mərhələnin romanlarını nə ideya-məzmun, nə də struktur planda anlamaq və ciddi təhlilə cəlb etmək mümkün deyil.

İlk növbədə, romanın kompozisiya tərtibində və süjet quruluşundakı sərbəstliyi önə çəkmək lazım gəlir.

---

[1] Qasımov H. Müar Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.113

[2] Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı: Çaşıoğlu, 2004, s.263

[3] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.110

Roman ekspozisiyadan finala qədər davam edən ənənəvi süjet quruluşundan imtina edir. Bunun əvəzində sanki bir-biri ilə əlaqələnməyən müstəqil süjetlər kompozisiya sitstemində özünə yer alır.

"Qətl günü" romanının kompozisiya sistemi üç müxtəlif süjet xəttindən təşkil olunur. Süjet xəttindəki müxtəliflik inikas üsulunun da xarakterinə təsir edir. Sırf realist təsvirlərlə şərti-metaforik təsvirlər — bədii inikasın mifoloji qatı sintez yaradaraq romana məna polifonizmi gətirir. Üslub polifonizmi "Qətl günü" romanının müxtəlif cür "oxunuşlarına" və deməli, fərqli müstəvilərdə idrak olunmasına gətirib çıxarır. Romanda üç müxtəlif süjet xəttində reallaşan təsvirləri ayrı-ayrı zamanların romanı kimi qavrayan tədqiqatçılar bütöv romanı sırf realist üslubun nəticəsi kimi qəbul edirlər. Romandakı "roman"ların üçünün də sırf realist üslubda yazıldığını qəbul etmək müəllif ideyasını birtərəfli şəkildə görüntüyə gətirir. Romanda bütün zamanlarda həqiqətə münasibət, bütün zamanlarda ziyalı faciəsi, insanlığın xisləti ilə bağlı fəlsəfi qənaətlərin əks olunması müəllif ideyasının başlıca motivinə çevrilir. Başqa bir cəhət də maraq doğurur. "Qətl günü"nün üçüncü "romanı" — uzaq keçmişdən bəhs edən süjet xətti realist planda əsərin tarixi səciyyə daşıması ilə bağlı mülahizələrə də meydan verir. Bütün bu mövqelər roman haqqındakı müəyyən həqiqəti əks etdirir, lakin əsərin məna polifonizmini tam aşkarlaya bilmir. Əslində, uzaq keçmiş hadisələrinin digər süjetlərdəki hadisələrlə assosiativ səsləşməsi kompozisiya mükəmməlliyini tam ehtiva edə bilmir. Fikrimizcə, həm də bu halda əsərdə zaman konkretliyi də bu və ya digər dərəcədə zəifləyir.

"Uzaq keçmiş"lə bağlı əhvalat təsvir üsulunun xarakteri ilə o biri iki "roman"dan fərqlənir. Şərti-metaforik məzmunda bu hissə daha real məna ifadə edir, digər iki "roman"la birlikdə milli həyatın real gerçəkliklərinin "tərcümanı" ola bilir. Bu zaman "uzaq keçmiş"dən yazdığı romana görə Sədi Əfəndinin

təzyiqlərə məruz qalmasının məntiqi də aydınlaşır.

Bütün bunlarla yanaşı, bütövlükdə realist planda və ya yarı realist və yarı metaforik planda oxunmağa və dərk olunmağa imkan verməsi "Qətl günü"ndə üslubun əlaməti kimi başa düşülür və romanın şərhindəki müxtəlif yozumları başa düşməyə şərait yaradır.

M.Süleymanlının "Köç", Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanlarında da təsvir üsulunun xarakteri bədii məzmunun qavranılmasını bilavasitə şərtləndirir.

Bu romanlarda reallıqla irrealığın sərhədlərini ayırmaq o qədər də asan məsələ deyil. Məhz elə bu səbəbdən həm "Köç"ü, həm də "Mahmud və Məryəm"i ya realist, ya da simvolik üslubda yazılmış əsərlər kimi araşdırma təşəbbüsləri kifayət qədər çox olmuşdur. "Köç"də Qarakəllə kökü ilə Qanıq nəsli arasındakı düşmənçiliyin xalqı zəif salan, onu bəlalara düçar edən amil – tayfalararası qan davası kimi mənalandırılması onun realist (tarixi-etnoqrafik) üslubda yazılması düşüncəsi ilə bağlıdırsa, Qarakəllə kökü və Qanıq nəslinin metaforik obrazlar kimi qəbul və dərk edilməsi onun şərti-metaforik üslubda yazılması fikrinin təsdiqidir. Eləcə də, "Mahmud və Məryəm"i tarixi roman hesab edənlər onu realist üslubda, müasir fəlsəfi roman, esse-roman, pritça hesab edənlər simvolik üslubda yazılması mövqeyindən çıxış edirlər. Anoloji fikirlər Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi" romanı haqqında da səslənir. Romanların üslub istiqaməti ilə bağlı zidd mövqelərin özündə, fikrimizcə, bu əsərlərin inikas üsullarının əlamətdar xüsusiyyətlərini görmək mümkündür. Yəni "Qətl günü"ndə, "Köç"də, "Mahmud və Məryəm"də, "Ölüm hökmü"ndə, "Ağ dəvə"də, "Fətəli fəthi"ndə, "Ağ dərə"də bu üslublar məhz sintez halında və demək olar ki, bərabər hüquqda iştirak edir.

"Realizmin klassik poetikası ilə mif yaradıcılığının stixiyası, sosial-psixoloji, məişət detallarının sıx əşya fakturasının

simvolika və alleqorizmlə uzlaşması"[1] müasir roman üslubunun həlledici şərtlərindən birinə çevrilir.

"Fətəli fəthi"ndə epik təsvirlərlə qəhrəmanın "subyektiv" düşüncələri bir-birini tamamlayır. Tarixi dövrün mənzərəsini bütövləşdirmək üçün qəhrəmanın düşüncəsindən kənarda qalan və ya ona qədər olan hadisələr müəllif təhkiyəsi ilə verilir. Bu, ilk növbədə, bədii materialın tarixi xarakterindən doğur. Təhkiyə olunan hadisələrlə hadisələrin təhkiyə olunma zamanı arasındakı böyük fərq müəllifi məcbur edir ki, müəyən bir mərhələyə qədər (deyək ki, baş verən hadisələrlə qəhrəmanı bir-birinə bağlayana qədər) o, özü təhkiyəçi kimi çıxış etsin. Müəyyən mərhələdən sonra isə hadisələrin qəhrəmanının düşüncəsindən keçərək inikas olunması inikasda "subyektivizmi" gücləndirir. Lakin roman "obyektivlik"lə "subyektiv"liyin sintezində tamamlanmır. "Olmuş"larla yanaşı (tarixi gerçəklik faktları ilə yanaşı – T.C.), "ola biləcək"lərin də bədii təhlil müstəvisinə gətirilməsi epik-realist və lirik-psixoloji inikas üsullarını şərti-metaforik təsvir üsulu ilə qovuşdurur.

"Müəllif M.F.Axundovun mənəvi aləminə daha dərindən nüfuz etməyə kömək göstərən heç nədən imtina etmir, yeri gələndə fantastik üsula da, qroteskə də, simvollara da bol-bol yer ayırır. Çingiz Hüseynovun təsvirində qəhrəman çox tez-tez gərgin mənəvi halların, yuxu və xatirələrin, təsadüfi təxəyyül və hipotezlərin bədii billurundan görünür".[2] "Aldanmış kəvakib"lə "Kəmalüddövlə məktubları" fəlsəfi traktatının romanın tarixə və müəllif fantaziyasına söykənən bədii materialı içində özünə əhəmiyyətli yer qazanması təkcə roman təfəkkürünün "sərbəstliyinin" nişanəsi deyil, simvolikanın bədii məzmuna güclü nüfuzunu və bu hesaba məntiqi idrakın

[1] Оскоцкиу В.Д. Грони познания (Современныу русскиу советскиу роман). Москва: Знание, 1985, с.5-6

[2] Qarayev Y. Ulduzların müdrikliyi // Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı: Yazıçı, 1988, s.169

sərhədlərinin genişlənməsini şərtləndirir.

Həyata "daha dərindən nüfuz etməyə kömək göstərən heç nədən imtina edilməməsi" zahirən romana "montaj" xarakteri versə də, əslində çağdaş roman təfəkküründün əsas əlamətinə çevrilir. Elçin "Ölüm hökmü" romanında epik süjetə Gicbəsərlə bağlı metaforik xətt də qoşur. Amma romanın təlqin etdiyi həqiqətlər — fikir polifonizmi ancaq bu xətlərlə təmin olunmur. Obrazların xəyal-xatirə dünyasına boy verilməsi onların nə vaxtsa eşitdiyi əfsanə və rəvayətlərin də kompozisiya sistemində davamlı yer almasına şərait yaradır. Romanda tələbə Murad İldırımlının assosiativ düşüncə axarında nənəsindən eşitdiyi əfsanə, dini-mifoloji rəvayətləri xatırlaması zamanın və məkanın sərhədlərini qırır və təlqin olunan ideyaların fəlsəfi və sosial tutumunu genişləndirir.

"Mahmud və Məryəm" romanında konkret tarixi dövr hadisələrinə nüfuz epik təsvir üsulunu aktivləşdirir. Lakin müəllifin baş verənləri Mahmudun düşüncəsindən keçirərək mənalandırmaq istəyi lirizmin epikliyi üstələməsi ilə nəticələnmişdir. Eyni zamanda, romandakı Sazlı Abdulla əhvalatı ilə bağlı süjet, "Əsli və Kərəm", "Tahir və Zöhrə" dastanlarından gələn motivlər, sırf pritça üsulu ilə yazılan parçalar "bədii mətləbdən doğur, struktur ünsürə çevrilir"[1], çağdaş romanda üslubların sinkretizmindən yaranan yeni üslub tendensiyasının şərti kimi mənalana bilir.

Üslubların sinkretizmi əsərlərin kompozisiya sistemində real və simvolik süjetlərlə bərabər, real və simvolik obrazlara da eyni dərəcədə yer ayırır.

"Qətl günü" romanında Muxtar Kərimli, Xəstə tənqidçi, Sədi Əfəndi, Mark Keorkiyeviç, Zəminə, Səlimə, Zülfüqar kişi, Doxtur Mahmud kimi real obrazlarla yanaşı, Baba kaha, Kirlikir, Canavar, Qalası alınan Məmləkət, başı kəsilən şair, satqın şairlər, xədim hökmdar kimi simvolik obrazlar bədii niyyətin genişliyinə xidmət edirlər. Eləcə "Mahmud və

[1] Əlişanoğlu T. Azərbaycan «yeni nəsr»i. Bakı: Elm, 1999. s.95

Məryəm"də Qırmızıtuman kişi, Sümsüklər dəstəsi, "Ölüm hökmü"ndə Gicbəsər, Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi"ndə Cadugər, "Ceviz qurdu"nda Ceviz qurdu, "Səs" və "Günah duası"nda it, "Ağ dəvə"də Ağ dəvə, "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü" əsərində tabutları gölə tökülən Qəbiristanlıq, "Azıxa doğru"da Azıx mağarası və s. obrazlar simvolik məzmunludurlar. Sinkretik üslublu romanda o da səciyyəvi xüsusiyyət kimi qeyd olunmalıdır ki, bu obrazların hər biri simvolik süjetlərin və təsvirlərin üzvi tərkib hissəsi kimi ərsəyə gəlirlər.

Sinkretik üslublu romanın kompozisiya sisteminin dominant xüsusiyyətlərindən biri də onların "müxtəlif zaman proyeksiyaları üzərində qurulmasıdır".[1]

"Müxtəlif zaman proyeksiyaları "çağdaş romanın tənqid pafosundan və sosial həyatı analitik təhlil məqsədindən qidalanır. Səbəb-nəticə əlaqələri üzərində qurulan bu "proyeksiyalar" fərqli strukturlarda gerçəkləşir*.

Sinkretik üslubda inikasın xarakteri daha çox psixoloji yönümlüdür. Bu üsulla yaranan romanlarda sənətkar "təhkiyənin hadisə "vurğu"sunu minimuma endirməklə bədii çərçivəni daxildən genişləndirir".[1] Psixologizmi "xüsusi üslub deyil, onun təzahür formalarından, prinsiplərindən biri"[2] kimi qəbul edən M.İmanov tamamilə doğru müşahidə edir ki, "nəsr əsərlərində gerçəkliyi personajların subyektiv qavrayışında əks etdirmək meyli güclənir".[3] İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca", Ə.Əylislinin "Ağ dərə", Elçinin "Ağ dəvə", Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi", S.Əhmədovun "Azıxa doğru" romanlarında qəhrəmanların zamanla bağlı narahat düşüncələri

---

[1] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994. s.106

** Bu haqda əvvəlki bölmədə geniş danışılmışdır.*

[1] Qasımov H. Müasir Azərbaycan romanı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1994, s.107

[2] İmanov M. Müasir Azərbaycan nəsrində psixologizm. Bakı: Elm, 1991, s.23

[3] Yenə orada. s.4

müəllif mövqeyinin bədii ifadəsində əhəmiyyətli amilə çevrilir. "Geriyə baxma, qoca", "Azıxa doğru", "Dalanda" və xüsusən "Fətəli fəthi" romanlarında təhkiyə olunan materialın xarakteri epikliyə meyilli olsa da, bu materialın qəhrəmanın düşüncəsindən keçərək bədii həqiqətə çevrilməsi onlardakı psixoloji layın güclənməsinə səbəb olur. Psixologizmin güclənməsi isə bu romanlarda həyat həqiqətinin daha inandırıcı və təbii inikasına vüsət verir. Psixologizm mahiyyət etibarı ilə bədii yaradıcılıqda insan amilinin mövqeyinin güclənməsi deməkdir. Çağdaş roman məhz bu üsulla hadisəçilikdən, nəql etmədən qaçır və bədii niyyəti qəhrəmanın xarakterini konkret situasiyalarda açmağa doğru istiqamətləndirir.

İndiki mərhələdə bir çox romanlarda süjetin hərəkət trayektoriyası da qəhrəmanın həyat haqqındakı düşüncələri, onun daxili narahatlığı əsasında "cızılır." Daxilən narahat qəhrəmanın yaşadığı mühitə sığışmaması və burdan uzaqlaşmaq stixiyası "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", "Dalanda", "Azıxa doğru" romanlarında zamanı psixoloji təhlil süzgəcindən keçirməyə tutarlı vəsilə olur.

Çağdaş romanda bədii nitqin polifoniyası, çoxsəsliliyi üslubların sinkretizmini üslub səviyyəsinə qaldıran ən əsas amillərdən biri kimi çıxış edir.

Sözdə məcazilik artır. Metaforik və assosiativ düşüncə bədii dilə də ciddi təsir edir. Fikrin müxtəlif məna yozumlarına təkan verir. Metaforikləşmə 80-ci illər romanının ad seçiminə də ciddi təsir göstərir. Anarın "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi", Elçinin "Ölüm hökmu", "Ağ dəvə", Ə.Əylislinin "Ağ dərə", M.Süleymanlının "Köç", "Ceviz qurdu", S.Azərinin "Dalanda", S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü", "Azıxa doğru", "Yaşıl teatr" romanlarının heç birində ad müstəqim məna daşımır. Bu ifadələrin hər biri metaforik və assosiativ məna yükünə malikdir və müəllif mövqeyinin estetik təcəssümündə əhəmiyyətli rol oynayır. Məlumdur ki, "ad əsərin məzmununun əhatə dairəsinin müəyyənləşməsinə, az da olsa

təsir göstərir".[1] Digər tərəfdən, sənətkarcasına seçilmiş ad, xüsusən bu ad metaforik məna yükünə malik olanda əsərin ideya-bədii keyfiyyətlərinin düzgün açılışına bir işarə olur. Əslində metaforik səciyyə daşıyan ad əsərin bədii məzmununun kodudur və bu mənada onun uğurlu seçilməsi ciddi əhəmiyyət daşıyır. Əlbəttə, adla məzmunun bir-birini tamamlaması, estetik bütövlük yaratması da zəruridir.

Fikrimizcə, sərlövhəyə çıxarılan metafora üsluba da təsirsiz qalmır və inikasın xarakterinə ciddi təsir göstərir.

Obrazların adında və xarakterində, həmçinin müəllifin və surətlərin dilində metaforikləşmə üslub xüsusiyyətinə çevrilir. "Qətl günü" romanındakı şərti-metaforik obrazlar, konkret deyimlər və təsvirlər buna misal ola bilər.

Romandakı şərti-metaforik obrazlardan ikisi öz məna tutumu ilə xüsusilə seçilir: Baba kaha və Kirlikir. Roman haqqındakı tənqidi məqalələrdə bu obrazların mahiyyəti, açılışı ilə bağlı maraqlı fikirlər söylənmişdir. Y.Qarayev, ilk növbədə, Baba Kaha "kimdir, yaxud nədir?" sualını izah edir: "Əfsanəyə görə tufanlar tufandan sonra ölmürlər, sadəcə olaraq torpağın, ya da dənizin dərinliiynə çəkilirlər. Odur ki, hər nəhrin, səhranın təkində məhz fırtınanın çəkildiyi ev, tufanın yaşadığı Baba Kaha var… İnsan öləndə cismi Qəbirə, ruhu ilə teyfi isə Baba Kahaya tələsir. Baba Kahadan yayılan tufanlar məhz bu teyflərin sirli sürüsundən, sehrli birləşməsindən yaranır… Gecələr külək Baba Kahanın zülmətində gərnəşəndə o, ulduzların qəzəbini özündə toplayır və dünyanın "ikiayaqlılarına" hədə göndərir: gəlirəm!".[2] Yazıçının inamına görə, insanın heç bir hərəkəti, əməli nəzarətsiz qalmır. İnsanlıq, bütün bəşər nəsli törədilən bəd əməllərə görə cəza alır. Eybəcər əməllər törədib cəzasız qalmaq mümkün deyil. Bu, "hadisələrin başı üstündə duran", "məşum bir obarz"da — Tale obrazında (Anar) ifadə

[1] Seyidov Y. Ədəbi tənqid və bədii dil. Bakı. Yazıçı, 1986, s.90
[2] Qarayev Y. Qətl günü / Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı: Yazıçı, 1988, s.157.

olunmuşdur. Romanda taledən, qəzavü-qədərdən qaçılmazlıq düşüncəsi, həm də həqiqətin əbədiliyi, yaşarlığı qənaəti ilə birləşir. Anar əsərlə bağlı təhlillərində maraqlı bir müqayisə aparır: "Usta və Marqarita" romanında çox vacib bir fikir ifadə olunub: Əlyazmasını oda atırlar, alışmır. Demə, əlyazmaları yanmırlarmış. Bu fikir "Qətl günü"nün təməl fikirlərindəndir".[1] Çox doğru olan bu fikrə onu əlavə etmək istəyirik ki, Y.Səmədoğlunun təsvirində "əlyazmaları" da metaforadır. "Əlyazmaların yanmazlığı" fikri isə həqiqətin, düz əməlin, haqqın, ədalətin ölməzliyi, məhv olmazlığı və əbədiliyi düşüncəsini predmetləşdirir.

Romanın qüvvətli metaforik obrazlarından biri Kirlikirdir. Bu obrazın Y.Qarayevin yozumunda romandakı yükü çox aydındır: "Şübhəsiz, müəllif müsbət qəhrəman yaratmaq üçün yox, mənfi qəhrəmanı ifşa etmək üçün siçovuldan istifadə edir. Yəni əgər insanı hətta siçovul lənətləyirsə, deməli, mənəvi meşşan siçovuldan da eybəcərdir. Sosial-əxlaqi gerçəklikdə ülviyyəti alçaqlıq əvəz edirsə, münsifliyi siçovul öhdəyə alır. Hər hansı mikromühitdə bu ştat boş qalanda, Kirlikir öz namizədliyini irəli sürür. Yaddaş korşalanda, İnsan özünü, əslini unudanda siçovul-Kirlikir əmələ gəlir…"[2].

Y.Səmədoğlunun romanının dili haqqında ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda söylənən fikirlər ziddiyyətlidir. Y.Seyidov romanda ciddi dil qüsurları olduğunu göstərir və bu qüsurları əsasən iki istiqamətdə ümumiləşdirir: birincisi, leksik və fonetik-qrammatik dialektizmlərin çoxluğu; ikincisi, vulqar ifadələrin və əcnəbi sözlərin "romanın dilinə kölgə salması".[3] Y.Axundov da Y.Seyidovun romanın dili haqqındakı

---

[1] Anar. Yazıçının ilk romanı. «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzeti, 27 iyul 1984-cü il

[2] Qarayev Y. Qətl günü / Qarayev Y. Meyar şəxsiyyətdir. Bakı: Yazıçı, 1988, s.160.

[3] Seyidov Y. Ədəbi tənqid və bədii dil. Bakı: Yazıçı, 1986, s.60-69

[3] Axundov Y. Tarix və roman. Bakı: Yazıçı, 1988, s.18

tənqidlərini düzgün hesab edir.[1]

Fonetik-qrammatik dialektizmlərin çoxluğu ilə bağlı Y.Seyidovun iradları ilə bəlkə də qismən razılaşmaq olar. Lakin onun vulqar və əcnəbi sözlərin "romanın dilinə kölgə salması" haqqındakı mülahizələri ilə razılaşmaq mümkün deyil. Y.Seyidov yazır: "…Tfu sənin hərçi-pətərinə, belə dünya", "ay sənin filan yerini yeyim, şeytana papış tikən belə-belə olmuş dünya…" — deyə dünyaya söyüş yağdırmaq nəyə lazımdır? Nəsil-nəsil insanlara hava, su, od, çörək verən… bu müqəddəs varlığa söyüş yaraşdıran olmamışdır. Əksinə, demişlər "Biz gəldi gedərik, sən yaşa, dünya" (S.Vurğun).[2]

Q.Kazımovun romanın dili haqqındakı fikirləri isə Y.Seyidoun və Y.Axundovun mülahizələrinin tam əksinədir: "Sədi əfəndinin romanı əsas təhkiyəçinin şikayət, giley, daxili qəzəb, nifrət va acı istehza ifadə edən bir sıra spesifik məcazları ilə oxucunu təsirləndirir. …Romanda ədalətsiz dünyaya və qeyrikamil insanların ünvanına çox kəskin ifadələr işlənmişdir. Bunlar həmin hissənin ümumi ruhuna və intonasiyasına müvafiq olub, qəzəb, nifrət, kədər və təəssüflə yoğrulmşdur".[3]

Q.Kazımovun mülahizələrilə tam razılaşaraq aşağıdakı fikirləri də söyləmək olar: Y.Seyidovun söyüş hesab etidiyi ifadələrin böyük əksəriyyəti qarğışdır: "Kökünüz kəsilsin sizin, ay iki ayaqlı bəndələr", "tfu sənin hərçi-pətərinə, belə dünya", "gözün tökülsün, fələk", "tfu sənin təxtinə, ay çərxi-fələk", "ağrısını alasan şeytana papış tikən belə dünyanın" və s. qarğışları isə xalq yaradıcılığı nümunələridir və folklor toplularında bunlardan kifayət qədər verilmişdir. İkincisi, bu qarğışların ünvanı heç də "nəsil-nəsil insanlara hava, su, od, çörək verən" dünya deyildir. "Dünya" sözü burda metaforik məzmunludur və ümumiyyətlə, bədii yaradıcılıqda bu söz müxtəlif məzmunlar ifadə edir." Dünya, ilk növbədə, bizi əhatə edən

---

[2] Seyidov Y. Ədəbi tənqid və bədii dil. Bakı: Yazıçı, 1986, s.63

[3] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.183

kainatdır, Yer kürəsidir, aləmdir. Daha sonra müəyyən ictimai quruluşdur, insan cəmiyyətidir, ictimai mühitdir…."[1].

Y.Səmədoğlunun romanındakı qarğışlarda "dünya" sözü "kainat, Yer kürəsi" anlayışında yox, müəyyən ictimai quruluş, insan cəmiyyəti, ictimai mühit, daha konkret demiş olsaq, Sovet siyasi rejimi, xüsusən 20-30-cu illərin sərt diktatura rejimi məzmunundadır. Bu qarğışların çoxu yuxarıda göstərdiyimiz kitmi, 20-30-cu illərin siyasi-ictimai mühitinin metaforik təsvirini verən Sədi Əfəndinin "romanı"nda konkret situasiyalarda işlənir. Alınmış qalada qan su yerinə axanda, şairi şairinin başını ərməğan istəyən Məmləkətdən söhbət gedəndə, xalqın ən istedadlı şairinin başı kötük üstə qoyulub kəsiləndə, qiymətli əlyazmaları məhv olmaq təhlükəsi ilə üzləşəndə, millət balaları meşələrdə sərgərdan qalanda, bir gavur qızı üstə qardaş-qardaşı öldürəndə, dünyanın ən qoca qarısı başı kəsilən şairin meyidi üstə ağı deyib canını tapşıranda dünyanın hərçi-pətərinə "tfu", "gözün tökülsün, fələk" deməmək mümkün deyil. Bu insanları "ikiayaqlı qanadsız yarasalar"a, "qulyabanı"ya, "şeytanlar padşahı"na çevirən rejimə müəllifin kəskin tənqidi münasibətidir. "Tfu sənin hərçi-pətərinə belə dünya", "dərd də azar kimi, gələndə batmanla gəlir", "ay ikiayaqlı bəndələr, kökünüz kəsilsin" deyimlərində son dərəcə dərin ümumiləşdirici mahiyyət, konkret rejimin və eyni zamanda bəşərin keçdiyi inkişaf yolunda qazandığı şər xislətinə fəlsəfi münasibət vardır. "İki ayaqlı bəndələr", "günəş işığından gizlənən iki ayaqlı yarasalar", "bu ikiayaqlı şeytanlar, "şeytanlar padşahı" kimi deyimlər Xeyirə, humanizmə qarşı çevrilmiş Şərin səciyyəsini dəqiq xarakterizə edir və insanlığın bugünkü və gələcək taleyi ilə bağlı sənətkar narahatlığından qidalanır.

S.Əhmədovun "Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü" romanının adına diqqət yetirək. Romanın adı poetikdir, lakin adın romandakı mənası polifonikdir. Romanda "epizodik şəkildə cəmi iki-üç dəfə xatırlanan" (Q.Kazımov) göl əhvalatı, göl

[1] Yusifli V. Məmməd Araz dünyası. Bakı: Şur, 1994, s.62

süjeti prozaik mənada təbiətin ekologiyasına diqqəti çəkir: "Evlərdən, həyət külfələrindən axıdılan çirkab, yaxantı — bulantı ensiz, dar kəndsayaq küçələrin qırağı ilə mamır, çiləkən bağlamış, üfunət saçan arxlarla gedir, yarğanın başında gurlayıb "Qanlı göl"ə tökülürdü".[1] Lakin göl əhvalatı öz prozaik məzmunu ilə yox, simvolik məna yükü ilə ümumi süjetə bağlanır və mənəviyyatın ekologiyası problemini bədiiləşdirir: "Göl, Qəbiristanın yamacının ayağını döyürdü. Oranın torpağını altdan-altdan oyur, bıçaq təki kəsir, tez-tez uçğun baş verir, təzə-köhnə tabutlar gölə tökülür, qayıq təki üzürdü. "Qanlı göl" Qəbiristanı yeyirdi".[2] Sosial həyatın ziddiyyətlərini, cəmiyyətdə "mənəmlik" uğrundakı mübarizələrin mahiyyətini psixoloji yöndən inikas etməyə çalışan yazıçı bu fonda diqqəti mənəvi dünyamızın erroziyasına çəkir. Hikmətin çalışdığı elmi-tədqiqat institutu bu mənada mikromühit kimi düşünülərək romanın təsvir obyekti kimi mərkəzə çəkilir. Elmi-tədqiqat institutu ilə bağlı təsvirlər problemin prozasını, "Yasamal gölündə qayıqların üzməsi" isə simvolikasını əks etdirir.

Qanlı göl — Yasamal gölü (simvolik məkan) və elmi-tədqiqat institutu (mikromühit) vasitəsi ilə cəmiyyət sosial ziddiyyətləri doğuran erroziya mənbəyi kimi mənalanır. "Tabutları gölə tökülən" Qəbiristan əxlaqı (mənəvi, siyasi, sosial) pozulan insanı və ya toplumu simvolikləşdirir.

Müasir romanın sosial-fəlsəfi yükü sürətlə artır. Lakin həcm kiçilməyə doğru gedir. İlk baxışda bu paradoks kimi görünür. Zamanın sənətkarı "kiçik roman" qəlibində sosial-fəlsəfi vüsətə necə nail olur, başqa sözlə, makroməzmunla mikrohəcm estetik bütövlük yarada bilirmi?

Fikrimizcə, çağdaş dövrün romanında ciddi təkamül prosesi keçirən iki estetik keyfiyyət bu paradoksu müvəffəqiyyətlə

---

[1] S.Əhmədov. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.32

[2] Yenə orada.

aradan qaldırır. Birincisi, roman qlobal miqyaslı ümumiləşdirmə yolu ilə gedir. İkincisi, bədii dildə metaforikləşmə güclənir. Fikrimizi "Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanının materialı əsasında bir qədər geniş şərh edək.

"Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi" romanında yazıçı uğuru həm də bədii dilin estetik mükəmməlliyinə söykənir. Fikrimizcə, psixologizm və metaforikləşmə Anarın roman dilinin mükəmməlliyini şərtləndirən əsas cəhət olmaqla, həm də çağdaş romanın dil "siyasəti"ni özündə əks etdirir.

Romanda bədii dildə metaforikləşmənin bir nümunəsinə diqqət yetirək:

"Yox, bu dirəklər sərhəd dirəkləriydi, çimərliyin ayrı-ayrı sahələri "Enqor" otelinin ayrı-ayrı nömrələrinə mənsub idi: bu nömrələrin sakinlərinə… Sahil qarış-qarış parçalanmış, bölünmüş, paylanmışdı, okean isə sərhədsiz, azad idi…"[1]. Bu təsvir Zaurun düşüncəsini real gerçəkliyin konkret müşahidəsi kimi təsadüfi olaraq məşğul etmir. Zaurun diqqətinin sahil torpağının kiçik hissələrə bölünüb sərhəd dirəkləri ilə bir-birindən ayrılmasına və torpaqdan fərqli olaraq okeanın "sərhədsiz"liyi və "azad"lığı üzərində cəmləşməsi onun ruhi vəziyyəti ilə bağlıdır. Mənəvi-ruhani azadlığını təmin edə bilməmiş və mühitin diktəsi altında "əli-qolu bağlı" qalan insanın içinə "dolan" azadlıq istəyinin nəhayətsizliyini əks etdirir. Bu təsvir müəllifin qəhrəmanın iç dünyasına ilk uğurlu nüfuz cəhdini öz içinə almaqla bərabər hadisələrin sonrakı inkişafına da müəyyən işarələr edir. Həmin təsvirlər çağdaş dünyanın qarış-qarış bölüşdürülməsinə və bu yöndə aparılan amansız mübarizələrə işarə ilə də polifonik dəyər qazanır. Bu təsvirdə idrak olunanın miqyası təsvir olunanın miqyasından qat-qat əhatəlidir.

Çağdaş roman bədii dildə eksperimentlər aparmaq və bu yolla da özünü "sərbəst forma" kimi təsdiq etmək meyli ilə də seçilir. Bugünkü romanı xalq təfəkküründən kənarda təsəvvür

[1] Anar. Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi. Bakı: Yazıçı, 1981

etmək mümkün deyil. Xalq bədii təfəkkürünün "məhsulları" hiss olunmadan yazılı ədəbiyyatın, xüsusən bədii nəsrin poetikasına güclü nüfuz edir. Bu, təfəkkürün miqyas genişliyi, zamansızlıq və məkansızlıq keyfiyyəti nasirləri heyrətdə qoymaqla bərabər, onları özünün "cazibə dairəsi"nə salır. Bu gün çağdaş tənqidi düşüncə tamamilə doğru bir konsepsiyanı ədəbi dövriyyəyə buraxır ki, "ədəbiyyat o zaman böyükdür ki, o, güclü etnik-mədəni əsaslar üzərində dayanır. Eposa, epos mədəniyyətinə söykənməyən ədəbiyyat nəhəng ola bilməz".[1] Bu mənada, çağdaş romanda "Azərbaycan yazıçısının öz qədim eposunu, epos mədəniyyətini" özündə ehtiva etmək stixiyası görünməkdədir. İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca", Elçinin "Mahmud və Məryəm", M.Süleymanlının "Köç" romanlarında folklor təfəkkürü ilə fərdi yazıçı təfəkkürünün sintezi yalnız bədii məzmunu milli-tarixi yaddaşa kökləməklə uğurlu səslənmir, həm də roman dilinə güclü folklor ladı, etnoqrafik çalar gətirir.

"Köç" romanının dili ilə bağlı Y.Seyidovun mülahizələri roman dilindəki bu meylin mahiyyətini dəqiq ifadə edir: "Köç"ün dili üç mənbədən qidalanmışdır. Onun əsasında indiki dilimiz dayanır. O, öz müasirliyini, ifadə imkanlarını, söz düzülüşünü, qrammatik əlaqə sistemini buradan alır. Bu, əsərin dilinə fon verir, onun əsasında durur; arxac rolu oynayır ki, ipini çəksən bütün bəzək-düzək dağılar. Bu dil bir də "Dədə Qorqud" havasından mayalanır, onun təbiiliyini çəkib müasir dilimizin sisteminə qatır. Üçüncü isə, müəllifin sözü-sözə qoşmaq, qədimlə yenini birləşdirə bilmək qabiliyyəti və bundan irəli gələn keyfiyyətlərdir".[2]

Bununla belə, demək lazımdır ki, çağdaş romanda bədii dil eksperimentləri həmişə uğurla nəticələnmir. Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi" və S.Əhmədovun "Azıxa doğru" romanlarının dilindəki qüsurlar məhz bu eksperimentlərin uğursuzluğu ilə

[1] Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı: Çaşıoğlu, 2004, s.266
[2] Seyidov Y. Ədəbi tənqid və bədii dil. Bakı: Yazıçı, 1986, s.45-46

bağlıdır.

"Fətəli fəthi"ndə süjet fikri assosiativlik əsasında inkişaf edir, qəhrəmanların daxili və səssiz düşüncələri, fikri-xəyali dialoqlar, xəyalın irəli, geriyə uçuşu süjetin dinamikasını təşkil edir: "Biz personajların duyğu və düşüncələri, hərəkətlərini əks etdirən mürəkkəb nitq polifoniyası ilə qarşılaşır, …hətta sükutu belə dinləyirik".[1] Lakin bütün bunlar heç də həmişə aydın məntiqlə bir-birini tamamlamır. Əlbəttə, bir fikir axınını qəfil kəsib başqasına da keçmək olar, xəyalı irəli-geri aparmaq olar, lakin bu təhkiyədə xaotiklik yaratmamalıdır. Yaxud yarımçıq kəsilmiş fikir sonradan tamamlanmalıdır. "Fətəli fəthi"ndə fikir axınının "qəfil keçidləri" hədsiz dərəcədə çoxdur və qarışıqlıq yaradır. Çoxsaylı obrazların taleyi tez-tez "qırılan" fikir axınında bəzən yoxa çıxır və unudulur. Buna görə də romanda Fətəlidən başqa taleyi axıra qədər izlənilən və xarakter səviyyəsinə yüksələn başqa obraza rast gəlmirik. Ədəbi tənqiddə qeyd etdiyimiz bu cəhətləri romanın özünəməxsus üslub keyfiyyəti kimi təqdim etmək meyli ilə də qarşılaşırıq: "Fətəli fəthi"nin orijinal roman kimi diqqəti cəlb etməsi də, ilk növbədə, onun üslubu ilə bağlıdır. Bu, Azərbaycan oxucusuna o qədər də ənənəvi görünmür və elə bu səbəbdən, həmin üslub çətin qavranılır. Xüsusilə təhkiyə tərzi və romanın dili… Lakin onu da qeyd edək ki, belə "çətin" üslub romanın ideya-bədii dəyərini heç də azaltmamış, əksinə, qeyd etdiyimiz kimi, onun başlıca məziyyətinə çevrilmişdir".[2]

"Əsərin kəsirləri"nin "onun məziyyətlərindən irəli gəlməsi" kimi ziddiyyətli fikrə başqa bir tənqidi yazıda da rast gəlirik. Lakin həmin yazıda "assosiativ üsluba, düşüncələr axarına hədsiz meyil bəzən hardasa əsərin qavranılmasını çətinləş-

[1] Quliyev H. Həqiqətə arxalansaq… // «Azərbaycan» jurnalı, 1989, №4, s.185

[2] Quliyev H. Həqiqətə arxalansaq… // «Azərbaycan» jurnalı, 1989, №4, s.185

dirməsi" fikri[1] də etiraf olunur.

Əsərin "qavranılmasını çətinləşdirən" qüsurlu hallardan biri onun dili ilə bağlıdır. İlk növbədə, əcnəbi sözlərin, xüsusən rus dili sözlərinin tez-tez işlədilməsi, bu dildə mətnlərin əsərə daxil edilməsi, fikri bütöv şəkildə ifadə etməyən yarımçıq cümlələrdən bol-bol istifadə dili ağırlaşdırır. ‘’Fətəli fəthi’’nin dilində bədiilikdən çox, elmilik, publisistika var. Müəllif heç yerdə bədii mətnin rəvan oxunuşu qayğısına qalmır. Romanın dilini Azərbaycan dilinin sintaktik qaydalarına uyğunlaşdırmağa çalışmır. ‘’Fətəli fəthi’’ni oxuyan zaman oxucu özünü daşlıkəsəkli yolda hərəkət etmək məcburiyyətində qalan kimi hiss edir, halbuki faktik materialın üzərində dönə-dönə işləməklə ona bədii don geydirmək və dili rəvanlaşdırmaq olardı. Romanın yüz doxsan iki — yüz doxsan dördüncü səhifələrində çar hökumətinin dəftərxana sənədlərindən əsərə köçürülən yüzlərlə tayfanın adı çəkilir. Belə təqdim və təhlil isə əsərdə inikas üsulunun bir çox məqamlarda düzgün seçilmədiyini göstərir. Bu isə materialın idrakını çətinləşdirir, estetik təsiri qat-qat azaldır.

Bədii dilə belə ifrat sərbəst münasibət "Azıxa doğru" romanı üçün də səciyyəvidir. "Qızılgüldən bir hekayə", "Qurd ağzı"ndan dolayı bir hekayə", "Çarıq hekayəsi", "Fəridin hekayəsi", "Bu arada bir hekayə", "Son hekayə" və s. süjet xəttindən haşiyə kimi düşünülsə də, əsərin ümumi ruhu ilə monolitlik yarada bilmir, assosiativ düşüncə müstəvisində belə, bu əlaqələri tapmaq xeyli çətinlik törədir. Digər tərəfdən "…aydın olmur ki, bunları danışan kimdir: müəllifin özüdürmü, yaxud ayrıca təhkiyəçi obrazıdırmı?".[2] Təhkiyəçi nitqi ilə romanın əsas qəhrəmanı Valeh müəllimin nitqinin sərhədlərini ayırmaq da ciddi çətinlik törədir.

---

[1] Hüseynov A. Nəsrimiz və keçmişimiz (II məqalə) // «Azərbaycan» jurnalı, 1982, №10, s.187

[2] Hüseynov A. Həyatımız və nəsrimiz (1982-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.290

Qəhrəmanların ürəkdə danışıqları, daxili düşüncələri adətən, dırnaq içərisində verilir. Lakin bu prinsip həm tez-tez pozulur, həm də təhkiyəçi nitqindən qəhrəmanın daxili düşüncələrinə keçidin mexanizmi aydın deyil. Çox vaxt hansı sözü kimin dediyini aydınlaşdırmaq üçün xeyli fikirləşmək lazım gəlir.

Təsvirlərdə və təhkiyə olunan hadisələrdə məntiqi ardıcıllığın tez-tez pozulması oxunuşu və bədii dərki çətinləşdirir. İfadə və cümlələr bəzi hallarda başqa dildən səriştəsiz tərcümə təəssüratı yaradır: "Söz-bez gəzir"[1], "Getməzdən ləngiyirdi, evin yiyəsi, Validə bacıyla da sağollaşsın"[2], "Bilirsən, ötən ay, axı mən getmişdim qızın dalısınca Ağsuya. Universitet orada yığırdı pambıq".[3] Bu tipli cümlələrin romanda özünə yer alması yazıçının əsərin dili üzərində işləməməsinin, onu cilalamaq qayğısına qalmamasının nəticəsidir.

O, bu əvəzliklərinin həm şəxs, həm də işarə əvəzliyi funksiyasında bədii nitqə daxil olması (çox vaxt eyni cümlədə) uğursuz eksperiment təsiri bağışlayır: "Ət asılıb, qazan qaynayır, günortanın yeməyi öz işində; bu da öz işində. Bu, indi əlində gördüyü iş ona qazan asmaqdan, ət doğramaqdan doğmadı (?), şirindi…. Şüşəbəndin önündə dəniz suyu təki göy, haphamar (?) plastmas miz, haman maldan da bir kətil, bu da oturub, burada, qabaq qənşər, onun işinə göz qoyur…

Gözlərini ləyənə dikib doğrayır, arabir bu yana başını qaldırır, kişinin marağı önündə qanacaqlı tərpənib onu cavabsız qoymurdu. Əslində bu marağın, söhbətin özü də əlində gördüyü işcən onun ürəyinə yaxındı".[4]

Obrazların adının o, bu əvəzlikləri ilə əvəzlənməsi üsluba

---

[1] Əhmədov S. Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.162

[3] Yenə orada. s.168

[4] Yenə orada. s.154

[4] S.Əhmədov Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü. Bakı: Yazıçı, 1984, s.1490150

hiss olunacaq dərəcədə ağırlıq gətirir, fikrin anlaşıqlı ifadəsinə mane olur. Burada nəinki bədii təsvir yoxdur, hətta cümlələr informativ cəhətdən də tamam boşdur. Buna görə də tənqidin müəllifin "quru, səlislikdən və cazibədarlıqdan məhrum bir dilə meyli"ndən, "bədii ifadəyə, kompozisiya bütövlüyünə, xüsusən dilin ahəngdarlığına, estetik gözəlliyinə getdikcə artan biganəliyindən" yaranan narahatlığına haqq qazandırmaq lazım gəlir.[1]

Q.Kazımov Ə.Cəfərzadənin "Çəlaliyyə" povestinin dili ilə bağlı yazır: "Əsərin dilində, müəllif təhkiyəsində səmimiyyətdən çox gurultu var. Bu gurultu, süni pafos çox vaxt sözlərin yerli-yersiz təkrarı ilə yaradılır; müəllif oxucunu bir növ dilə basır, sözə basır; bu dil yazıçı dilindən çox, publisist dilidir, oçerk dilidir; qəhrəmanın hərəkət və davranışı, xeyirxah əməlləri ilə deyil, müəllif çox vaxt zəminsiz müqayisə və bənzətmələrlə məhəbbət yaratmağa çalışır".[2] Povestin dilindəki qüsurlarla bağlı bu ümumiləşdirmə eynilə yazıçının "Bakı-1501" romanına da aiddir. Fikrimizcə, bütövlükdə Ə.Cəfərzadənin bədii dili üçün səciyyəvi olan bu qüsurlar, ilk növbədə, yazıçının bədii təfəkkürünün imkansızlığını göstərir. İkinci halda isə bu "imkansızlığ"ın üstünü örtmək üçün müəllifin realist dillə romantik dilin sintezinə nail olmaq təşəbbüsü ortalığa çıxır və bu, nəticə etibarilə "Bakı 1501" romanında həm realizmin, həm də tarixi koloritin zəifləməsinə gətirib çıxarmışıdr. Roman təfəkkürünün lazımi səviyyədə olmamasından qidalanan uğursuz dil eksperimentləri Ə.Nicatın "Qızılbaşlar", M.İsmayılovun "Xaqani", "İki od arasında" romanlarının da estetik təsirini yetərincə zəiflətmişdir.

Bütövlükdə götürəndə isə, 80-ci illərin roman dili roman təfəkkürünün imkanlarını gerçəkləşdirmək gücünə malik olması ilə uğurlu sayıla bilər.

---

[1] Hüseynov A. Həyatımız və nəsrimiz (1982-ci ilin nəsri) / Hüseynov A. Sənət meyarı. Bakı: Yazıçı, 1986, s.291-292

[2] Kazımov Q. Sənət düşüncələri. Bakı, Azərbaycan Dövlət Kitab Palatası, 1997, s.73

3.2.2. Polifonik romanın yaranması

80-ci illərdə sinkretik üslubda çoxsaylı romanların yaranması, ümumiyyətlə, sinkretik üslubun aparıcı roman üslubu kimi özünü təsdiq etməsi janrın təkamülünün ən əlamətdar cəhəti kimi götürülə bilər. Lakin 80-ci illər romanının axtarışlarında bu son həddi deyildir. Bu illərdə roman üslub axtarışlarından həyati inikasın yeni üsullarının axtarışına qədər bir inkişaf yolu keçir. Məsələ ondadır ki, 80-ci onillik Azərbaycan romanında dialoji romanın (polifonik romanın) yaranması ilə də ciddi dəyər qazanır. Fikrimizcə, bu, çağdaş Azərbaycan romanının ən ciddi ədəbi-estetik hadisəsi sayıla bilər.

Məlumdur ki, dialoji roman nəzəriyyəsi M.Baxtinə məxsusdur. "Dostoyevski poetikasının problemləri" əsərində o, dialoji romandan "yeni bədii təfəkkür növü" kimi danışır. Bu "təfəkkür növü"nü Baxtin polifonik təfəkkür adlandıraraq ondan "dünyanın yeni bədii modeli" kimi söz açır. Baxtin yazır: "Bu bədii təfəkkür növü öz ifadəsini Dostoyevskinin romanlarında tapmışdır. …Hətta demək olar ki, Dostoyevski bir növ dünyanın yeni bədii modelini yaratmışdır ki, burada köhnə bədii formanın əsas məqamlarının əksəriyyəti köklü dəyişikliyə məruz qalmışdır".[1] Baxtin "köhnə bədii forma" dedikdə, həyati inikasın Dostoyevskiyə qədərki roman üsulunu nəzərdə tutur və o, bu tip romanı monoloji (homofonik və ya təksəsli) roman adlandırır. Həyati inikas üsulunun xarakterinə, başqa sözlə, «bədii dünya modeli» olaraq aralarındakı prinsipial fərqlərə görə Baxtin Dostoyevski zamanının və ondan sonrakı dövrlərin romanlarını monoloji və dialoji deyə iki növə ayırır. "Bədii dünya modeli"nin ənənəvi forması kimi götürülən monoloji roman haqqında M.Baxtinin mövqeyini

[1] Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Kitab Aləmi, 2005, s.27

M.Qocayev belə şərh edir: "Homofonik (təksəlli) romanların əsas xüsusiyyətlərini M.Baxtin bu tip əsərlərdə tək bir hakim səsin, hakim mövqenin mövcudluğunda görür. Bu cür hakim mövqeni müəllif özü təmsil edir… Həlledici və yekun söz yalnız müəllifə mənsubdur. Bütün qəhrəmanlar, hadisələr, ideyalar müəllif düşüncəsi hüdudunda təsvir edilir və bu mövqedən dəyərləndirilir".[1]

Baxtinin nəzəri əsaslandırmaları polifonik romanda "hakim müəllif mövqeyi"nə, yəni monoloji roman üçün əsas olan prinsipə yer qoymur. «Müstəqil və bir-birinə qarışmayan səslərin və düşüncələrin çoxluğu, tam dəyərli səslərin əsl polfioniyası»nı Dostoyevski romanlarının əsas xüsusiyyəti hesab etməklə Baxtin həm də dioloji romanın estetik prinsiplərini şərh edir. Dostoyevski romanlarının poetikasının materialı əsasında Baxtin polifonik roman qəhrəmanının səciyyəvi xüsusiyyətlərini açır. Baxtinə görə, bu tip əsərlərdə qəhrəman "müəlliflə birləşmir, onun səsinin ruporuna çevrilmir"[1], "qəhrəmanla müəllif arasında məsafə qoyulur", "qəhrəmanı onun yaradıcısı ilə birləşdirən göbək kəsilir", "müəllif öz romanının bütün quruluşu ilə qəhrəman haqqında deyil, qəhrəman ilə danışır".[2]

Polifonik romanda "qəhrəman sözü müəllif tərəfindən yaradılmışdır, lakin elə yaradılmışdır ki, özgə sözü və qəhrəmanın özünün sözü kimi, öz daxili məntiqini və müstəqilliyini axıracan inkişaf etdirə bilir. Bunun da nəticəsində qəhrəman sözü müəllifin monoloji görüş dairəsindən kənarda qalır".[3]

Polifonik romanda dil də dialoji xarakterlidir. Bədii sözün dialoji xarakter alması üçün onların "müxtəlif subyektlərin mülahizələri"nin qarşılaşması şəklində təcəssüm tapması vacib

[1] Yenə orada. s.16
[1] Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Kitab Aləmi, 2005, s.83
[2] Yenə orada. s.27
[3] Yenə orada. s.101.

şərtdir. M.Qocayev yazır ki, "özgə sözünə istiqamətlənmiş, onu nəzərə alan və onu özündə əks etdirən" "bu cür sözləri M.Baxtin ikisəsli sözlər adlandırır və bu tip sözlər Dostoyevski əsərlərində ən geniş yayılmış və tez-tez rast gəlinən sözlərdir".[4]

Dostoyevskinin romanlarında bədii əksini tapan və M.Baxtin tərəfindən elmi şəkildə izah edilən polifonik romanın bəzi xüsusiyyətlərini 80-ci illər Azərbaycan romanının bir çox nümunələrində görmək mümkündür. Y.Səmədoğlunun "Qətl günü", M.Süleymanlının "Köç", Elçinin "Mahmud və Məryəm", Ç.Hüseynovun "Fətəli fəthi" və s. əsərlərdə ideya polifonizmi, bədii dildəki çoxsəslilik və sinkretik üslubun davamlı keyfiyyətlər kimi nəzərə çarpması polifonik romana doğru istiqamətlənmiş axtarışlar kimi izah oluna bilər. Lakin bütün hallarda bu romanlarda həyatın monoloji idrak üsulu ilə dərkinin davamlı təzahürünü müşahidə edirik. Dostoyevskinin romanlarında özünü göstərən həyatın dialoji inikas üsuluna bir sistem halında Azərbaycan ədəbiyyatında ilk dəfə İ.Hüseynovun "İdeal" romanında rast gəlirik. Romanın ideya-məzmun və estetik xüsusiyyətləri onu polifonik roman kimi şərh etməyə ciddi əsas verir.

"Yanar ürək"lə "İdeal"ı bir-birindən təkcə ideya-məzmun keyfiyyəti ayırmır. Romanların bədii materialı idrak və inikas üsullarında da ciddi fərqlər vardır. Daha doğrusu, "Yanar ürək" monoloji, "İdeal" dialoji romandır. İ.Hüseynov "Yanar ürək"dən imtina edib "İdeal"ı yazmasını bir qayda olaraq birincinin "bəsitliyi" ilə izah edir. Fikrimizcə, "Yanar ürək"dəki "bəsitliy"in, "İdeal"dakı mürəkkəbliyin kökünü onların inikas üsulları arasındakı fərqdə axtarmaq lazımdır. Bu, ilk növbədə, romanların bədii dili arasındakı fərqdə özünü aşkar göstərir. Hər iki romanda obrazları adlandırmanın mahiyyətində ciddi fərqlər var. "Yanar ürək"də bütün obrazların adı birmənalıdır. Sultan Əmirli, Səməd Əmirli, Gülgəz, Məmiş Əlləzoğlu, Gülbəniz və s. Başqa sözlə, romanda adlandırmanın mahiyyəti

[4] Yenə orada. s.25.

monoloji təbiətlidir. Bu adlar obrazlara başqalarının münasibəti ilə bağlı heç nə demir və ad obrazın xarakteri ilə əlaqəli deyil.

Bu cür adlandırma obrazın xarakterinə, hərəkət və əməlinə başqasının münasibətini əks etdirmək imkanında deyil və ona belə bir funksiya da verilməmişdir.

"İdeal"da isə obrazları adlandırma estetik funksiya daşıyır və dialoji xarakterlidir. "İdeal"da obrazlar uşaqlıqdan daşıdığı adlardan başqa, müxtəlif adlarla çağrılırlar. Obrazların adlandırılması daha çox qarşılıqlı münasibətlərdən doğur və əks tərəfin qəhrəmana münasibətinin səciyyəsini aşkarlamaq gücündədir. Nümunələrə diqqət yetirək: "İdeal"da Səməd öz adı ilə bərabər romana "Əziz-ərköyün sədr oğlu", "Şəxsən Sultan Əmirlinin dizinin dibində oturan Əmirli yetirməsi", "Bircəbala", "Qardaşoğlu", "Sədr oğlu", "Əmirli yetirməsi", "Məcnun", "Dəli", "Dəli Səməd", "Eşq dəlisi", "Əmisinin arvadının oynaşı" adları ilə də daxil olur. Eləcə də romanda Sultan Əmirlini "Sultan əmi", "Yoldaş Əmirli", "Sultan Mamedoviç", "Polad iradəli, mətin mübariz kommunistlər pleydasından Əmirli yoldaş", "Arşınmalçı", "Cəllad", "İdeal", Qılınc Qurbanı "Qurban əmi", "Ağı qaradan seçməmiş qılıncı sıyıran dotələb ispalkom", "Ədalət mücəssəməsi", "Ədalət qılıncı", "Əyri kəsən Qılınc Qurban", "Yorulmaz, usanmaz qoca", "Qılınc", Gülgəzi "Qancıq", "Ev yıxan qancıq", "El qızı", "Arvad", "Qaraçı gözəli", Xalıqı "Çax-çux", "Çax-Çux Xalıq", "Dəllal köpəyoğlu", "Qara həyulə", "İblis", "Kobra", "Mayor Qudalov" və s. və i. ad və ləqəblərlə çağrılan görürük. Bu ad və ləqəblər qəhrəmana ətrafındakıların münasibətini də əks etdirir. Obrazı müəllif mövqeyindən kənarlaşdırır, bu halda qəhrəmanı səciyyələndirmədə müəllif mövqeyinin imkanları sıfıra enir. Qəhrəman müəllif münasibətinin yox, başqa obrazların münasibətlərinin obyekinə çevrilir və bu "obyekt"də o ən müxtəlif yönlərdən görünməyə başlayır. Oxucu bir obrazın münasibətində Səməd Əmirlini, "Qardaşoğlu" kimi görüb dərk edirsə, başqa bir obrazın

münasibətində o artıq "Məcnun" və yaxud "Əmisinin arvadının oyanışı"dır. Yaxud Gülgəz Səməd Əmirlinin düşüncəsində "Qaraçı gözəli" kimi özünə yer alırsa, Sultan Əmirlinin düşüncəsində o "arvad", Qılınc Qurbanın qavrayışında isə o "qancıq"dır. Bu cür adlandırmada söz artıq öz ilkin linqvistik mənasından, "birsəsli söz" olmaqdan çıxır. Bu halda müəllifin "sözə yeni məna istiqaməti gətirmək yolu ilə özgə sözündən də istifadə etməsi" "bir sözdə iki məna istiqaməti, iki səs aşkar olunması"na gətirib çıxarır. Bu, artıq dialoji romanın xüsusiyyətlərdən biri kimi diqqəti çəkən ikisəsli sözdür. Çünki burda söz artıq "yad bir məna mövqeyinin göstəricisi kimi, özgə mülahizəsinin təmsilçisi kimi dərk edilir".[1]

Bu cəhət "İdeal"da təhkiyəçinin və obarzların nitqi üçün də səciyyəvi əlamət sayıla bilər. Romanda hər hansı qəhrəmanın nitqi baş verən hadisələrlə bağlı təkcə özünün mövqeyini aşkarlamır. Bu nitqdə hadisəyə kənar gözün, kənar düşüncənin də mövqeyi ilə bağlı işarələr vardır. Beləliklə, qəhrəmanın "sözü" həm özünün, həm də başqasının sözünün məzmununu əks etdirməklə dialoji səciyyə qazanır. Bir halda "söz"ün qəhrəmana aid məzmunu onu həqiqət kimi təsdiq edirsə, başqasına aid məzmunu onu həqiqət kimi inkar edir. Hər iki halda inkar və təsdiq sözün və yaxud mülahizənin daxilində özünə yer edir: "Zəmanə dəyişib, hər ağızdan bir avaz gəlir. Ağızlarını Allah yoluna qoyub avara-avara danışırlar ki, guya hər şey dəyişməlidi daha. Başqa epoxa başlayır, guya. Nə bilim, partiya ancaq ideoloji işlə məşğul olmalıdı, təsərrüfata, plana, iqtisadiyyata qarışmamalıdı. Axmaq söhbətdi! İdeologiyanı təsərrüfatdan, iqisadiyyatdan ayırmaq başı bədəndən ayırmaq kimi şeydi, qardaşoğlu".[2] Bu, Sultan Əmirliyə məxsus "qəhrəman sözü"dür. Lakin bu "söz"ün məzmunu ancaq qəhrəmanın düşündüklərinin və mövqeyinin bədii ifadəsi

[1] Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Kitab Aləmi, 2005, s.238

[2] Muğanna. İdeal. Bakı: Yazıçı, 1988, s.84

deyil. Sultan Əmirlinin "qəhrəman sözü"nün içində digər obrazların da, konkret olaraq bu parçada, rayon partiya komitəsinin digər işçilərinin — əsərin obrazlar sistemində özünə yer almış Əziz Mayılovun, Məleykə Muradovanın da "sözü" vardır. Sitat gətirdiyimiz parçada "partiya ancaq ideoloji işlə məşğul olmalıdır" mülahizəsi Əziz Mayılov, Məleykə Muradovanın, "ideologiyanı təsərrüfatdan, iqtisadiyyatdan ayırmaq başı bədəndən ayırmaq kimi şeydi" mülahizəsi isə Sultan Əmirlinin "söz"ü kimi Sultan Əmirlinin "səs"ində, bir-birini inkar edərək dialoji münasibətə girib toqquşur və buna görə də "bir kontekst daxilində yanbayan dura bilirlər" (M.Baxtin).

Monoloji romanda "qəhrəman söz"ü dialoji xarakterli deyil. Ona görə ki, "monoloji bədii dünya təsvir obyekti kimi özgə fikri, özgə ideyası deyilən bir şey tanımır".[1] Monoloji roman qəhrəmanının dilindən səsləndirilən fikir müəllif mövqeyinin bədii ifadəsinə xidmət edir. Müəllif inikas etmək istədiyi bədii həqiqəti təsdiq mövqeyini müsbət, inkar mövqeyini mənfi qəhrəmanın dili ilə bədii əsərə gətirir. Obrazın ziddiyyətli və yaxud mürəkkəb xarakterə malik olması da vəziyyəti dəyişmir. Bu halda obrazın xarakteri müəllif idealının təcəssümü prizmasından işıqlandırılır. Bu mənada, monoloji romandakı qəhrəmanların monoloqvari çıxışları, etirafları, daxili nitqləri birmənalı olduğu, özgə sözünü də təcəssümləndirməyə istiqamətlənmədiyi üçün müəllif mövqeyinin ifadə vasitəsi olaraq qalır. "Yanar ürək"də Sultan Əmirlinin Səmədə etirafı "qəhrəman sözü" olmasına baxmayaraq müəllif sözündən ayrı deyil. Çünki Sultan Əmirlinin nitqi daxilindəki hər hansı bir ideyanın, özünəməxsus fikrin təcəssümü kimi ərsəyə gəlmir, müəllifin ona verdiyi "rol"un məharətlə «oynanılması» kimi yaranır: "-Yaxşı qulaq as, gör nə deyirəm. Rayonun daşı daş üstdə deyildi. Mərkəzi Komitədə yoldaşlardan biri mənə dedi,

[1] Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Kitab Aləmi, 2005, s.115

eşitmişik sənin xasiyyətin tünddür, buna görə də raykoma müvəqqəti göndəririk, müharibə qurtarana qədər rayonu idarə elə, baxarıq. Ancaq mən rayona qayıdandan birinci işim bu oldu ki, ətrafıma özüm kimi tündxasiyyət adamlar yığdım. Tündxasiyyət, amma polad kimi möhkəm və işgüzar! Getdiyi yerdən əliboş qayıtmayan adamlar! Bax bu adamlarnan əl-ələ verdim, gecələri gündüzə qatdım, yağışda, qarda, bir isti ocaq, dolu bucaq üzünə həsrət qaldım, topdağıtmaz təsərrüfat yaratdım! Özün bilirsən ki, Qızıl ulduzu döşümə nahaq taxmadılar!…"[1] Bu nitqdə "özgə sözü" yoxdur. Qəhrəman sözünə özgə sözü ilə ifadə olunan münasibət yoxdur. Məhz elə bir münasibət yoxdur ki, oxucu bədii həqiqəti bu münasibətlərin müqayisəsində aşkarlasın. Əvəzində isə burada müəllif sözünün qəhrəman sözündə ifadəsi vardır ki, bu da həqiqətin axıra qədər obyektivliyini ehtiva etmir, ona birtərəfli xarakter verir.

"İdeal"da isə müəllif həyat həqiqətini bədii həqiqət kimi inikas etmək istəyəndə onu hazır ideya şəklində qəhrəmanın nitqinə ötürmür, əksinə, hər bir obraz romana öz həqiqətini gətirir. Səməd Əmirlinin aşkarlamaq istədiyi "həqiqət" Sultan Əmirlinin, Qılınc Qurbanın, Çax-çux Xalıqın, Gülbənizin, Gülgəzin və başqalarının içindən keçir. Romanda hər bir obrazın "səs"i təkcə öz həqiqətini yox, başqalarıına mənsub "həqiqət"ləri də içlərindən keçirir və münasibət bildirir. Səməd Əmirlinin Sultan Əmirlini ideal hesab etməsi "həqiqəti" demək olar ki, bütün obrazların bu həqiqətə münasibət ilə üzə çıxır. Buna görə də bir "ideal" olaraq Sultan Əmirli Səmədin təsəvvüründə dəfələrlə "ölüb dirilir". Sultan Əmirlinin "ideal" olması həqiqətini, yəni onun saf, təmiz bir insan olması haqqındakı təsəvvürlərini əvvəlcə Çax-Çux Xalıq tar-mar edir, sonra Qılınc Qurban bu "həqiqət"i bərpa edir, sonra Gülbəniz Sultan Əmirlini bir ideal kimi "öldürür" və Qılınc Qurban onu yenidən "dirildir".

[1] Hüseynov İ. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Azərnəşr, 1972, s.50

Qılınc Qurban üzünü Çax-çux Xalıqa tutaraq deyir: "İfritə qızıyın dediyi "həqiqət"in müqabilində mən də həqiqət deyəcəm. Sənin açdığın "sirlərin" müqabilində mən də sirr açacam, eşitsin bu, özü ayırd etsin, görsün kimdi "ölüb" dediyi kişi".[1]

Qılınc Qurbanın Sultan Əmirli haqqındakı "söz"ündən sonra Sultan Əmirli yenidən "dirilir" və müəllif bunu Səmədin düşüncəsində belə ifadə edir: "Nəticə çıxarmağa ehtiyac yoxdu. "Yorulmaz, usanmaz qoca" ölünü diriltmişdi. Tabut Səmədin gözündən getmişdi".[2]

"Yanar ürəy"in də, "İdeal"ın da süjet xəttinin əsasında partiya məktəbinə təhsil almağa getmiş gənc Səmədin təhsilini bitirib kəndə qayıdarkən əmisinin onun sevdiyi qızla ailə həyatı qurması hadisəsi durur. Hər iki romanda bu motiv məişət planında güclü dramatizm yaradır və bu dramatizm hadisələrin inkişafını sona qədər müşayiət edir.

"Yanar ürək" romanında sevgi motivi, məişət planı ön mövqedə olsa da, mahiyyət planında müəllif süjetin inkişaf xəttini sosial-siyasi məsələlərlə sıx əlaqələndirir. Səmədin təmiz məhəbbətinə təcavüz, bir insan, şəxsiyyət kimi onun hüququnun tapdanması fonunda cəmiyyəti bürüyən sosial ədalətsizlik, siyasi sistemin «humanizm» tülünə bürünmüş antihumanizmi bədii təhlilin mərkəzinə çəkilir. Romanın süjeti elə qurulub ki, ali partiya təhsili alıb kəndə qayıdan Səmədi öncə əmisinin ona qarşı yönəlmiş insanlığa yaraşmayan hərəkəti narahat edir və hiddətləndirirsə, zaman keçdikcə o, əmisinin rayonda, sözün həqiqi mənasında, diktatura rejimi qurduğunu və özünü "yarımallah" kimi apardığını müşahidə edir. Səməd əmisinin bu hərəkətləri ilə razılaşmır, sosial ədalətin bərpası uğrunda mübarizəyə atılır. Sultan Əmirlinin obrazında əyaniləşən sosial ədalətsizlik və antihumanizmə qarşı kəskin tənqidi mövqe təkcə ona qarşı çıxan

[1] Muğanna. İdeal. Bakı: Yazıçı, 1988, s.175
[2] Yenə orada. s.195

qardaşoğlunun — Səmədin mövqeyi deyil, bu həm də müəllif mövqeyinin bədii ifadəsidir. Bu mənada "Yanar ürək" sırf monoloji roman kimi yazılmışdır. "Başlanğıc" və "Epiloq əvəzində" adlı son hissəni nəzərə almasaq, romanın əsas hissələri ("Səməd Əmirli", "Sultan Əmirli", "Gülgəz") aparıcı qəhrəmanların adını daşıyır. Bu isə o deməkdir ki, hər bir hissədə bir qəhrəmanın taleyi öndədir. Lakin qəhrəmanın taleyinin öndə olması onun "sözü"nün öndə olması demək deyildir. Çünki, bütün hallarda hadisələr müəllif təhkiyəsi ilə aparılır və bu zaman qəhrəmanın "söz"ü, düşüncəsindən çox taleyi haqqında danışılır.

"İdeal"da isə inikas üsulu tamam başqadır. Burada müəllif təhkiyəsi aparıcı deyil. "İdeal"da aparıcı olan "qəhrəman sözü"dür. Burada həm də yalnız aparıcı qəhrəmanların yox, demək olar ki, bütün obrazların "söz"ü və "səs"i vardır. Romanda dramatizm yaradan bir neçə motiv vardır. Birincisi, Sultan Əmirlinin doğmaca qardaşı oğlunun istəklisini özünə arvad etməsi, ikincisi, Səmədin atası sədr Mədəd Əmirlinin maşın qəzasına düşməsi və bunun "qəsd işi" olub-olmaması, üçüncüsü, kənd camaatının ağır vəziyyətə düşməsinin günahkarları məsələsi.

Bütün roman həm zahiri, həm də mahiyyət planında bu suallara axtarılan cavabdan ibarətdir. Cavablar isə son dərəcə müxtəlif, ziddiyyətli və bir-birini inkar xarakterlidir. Bu ona görə belədir ki, romanda hər bir obrazın öz "səs"i vardır. Bu "səs" həm baş verən hadisələrə obrazın konkret münasibətini əks etdirir və eyni zamanda, onun həyat fəlsəfəsini açır. Məhz, bu "səs"lərin harmoniyası polifonizm, çoxsəslilik yaradır və müəllifin inikas etmək istədiyi bədii həqiqətin obyektivliyini sona qədər təmin edir.

Sultan Əmirlinin, Səmədin, Çax-çux Xalıqın, Qılınc Qurbanın, Təftiş Abbasın, Gülbənizin, Məleykə Muradovanın, Aynanın, Çürük Aşığın, Xızr Abının, Ələsgər müəllimin, sürücü Müslümün "qəhrəman sözü" romanın kompozisiya

sistemində müstəqil "səs"lər kimi özünə yer alır və qətiyyən nə bir-birinə, nə də təhkiyəçi "səs"inə qarışmır.

Roman qəhrəmanları baş vermiş hadisələri öz dünyagörüşləri və niyyətləri çərçivəsində qiymətləndirirlər. Başqa sözlə, İ.Hüseynovun "İdeal"dakı hər bir qəhrəmanı həm də "ideya obrazı" kimi təcəssümlənir və yenə də Dostoyevskidə olduğu kimi, "biz qəhrəmanı ideyada və ideya vasitəsilə görürük, ideyanı isə qəhrəmanda və onun vasitəsilə görürük".[1]

Sultan Əmirli romana "parçalanmış Azərbaycanın birləşdirilməsi uğrunda mübarizə" ideyası ilə daxil olur. Onun Səmədə açıqlamalarının birində bu mövqe dəqiq ifadə olunub: «Nərimanov kimi nər kişi varıydi bu dünyada… Vəfatından sonra adını pozdu onun hər yerdən bu Mirqəzəb, çalışır indi bizi də pozsun ki, köhnə qvardiyadan bir nəfər də qalmasın, o tayı yada salan tapılmasın, yaddaşınızdan silinsin hər şey, kor olsun təzə nəsil, vətənini görməsin".[2]

Məmiş Əlləzoğlunun romandakı "ideya yükü" Sultan Əmirlininki ilə daban-dabana ziddir. Məmiş Əlləzoğlunun Səmədə dedikləri onun həyat "fəlsəfəsi"ni aşkarlayır: "…Neynəsəm, nə iş görsəm, hamısı qəpiyə bağlanır mənimki, dərdin alım. Sən də əhliyyət umursan məndən! Adamlıq istəyirsən! Hardan olsun məndə adamlıq?!".[3]

Çürük Aşıqla Xızr Abının düşüncəsində insanın və insanlığın vəzifələri aşağıdakı kimi müəyyənləşir: "İnsan elə məxluqdur ki, aşkar işləri ilə birgə gizlin işləri də olur, yaxşı əməlləri ilə bahəm bəd əməlləri də olur. O gizlin işləri, bəd əməlləri üçün insan özü peşmançılıq keçirib, xəcalət çəkməlidir və düz yola qulluq etməlidir. Yaradan özü belə yaradıb insanı, yəni özü əyir, özü də düzəldir. Əgər həqiqət belədirsə, Qılınc

[1] Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Kitab Aləmi, 2005, s.124
[2] Muğanna. İdeal. Bakı: Yazıçı, 1988, s.12
[3] Yenə orada.s.82

Qurban, nəkaradır ki, o gözə görünməzin işinə qarışsın?!".[1]

Səməd Əmirli romana insana humanist münasibət, həqiqi insan axtarıcılığı idealı ilə daxil olur. "Həyat niyə belə qurulub? İnsan niyə belə rəzildir?!" sualları ətrafındakı narahat düşüncələri və Qılınc Qurbanla, Təftiş Abbasla dialoqlarında tez-tez "mən insan görmək istəyirəm, Qurban əmi!", "eşq dəlisi deyiləm mən! İnsan dəlisiyəm" deməsi, ümumiyyətlə, bütün hərəkət və fəaliyyəti də bunun təsdiqidir.

"Dostoyevskidə iki fikir artıq iki nəfər deməkdir" (M.Baxtin). İ.Hüseynovda da fikir və ya ideya yükü ilə qəhrəmanların sayı arasında bir mütənasiblik vardır. Bununla belə, romanın həqiqətə münasibətdə mənəviyə köklənmiş qəhrəmanla (yaxud qəhrəmanlarla) maddiyə köklənmiş qəhrəmanın (və yaxud qəhrəmanların) dialoji münasibətləri üzərində qurulduğunu da müşahidə etmək mümkündür.

Həyat fəlsəfələri, ideya yükləri, həqiqətə müxtəlif cür yanaşmalarına rəğmən Sultan Əmirli, Səməd Əmirli, Qılınc Qurban, Gülbəniz, Təftiş Abbas, Lüt Cəfər, Xızr Abı, Çürük Aşıq, Məhərrəm Abbasoviçi mənəvi dünyaya bağlılıq, Çax-çux Xalıq, NKVD Gülənov, Xəlvət Rəhim, Məmiş Əlləzoğlu, KQB Xudiyev, prokuror Sayılov, General Pers və s. obrazları maddi dünyaya bağlılıq birləşdirir. Lakin bu cəhət obrazları heç bir halda qütbləşdirmir və müəllif mövqeyinin ifadə vasitəsinə çevirmir.

Çünki mənəvi meyarlarla yaşayan obrazların "həqiqət"ə münasibətdə bir-birinə zidd və ya ümumiyyətlə, üst-üstə düşməyən mövqelərini görmək mümkündür. Misal üçün, maddi dünyadan heç bir təmənnaları olmayan Qılınc Qurbanla Gülbəniz arasındakı ziddiyyətin mayası daxilən tapındıqları "ideya"dan qidalanır. Qılınc Qurbanın "ağıllı kişi", "ədalətli adam" olmasına rəğmən hər bir məsələni qanun, təlimat çərçivəsində, ən yaxşı halda ağlın gücü ilə həll etmək prinsipi, "məhəbbətsiz insan çaylaq daşıdır" deyən Gülbənizin "ürək

[1] Yenə orada. s.117

fəlsəfəsi" ilə düz gəlmir. Buna görə də məsələlərə münasibətdə Qılınc Qurban Gülbəniz üçün həqiqətən də "kopirovalnı bumaqa"dır, başqa sözlə, hissi, duyğusu olmayan insandır. Qılınc Qurban üçün isə Gülbəniz Səmədi məhəbbət yoluna çəkdiyi üçün "iblis zənən"dir.

"İdeal"da polifonik romana məxsus bir keyfiyyət də qabarıq görünməkdədir. İ.Hüseynov bu əsərdə polifonik romana Baxtinin antik dövrün janrlarından (xüsusən "Sokrat dialoqu"ndan) gəlmə xüsusiyyətlər hesab etdiyi iki üsuldan məharətlə bəhrələnmişdir. Romanda bədii həqiqətin açılışı hər hansı bir istintaq prosesindəki təhqiqatları xatırladır. Səməd Əmirli həqiqəti öyrənmək üçün, demək olar ki, bütün roman qəhrəmanlarını dinləməli olur. Bu zaman müəllif polifonik romana məxsus sinkriza (müxtəlif nöqteyi-nəzərlərin müqayisəsi üsulu) və anakriza (həmsöhbətdən söz olmaq, onu söz deməyə təhrik etmək, onu öz fikrini söyləməyə məcbur etmək üsulu) kimi bədii tədqiq üsullarından[1] məharətlə yararlanır.

Ümumiyyətlə, hadisələrin "İdeal"a məxsus bədii tədqiq və təhlil tərzi Azərbaycan romanı üçün tamamilə yenidir. Bu mənada "İdeal" novator bir əsərdir. Hər bir əsərin novatorluğu isə həm də onun ənənə yaratmaq gücündədir. Fikrimizcə, Kamal Abdullanın çağdaş ədəbi prosesdə "böyük çaxnaşma yaradan" (A.Hüseynov) "Yarımçıq əlyazma" əsərində də polifonik romana məxsus bir çox keyfiyyətlərin qabarıq təzahürü (Bu barədə bax: Salamoğlu T. "Yarımçıq əlyazma" postmodernizm və polifonik roman konsepsiyalarının sintezində. 525-ci qəzet. 22 aprel 2006-cı il) "İdeal"ın təsadüf kimi yox, Azərbaycan ədəbiyyatında romanın janr təkamülünün bir keyfiyyəti, yeni roman təfəkkürünün əlaməti kimi meydana çıxmasını sübut edir.

Nəticə olaraq demək olar ki, bu fəsildə janrın forma ax-

[1] Baxtin M. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı: Kitab Aləmi, 2005, s.152-153

tarışları, öncə, 80-ci illər romanının kompozisiya mürəkkəbliyində və süjetqurma üsullarının müxtəlifliyində izlənir.

Süjetin bədii yaradıcılıqdakı funksiyasının mürəkkəbliyi ilə bağlı rus nəzəriyyəçilərinin fikirləri tipoloji ümumiləşdirməyə cəlb edilir və belə bir qənaətə gəlinir ki, müasir romanın süjeti xronikal süjetdən konsentrik süjetə doğru təkamül prosesi keçirir.

Tədqiqata cəlb edilən çoxsaylı roman nümunələri 80-ci illər romanının kompozisiya sistemindəki tipoloji fərqləri aşkarlamağa, müxtəlif süjet konstruksiyalarını müəyyənləşdirməyə imkan verir. Elmi təhlilə cəlb edilən əsərlərin süjet-kompozisiya xüsusiyyətləri ilə bağlı qənaətlər əsərin məna qatlarının açılışında çox vaxt açar rolunu oynayır.

"Bədii nəsrin üslub təmayülləri. 80-ci illərin aparıcı roman üslubu — sinkretik üslub. Polifonik romanın yaranması" adlı ikinci yarımbölmənin birinci paraqrafında çağdaş romanın üslub problemi şərh olunur. Görkəmli nəzəriyyəçilərin çağdaş bədii nəsrdəki üslubla bağlı mövqelərinə aydınlıq gətirilir. Bədii nəsrdə epik-realist, lirik psixoloji, şərti-metaforik və b. üslub təmayülləri ilə bağlı fikirlər ümumiləşdirilir. Lakin bu üslubların heç biri 80-ci illər Azərbaycan romanının aparıcı üslub tipi kimi qəbul olunmur. Janrın təkamülünü bu üslub tipləri əsasında müəyyənləşdirmək davamlı elmi mövqe hesab edilmir. 80-ci illər romanının əksər nümunələrində müxtəlif üslub təmayüllərinin bərabər hüquqda, bir-birini tamamlayaraq iştirak etməsi əsas tezis kimi irəli sürülür və belə formulə edilir: üslubların sinkretizmindən yaranan roman üslubu — sinkretik üslub.

Konkret ədəbi nümunələrin təhlili ilə üslubun ideya-məzmun polifonizmində, süjet-kompozisiya sistemində, həmçinin bədii dildəki təzahür xüsusiyyətləri araşdırılır. Bu araşdırmalarda romanın 80-ci illərdəki janr təkamülü aşkar bir proses kimi canlanır.

Yarımbölmənin ikinci paraqrafında Azərbaycan ədəbiy-

yatında dialoji (polifonik) romanın yaranması məsələsi önə çəkilir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında bu məsələnin kifayət qədər öyrənilmədiyini nəzərə alaraq görkəmli rus ədəbiyyatşünası M.Baxtinin dialoji roman nəzəriyyəsinin əsas prinsiplərinə qısaca nəzər salınır və məhz bu prinsiplər əsasında İ.Hüseynovun "İdeal" romanında dialoji romana xas xüsusiyyətlər aşkarlanır. Yazıçının "Yanar ürək" və "İdeal" romanlarının müqayisəli təhlili əsasında "bədii dünya modeli" olaraq monoloji və dialoji roman arasındakı prinsipial fərqlər müəyyənləşdirilir.

"İdeal"ın dialoji roman kimi yazılması haqqında irəli sürülən tezislər 80-ci illər Azərbaycan romanında həyatı "yeni bədii təfəkkür növü" (M.Baxtin) əsasında bədii əksetdirmənin xüsusiyyətlərindən danışmaq imkanı verir.

NƏTİCƏ

60-70-ci illəri "Sovet ədəbiyyatı tarixi"nin son mərhələsi, 80-ci illəri milli müstəqillik dövrünün ərəfəsi kimi alaraq ədəbiyyatımızın yeni mərhələsindən — milli müstəqillik ərəfəsi və dövrü ədəbiyyatından danışmağı mümkün hesab edirik.

80-ci illər Azərbaycanın siyasi atmosferində Sovet rejiminin son onilliyi kimi yox, milli müstəqillik dövrünün ərəfəsi kimi daha çox səciyyəvilik qazanır.

80-ci onillikdə Azərbaycan romanının təkamülü ictimai şüurda yaranan ciddi intibahla bağlıdır. İctimai şüurdakı dəyişikliyin əsasları bu onillikdə qoyulur. Bu intibah estetik düşüncəni yeni məcraya istiqamətləndirir.

80-ci illər Azərbaycan romanının tarixinə xüsusi "mərhələ" kimi daxil olur. Bu onillikdə Azərbaycan bədii nəsri özünün "roman" dövrünü yaşayır.

"Ərəfə" illərində romanın vüsətli inkişafı janrın ictimai-siyasi proseslərlə birbaşa bağlılığı ilə əlaqədardır. Bu illərdə romanın təkamül tempi ilə sosial-siyasi proseslərin inkişaf sürəti tam üst-üstə düşür.

Azərbaycan romanında cəmiyyət həyatına müdaxilə güclənir. İdeoloji "yük"dən azad olan nəsr özünü bütövlükdə həyat həqiqətinin bədii tədqiqinə həsr edir. Bu illərdə sənətkar öz sözünü axıra qədər demək imkanı qazanır. Bədii nəsrdə, xüsusən romanda analitik təhlil güclənir.

Cəmiyyət həyatı, ilk növbədə, sosial-siyasi müstəvidə bədii təhlil obyekti olur. Hadisələrə yanaşma, həyatı qiymətləndirmə metodu dəyişir. Sosialist realizmi estetikasından irəli gələn illüziyalı təsvir prinsipinin yerini sərt realist təsvir və analiz prinsipi tutur.

Əslində bədii nəsr (təbii ki, roman başda olmaqla) təsvir prinsipindən, hadisə və əhvalatçılıqdan imtina edir, cəmiyyət həyatını ən müxtəlif müstəvilərdə — sosial-siyasi, mənəvi-əxlaqi, psixoloji məqamlarda analizə çalışır. Səbəb-nəticə əlaqəsi

Azərbaycan romanının süjetini hərəkətə gətirən, kompozisiya mükəmməlliyini şərtləndiriən ən əsas amil kimi təzahür edir.

80-ci illər romanının cəmiyyət həyatına müdaxiləsinin məqsəd və keyfiyyəti janrın 50-ci illərə qədərki mərhələsindəkindən köklü şəkildə fərqlənir. 50-ci illərə qədər cəmiyyət həyatı sosial və siyasi problemlərin inikası sferasında bədii nəsrə, o cümlədən romana gəlirdi. Bu romanlarda insan taleyi yox dərəcəsindədir.

Ədəbiyyatı öz predmetinə qaytarmaq, insan taleyi ilə bağlamaq üçün 60-70-ci illər nəsri, daha çox isə "yeni nəsr" onu sosial-siyasi problemlər müstəvisindən çıxarıb mənəvi-əxlaqi axtarışlar müstəvisinə gətirir. Bu cəhət bədii nəsrdə insan amilinə diqqəti artırmaqla, cəmiyyət həyatındakı sosial-siyasi ziddiyyətləri də görükdürməyə qismən də olsa imkan verir.

80-ci illər romanında ən əsas tendensiya cəmiyyətin sosial-siyasi ziddiyyətlərini aşkarlamaq meylidir. Lakin sosial həyata bu nüfuz artıq 50-ci illərə qədərki səciyyədən tamamilə uzaqdır. Bu illərin roman qəhrəmanı sosial-siyasi zidiyyətlər burulğanında məhv olan insandır.

Azərbaycan romanı müasir cəmiyyət həyatının həqiqi sosial-siyasi mənzərəsini yaradır və faciəli tale yaşayan insanın obrazını inikas edir.

Sosial həyatın müasir durumunu nəticə kimi qavrayan roman bu nəticəyə gətirib çıxaran səbəbləri bədii təhlilin mərkəzinə çəkir. Cəmiyyət həyatını bürüyən sosial ziddiyyətlərin, mənəvi-əxlaqi kataklizmin köklərini açır, insan və cəmiyyət, insan və zaman kontekstində fəlsəfi düşüncələri əks etdirir.

80-ci illər romanında inkar pafosu çox güclüdür. İnsanı sosial və əxlaqi kataklizmə sürükləyən sistemin özü tənqid hədəfi kimi götürülür, insanla cəmiyyət, insan və mövcud siyasi sistem arasındakı ziddiyyət bədii konfliktin əsasında dayanır.

Sosial və siyasi ziddiyyətləri analitik təhlil obyektinə çevirən romanlarda "pislər" və "yaxşılar" əks qütblərdə, konfliktin əsasında dayanmır, onu yaratmırlar. Əksinə, istər "mənfilər", istərsə də "müsbətlər" ictimai sistemin qurbanları kimi eyni bir

qütbdə də birləşə bilir, tragik obrazlar kimi xarakterizə edilə bilirlər.

80-ci illər romanı patriarxal insanın urbanizasiya mühitində taleyini ön plana çıxarır. Patriarxal insan öz səciyyəsi ilə milli xarakteri əks etdirir.

Patriarxal həyat və patriarxal insanın taleyi tarixi və çağdaş ədəbi prosesdə ciddi ədəbi qanunauyğunluq əsasında izlənilir.

İlk növbədə, sənətkarları həyat tərzimizin patriarxal ənənələr çərçivəsindən uzaqlaşaraq milli psixologiyaya yad taleyə qovuşması narahat edir.

Cahandar ağa (İ.Şıxlı. "Dəli Kür") patriarxallığın pozulmasının "başlanğıcı"nı, Kərbəlayi İsmayıl isə (F.Kərimzadə. "Qarlı aşırım") "son"unu təcəssüm etdirirlər. Cahandar ağa və Kərbəlayi İsmayıl patriarxallığın faciəsini yaşasalar da, onlar öz mühitlərində idilər. M.İbrahimovun "Böyük dayaq" romanında patriarxal "qanunlar" əsasında yaşamaq istəyən insanın — Rüstəm kişinin faciəsi onunla müəyyən olunur ki, onun xarakteri öz mühitində deyil.

80-ci illərdən başlayaraq sosializm eyforiyası zəiflədikcə, insanın ilkinliyə, soykökünə meyil və bağlılığı güclənir. Patriarxal həyat və patriarxal insan "gerilik" nişanı olmaqdan çıxıb, ilkinlik, saflıq, təmizlik simvoluna çevrilir. Urbanizasiya mühiti insanı sıxdıqca onun şüurunda patriarxal həyata sevgi hissi güclənir. Azərbaycan romanında patriarxal adət-ənənələrin tarixi planda təsviri ön plana keçir. Bu əsərlərdə bilavasitə patriarxal keçmiş təsvir obyekti kimi götürülür və onun milli yaddaşda bərpası əsas yazıçı məqsədinə çevrilir.

80-ci illər romanında patriarxal insanın müasir taleyinə maraq daha aparıcıdır. Bu illərdə yaranan əsərlərin mühüm bir qismində partriarxal insan milli xüsüsiyyətlərin daşıyıcısı və müəllif mövqeyinin ifadəçisi rolunda çıxış edə bilir.

S.Əhmədovun, Ə.Əylislinin, S.Azərinin romanlarında yaradılmış Valeh müəllim, Ramazan, Qafar, Gülsafa və b. obrazlar bugünkü həyatımızda patriarxal insanın urbanizasiya mühitindəki

taleyi haqqında həqiqəti ifadə edirlər.

Qəhrəmanın öz kökünə münasibəti müasir romanda kifayət qədər önə çıxan bir problem kimi diqqəti çəkir. Keçmiş mənəvi dəyərləri canında və qanında daşıyan insan – kökündən qopa bilməyən və bütün ömrü boyu ağrılı tale yaşayan insanla kökündən qopmuş, urbanist mühitin əxlaq qanununlarını asanlıqla "həzm edən" insanın qarşılaşmasından yaranan konflikt bir qisim romanlarda süjetin hərəkətverici amilinə çevrilir. Ə.Əylislinin qəhrəmanı Qələndərin ifadəsi ilə desək, bədii nəsrdə "ağaclı" və "ağacsız" adamlardan ibarət və zidd mənəvi dünyaların təmsilçisi olan obrazlar qalereyası yaranır. Bu kolliziyanın mahiyyəti "ev", "yurd yeri" motivinin bədii inikasında açılır.

Azərbaycan romanında urbanizasiya problemi məkani müstəvidə həll olunmur, ancaq şəhərin, şəhər həyatının yox, Zamanın problemi kimi aşkarlanır. Romanlarda şəhər taleyi yaşayan kəndin ümumiləşdirilmiş obrazı yaradılır.

80-ci illər romanı poetikasının zənginliyi ilə seçilir və janrın ənənəvi strukturlarına sığışmaması diqqəti çəkir.

Bu cəhət Azərbaycan romanında da dünya romanında olduğu kimi tipoloji təsnifat prinsiplərinin tapılmasını zəruri edir.

Dünya romanistikasında janrın tipologiyası ilə bağlı ortaq məqam — "konsensus" olmamasına baxmayaraq təsnifat növləri içərisində epik realist roman-psixoloji roman, mərkəzdənqaçma romanı — mərkəzəqaçma romanı, roman — hadisə və roman tale bölgüləri önə çıxır. Dünya nəzəri fikri romanın hər cür tipoloji bölgüsünün "şərti" olduğunu qənaət kimi irəli sürsə də, əlamətdar cəhət budur ki, müxtəlif adlarla fərqləndirilən bu təsnifat prinsipləri arasında bir-birini tamamlayan məqamlar çoxdur. Belə qənaətə gəlmək olar ki, çağdaş roman mərkəzdənqaçma romanından (başqa adla epik realist və ya roman — hadisədən) mərkəzəqaçma romanına (psixoloji və ya tale romanına) doğru təkamül prosesi keçirir.

Romanı mövzusuna görə müasir və tarixi növlərə bölüb, bu növləri roman tipologiyası üçün çıxış nöqtəsi kimi götürmək də

səmərəli hesab edilə bilər. Tarixi romanın tipologiyasının uzun illər ədəbi-nəzəri fikri məşğul edən bir problem kimi mövcudluğu da bu meylin təsdiqi kimi səslənir.

Azərbaycan tarixi romanının, xüsusən tədqiqat obyekti olan illərdəki tipoloji zənginliyi çağdaş ədəbiyyatşünaslığımızda "tarixi roman nədir?" probleminə diqqəti çəkmiş, problemlə bağlı müxtəlif tendensiyalar meydana çıxmış və bu nəticə etibarı ilə bədii nümunələrin janr baxımından tamam fərqli mövqedən qiymətləndirilməsinə gətirib çıxarmışdır.

Dünya, xüsusən rus ədəbiyyatşünaslığında tarixi romanın tipologiyası ilə bağlı araşdırmaları və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığındakı "tendensiyaları" nəzərə alıb tarixi romanı romanın bir növü kimi alaraq növdaxili təsnifat prinsipi ilə tarixi-realist və tarixi romantik tip əsərləri fərqləndirmək düzgün elmi prinsip kimi görünür.

Tarixi-romantik tipdə yazılan əsərdə təsvir predmetini yalnız tarixi fakt və hadisələr təşkil etmir, bədii xəyala burada daha böyük "hüquqlar" verilir, bədii-tarixi düşüncə burda böyük vüsət alır, hadisələr, təhlillər tarixin yenidən "oxunuşu" ilə birgə müəllif fantaziyası ilə inkişaf etdirilir. Tarixi-realist tipdə tarixi roman (tarixi roman anlayışının dar mənasında), xronika, epopeya, tarixi romantik tipdə isə tarixi-siyasi, tarixi-fəlsəfi, tarixi-sosial və s. janrları fərqləndirmək və bu prinsiplə bir çox nümunələrin janr xüsusiyyətlərinin müəyyənləşdirilməsindəki ciddi mübahisələrə əsaslı elmi yekun vurmaq mümkündür.

Çağdaş tarixi romanda, müəllifləri, hər şeydən qabaq, milli varlığın tarixi xarakteri haqqındakı həqiqətlər düşündürür. İ.Əfəndiyevin "Geriyə baxma, qoca", "Üçatılan", M.Süleymanlının "Köç", Elçinin "Mahmud və Məryəm" romanları məhz bu kontekstdə tarixə ayıq düşüncəli baxışı əks etdirir.

Müxtəlif tarixi dövrlərin sosial-fəlsəfi dərki bu əsərlərin müasirliyini şərtləndirən əsas keyfiyyətə çevrilir. Ayrı-ayrı tarixi Zamanların obrazı çağdaş həyatımızın gerçəkliklərinin inikas üsulu olur.

Bir qism romanlarda tarixi şəxsiyyətlərin obrazı dövrün mütərəqqi ideyalarının daşıyıcısı kimi canlanır. Xalqın tarixi simasını müəyyənləşdirən şəxsiyyətlərin obrazı təmsil etdiyi epoxanın açılmamış "sirlər"inin üzə çıxarılmasına, milli yaddaşın möhkəmlənməsinə ciddi təkan verir.

İstər müasir, istərsə də tarixi mövzularda yazılmış romanlarda şərtilikdən — mifologizm və folklorizm elementlərindən, fantastika və fantasmaqoriyadan, assosiativ təsvirlərdən, retrospeksiyadan istifadə bu əsərlərdə realizmin təbiətini dəyişir, irreallıqla reallığın qovuşuğundan yaranan bədii düşüncə tərzi gerçəkliyə fəlsəfi nüfuzu gücləndirir.

80-ci illərdə romanın forma axtarışları, öncə, kompozisiya mürəkkəbliyində və süjetqurma üsullarının müxtəlifliyində meydana çıxır. Onilliyin romanının kompozisiya sistemindəki tipoloji fərqlər, zəngin süjet konstruksiyaları bunun əlamətidir.

Epik-realist, lirik-psixoloji, şərti-metaforik və b. üslub təmayüllərinin heç biri ayrılıqda 80-ci illərin Azərbaycan romanında aparıcı üslub tipi kimi özünü təsdiq edə bilmir. Onilliyin romanında müxtəlif üslub təmayüllərinin bərabər hüquqda, birbirini tamamlayaraq iştirak etməsi qabarıq meyil kimi görünür. Bu üslub tipi üslubların sinkretizmindən yaranan roman üslubu — sinkretik üslub kimi formulə edilir.

80-ci illər Azərbaycan romanının tarixində polifonik (dialoji) romanın yaranması ilə də diqqəti çəkir. İ.Hüseynovun "İdeal" əsərinin dialoji roman kimi yazılması elmi cəhətdən əsaslandırılır. "İdeal"ın dialoji roman kimi yazılması haqqında irəli sürülən tezislər Azərbaycan romanında həyatı "yeni bədii təfəkkür növü" (M.Baxtin) əsasında bədii əksetdirmənin xüsusiyyətlərindən danışmaq imkanı verir. Monoloji romandan dialoji romana keçid janr təkamülünün əlamətdar cəhətlərindən biri kimi maraq doğurur.

80-Cİ İLLƏR AZƏRBAYCAN HEKAYƏSİNƏ DAİR BƏZİ QEYDLƏR

Ən yeni mərhələdə Azərbaycan nəsrini daha çox üç janr təmsil edir. Hekayə, povest və roman. Sonuncu ikisindən fərqli olaraq hekayə nəsrin «xırda janrı» hesab edilir və ona münasibətdəki ziddiyyətlər də öz mənbəyini burdan götürür. 70-ci illərdə Azərbaycan hekayəsinin inkişaf meyllərindən danışarkən Elçin «povestin analitik təbiətindən, romanın sintetik mahiyyətindən çox «danışıldığını», hekayənin həyatı əks etdirən bir «damcı kimi» qiymətləndirilməsini elmi metodologiya baxımından naqis sayır və qeyd edir ki, povest kimi «romanda və hekayədə də analitik əsas vacibdir. Sintetik mahiyyət eyni dərəcədə povest və hekayəyə də Aiddir»[1]. Hekayənin damla ilə müqayisə edilməsi fikri öz başlanğıcını məşhur qırğız yazıçısı Ç.Aytmatovdan götürür. Lakin Ç.Aytmatov bu müqayisəni apararkən janrın imkanlarının məhdudluğunu yox, həyat mürəkkəbliklərini rəngarəng bədii boyalarla ifadə imkanlarındakı özünəməxsusluğunu nəzərdə tutmuşdur. Onun bu janrı «dövrün mozaikası» adlandırması da fikrimizi sübut edir. «Hekayəni damla ilə müqayisə etmək olar. Lakin bu damlalarsız okean ola bilməz. Mənim fikrimcə, hekayə dövrün mozaikasıdır. Mozaika isə, məlum olduğu kimi, xırda və zəif hissəciklərdən ibarət olur».[2]

Müasir Azərbaycan nəsrində hekayənin yeri necədir? Şübhəsiz, ədəbi tənqidin cavabını verməyə çalışdığı suallardan biri də budur. Elçin haqqında danışdığımız məqaləsində onu «formalaşmış, məxsusi bir janr» kimi qiymətləndirir və göstərir ki, bu gün hekayə ən yaxşı nümunələrində mövcud mənəvi-ictimai problemləri, on beş, iyirmi il bundan əvvəlkinə nisbətən

---

[1] Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı: «Yazıçı», 1981, s.79

[2] Sitat bu mənbədən götürülmüşdür: Yüsifli V. Dövrün mozaikası. «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №6

daha hərtərəfli əhatə edir və ən başlıcası isə, bu problematikanın bədii estetik təcəssümü xeyli dolğundur. Tənqidçi müasir Azərbaycan hekayəsinin əldə etdiyi nailiyyətlərin dörd əsas cəhətlə bağlı olduğunu yazır:

a) Mövzu rəngarəngliyi; b) problematika vüsəti; c) xarakterlər qalereyasının zənginliyi; ç) sənətkarlığın artması, estetik kamillik.[1]

Əlbəttə, tənqidçi, 70-ci illər Azərbaycan hekayəsinin vəziyyətini ümumimləşdirərkən yaranmış bütün nümunələrin ideya-bədii cəhətdən mükəmməl olması fikrindən uzaqdır. Əksinə, 70-ci illərdə bu janrın mənzərəsini verərkəçn «şeir axını ilə» Qoşa addımlayan «hekayə axını»ndan «ədəbi bəla» kimi danışmaqla yanaşı, istedadlı sənətkarların qələmindən çıxan ideya-bədii cəhətdən zəif əsərlərə tənqidin «göz yumması»nın da yol verilməz olduğunu bildirir.[2]

70-ci illərə qədər Azərbaycan nəsrinin «məxsusi bir Janrı» kimi formalaşan hekayənin ədəbiyyatmızın ən yeni mərhələsindəki yeri necədir? Bu mərhələnin nəsrində hekayənin mövqeyini ədəbi tənqid necə qiymətləndirmişdir?

Tənqidçi V.Yusiflinin «Dövrün mozaikası» adlı icmal məqaləsindəki 70-80-ci illərdə bu janrın ədəbiyyatımızdakı mövqeyi ilə bağlı bəzi qənaətləri maraq doğurur. İlk növbədə o, son illərin hekayələrində ənənəyə güclü bağlılıq görür və bu bağlılığın konkret tərəflərini müəyyənləşdirir: «…İdeyalılıq, xəlqilik, dövrün, zamanın ən mühüm mətləblərini yığcam şəkildə ümumiləşdirmək, lakoniklik, psixologizmə meyl klassik hekayələrimizdən gəlir».[3] Eyni zamanda janrın inkişafının ənənəyə novator münasibətlə şərtləndiyini və yazıçılarımızın «ənənəvi süjet xəttindən və artıq standartlaşmış təhkiyə və maneralarda imtina edərək yeni bədii axtarışlar

[1] Elçin. Tənqid və ədəbiyyatımızın problemləri. Bakı: «Yazıçı», 1981, s.82
[2] Yenə orada. s.77-78
[3] Yüsifli V. Dövrün mozaikası. «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №6

aparması»nın səciyyəviliyini nəzərə çatdırır. Tənqidçiyə görə «son illərin bir çox hekayələri konflikt və xarakterlərin zənginliyi ilə diqqəti cəlb edir».[1]

80-ci illərdəki ədəbi prosesdən bəhs açan tənqid materiallarında hekayə təsərrüfatından alınan qənaətlərdən biri də belədir ki, «böyük problemlər yalnız irihəcmli janrların «inhisarı» deyil, sürətlə yeniləşən, mürəkkəb, ziddiyyətli varlığı təsvir və təhlil etmək üçün kiçik həcmli əsərlər də böyük imkanlara malikdir». Bu baxımdan tənqid «müasirlərimizin gündəlik həyatının, qayğı və düşüncələrinin lakonik və özünəməxsus şəkildə işıqlandır»ılmasını, «hadisəçilikdən, təsvirçilikdən qaçmağa meyli»ni, «nisbətən az əhvalat və o qədər də mütəhərrik olmayan süjet xəttinin köməyi ilə çox söz demək» imkanlarını, «sonradan roman və povestlərdə təfərrüatlı bədii təhlilə cəlb edilən mətləblərin ilk konturlarının hekayələr vasitəsi ildə cızılmasını», mühitin kiçik bir parçasının, «insan münasibətlərinin bir cəhətinin təhlilinin ön plana çəkilməsi»ni hekayə təsərrüfatının bu illərdə diqqəti çəkən əsas müsbət cəhətləri kimi ümumiləşdirir».[2]

Əlbəttə, ədəbi tənqid ən yeni mərhələdə Azərbaycan hekayəsini qiymətləndirərkən ideya-estetik cəhətdən günün və janrın tələblərinə cavab verməyən əsərlərdən də söz açır və səciyyəvi nöqsanlarını ümumiləşdirməyə çalışır. Belə bir ümumiləşdirmə baxımından V.Yusiflinin aşağıdakı qənaətləri səciyyəvidir: «Mətbuatda çap olunan hekayələrin müəyyən qismi isə mövzunun bədii həlli və sənətkarlıq baxımından qaneedici deyil, aşağı səviyyəlidir. Onlarda mühüm ictimai məsələlər qaldırılmır, maraqlı bədii konfliktlər, dövrün, zamanın ruhunu ifadə edən dolğun xarakterlər nəzərə çarpmır. Hekayələrimizə xas olan digər nöqsan da mövzu məh-

[1] Yüsifli V. Dövrün mozaikası. «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №6

[2] Quliyev V. Nəsr (1981-ci ilin icmal). Ədəbi proses – 81-82. Bakı: «Elm», 1987, s.14

dudluğudur».[1]

Bütövlükdə götürdükdə, 80-90-cı illərdə, xüsusən 80-ci illərdə Azərbaycan nəsrinin ideya-estetik yükünü daha çox roman janrı çəksə də, roman bu mərhələdə aparıcı janr olmaq funksiyasını qeyd-şərtsiz əlində saxlasa da, yenə də hekayə nəsrin «çevik və operativ janrı» kimi mühüm inkişaf yolu keçmişdir. Lakin burasını da qeyd etmək yerinə düşər ki, bu mərhələdə hekayə janrına 70-ci illərdəki ədəbi tənqidin münasibəti dəyişməmiş, hekayə sanki «ögey» janr hesab edilmişdir. Ədəbi tənqid bu mərhələdə də, nədənsə daha çox, roman və qismən də povest nümunələrini diqqət mərkəzində saxlamışdır. Roman və povest janrlarında yazılmış nümunələrin ayrılıqda və icmal şəklində təhlilinə tənqid xüsusi diqqət yetirdiyi halda, hkayə kənarda qalmışdır. Ayrı-ayrı yazıçıların hekayə yaradıcılığı, mərhələnin hekayə təsərrüfatı çox az hallarda tənqid predmetinə çevrilmiş, hətta səksən dördüncü illərin nəsrinin icmalını verən ədəbi-tənqidi məqalələrdən yalnız birində – səksəninci ilin icmal məqaləsində V.Quliyev ilin ədəbi təsərrüfatında bu janrın yerini müəyyənləşdirməyə xüsusi diqqət yetirmişdir. «90-cı illərin nəsri və dramaturgiyası» adlı məruzədə roman, povest, hətta xatirə-memuar ədəbiyyatı və mənsur şeir janrlarına xüsusi yer ayrıldığı halda, hekayə janrı tamam unudulmuşdur.[2]

Bununla belə, 80-90-0cı illərdə Azərbaycan hekayəsi ciddi bir inkişaf yolu keçmiş və ən müxtəlif ədəbi nəsillərin yaradıcılığını əhatə etmişdir. Bu janrda yazıb yaradan yaşlı nəsil nümayəndələrindən İ.Şıxlını, İ.Əfəndiyevi, İ.Hüseynovu, S.Əhmədovu, altmışıncılar nəslindən Ə.Əylislini, Anarı, İ.Məlikzadə, M.İbrahimbəyov və Elçini, yetmişinci illərdə ədəbiyyata gələn M.Süleymanlını, V.Nəsibi, R.Rövşəni, S.Səxavəti, Afaq Məsudu, Şahmarı, səksəninci illərdə çap olunmağa başlayan S.Budaqlını və b. qeyd etmək olar.

---

[1] Yüsifli V. Dövrün mozaikası. «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №6

[2] Azərbaycan yazıçılarının X qurultayı. Bakı: Azərnəşr, 1998, s.133-150

:0-cılar nəslinin istedadlı nümayəndələrindən biri İ.Məlikzadə hekayə janrına daha ardıcıl müraciəti ilə seçilən sənətkarlardandır. Səksəninci ilərdə onun xeyli hekayəsi çap olunmuşdur: «Talisman», «Qatarda», «Cehiz güzgüsü», «Bir göyün altında», «Şehli çəmənlərin işığı», «Bir səbət üzüm», «Yaxşılıq», «Baryete», «İlk qazanc» və s.

Bu hekayələri səciyyələndirən əsas cəhət müxtəlif həyat materiallarının bədii təsvirin mərkəzinə çəkilməsi və insan xarakterlərinə məxsus mürəkkəbliklərin bədii ifadəsidir. Bu mürəkkəbliklərin ifadəsi zamanı «psixoloji boyaların əlvanlığı» da yaxşı təsir bağışlayır.[1] Tənqidçi V.Quliyev İ.Məlikzadənin müasirlərimizin portretini məişət detalları və sosial münasibətlər fonunda rəsm etməyə çalışması və bu hekayələrin, ilk növbədə müasirlərimiizn daxili aləminə psixoloji nüfuzun dərinliyi ilə seçilməsini səciyyəvi keyfiyyətlər kimi təqdim edir.[2] V.Quliyev onu da sərrast müşahidə etmişdir ki, İ.Məlkzadə təsviri adətən, həyatın adi günlərinin tələtümlü, həyacınlı anlarından araşdırmağa başlayır. Tənqidçi fikrini sübut üçün göstərir ki, «Talisman» hekayəsində biz qəhrəmanın avtomobil qəzasına düşməsi hadisəsi ilə tanış oluruq. «Böyüklük» eşqinə düşmüş Dadaşovun («Qatarda»), ən çətin məqamda hamının köməyinə çatmağı özünün əsas vəzifəsi sayan Nəsirin («Cehiz güzgüsü») xeyirxahlığı da məhz həmin qəhrəmanların həyatı üçün həlledici əhəmiyyət kəsb edən anlarda açılır.[3]

İ.Məlikzadənin hekayələri içərisində «Böyük adam» ideya-bədii cəhətdən daha artıq seçilir. Ədəbi tənqidin bu əsərə xüsusi diqqət yetirməsi və hekayə əsasında televiziya tamaşasının çəkilməsi də bu janrda sənətkar imkanlarının genişliyini sübut edir.

---

[1] Quliyev V. Nəsr (1981-ci ilin icmalı). Ədəbi proses – 81-82. Bakı: «Elm», 1987, s.15

[2] Yenə orada. s.15-16

[3] Yenə orada.

Qatara minən Dadaşovun ətrafındakılar arasında böyük vəzifəli şəxs olması təəsüratı doğurması və bunu duyaraq, böyük Adam roluna girən çəkməçi Dadaşova vaqon yoldaşlarının — ən müxtəlif sənət və xarakter sahiblərinin qulluq göstərməsi, ədəbi tənqidin dürüst müşahidə etdiyi kimi, doğrudan da «həyati situasiya»dır və hekayənin «sosial kontekstinin müasirliyi» də bundadır. Lakin tənqidçi V.Quliyevin bu hekayə ilə bağlı aşağıdakı mülahizəsi ilə razılaşmaq çətindir: «Böyük adam»da mənəviyyat etibarı ilə xırda, cılız olanların «böyük»lük iddiasını və onların hər sözünə «bəli, bəli» deyənlərin psixologiyasını açmağa səy etmişdir».[1] Fikrimizcə, Dadaşov heç də mənəviyyat etibarı ilə «xırda, cılız» bir insan deyildir. Sadə, ciddi xarakterə malik, həmişə təmiz və səliqəli geyinən, öz şəxsiyyətinə hörmət qoymağı bacaran adi bir çəkməçidir, zəhmət adamıdır. Lakin avam deyil, ayıqdır, cəmiyyətdə gedən prosesləri, baş verən əyintiləri, mənəvi-əxlaqi sapıntıları görür, insanların mənəvi cılızlaşmasını hər gün müşahidə edir və belələrinə qarşı müxalif əhvali-ruhiyyədədir. Buna görə də, əlinə fürsət düşəndə «ömründə bircə dəfə rola girməklə» ətrafdakıları mənəvi cılızlaşmaya gedən yoldan çəkindirməyə çalışır. Dadaşov obrazı vasitəsilə oxucuya təlqin olunan mətləblər ilk öncə bu təəssürat əsasında müəyyənləşir, yumorlu təbəssüm doğurur. İstər-istəməz oxucu «adamları Dadaşovun qabağında əl quzusuna döndərən» və onların özlərinə məxsus «xırda, naqis, kölgəli cəhətlər» haqqında düşüünr. Digər tərəfdən, Dadaşovun ibrət dərsi də, adamların «kölgəli cəhətləri» də çox dərin sosial mətləblərdən xəbər verir. Dadaşovun yumorrlu təbəssümü müəllif mövqeyinin təzahüründə artıq kinayəli və sərt tənqidi münasibətə — gülüşə çevrilir. Müəllif oxucunu düşünməyə sövq edir: Qasım kişi, nə üçün ikimərtəbəli ev tikdirdiyinə görə qorxmalıdır? Axı, onun bütün günü əziyyətli bir işdə —

[1] Quliyev V. Nəsr (1981-ci ilin icmalı). Ədəbi proses – 81-82. Bakı: «Elm», 1987, s.16

özüboşaldan maşınla sement, qumm, Daş daşımaqla keçir. Sözün həqiqi mənasında o, bu həyatda gözü ilə od götürür. Eləcə də, uzunsaç oğlan, nə üçün kafel, parket-filan satmağa «məcbur olmalıdır». Fətulla, vaqon bələdçisi, qatar rəisi və b. Bu adamların hamısı fitrətən pozulmuş insanlar ola bilməz axı? Deməli, əsas məsələ ictimai mühit, sosial münasibətlərdə yol verilən əyintilərin, haqsızlıqların insan mənəviyyatına təsirindədir. Hekayədə müəllif kinayəsi sosial mühitə qarşı çevrilmişdir.

Mühitin insanın düşüncəsinə, əxlaqına həlledici təsiri məsələsi İ.Məlikzadənin əksər hekayələrində — «Talisman»da, «Varyete»də, «Şehli çəmənlərin işığı»nda, «İlk qazanc»da müəllif mövqeyinin bədii ifadəsi kimi alınır. «Talisman» hekayəsində «qəhrəmanın mənəvi böyümə, zənginləşmə prosesi»nin psixoloji əsasları bilavasitə mühitin təsiri ilə izah oluna bilər. Binnət, Əjdər, Əfəndi kimi kənd Adamlarının sadəliyi, saflığı, mənəvi bütövlüyü, qonaqpərvərlifi, maddi imkansızlığı və bu imkansızlıqdan doğan sonsuz həyacanları şəhər adamına – Ağarəhimə təsirsiz qalmır. Ağarəhim daxili ziddiyyətlərdən qurtularaq kənd adamının mənəvi bütövlüyünü qiymətləndirmək üçün özündə qüvvə tapır.

Hekayədə kəndin sosial problemləri də qabardılır. Binnətin ağır zəhmətdə keçən həyatı, Əfəndinin «daş kimi bərk, cod əli»nin «çat-çat yoğun barmaqlar»ı müqabilində qarşılaşdıqları maddi problem — min manat pulun tapılmasının «müsibətə» çevrilməsi kəndin dərin sosial problemlərlə üzbəüz qalmasına dair müəllif mövqyinin əksidir. «Şübhəsiz, sənətkar mövqeyini əsərin ümumi konsepsiyasında, bəzən üzdə görünməyən — daxili, mətnaltı mənalarında axtarmaq müəyyən dərəcədə subyektiv təşəbbüsdür. Çünki belə olan halda, yazıçı marağı obrazların bilavasitə özündə təzahür etməyə bilər. Lakin təkrar edirik: sənətkar hətta bir nəfər müsbət qəhrəmanı olmayan, yaxud qəhrəmanı əməli fəaliyyət prosesində zəif nəzərə çarpan

əsərdə də aktiv mövqedən çıxış edə bilər».[1] «Qatarda», «Talisman», «İlk qazanc», «Varyete», «Cehiz güzgüsü», «Bir göyün altında», «Şehli çəmənlərin işığı» hekayələrinin ideyası, oxucuya əxlaqi-mənəvi təsir gücü ilk növbədə mətnaltı qatda ifadə olunan aktiv müəllif mövqeyi ilə müəyyən olunur. «İlk qazanc»da onluq Haşımın dələduz, rüşvətxor və iddialı xarakteri və bu xarakterin yeniyetmə oğlan Qələndərə mənfi təsiri ilk baxışdan diqqəti daha çox çəksə də, əsas tənqid hədəfi onluq Həşimlərin yetişməsinə və alaq otları kimi sürətlə çoxalmasına şərait yaradan sosial mühit, cəmiyyətdir. Onluq həşimlərin özündən müştəbehliyini, Rizvanın əməllərini, Xankişinin düşdüyü çətin vəziyyəti («Varyete»), Aramın və Aramların sonsuz həyasızlıqlarını və erməni xislətlərini («Bir göyün altında») görəndə, istər-istəməz, mühit və zaman haqqında düşünməli oluruq. Müəllif fikri sosial mühitin, siyasi rejimin problemləri kontekstində əyaniləşir.

«Şehli çəmənlərin işığı» hekayəsinin qəhrəmanı 60 yaşlı Mirzədir. Ömrünün 40 ilini «Dalni Vostok»da keçirən 60 yaşlı bu kişi arvadının ölümündən sonra yad torpaqda özünə yer tapa bilmir. İçində bir boşluq yaranır. Mirzə fikirləşir ki, «ömür kitabından altmışıncı vərəq də düşüdü. Səssiz-səmirsiz düşən bu vərəqə heyfsələnirdi. Görəsən axırıncı vərəq deyil ki, bu?»[2].

40 ildən çox keçən müddətdə səmanın «tutqunluğu», «qəsəbənin başı üstündən asılan», «göyün bozluğu», «taxtapuşların qırağından sallanan sırsıra»lar Mirzəni heç belə darıxdırmamışdı. Mirzə hiss edir ki, ölməyin vaxtı çatıb. Yaddaşının harasındasa ilişib qalan «Gəzməyə qərib ölkə; Ölməyə vətən yaxşı» misraları onu doğma torpağa çəkir. Mirzə gedib vətənində ölməyi qərarlaşdırır. Ölmək fikri ilə elinə-obasına qayıdan Mirzəni bacısı Güldəstə, yeznəsi Qədir və bütün el-oba səmimi qarşılayır. O, ata-anasının baxımsız qalmış qəbirlərini düzəltdirir, bir məktəbdə oxuduqları vaxt incitdiyi Həsəni tapb

[1] Yusifli V. Nəsr: konfliktlər, xarakterlər. Bakı. Yazıçı, 1986, s.75.
[1] Məlikzadə İ. Şehli çəmənlərin işığı. Bakı: «Yazıçı», 1991

ondan halalllıq alır. Mirzə fikirləşir ki, bəli indi ölə bilər. Ən qəribəsi də budur ki, «işin belə tez qurtarmağı Mirzənin ürəyincə deyildi, ona elə gəlirdi ki, görəyəcəyi işlər azaldıqca ölümü yaxınlaşır. Mirzə tez ölmək istəmirdi: bura gəldiyi iyirmi gündə əməlli-başlı dirçəlmişdi».[1]

Hekayə bədbin bir ovqatla başlayıb nikbin sonluqla bitir. Həsənlə tanışlıq prosesində Mirzə maşınları təmir işində mütəxəssis kimi onlara kömək edir, səhər isə Həsən özü onun dalınca gəlir. Mirzə bacısına deyir: «Bir az yemək qoy, aparım, bəlkə gec qayıtdım. Maşınları yığıma hazırlamaq lazımdır... İş çoxdu».[2]

Mənalı sonluqdur. Lakin insana yeni həyat bəxş edən və həm də təbii bir sonluqdur. Tənqidçi N.Cabbarov hekayə janrına münasibətinə bildirəndə yazır: «Məncə, hekayə üçün güclü və yaddaqalan xarakter nə qədər vacibdirsə, düşündürücü və ciddi hadisə də bir o qədər vacib və zəruridir».[3] «Şehli çəmənlərin işığı» hekayəsinin fabulasında «düşündürücü və ciddi», eyni zamanda həyati və ibrətli bir hadisə durur. Müəllifin bu həyat materialını təqdimində istifadə etdiyi boyalar təbii və təsirli olduğu üçün hekayə bir nəfəs oxunur, vətən torpağının müqəddəsliyinə, əvəzolunmazlığına, «Ölmüş ruh»a can vermək qüdrətində olmasına güclü inam yaradır.

Hekayə yaradıcılığında Elçinin müşahidə qabiliyyətinin itiliyi mövzu seçimindəki rəngarənglikdə özünü daha artıq göstərir. İctimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi problemlərin, məişət məsələlərin təsvir obyektinə çevrilməsi onun 80-ci illər hekayələri üçün səciyyəvilik kəsb edir. «Bülbülün nağılı» və «Ayaqqabı» hekayələrində azadlıq idealı, insan mənən azad olmalıdır – fikri müxtəlif təsvir predmetləri ilə əyaniləşirsə, «Baladadaşın toy hamamı», «Parisdə avtomobil qəzası» hekayələrində sosial və mənəvi-əxlaqi problemlərin inikası

[1] Yenə orada. s.179

[2] Məlikzadə İ. Şehli çəmənlərin işığı. Bakı: «Yazıçı», 1991, s.183

[3] Nəsr: problemlər, mülahizələr («Dəyirmi stol» ətrafında söhbət)

əsasdır. Bu hekayələrdə təsvir predmeti kimi seçilən hadisələrin əhatə dairəsi də fərqlidir. «Bülübülün nağılı»nda hadisələr ənənəvi saray mühitində «Ayaqqabı»da restoranda, «Parisdə avtomobil qəzası»nda isə bir ailə çərçivəsində təsvir olunur. «Baladadaşın toy hamamı»nda isə hadisələr Abşeron kəndlərindən birində cərəyan edir. «Bülübülün nağılı»ndan başqa qalan hekayələrin süjet xətti məişət qarşıdurmalarından yaranan kolliziyalar əsasında inkişaf edir. Lakin bu kolliziyaların yaranması da, son nəticəsi də əsas qəhrəmanların daxili aləmləri ilə daha çox bağlanır və psixoloji yönümdə gedir.

Əgər İ.Məlikzadənin hekayələrində hadisələr daha çox yuxarıda deyildiyi kimi, qəhrəmanların həyatının «tələtümlü anlar»ından başlayırsa, Elçində, əksinə, həlledici məqama qədər hadisələr və qəhrəman xeyli yol gəlir. Keçilən yol isə baş verəcək hadisənin və qəhrəmanın hərəkətlərini psixoloji əsaslandırmaya xidmət edir. «Mahmud və Məryəm» romanı ilə bağlı A.Hüseynov yazırdı ki, «Elçin… təhkiyənin qəil keçidlərinə, süjetin gözlənilməz dəyişikliklərinə meyl edir».[1] Demək lazımdır ki, bu cəhət yazıçının əksər hekayələri üçün də səciyyəvidir. «Baladadaşın toy hamamı»nda əsas hadisəyə keçidin mənzərəsinə diqqət yetirək: «Ələkbərlə Gümüş Malik içəri girdi və Baladadaşın toy hamamı macərası da əslində elə buradan başlandı».[2] «Ayaqqabı»da da eynitipli keçid üsuluna rast gəlirik: «Və həmin küləkli mart gecəsinin də əsas əhvalatı bundan sonra başladı».[3] Belə keçidlərin mahiyyəti oxucunun diqqətini baş verəcək hadisədəki əsas mətləbə doğru istiqamətləndirmək və əsərin oxunaqlılığını artırmaqla

---

[1] Hüseynov A. Nəsr (1982-ci ilin icmalı). Ədəbi proses -81-82. Bakı: «Elm», 1987, s.220

[2] Elçin. Seçilmiş əsərləri. İki cilddə. I cild, Bakı: Azərnəşr, 1987, s.152

[3] Yenə orada. s.175

[4] Quliyev V. Nəsr (1981-ci ilin icmal). Ədəbi proses – 81-82. Bakı: «Elm», 1987, s.15

müəyyən olunur.

Ədəbi tənqid «Baladadaşın toy hamamı» hekayəsinə daha artıq diqqət yetirmiş və ideya-bədii mükəmməllik baxımından onu yüksək qiymətləndirmişlər. Tənqid hekayə qəhrəmanının mənəvi keyfiyyətlərə malik bir obraz kimi hələ, «Baladadaşın ilk məhəbbəti» hekayəsində oxucuya tanış olduğunu, bu hekayədə isə «obrazın mənəvi oyanışı»ndan, «döyüşkən keyfiyyətlər kəsb etməsindən danışmışdır».[1] Baladadaş obrazını «nəsrimizə tamamilə yeni bir qəhrəman tipinin — «Baladadaş tipi»nin gəlişi kimi mənalandıraraq, onun mənsub olduğu zümrəyə Elçinin fərqli, orijinal yazıçı münasibətinin məzmununu tənqidçi N.Cabbarov belə açır: «Nəsrimizdə (və təkcə nəsrimizdə yox) heyrətamiz bir yekdilliklə ancaq məsxərəyə qoyulan… bu abşeronlu oğlanı ilk dəfəydi ki, Elçin nəsri bazar piştaxtaları arxasından…, göyərçin hinlərindən dartıb, mavi Xəzərin genişliyinə çıxarırdı. …Yalan və süni təsəvvürlə işləyən karikatura həvəskarlarından fərqli olaraq, Elçin birbaşa canlı naturanın özünə müraciət edir, onun çoxsəsli və çoxrəngli daxili aləsminə üz tuturdu».[2] Məsələ onda deyildi ki, bir-birinin avamı olan bu iki hekayənin qəhrəmanı saf idi, təmiz və genişürəkli idi, məğrur və qeyrətli idi, «atası Ağababanın mənəvi prinsipləri»ni bütünlüklə özündə daşıyırdı, yox, məsələ onda idi ki, Elçin bu obrazı oxucuya tanıdana qədər biz ondakı bu sifətləri görə bilmirdik. Bu oğlanın simasında Elçinin hekayəsi bizə Abşeron kəndlərində yaşayan bütöv bir təbəqənin — Baladadaşların, Əzizağaların mənəvi dünyasını çatdırırdı. Eyni zamanda «bütün azərbaycanlı gənclərə xas olan məğrurluq, ötkəmlik, bütövlük və ərənlik ədası həssas və xeyirxah yazıçı qələmilə məhz onun xarakterində də qanuni keyfiyyət kimi təsbit və müdafiə olunurdu».[3]

---

[1] Cabbarov N. Həyat nəfəsli nəsr (müqəddimə). Elçin. Seçilmiş əsərləri. İki cilddə, I cild. Bakı: «Yazıçı», 1987, s.13

«Baladadaşın toy hamamı» hekayəsinin təhlilində tənqidi fikrin ağırlığı əsasən Baladadaşın obrazı üzərinə düşür. Hekayənin ideya məzmunu bütövlükdə bu obrazla bağlanır. Hekayənin konflikti Gümüş Maliklə Baladadaş arasındakı münaqişədən yaranır. Konflikt getdikcə güclənir və Baladadaşın toy hamamına gedəcəyi gündə özünün ən gərgin həddinə çatır. Konfliktin bu şəkildə inkişafı əsas hadisə və obrazları baş qəhrəmanla birbaşa əlaqələndirməyə və onun xarakterini bütün cizgiləri ilə açmağa imkan verir. Gümüş Malik — Baladadaş, Ələkbər — Baladadaş, Əziziağa — Baladadaş, Atası — bacıları və Baladadaş xətləri mənəvi — əxlaqi düşüncə tərzi ilə iki qismə ayrılan kənd adamlarının mənəviyyatı haqqında təsəvvürləri tamamlayır. Məlum olur ki, «çoxluğu Baladadaş kimi təmiz və saf, bu təmizlik və saflıqla yalnız dənizlə müqayisəyə gələsi adamlar, azlığı isə Gümüş Malik və onun kiçik meşan mühiti təmsil edir».[1]

Göründüyü kimi, hekayənin doğurduğu ideya-məzmun təəssüratı son dərəcə genişdir. Baladadaş obrazı yazıçı fikrinin ifadəsində mühüm rol Oynasa da, bu zənginliyi bütövlükdə ehtiva etmir. Fikrimizcə, «Baladadaşın toy hamamı» hekayəsində Azərbaycan kəndinin əxlaqi-mənəvi mənzərəsi kifayət qədər tutumlu əks olunmuşdur. Hekayə öz ideya-bədii siqləti ilə M.Cəlilin «Danabaş kəndinin əhvalatları» əsərini xatırladır. Müasir Azərbaycan hekayəsində M.Cəlil yaradıcılığının güclü ənənələrinin yaşadığına dair ədəbi tənqiddə tez-tez səslənən fikirlər də buna sübutdur.[2] Hekayədə mənəvi-əxlaqi problemlər kontekstində milli-yaddaş, milli ənənələr, milli varlıq və həyat məsələləri əks olunur. Çayxanada baş verən konflikt zəminində ötkəm «döyüşkən» Baladadaşın Ələkbərin hamamına yox, dənizə üz tutması vaxtı keçmiş,

---

[2] Yenə orada.

[1] Yusifli V. Dövrün mozaikası. «Azərbaycan» jurnalı, 1984, №6
[2] Yenə orada.

özünü doğrultmayan adətlərə, mənasız qarşıdurmalara, «qan tökmələrə» yazıçının tənqidi baxışını ifadə edir.

Ağababa və onun ailəsi xüsusən qızlarının simasında Elçin Azərbaycan xalqının minillik yaşarı ənənələrinin ən yaxşı cəhətlərini ümumiləşdirmişdir.

Qardaşlarının toy ərəfəsində son nəticəsi bədbəxtliyə gətirib çıxara biləcək münaqişə ilə bağlı bacıların keçirdikləri həyacan, psixoloji sarsıntılar olduqca canlı və təbii təsvir olunur. Toy ərəfəsində münaqişə ilə bağlı bacılarının qardaşlarına münasibəti oxucuda kövrək hisslər doğurur: «Baladadaşın bacıları Nailə, Firuzə, Kəmalə, Amalə, Dilşad və Böyükxanım nigarançılıqdan bilmirdilər ki, nə etsinlər, böyük qardaşları Baladadaşın köynəklərini daha səliqə ilə yuyurdular, şalvarlarını, pencəyini daha ciddi-cəhdlə ütüləyirdilər, çayını, xörəyini daha səliqə-sahmanla gətirirdilər».[1] Baş vermiş hadisəyə bacıların münasibəti gerçəkliyə sədaqət və psixoloji baxımdan bu parçada rəsm edilmişdir.

Ağababa ata obrazı kimi son dərəcə millidir, milli varlığımızın kişilik, insanlıq dəyərlərini varlığında yaşadır. Ağababa səbri, təmkini, kişilik heysiyyəti ilə olduqca təsirli, təsirli olduğu qədər də canlı və həyati obrazdır. Yüz əziyyətlə böyütdüyü oğlu adi bir çayxana davasının qurbanı ola bilər. Ağababanın bu hadisə ilə bağlı hərəkətləri düşündürücüdür: «Ağababa qaşlarını çatdı, heç kimə heç nə demədi, tütündən sapsarı saralmış barmaqları arasında tutuduğu siqareti Əncir ağacının dibinə tulladı, sonra təzə siqaret yandırdı».

Ağababanın ailəsində keçmiş adət və ənənələrimizin yaxşı cəhətləri qorunub saxlanmışdır. Ailənin mənəvi birliyi, bütövlüyü bunun sübutudur. Hadisələrin sonuna qədər kəndin demək olar ki, bütün caamatının (Gümüş Malikdən və Ələkbərdən başqa) Baladadaşa qoşulub dənizdə çimməyə getməsi bu mənəvi dəyərlərin bundan sonra da hifz ediləcəyinə müəllif inamının təcəssümüdür.

[1] Elçin. Seçilmiş əsərləri. İki cilddə, I cild, Bakı: Azərnəşr, 1987, s.160

Həyat həqiqətlərinə sədaqəti hər şeydən üstün tutan Elçin qələmi bütün ailələrdə bu saflığın, təmizliyin və bütövlüyün qorunmadığını yaxşı bilir. Buna görə də «Parisdə avtomobil qəzası» hekayəsində onun bədii təsvirin mərkəzinə çəkdiyi ailə artıq Ağababa ailəsindən köklü şəkildə fərqlənir. Bu hekayədə yaşadığımız həyat üçün səciyyəvi olan başqa bir ailə tipi göstərilmişdir. Həm də bu ailə tipinə Elçinin münasibəti hekayənin tənqid pafosu ilə müəyyənləşir. Ağababa kimi Kərim müəllim də ailənin başçısıdır. Lakin bu ailədə ailə başçısına müqəddəs münasibət yoxdur. Ailə üzvlərini bir-birinə bağlayan mənəvi bağlar çox zəifdir. Bu ailədə hərə odu öz qabağına çəkməyə çalışır. Hekayənin fabulasında çox sadə, həyati və ibrətamiz hadisə durur: Kərim müəllimin fizika üzrə mütəxəssis olan kürəkəni Salman Parisə təcrübəyə gedir, orada avtomobil qəzasına düşür. Avtomobilin mənsub olduğu şirkət Salmanını müalicəsinin və bir yaxın qohumunun Parisə gəlməsi xərcini öz üzərinə götürür. Kərim müəllimin ailəsinin hər bir üzvü istəyir ki, Parisə məhz o getsin. Sonra da Salmandan məktub gəlir. O artıq sağalıb və heç kimin də Parisə gəlməsinə ehtiyac yoxdur.

Yazıçı ilk növbədə ailə üzvlərinin bir-birinə münasibətdə qeyri-səmimiliyi, laqeydliyi göstərir. Bu təsvirlərdə psixoloji boyaların zənginliyi diqqəti daha artıq cəlb edir. Ata ilə oğul, bacı ilə qardaş, ər və arvad arasında adi bir məsələyə münasibətdə (Parisə getmək məsələsinə münasibətdə – T.S.) fikir birliyinin olmaması, bu fikir ayrılıqlarının hətta dava-dalaş səviyyəsinə, küsüşməyə, evdən çıxıb getməyə gətirib çıxarması Elçini müasir ailələrin tez-tez qarşılaşdığı problem kimi ciddi narahat edir. Yazıçı müasir ailələr üçün səciyyəvi olan bu halı ciddi sosial məsələ kimi mənalandırır və bu mənəvi cılızlaşmanın madldi imkansızlıqla əlaqəsinin bağlarını açmağa çalışır.

Elçin yaranan ailə problemlərində insanların düşüncəsində özünə yer alan maddi rifahın bütün mənəvi dəyərlərdən üstün

tutulmasının mühüm rol oynadığını, yersiz söz-söhbətlərin, hətta ailə dağıntılarının əksəriyyətinin məhz bu səbəbdən baş verdiyini realist qələmlə əks etdirir. Ailənin Salmana yanaşmasına yazıçının ironik münasibəti da bununla bağlıdır. Kərim müəllimin Salman haqqında düşüncələri bu baxımdan maraqlıdır: «Şərqiyyənin əri Salman fizika ilə məşğul olurdu, deyirdilər ki, istedadlı alimdir, amma istedad nə ev idi, nə pul idi, nə də maşın idi… Dünyada bəxt deyilən bir şey vardısa, Şərqiyyənin bəxti gətirməmişdi; düzdü, Salman içən, gəzən, deyinən adam deyildi, səhər çıxıb gedirdi işə, bir də axşam gəlirdi».[1]

Hekayədə Salman ağıllı, sakit, işini gözəl bilən mütəxəsis, ailəcanlı bir insan kimi canlanır. Ancaq Salmanın pulu yoxdur. Pul haqqında düşünmədiyi üçün bütün ailə onu «əfəl» hesab edir, heç taleyi ilə də əsaslı şəkildə maraqlanmırlar. Yazıçı ailənin insanı və insanlığı qiymətləndirmə meyarları ilə razılaşmır. Bu cür çürük əxlaq və mənəviyyat prinsiplərinin insanı xoşbəxt edə bilməyəcəyinə qəti inam hekayədə müəllif mövqeyini mətnaltı ifadəsi kimi meydana çıxır.

Anarın «Vahimə» hekayəsi 1993-cü ildə yazılmışdır. Hekayənin yazılma vaxtı ilə təsvir predmeti kimi seçilən hadisələrin baş vermə zamanı arasında əsaslı fərq yoxdur. Hadisələrin cərəyan etdiyi məkan da konkretdir — şəhərdə və Mərdəkandakı bağ evlərindən birində. Hekayədə aparıcı qəhrəmanın — şəhərin tanınmış psixiatorlarından biri Orucun 45 illik ömrünün bir neçə günü təsvir edilir. Ömrünün çox hissəsini şəhərdə keçirən, gərgin əməyi, çalışması ilə ad-san sahibi olan, özünə «ideal» bir yaşayış şəraiti quran ziyalı tipi kimi bu günümüz üçün səciyyəvidir. Əlbəttə, müasir ziyalıların çox fərqli səciyyələrə malik olan bütün təbəqələrinin xarakterik əlamətlərini özündə birləşdirən ümumiləşdirici bir tip kimi yox, konkret bir təbəqənin dünyagörüşünü, yaşayış amalını ifadə edən səciyyəvi tip kimi. Hekayədə Orucun xarakteri hərtərəfli

[1] Elçin. Seçilmiş əsərləri. İki cilddə. I cild, Bakı: Azərnəşr, 1987, s.226

açılır. Oruc bir həkim kimi istedadlı olmasından özü üçün maksimum dərəcədə istifadə etməyi tamamilə qanunauyğun hal hesab edir və «rəsmi maaşından ölçüyəgəlməz dərəcədə artıq olan» «halal haqqı»na, əslində aldığı rüşvətlərə qanunilik və halaldlıq donu geyindirir və bu hesaba da özü üçünü son dərəcə dəbdəbəli yaşayış şəraiti düzəldir. Bir ziyalı olaraq Orucun və özü xarakterik olan dostlarının maraq dairəsi də diqqətdən yayınmır: «Tanışı çox, dostu azdı. İki-üç dostuyla nadir hallarda siyasətdən danışardılar. Maraqları-peşələri və peşələrinin yaratdığı maddi imkanlar, ailələrinin rifahı idi. Bir də qadınlar… Bir-birini sürətlə təqib edən gərgin ictimai-siyasi hadisələrdən uzaq olmağa çalışırdılar».[1]

Oruc yaşayışa «dünya beş günlükdür, beşi də qara» fəlsəfəsi ilə yanaşır və həyatını buna uyğun quraraq mümkün qədər çox zövq — səfa ilə yaşamağa çalışır. «Hünər b uqara günləri istədiyin rəngə boyamaq və o rəngdə yaşamaqdır. Son vaxtlara qədər Oruca elə gəlirdi ki, bunu bacarıb».[2]

Həyatın dadını mümkün qdər çox çıxarmaq ehtirasından doğan, müayinə və müalicə, maddi imkanlar, ailə sakitliyi, oğlunun gələcək yüksəlişi, bağın açıq havası, …Ofelyalı şənbələr, dost məclisləri, preferans, nərd, videofilmlərdən ibarət «dəqiq ömür cədvəli» Orucun həyatını «çəpər içinə salır» və onu öz fərdi dünyasında yaşadır. Dünyanın və millətin dərdləri bu çəpər, bu Daş divarları yarıb Orucun həyatına heç cürə daxil ola bilmir. Çünki «bu divarın dalında qaynaşan, çalxalanan, kükrəyən, qan axıdılan, göz yaşı tökülən dünyanın ona elə bil heç dəxli yoxdu».[3]

Orucu ən çox narahat edən yaşının əlliyə yaxınlaşmasıdır. «Ofeliyalı, parnofilmli, pereferanslı, kabablı» həyatın nə vaxtsa tükənəcəyi ehtimalı Orucun bəzən yuxusunu qaçırdır, yata bilməyib yataqda qurcuxa-qurcuxa qaçanda halı yaman olurdu.

---

[1] Anar. Otel otağı. Bakı: «Gənclik», 1995, s.22
[2] Yenə orada. s.24
[3] Yenə orada. s.23

İlan — qurbağa girərdi beyninə. Yaşının xofu basardı onu —ı əlliyə nə qalb ki…»[1].

Oruc cavanlıq şövqünü, gücünü saxlamaq üçün nə qədər «dəqiq ömür cədvəli» tərtib etsə də, özünü «ictimai həyatın tələtümləri»ndən — «mitinqlər, tətillər, Qarabağ davası, hakimiyyət çəkişmələri və hakimiyyət dəyişmələri»ndən uzaq tutsa da, yenə də «işin içindən iş çıxır». Beş il qabaq Bağlar idarəsinin ona verdiyi bağın əsl sahibi günlərin bir günü Orucun yanına gəlib, vaxtı ilə babasına məxsus olan bu bağı qaytarmasını qətiyyətlə tələb edir. Oruc, əlbəttə, qəti boyun qaçırır. Bununla belə, «dəqiq tərtib edilmiş» həyat cədvəli pozulur, Daş hasarlardan ibarət ömür çəpərlərinin sədləri yarır və Orucun narahat günləri başlanır. Hekayənin çap olunduğu «Otel otağı» kitabına yazılan «annotasi»da «Qırmızı limuzin» və «Vahimə» hekayələrində sürrealist boyaların qabarıq göründüyü qeyd edilir. Hekayədə konkret məqamlarda yazıçının sürrealist təsvir üsuluna müraciəti həqiqətdir. Baləmi bağın geri qaytarılmasını tələb edəndən sonra Oruc bir müddət bağa getmir. Nəhayət dözməyib gedəndə isə, bağ evinin qapısında açar görür, açar öz-özünə burulur. Oruca elə gəlir ki, içəridə adam var, onlar əlbəyaxa olurlar, Oruc bu adamı öldürür. Əslində bu hadisə baş vermir. Baləminin tələbləri ilə bağın Orucun psixikasında yaranan pozğunluqdan əmələ gələn bu qarabasma hadisəsi, müxtəlif günlərdə iki dəfə təkrarlanır. Bu şərtilik gerçəkliyin bədii təsvirində realizmə qətiyyən xələl gətirmir, əksinə, hekayədəki realizmi daha da sərt axara salır.

N.Cəfərov yazır: «Qırmızı limuzin» hekayəsinin qəhrəmanı kimi «Vahimə» hekayəsinin qəhrəmanı da, nə qədər ayrı adam olursa-olsun, ictimai reallığın hər bir insana vurduğu başgicəlləndirici psixoloji zərbələrə dözə bilmir. Onun («Vahimə»nin qəhrəmanının) düşüncələrini təkzib tmək çətindir: «Ümumən bu son illərin hadisələri hamımızın beyinlərini az və ya çox dərəcədə çaşdırmayıbmı, məhvərindən çı-

[1] Yenə orada.

xarmayıbmı?...»[1].

Oruc çox narahat olur, əsəbi günlər keçirir və belə narahat günlərin birində qırılıb bağın həyətinə düşən yüksək gərginlikli elektrik xəttinə toxunub ölür.

İlk növbədə təsvir predmeti kimi götürülən materialın həyatiliyi, həyati olduğu qədər də səciyyəviliyi diqqəti cəlb edir. Sanki hər gün gördüyümüz, müşahidə etdiyimiz və bəzən də iştirakçısı olduğumuz hadisələr kino lenti kimi gözlərimiz qarşısından keçib gedir.

Müəllifin bədii tədqiqatın mərkəzinə çəkdiyi həyat materialını dərindən bilməsi, bütün konkretliyi və səciyyəvi detalları ilə yks etdirə bilməsi razılıq doğurur. Hekayədə yazıçı niyyəti konkret situasiyalar və xarakterlər vasitəsilə əyaniləşir. Orucun ölümü — yanıb kösövə dönməsi təsadüfi bir hadisə nəticəsində baş versə də, müəllif bu ölümdə bir qanuna-uyğunluq görür. Əlbəttə, hekayədə bu barədə heç nə deyilmir. Hiss olunur ki, müəllifi ən çox narahat edən aparıcı qəhrəmanın ictimai amaldan məhrum olmasıdır. Müəllifə görə, insan ancaq öz fərdi dünyasında yaşaya bilməz Vətəndaşlıq hissindən, ictimai amaldan məhrumluq mənəvi boşluğa, həyatın beş günlüyü haqqında çürük fəlsəfəyə aparır və heç vaxt insanı sona qədər xoşbəxt edə bilməz. Əgər belə bir xarakter və düşüncə sahibi ziyalıdırsa, yüksək ziyalı titulları daşıyırsa, bu artıq mənəvi ölülükdür və cəmiyyətin sosial faciəsidir. Orucun faciəli ölümü bu mənəvi ölülüyün rəmzi ifadəsidir.

[1] Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı: «Çaşıoğlu», 2004, s.207

Ədəbi tənqid məsələləri

Məqalələr

NƏSR

1. AĞARƏHİM RƏHİMOVUN NƏSR ÜSLUBU VƏ ROMANLARININ POETİKASINA DAİR

Jan Valjan katorqa həbsxanasına titrəyə-titrəyə və ağlaya-ağlaya girmişdi, oradan isə qəlbi daşa dönmüş halda çıxdı: katorqaya gedəndə ümidsizlikdən onun qəlbi parçalanırdı, çıxanda isə çox kədərli idi.
Bu adamın qəlbində nələr olmuşdu?
«Səfillər» romanından

Çağdaş bədii nəsrdə müxəlif yaradıcılıq təmayülləri var. 60-cı illərdən başlayaraq ədəbiyyatımızda özünə yer alan «yeni nəsr» təmayülünü, son onilliklərdə boy verməyə başlayan postmodernist nəsr üslubunu xüsusi fərqləndirmək olar. Birinci təmayülün ənənəyə davamlı bağlılığı, bu nəsrin formalaşmasında M.Cəlil yaradıcılığının rolu tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda xüsusi vurğulanır.

Diqqətimizi belə bir cəhət cəlb edir ki, daha çox 60-cılar nəsli ilə təmsil olunan «yeni nəsr»in formalaşmasında bu illərəqədərki Azərbaycan sovet nəsrinin yox, inqilabdan qabaqkı nəsrin, daha çox isə tənqidi realist nəsrin təsirindən danışılır.

A.Rəhimov nəsri də ənənəyə güclü bağlılığı ilə 60-cılar nəslinin yaradıcılığını yada salır. Lakin 90-cı illərdə bədii yaradıcılığa gələn yazıçının nəsri 60-cıların yaradıcılığını təkrar etmir. İlk növbədə ona görə ki, A.Rəhimovun əsərlərində tənqidi realist nəsrlə bərabər, maarifçi realist nəsrin ənənələri özünə daha çox yer alır. Çoxsaylı hekayələrin, «Yaddaşda yaşar xatirələr», «Gəlinqayada qoşa məzar», «Ulu kəndim», «Fırıldaqçı Niftulla», «Taleyin hökmü», «Bank əməliyyatı» povestlərinin, «Qoşa qanad», «İkili dünyam», «Ovlaq keçidi», «Səfalət», «Girdab», «Cinayət və etiraf» romanlarının,

«Canavar balası», «Əsgər anası», «Vicdan məhkəməsi» və s. pyeslərin müəllifi olan A.Rəhimov öz dünyagörüşü və yazı manerası ilə XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində yaşayıb yaradan maarifçi realistlərin sənət yolunu davam etdirir. Zeynəlabdin Marağayi, N.Nərimanov, S.M.Qənizadə, İ.Musabəyov, R.Əfəndizadə yaradıcılığına məxsus bir çox əlamətdar keyfiyyətlər A.Rəhimovun yaradıcılığı timsalında Azərbaycan ədəbiyyatında yenidən görünməyə başlayır. Fikrimizcə, bu çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında təsadüfi bir keyfiyyət olmayıb, öncə, XX əsrin sonu, yeni əsrin başlanğıcındakı ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni və eyni zamanda mənəvi-əxlaqi sferanın XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindəki şəraitlə çox yaxından səsləşməsi ilə bağlıdır. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda kapitalist münasibətlərinin təşəkkülü, cəmiyyət əxlaqının formalaşmasında iqtisadi amilin ön plana keçməsi dövrün qabaqcıl ziyalıları qarşısında ədəbi-mədəni və pedaqoji mühiti canlandırmaq və mənəviyyat amilini qabağa çəkmək zərurətini aktual bir məsələyə çevirdi. Buna görə də: «XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçilərinin əsərlərində burjua-kapitalist cəmiyyətinin rəngarəng, ziddiyyətli səhnələrinin təsvir və təhlili, burjua-feodal əxlaq normalarının tənqidi əsas yer tuturdu. Yazıçıların hansı mövzuya müraciət etmələrindən asılı olmayaraq, bunların hamısından didaktik nəticələr çıxarır, qəhrəmanların hərəkətlərini onların əxlaqi keyfiyyətləri ilə əlaqəndirib izah edirdilər».[1] XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinin «neft və milyonlar səltənəti» (İ.Musabəyov) üçün xarakterik olan xüsusiyyətlər bazar münasibətləri sistemində XX əsrin sonu, XXI əsrin əvvəlləri üçün də səciyyəvilik qazandı. Azərbaycan gerçəkliyi yenidən «neft və milyonlar səltənətinə» çevrildi. İqtisadi amilin önə keçməsi mənəvi dəyərləri arxa plana keçirdi. Bazar münasi-

[1] Məmmədov X. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1978, s.39

bətlərinin astar tərəfdən mənimsənilməsi əxlaqi kataklizmin cəmiyyətin bütün sferalarını bürüməsi üçün tam münbit şərait yaratdı.

Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatında həm tənqid pafosunun, həm də maarifçi tendensiyanın güclənməsi, fikrimizcə, «insanı qulyabaniya çevirən» (Y.Səmədoğlu) əxlaq mühitinə qarşı mübarizə ideyasından və idealından güc alır. Müasir nəsrdə əxlaqi kataklizmə qarşı mübarizə 80-ci illərdən başlayaraq davamlı bir şəkildə özünü göstərsə də, yeni əsrin başlanğıcında A.Rəhimovun yaradıcılığının ən aparıcı xəttinə çevrildi. Yazıçının maarifçi dünyagörüşündən güc alan bu ideal estetik ideal şəklində bir əsərdən başqa bir əsərə keçərək bədii təcəssümünü tapdı. Əxlaqi kataklizmə qarşı mübarizə idealı yeni insan tərbiyəsi idealı ilə birləşərək yazıçının əsərlərinə dərin bir ümumiləşdirmə, sosial məzmun, fəlsəfi vüsət gətirdi.

Ədəbi tənqidin A.Rəhimovun yaradıcılığı ilə bağlı vurğuladığı bir fikrə diqqət yetirək: «Pedaqoq, tərbiyəçi, təhsil qurucusu olduğundan bədii nəsri üçün səciyyəvi olan mənəviyyat və əxlaq, ədalət və həqiqət problemini qaldırır. Bu ciddi keyfiyyət onun nəsrini başqalarından ayırır. Əslində, Ağarəhim müəllimin nəsr tipi mövcud ədəbi nəsrimizdə yoxdur».[1] Fikrimizcə, tənqidçi «mövcud ədəbi nəsrimizdə» yox, «çağdaş ədəbi nəsrimizdə» deməli idi. Razılaşırıq ki, A.Rəhimovun nəsr üslubuna məxsus keyfiyyətlər başqa bir çağdaşımızın yaradıcılığında müşahidə edilmir. Bu mənada çağdaş nəsrin hərəkətində bu, doğrudan da, yeni bir üslub təmayülünün başlanğıcıdır. Üslubun «metodun xüsusi, konkret təzahür forması» olduğunu nəzərə alsaq demək lazımdır ki, yeni əsrin başlanğıcında daha çox maarifçi realizmə məxsus estetik keyfiyyətlər A.Rəhimovun yaradıcılığında fərdi üslub əlamətləri kimi meydana çıxır.

«Məlumdur ki, tənqidi realizmin poetikasında «tipik şərait» və onun təsiri qanunu labüd, vahid, hakimi — mütləq bir

[1] Sözün divanı və vətəndaş yanğısı. Bakı: BQU, 2007, s.4

qanundur. Maarifçi realizmdə isə müəyyən bir «iki hakimiyyətliliyi», demək olar ki, bütün tədqiqatçılar təsdiq edir: həm maddi, real, gerçək şəraitin təsirilə formalaşan, həm də ağlın və ounun mütləq qələbəsinə inamın təsiri ilə şərtlənən süjet, final, konflikt və xarakterlər!».[1]

Bu mülahizədə maarifçi realizmə məxsus bir keyfiyyət qabardılır. Maarifçi realist əsərdə süjet, bədii konflikt və bu konfliktin iştirakçısı olan obrazlar, başqa sözlə, bədii təsvirin mərkəzinə çəkilən həyat materialı bilavasitə gerçəklikdən gəlir, lakin bədii təsvirin hüdudları bununla sona yetmir. Eyni zamanda, müəllif idealından, dünyagörüşündən qidalanan və bilavasitə müəllif təxəyyülünün məhsulu olan təsvirlər də süjetin, konfliktin və obrazların xarakterinə təsir edir, istiqamətverici funksiya daşıyır.

Bu mənada A.Rəhimovun nəsrində, ilk növbədə, süjetin strukturunda və obrazların tipologiyasındakı ikilik diqqəti cəlb edir. Bu əsərlərdə süjet, öncə, gerçəklik materialının diktəsi ilə qurulur və yazıçının cəmiyyətdə baş verənlərə kəskin tənqidi münasibətini ifadə edir. Bu keyfiyyət onun həyatı inikas üsulunu bu və ya digər dərəcədə tənqidi realistlərin yaradıcılığına da yaxınlaşdırır. Yazıçının əsərlərində həyat ən qaranlıq tərəfləri, acıları, məhrumiyyətləri və bütün çılpaqlığı ilə aparıcı nəsr janrlarının, xüsusən romanın predmetinə çevrilir. Bu mənada janr öz «sosial təbiəti»nə (Mişel Zeraff) tam sadiq qalır və yazıçının romanları həyatımızın ən sərt həqiqətləri ilə bizi üzbəüz qoyur.

Cəmiyyətdə baş verənləri simvollaşdırmaq baxımından yazıçının son romanları «Səfalət» (Bakı, BAPQS nəşriyyatı, 2004), «Girdab» (Bakı, BAPQS nəşriyyatı, 2004) və «Cinayət və etiraf» (Bakı, BQU nəşriyyatı, 2007) bir-birinin davamıdır. Bu romanlar insan və cəmiyyət problemi kontekstində daxilən

[1] Qarayev Y. Azərbaycan realizminin mərhələləri. Bakı. «Elm», 1980, s.98.

saf və təmiz olan, mənəvi dünyası ilə ilkinliyə, milli tarixi kökə, varlığa söykənən İnsanın tale yolunu əks etdirir.

Xronoloji mənada «Səfalət»in birinci, «Girdab»ın ikinci, «Cinayət və etiraf»ın üçüncü yazılmasının ciddi estetik qanunauyğunluğa söykəndiyini söyləmək lazım gəlir. «Səfalət»də daxilən təmiz, saf İnsanın tale yolunun ilk mərhələsi əks etdirilir. Bu «yol»u Dilbər surəti ümumiləşdirir. İnsanın tale yolunun ikinci mərhələsi «Girdab»da Şəfəq obrazında öz bədii təcəssümünü tapır. İnsanın tale «yol»unun son mərhələsi İqrar obrazında əks olunur. Dilbərdən İqrara qədər keçilən və İqrarın tale yolunda cəmiyyət əxlaqındakı metamarfozalar təsvir və təhlil predmetinə çevrilir. Cəmiyyət əxlaqının (sosial, siyasi, mənəvi sferalarda) sürətli pozulmaya doğru getməsi, bu pozulmanın getdikcə (zaman keçdikcə) daha artıq qarşısıalınmazlığı və məhvə məhkumluq aqibəti ümumiləşdirilir. «Səfalət», «Girdab», «Cinayət və etiraf» romanları müəllif mövqeyində əks olunan bu acı həqiqəti dərin bədii ümumiləşdirməyə qadirliyi və məhz bu mənada sosial-fəlsəfi məzmun qazanması ilə çağdaş ədəbi prosesin diqqəti cəlb edən faktına çevrilir.

Məntiqi düşüncənin tələbinə uyğun olaraq «Səfalət»dəki hadisələr cəmiyyət həyatının «Girdab» və «Cinayət və etiraf»dakından əvvəlki mərhələsini əhatə edir. Çünki hər üç roman gerçəkliyin yazıçı düşüncəsindəki proyeksiyasının bədii ifadəsi kimi yaranmışdır. Zaman keçdikcə cəmiyyət daha artıq səfalət girdabına yuvarlanır, buna görə də səfalətdən qurtuluşun yolu görünməz olur. Müşahidə qabiliyyətinin itiliyi yazıçıya cəmiyyətdə gedən bu prosesləri daha dərindən duymaq imkanı verir. Bədii yaradıcılığa bilavasitə həyatdan gələn yazıçıya zaman daha dərin təfsilatlar diktə edir; «Səfalət»dən «Girdab»a, oradan da «Cinayət və etiraf»a gedən «yol» yazıçının cəmiyyətdə baş verən hadisələri dərinliyi və təfsilatı ilə əks etdirmək ümumiləşdirmək və ona tənqidi yanaşma məqsədini gerçəkləşdirir.

«Səfalət» romanı üç dilənçinin həyat «portreti»nin oxucuya təqdimi ilə başlanır. Bu «portret»lər bir-birini təkrar etmir. Xeyransanın və Məlahətin dilənçi həyatı mənəvi, Dilbərin bu yola düşməsi isə sosial-siyasi əxlaqın pozulmasının nəticəsi kimi dərk olunur. Mənəvi, sosial və siyasi əxlaqın pozulması isə, ümumiyyətlə, cəmiyyət əxlaqının pozulması haqda düşüncələrə stimul verir. Bütün zamanlarda dilənçilik mənəviyyatsızlıq meyarı kimi səslənib. A.Rəhimovun təsvir etdiyi cəmiyyətdə dilənçilik ən sərfəli yaşayış üsullarından, peşə sahələrindən biridir. Xeyransanın dilənməsi yox, dilənçiliyi ailəsini dolandırmaq üçün normal bir məşğuliyyət hesab etməsi mənəviyyatı aşındıran bir virus kimi qorxuludur. «Xodovoy» yerlərin dilənçilər arasında bölüşdürülməsi, dilənçilərin təşkilatlanması, onları himayə edən və bu yolla özünə var-dövlət qazanan məmur sisteminin mövcudluğu getdikcə güclənməkdə, genişlənməkdə olan yeni sosial bəladan xəbər verir. Fazilin kor anasının diləndiklərini əlindən alıb «dost»ları ilə birlikdə restoranlarda gün keçirməsi, Vera-Sima-Nazalardan ibarət fahişələr şəbəkəsi, xarici ölkələrdə özünü satmaq üçün gedənlərin sayının günü-gündən artması, ərlərin arvadlarını öz əlləri ilə Dubaya yola salmaları mənəvi-əxlaqi aşınmaların konkret detallarıdır və həyatımızın yeni-yeni, necə deyərlər, qatı açılmamış sosial bəlalarla üzbəüz qaldığını göstərir.

Müəllif içində yaşadığımız həyatın sosial xarakterini açmaq üçün Dilbərin həyat «romanı»nı axıracan izləyir. Üç dilənçidən məhz üçüncüsünün həyat yoluna yazıçı marağı təsadüfi deyil. Xeyransa xarakter etibarı ilə maddi dünyaya köklənmiş bir insandır. Dilənçilik onun üçün qazanc vasitəsidir və bu işindən hardasa o həm də zövq alır. Dilənçilikdən başqa onun fırıldaqçılıqla məşğul olması, fala baxmaq adı ilə adamları aldadıb var-yoxdan çıxarma təşəbbüsləri, nəhayət, oğurluğa qurşanıb öz həyatını puç etməsi nəfsinin əsiri olan bir insanın obrazı kimi yazıçı və oxucunun ona marağını azaldır. Başqa

sözlə, Xeyransanın mənəvi-əxlaqi dünyası ilə cəmiyyətin formalaşmaqda olan əxlaq qanunları üst-üstə düşür. Obrazın son aqibəti uğursuz olsa da, bu aqibət tragik bir yaşantıya çevrilmir. Məlahətin öz peşəsinə münasibəti Xeyransanınkından fərqli olsa da, onun da faciəsi sosial məzmun qazana bilmir. Daha çox oğlu Fazilin əndazədən çıxan hərəkətləri ilə müşayiət olunan «məişət dramı» çərçivəsində qalır.

Dilbərin dilənçi həyatı müəllifə romanın sərt realist və tənqidi süjetini qurmaq üçün daha uyğun görünür. Dilənçilik edən və etməyə məcbur olan Dilbərin həyatı həm retrospektiv, həm də real planda bədii təsvirin mərkəzinə gətirilir. İlk növbədə, onun-gənc bir qızın dilənçilik etməyə məcbur qalmasının səbəbləri açılır. Məlum olur ki, Dilbər qaçqınlıq həyatı yaşayır. Dilbərin həyat romanının hələ ilk görüntüləri ciddi sosial və hətta siyasi problemlərin romanın təsvir predmetinə çevrilməsinə şərait yaradır.

Dilbərin ara-sıra öz həyat tarixçəsini vərəqləməsi oxucunu Qarabağ hadisələri haqqında xeyli gizli mətləblərdən və həqiqətlərdən hali edir. Qarabağda başımıza gələnlər faciələrimizin bir tərəfi, oradan qaçqın düşənlərin taleyin ümidinə buraxılması, onların səfil bir həyat keçirmək məcburiyyətində qalması, cəmiyyətin bu hala biganə münasibəti faciənin ikinci və daha ağır tərəfi kimi yazıçının kəskin tənqidi və vətəndaş münasibətinin obyekti olur. Dilbərin həyat «romanı» davam etdikcə, hətta o, dilənçilik həyatından qurtarıb normal bir həyat yaşamaq imkanı əldə etdikdən sonra belə, yazıçı öz müşahidələrini «qələmə almaqda» davam edir. Dilbər ictimai həyatın ən müxtəlif sferalarında ona sonsuz əzab verəcək haqsızlıqlarla, insana yaraşmayan şərəfsizliklərlə üzləşir. Qardaşı Şahidi öz yanına almaq üçün lazım olan sənədləri hazırlayarkən Dilbərin, ona kömək etmək istəyənlərin və həm də oxucunun müşahidə etdikləri müəllifin hadisələrə tənqidi yanaşmasının obyektivliyini təmin edir.

Dilbərin həyatın bütün və hər növ acılarını dadıb, nəhayət, xoşbəxtliyə qovuşduğu məqamda yenidən zillətə düçar olması — canından artıq sevdiyi əri Ürfanın təsadüfi bir gülləyə qurban getməsi hadisəsi də sosial həyatın bitib — tükənməyən özbaşınalıqlarını — sosial-siyasi anarxizmi görüntüyə gətirir və müəllif fikrinin daha təsirli və sərt ifadəsinə imkan verir.

Bütün fiziki və mənəvi parametrləri ilə xoşbəxt olmağa layiq olan bir insanın-Allahın ona bəxş etdiyi həyatı yaşamağa haqqı olan bir insanın hüquqları əlindən alınır, səfalətlər içindən qopan Dilbər az keçmir ki, yenidən səfalətin girdabına düşür.

A.Rəhimovun «Girdab» romanının yazılması və «səfalət»dən «girdab»a gedən yolun obyektiv — realist mənzərəsini bədii tədqiqatın mərkəzinə gətirməsində ciddi estetik qanunauyğunluq müşahidə edilir. Rollar dəyişir. Dilbərin həyat «romanı»na «nöqtə qoyan» oxucu Şəfəqin həyat «romanı»nı oxuyur. Bu romanlar bir-birinin təkrarı deyil. Və yaxud obrazların mexaniki əvəzlənməsi və ya «Səfalət» qəhrəmanının «Girdab»da davam edən həyatının sonrakı mərhələsinin sadəcə davamı deyil. Lakin bu romanlar həm də bir-birinin davamıdır. «Girdab», «Səfalət» müəllifinin qaldırdığı, müşahidə etdiyi, qiymətləndirmək və analitik təhlil vermək məqsədi ilə qələmə aldığı həyata başqa bir bucaq altından, yeni şəraitdə, dəyişməkdə olan zaman, xarakterlər müstəvisində baxışıdır. Daha çox ümumiləşdirməyə və deməli, fəlsəfi vüsətə nail olmaq təşəbbüsünün reallaşmasıdır.

Çağdaş həyatımızın demək olar ki, eyni dövrünün, yaxın illərin (90-cı illərin əvvəlləri) hadisələrini əks etdirən bu romanlarda yazıçının gerçəkliyə nüfuzunda keyfiyyət fərqi varmı? Var. Əks halda, «Girdab»ın yazılması mənasız olardı. Fikrimizcə, ilk və əsas fərq aparıcı qəhrəmanların-dəyişən zamanların «yük»ünü çəkən obrazların tipologiyasında meydana çıxır.

Şəfəq Dilbərin «tale yolu»nun davamçısdır, lakin Dilbər

deyil. Dilbər mənəviyyatca saf, təmiz olsa da, xaraktercə zəif idi. Özünü taleyin ümidinə buraxmışdı. Onda hərəkət, xöşbəxt bir gələcək uğrunda mübarizə amalı, düşüncəsi yox idi. Qaçqınlıqdan dilənçiliyə, oradan da normal həyata qayıtmasında Dilbərin heç bir qəti hərəkətini müşahidə etmirik. Doğrudur, Dilbər həmişə düşünür, əzab çəkir. Dilənçi həyatı ona sonsuz əzab verir, qürurunu toxunur. Normal bir həyata qovuşandan sonra da «dilənçi keçmişi» üçün xəcalət çəkir. Bütün bunlar qəhrəmanın xarakterindəki təmizliyin davamlılığından xəbər verir. Lakin Dilbərdə hərəkət yoxdur. Şəfəq isə hərəkətli qəhrəmandır. Dilbərin mənəvi dünyası üçün səciyyəvi olan keyfiyyətlərin hər birisi Şəfəq üçün də xarakterikdir. Hər ikisi əzablı, zillətli bir keçmiş yaşamışdır. Zillət, məhrumiyyət Dilbərin həyatına yeniyetməlik, ilk gənclik yaşında (qaçqınlıq həyatı yaşayarkən) daxil olmuşdusa, Şəfəq bu zilləti uşaqlıqdan yaşamağa məcbur edilmişdir. Mənəviyyatsız, əxlaq pozğunu olan ögey nənəsi onun həyatını uşaqlıqdan zindana çevirmişdir. Şəfəqin uşaqlıqdan ilk gənclik illərinə qədər həyatında yalnız bir işıq var: Babasının ona sevgisi. Lakin bu böyük sevginin də onun həyatını axıradək işıqlandırmağa gücü çatmır. Şəfəq tikiş fabrikində işə düzəlir, yataqxanada yaşayır, namuslu bir işçi olur. Məhəbbətinin böyüklüyünə, səmimiliyinə inandığı Hümmətlə ailə həyatı qurur. Əri Himmətin, qayınanası Qəhmərin, baldızı Tubunun yolunda həqiqətən can qoyur, əsil ailə qadını olur. Ailəsinə, dünyaya gələn bir körpə uşağına qulluq və məhəbbətdən başqa onu heç nə düşündürmür. Şəfəq sonsuz ailə qayğıları ilə özünü xoşbəxt hesab edir. Bu fədakarlığın nəticəsi isə pozğun və özünü satan bir qadın damğası ilə küçəyə atılması olur. Nənəliyi evində də ona yer olmur. Xeyirxah insanların köməyilə tikiş fabrikində işə düzəlir. Namuslu bir işçi kimi çalışmaqla qalmır, gecəni gündüzə qataraq oxuyur, imtahan verib ali məktəbin qiyabi şöbəsinə daxil olur. Sanki bütün çətinliklər arxada qalıb, qabaqdan xoşbəxt günlər gəlir. Lakin

yataqxananın komendantının xahişi ilə bağlamanı onun qohumuna çatdırarkən Şəfəq anaşa alverçisi kimi yaxalanır, tutulur və uzun bir türmə həyatı yaşamağa məcbur olur.

Bu süjet və süjeti müşayiət edən digər əlavə xətlər çağdaş həyatın obyektiv — realist mənzərəsini gözümüzün önünə gətirir. Bütün şüurlu həyatı boyu çarpışan, girdabdan, həyatın dibindən çıxmağa çalışan bir insan sonsuz təşəbbüslərinə rəğmən yenidən girdaba düşür. Daha ağır faciələrlə üzbəüz qalır. «Niyə, nə üçün?» sualları oxucunu düşündürür. Oxucunu cavabsız suallar ya bəlkə də, cavabı çox aydın, lakin daha çox təhtəlşüur olaraq dərk edilən suallar qarşısında qoymaq müəllifin estetik idealının tərkib hissəsi kimi təzahür edir.

Əsərdəki obrazlardan biri — məişət pozğunu Tubunun avtomobil qəzasına düşüb ölməsi epizoduna tənqidi münasibətlərdən biri belədir: «Cəmiyyət xəstə ruhları qəbul etmir. Onları da vurub «kənara» atır. Çünki cəmiyyət öz «geninə» xələl yetirməyi sevmir».[1]

Əsərin epizodik xətlərindən birində İsaxan — Tubu, Atabala — Naza arasındakı əxlaq dairəsindən kənar hərəkətlərə də tənqidçinin münasibəti birmənalıdır: «Onlar yeyib-içib «kef» etdikdən sonra yola çıxarkən maşınları xarab olur, yolda qalır və pərən-pərən düşüb, hərəsi bir cür geri qayıtmalı olan düşkünləri yenə də cəmiyyət qəbul edib özündə saxlaya bilmir»[2].

Fikrimizcə, hər iki epizod reallığın bədii ifadəsi kimi Kifayət qədər maraq doğuran detallardır. Lakin bu detalların elmi təfsiri o qədər də məntiqi görünmür. Çünki əsas süjet xətti də, əlavə epizod və təfsilatlar da cəmiyyətdə əxlaqi pozğunluğa geniş meydan verilməsini danılmaz fakta çevirir. Tənqidçinin mülahizəsində gerçəklikdən doğan həqiqətin təlqin etdiyi fikirlərlə yazıçı mövqeyi, yazıçının hadisələrə münasibəti eyniləşdirilmişdir. Müəllifin təsvirlərində Gülyaların yaratdığı,

[1] Sözün divanı və vətəndaş yanğısı. Bakı: BQU, 2007, s.256.
[2] Yenə orada.

qızğın fəaliyyət göstərən, Tubunun və neçə-neçə Tubuların içində olduğu əxlaqsızlıq yuvalarının, şəbəkələrinin fəaliyyətini, həm də gündən-günə güclənən fəaliyyətini inkar mövqeyi yoxdur. Əksinə, əxlaqi kataklizmə meydan verən bu sosial bəlaya kəskin tənqidi münasibət var. Həm də müəllifin ifadə etdiyi həqiqət daha ciddi Qanunauyğunluğa söykənir və cəmiyyətin hərəkət mexanizmini daha incə şəkildə açır. Müəllif məntiqindən, süjetin hərəkətindən aydın olan budur ki, cəmiyyətdə yeri olmayan Şəfəqlərdir. Başqa sözlə, namuslu, təmiz insanlardır. Şəfəqin küçəyə atılmasında çox maraqlı bir məqam var. Şəfəq Himmətin evində yaşamaq, xoşbəxt olmaq imkanını niyə itirir? Zahiri planda «namusunu satan» bir qadın olduğu üçün. Əsl həqiqətdə isə, Şəfəq ona görə küçəyə atılır ki, o, Tubuya yoldaşlıq etmir, ona qoşulub özünü satmır. Özünü satmır və deməli, cəmiyyətdə də (axı ailə də mikrocəmiyyətdir) özünə yer etməsi, dolayısı ilə isə xoşbəxt olması mümkün deyil. Realist təsvirin bizə aşıladığı məntiq budur.

«Girdab» romanı müəllif təhkiyəsində özünə yer alan aşağıdakı cümlələrlə bitir: «Bir neçə dəqiqədən sonra özünə gələn Şəfəq Süsənlə, Mətanətlə, Şəfi ilə, Cavadla görüşdü. Sonra da oğlunun qoluna girib yaz günəşinin oynaq, gülümsəyən al şəfəqləri altında ana-bala əzizlərinin müşayiəti ilə maşına tərəf addımladılar. Ya Rəbbim, görəsən, bu, ana-balanın gələcək xoşbəxt həyatlarının uğurlu başlanğıcıdımı?! Ədalətsizliyin, zorakılığın baş alıb getdiyi iyrənc, xəstə cəmiyyətdə onlar bir də girdaba düşməyəcəklər ki?».

A.Rəhimovun «Cinayət və etiraf» romanı bu suala cavab kimi yazılıb. «Cinayət və etiraf» yazıçının həyat haqqında «Girdab»da yarımçıq qalan təhkiyəsinin davamıdır. «Girdab»da azadlığa buraxılan məhbusun — Şəfəqin azadlıqdakı taleyi «Cinayət və etiraf»da İqrarın tale yolunda izlənir. «Girdab» da qəhrəmanın həyatının həbsxanadan çıxdığı günə qədərini, «Cinayət və etiraf»da isə azadlığa buraxıldıqdan sonrakı günlərin bədii təsvirin mərkəzinə çəkilməsi bu məntiqə

tabedir. Müəllif «ədalətsizliyin, zorakılığın baş alıb getdiyi iyrənc, xəstə cəmiyyətdə» qəhrəmanını taleyin ümidinə buraxmaq istəmir, gələcəkdə onu gözləyən «girdab»lardan xilas etməyə gücü çatmasa da, həmişə qəhrəmanın yanıda olmaq istəyir. Onun nə düşündüyü, azadlığa buraxılandan sonra hansı qərara gələcəyi, necə bir həyat tərzi seçəcəyi ilə, düçar olduğu böhtanları, günahsız yerə türmədə yatmaq məcburiyyətində qalmasını, insanlar qarşısındakı gözükölgəliliyini həzm edib-edə bilməyəcəyi ilə maraqlanır. On il («Girdab»ın qəhrəmanı Şəfəq on il həbsxana həyatı yaşayıb) və ya səkkiz il («Cinayət və etiraf»ın qəhrəmanı isə səkkiz il günahsız həbsxana həyatı yaşayıb) günahsız həbsxana həyatı yaşayan İnsana cəmiyyətin münasibəti necə olacaq? «Cinayət və etiraf» romanı bu düşüncələrə axtarılan cavabdır. Müəllif fikrində özünə yer alan suallar eyni dərəcədə qəhrəmanı da düşündürür, narahat edir: «İndi isə anlayıram ki, içimdə ciddi təbəddülat, böyük ziddiyyət var. Biri deyir, nə olub olub, baş verənlərlə barışmalı, oğlunla əl-ələ verib sakit həyatını yaşamalı, düşmənləri unutmalı, qisas, intiqam hissini birdəfəlik içində məhv etməlisən. İkincisi isə hökm eləyir: azadlığa çıxıb səni narkotik maddələr satmaqda şərləyən, ailəni dağıdan, bir-birinin ardınca ailənizdə faciələr törədən qatillərdən qisasını almalı, sonra da bura — «mənzilinə» qayıdıb rahatlanmalısan». Ailəsinin dağılmasına, səkkiz il nahaqdan yatmasına səbəb olan adamlardan intiqam almaq istəyi İqrarın bütün varlığını bürüsə də, o, qəti qərara gələ bilmir. Nə qədər haqlı olsa belə, qatil olmaq, insan öldürmək ona ağır gəlir. İçindəki şəxsiyyət bütövlüyü, ləyaqət, insana hörmət hissi onu qəti addım atmaqdan çəkindirir: «İçəri»dən çıxıb yenidən «içəri»yə qayıtmaq istəmir. Müəllif İqrarın tərəddüdlərini psixoloji cəhətdən əsaslandırır. Onun intiqamdan çəkinməsində, əlini qana batırmaq istəməməsində qorxunun yox, insana humanist münasibətin həlledici rol oynadığını önə çəkir. Həbsxana həyatından bir epizod İqrarın daxili dünyasını

oxucuya çatdırmaq üçün tutarlı bir detal rolu oynayır: «Son zamanlar İqrar bir məsələni tez-tez xatırlayırdı: Bığ yeri yenicə tərləyən Qəşəm adlı oğlan türməyə düşmüşdü. Gələndən də ağlayıb sıtqayır, qaçıb evə necə gedə biləcəyi barədə hey düşünürdü. Çətinliklərə dözmürdü. Hətta bəzi hallarda intihar vəziyyəti də alırdı. İqrar xeyli müddət onu nəzarətində saxlamışdı da». Elə bu nəzarətin, qayğının nəticəsi idi ki, adi gecələrin birində İqrar xəlvətləyib özünü asmaq istəyən Qəşəmi ölümün ağzından qurtarır. Yazıçı diqqəti belə bir cəhətə cəlb edir ki, İqrar səkkiz illik həbsxana həyatında öz insanlıq ləyaqətini qoruyub saxlaya bilir, içindəki nifrəti yenə bilir. Müəllifi düşündürən odur ki, azadlıq şəraiti İqrarın içindəki nifrəti azalda da, coşdura da bilər. Məhz bu kontekstdə romanda İnsan və cəmiyyət problemi önə keçir. Roman boyu İqrarın daxilində mübarizə gedir. İqrarın intiqam duyğusu gah azalır, gah da qarşısıalınmaz bir istəyə çevrilir. İqrarın içində hansı duyğunun qalib gələcəyi sosial mühitin onun gələcək taleyində oynayacağı roldan asılıdır. İlk vaxtlar qarşılaşdığı xeyirxah insanlar, xüsusən Tuqay kişinin ailəsi, arvadı Gülərin, oğlu İlqarın ona qayğıkeş münasibəti İqrarın içində insan kimi yaşamaq, bir də «ora» qayıtmamaq hissini gücləndirir. O, uçub dağılmış ata evini təmir etdirir, işə düzəlir. Namuslu bir insan olaraq çalışmaq, yaşamaq istəyir. Bu zaman, əlbəttə, onu nahaqdan şərləyib tutduranları yadından çıxarmır,lakin qarşılaşdığı xeyirxahlıqlar onun intiqam hissini zəiflədir. Lakin İqrarın yaşadığı cəmiyyətdə Tuqaylar, Gülərlər, İqrarlar azdır. Az olduqları üçün də gücsüzdürlər. Bu mühitdə hələ də Şər Müzəffərlər, müstəntiq Xatazadələr, Əliməmmədlər at oynadır, istədiklərini edir, cəmiyyətin cilovunu əllərindən buraxmırlar. İqrar nahaq tutulmasının səbəbkarlarını bağışlamağa çətinlik çəkdiyi bir məqamda Şər Müzəffər və əlaltılarının onun ailəsinin də dağılmasına səbəb olduğunu öyrənir. Arvadı Aytacın ehtiras ucbatından yox, qorxusundan başqasına ərə getməsi, oğlunun yad əllərdə qalması, bacısı Gilanın zorla

fahişəlik yoluna salınması, anasının iztirab və həyacandan ürəyinin partlayıb ölməsi İqrara öz təbii halında və insan kimi yaşamağa imkan vermir. Onun intiqam hissi yenidən coşur. Bu nəhayətsiz haqsızlıqlar İqrarın intiqam niyyətindən vaz keçməsini əslində mümkünsüz etsə də, altı yaşlı oğlu qarşısında, qohum-əqrəbası və ümumiyyətlə, insanlıq qarşısında öz mənəvi borcunu axıra qədər dərk etməsi onu bu dəfə də silaha əl atmaqdan çəkindirir.

Romanda mənəviyyatca saf, milli və vətəndaşlıq ləyaqəti olan bir insanın cinayəti, cinayətkarlığı və ümumiyyətlə, adam öldürməyi ağlından keçirmədiyi halda cinayətkarlığa sürüklənməsi, qatilə çevrilməsi prosesi izlənir. İqrar həbsxanadan insanlıq ləyaqətini qoruyaraq çıxmışdı. Lakin azadlıqdakı həyat bu ləyaqəti əlindən alaraq onu qatilə çevirir. Romanda bu «çevrilmə» prosesi psixoloji cəhətdən tam əsaslandırılır. İqrar bütün varlığı ilə istəyir ki, qanun Şər Müzəffərlərin cinayətkar əməllərinin qarşısını alsın. Lakin Şər Müzəffər öz fəaliyyət sahəsini gündən-günə gücləndirir, onun azğınlıqları, heç bir qanun və əxlaq çərçivəsi tanımayan əməlləri bütün şəhəri başına götürür. Qanun keşikçiləri isə ona mane olmaq əvəzinə dəstək olur, onunla iş birliyinə girirlər. Müzəffərin şərlədiklərinin «cinayətləri» Bilal Xatazadə, Pərvin Namazov kimi müstəntiqlər tərəfindən qanuniləşdirilir və onlar cəmiyyyət üçün qorxulu adamlar kimi həbsxanalara salınır. Nəticədə vətəndaşlarda qanuna, qanun keşikçisinə inam getdikcə zəifləyir.

Prokurorun müstəntiq Namazova dedikləri bu mənada maraq doğurur:

«— Məni nə qədər aldadacaqsan? Adamları nə vaxtadək şərləyəcəksən? Günahsız adamlara nə qədər cəza verəcəksən? …Sənin kimi nadanlara, nadürüstlərə görə adamlar bizə inanmaq istəmir». Bilal Xatazadə, Pərvin Namazov kimi dəllallara və onların «yuxarı»dakı himayədarlarına arxayın olan Şər Müzəffər muzdlu qatil tutub İqrarı öldürtmək istəyir. Güllə

isə yanlış olaraq İqrara yox, İlqara dəyir. Öz evində oturub yemək yeyən İlqar ölümdən təsadüf nəticəsində xilas olur. Güllə onun çiynini yüngül zədələyir. İlqara dəyən güllənin ona atıldığını yaxşı başa düşən İqrarın daxilində Şər Müzəffərləri yerində oturtmaq, cəzalandırmaq arzusu yenidən qarşısıalınmaz istəyə çevrilir. Gilanın qardaşına ünvanladığı məktubda özünün və ailəsinin başına gətirilənləri təfərrüatı ilə təsvir etməsi və konkret səbəbkarları göstərməsi İqrarın intiqam qərarını qətiləşdirir: «Hadisələr elə bir məqama yetişmişdi ki, İqrar az qala insanlardan üz çevirməyə hazırıydı». İqrarın daxili dünyasındakı çevrilişin bu məqamı ilə bağlı müəllif təhkiyəsində oxuyuruq: «İqrar məktubu oxuyub hönkür-hönkür ağladı. İstədi bıçağı götürüb ürəyinə sancsın. Həyatına son qoysun. Yatağındakı bıçağa çatanda hansı qüvvənin təsiriyləsə, fikrindən döndü. Bir az əvvəl düşündüklərinin üzərinə qayıtdı. Qəti qərarını təsdiqlədi: Şər müzəffər ya sən, ya da mən!».

İqrarın hönkürtüsü vəziyyətin ağırlığının və qaçılmazlığının, bıçağı ürəyinə saplamaq istəyi daxilindəki əks duyğuların çarpışmasının göstəricisidir. «Bıçağı ürəyinə saplayaraq bu şərəfsiz həyata son qoyur və bununla da hər şey qurtarır» — ilkin olaraq İqrarın düşüncəsindən keçən budur. Bir anın içində İqrarın beynində başqa bir düşüncə özünə yer alır: «Bəs axı ləyaqət, namus? İnsan öləndə də axı təmiz adla, ləyaqətlə ölməlidir». Nə qədər qəribə səslənsə də, İqrarı adam öldürməyə, qatil olmağa sövq edən hiss, düşüncə həmin bu daxili ləyaqət hissini qoruyub saxlamaq istəyidir. Cəmiyyət öz vətəndaşının ləyaqətini qiymətləndirib, haqqını qorumağa qalxmayanda, əksinə, hər an onu ləkələyib sıradan çıxarmağa hazır olanları müdafiə mövqeyində duranda güc, ağırlıq vətəndaşın öz üzərinə düşür. İqrarı Bilal Xatazadənin, Əliməmmədin, Şər Müzəffərin qatilinə çevirən psixoloji durum belədir. Romanda bu qətllər şəxsi intiqam arzusunun gerçəkləşməsi kimi mənalanmır. Sosial məna kəsb edir. İqrar Şər Müzəffəri öldürməklə sanki cəmiyyətin gündən-günə daha

artıq metastaz verən yaralarını kəsib atır. Buna görə də, məhkəmədə ona cinayətkar deyilməsinə qəti etiraz edir. Qatil olduğunu boynuna alsa da, əməlində cinayət tərkibi görmür. Bununla belə, romanda insanı cəmiyyət üçün namuslu vətəndaşdan qatilə çevirən mühit kəskin tənqid obyekti kimi seçilir. Törətdiyi qətllərdən sonra İqrarın «qəribədi, indi ən ağır cinayətlər törətməyə də hazıram» deyə düşünməsi insanın vətəndaşlıq haqqını və ləyaqətini qorumağa hazır olmayan cəmiyyətə ciddi bir xəbərdarlıq kimi səslənir. Müəllif bütün bu baş verənlərdə cəmiyyət üçün qorxunc olan bir «xəstəliy»in təhlükəli simptomlarını görür və bu, müəllif mövqeyinin ifadəsi kimi mənalanır.

Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatının estetikasından bəhs edən nəzəri tədqiqatlarda maarifçi-realist əsərdə müəllif ideyasının gerçəkləşməsinə xidmət edən süjet strukturunun xarakteri aşağıdakı kimi müəyyənləşdirilir: «İnkar və təsdilə» əlaqədar olaraq maarifçilərin pyesləri (oxu: əsərləri – T.S.) əksər hallarda qoşa süjetli, qoşa planlı, hətta qoşa ideyalı olur… Qoşa süjeti olan bu əsərlərdə xətlərin biri satirik, digəri didaktik pafosa malik olur. Lakin buradakı didaktizm realist təsvirlə ziddiyyət təşkil etmir. Satira ilə üzvi surətdə birləşir, dramaturqun əsas qayəsinin açılmasına onunla bərabər kömək göstərir, birincisi, yəni satira, ağla uyğun olmayan köhnə cəmiyyətin əsaslarını laxladır, bünövrəsini sarsıdır, ikincisi — didaktika dağılmış dünyanın xarabalıqları üzərində yaradılacaq yeni cəmiyyət qanunlarını, şayış normalarını, üzvlərinin tipik nümayəndəsini nişan verir».[1]

A.Rəhimovun romanlarının poetikası istər ideya-məzmun, istərsə də struktur planda bu estetik keyfiyyətlərə tabe tutulmuşdur. Həm satirik-tənqidi pafos, ideya, süjet xətti və obrazlar qalereyası həm də didaktik pafos, ideya, süjet xətti və obrazlar qalereyası, A.Rəhimovun romanları üçün eyni

[1] Məmmədov X. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1978, s.79

dərəcədə səciyyəvidir. Tədqiqatçının maarifçi realizm üçün həssaslıqla müşahidə etdiyi başqa bir keyfiyyət – satirik-tənqidi xətt və ya pafosla didaktik xətt və pafosun üzvi surətdə birləşməsi, bir-birini tamamlayaraq bədii bütövlük yaratması da Ağarəhimin romanlarında sənətkarlığın əsas şərtlərindən birinə çevrilir. Yazıçının bədii nəsrindən bəhs edən tədqiqatlarda onun yaradıcılığının bu cəhətinə işarələr edilmişdir: «Vaxtilə V.Q.Belinski, S.Vurğun, M.Arif yazırdı ki, hansı sənətkarın bədii yaradıcılığına obyektiv qiymət vermək istəyirsənsə, onun bütün əsərlərini oxu, təhlil et, yaradıcılıq dünyagörüşünü bütövlükdə nəzərə al, yalnız o zaman düzgün, obyektiv qənaətə gələ bilərsən Bu tərəfdən yanaşdıqda Rəhimovun nəsri səciyyəsi etibarilə epik-analitik, mühakiməli-didaktik üslub müəyyənliyindədir. O, mühakiməli, didaktikalı nəsr təhkiyəsinin ustası, yaradıcısıdır. A.Rəhimov həyatı epik genişlikdə obyektə götürən yazıçıdır. Bu obyekt cəmiyyətdir»[1]. Qabaqcadan deyək ki, bu mülahizələrdə yazıçının nəsr üslubu üçün xarakterik olan müşahidələr mövcuddur. Məsələn, tənqidçi A.Rəhimovun nəsrinin «epik-analitik» və «mühakiməli didaktik» xarakterini düzgün müşahidə edir. Yazıçının yaradıcılığının qiymətləndirilməsində onun bütün əsərləri ilə tanış olmağın, dünyagörüşünə bələdliyin rolu da danılmazdır. Lakin A.Rəhimov «mühakiməli, didaktikalı nəsr təhkiyəsinin ustasıdır», «Ağarəhim müəllimin nəsr tipi mövcud ədəbi nəsrimizdə yoxdur» mülahizələrində polemika üçün kifayət qədər yer vardır. Çünki, elə həmin mülahizələrdən sonra irəli sürülən tezisdə bu nəsr tipinin ənənədə mövcudluğu etiraf edilir: «O sanki unudulmuş qatı — A.Şaiq, A.Səhhət və başqalarının pedaqoji psixologizm fərdiyyətini yenidən qaldırır, hərəkətə gətirir, onlara qayıdışlar edir».[2] Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bu sıraya N.Nərimanovun, S.M.Qənizadənin, S.S.Axundovun və b. adlarını əlavə etsək,

[1] Sözün divanı və vətəndaş yanğısı. Bakı: BQU, 2007, s.4
[2] Yenə orada.

elə bilirəm ki, didaktik nəsrin A.Rəhimova qədər də nəsrimizdə mövcudluğunun mübahisə obyekti ola bilməyəcəyi şübhə doğurmaz.

Digər tərəfdən tənqidçinin mülahizələrində A.Rəhimovun nəsrində «epik – analitik»liklə «mühakiməli didaktik» keyfiyyətin yeri və nisbətinə də aydınlıq gətirilmir və konkret əsərlərdə bu estetik keyfiyyətlərin təzahür xüsusiyyətləri ilə bağlı deyilənlər müəyyənləşdirilən üslub tipinin mahiyyətini açmır», «Girdab»da da belədir — roman epik-analitik, mühakiməli-didaktik üslub təhkiyəsinə malikdir… Yəni o, *hadisələri həmişə öz müəllif təhkiyəsindən ötürməklə bədii əsərlərinə müəyyənlik,* forma — məzmun verir. Onun bədii süjetləri əslində biryönlü, birxətlidir».[1] Kursivlə fərqləndirdiyimiz mülahizə A.Rəhimovun yaradıcılığındakı «epik-analitik» keyfiyyətin mahiyyətini açmadığı kimi, «onun bədii süjetləri əslində bir yönlü, birxətlidir» mülahizəsi də mübahisəlidir.

«Epik-analitik»liyi və «mühakiməli didaktizm»i A.Rəhimovun nəsr üslubu üçün səciyyəvi keyfiyyətlər hesab etmək olar. Bu zaman nəzərə almaq lazımdır ki, həmin keyfiyyətlər A.Rəhimovun yaradıcılığına maarifçi-realist ənənədən gəlir. Maarifçi realizm yaradıcılıq metoduna xas səciyyəvi keyfiyyətlər realizmin sonrakı inkişaf yolundakı bəzi cəhətlərlə sintezdə yeni əsrin başlanğıcında A.Rəhimovun bədii nəsrinin üslub keyfiyyəti kimi yenidən doğulur. Ona görə də A.Rəhimovun əsərlərində süjet maarifçi realistlərin yaradıcılığında olduğu kimi iki xətlidir. Həmin süjet xətlərindən biri və yaxud birincisi romanların «epik-analitik» təhkiyə xəttini reallaşdırır. Bu təhkiyə xəttinin və süjetinin əsasında cəmiyyət hadisələrinə kəskin tənqidi münasibət dayanır. Bu mənada Ə.Əsgərli tamamilə doğru yazır ki, «A.Rəhimov həyatı epik genişlikdə obyektə götürən yazıçıdır.

[1] Sözün divanı və vətəndaş yanğısı. Bakı: BQU, 2007, s.25

Bu obyekt cəmiyyətdir».[1]

Romanlardakı ikinci süjet xətti müəllifin maarifçi idealı ilə bağlıdır. Birinci süjet xəttində gerçəkliyə tənqidi münasibətini ifadə edən yazıçı ikinci süjetdə öz maarifçi idealından süzülüb gələn «yeni bir dünya»nın bədii təsvirini verir və onu gerçək «dünya»ya qarşı qoyur. Mahiyyətcə fərqli «dünya»ların qarşılaşdırılması müxtəlif üsul və vasitələrlə əyaniləşdirilir. «Səfalət» romanında bu cəhət daha qabarıq görünür. Roman birinci halda Dilbərin, ikinci halda isə Asiman Qaraqaşlının həyat «roman»ı kimi oxunur və dərk edilir. Dilbərin həyat «roman»ı gerçəkliyə tənqidi münasibəti, Asiman Qaraqaşlının «roman»ı isə bu gerçəkliyə qarşı qoyulan «ideal dünya»nı əks etdirir.

Dilbərin həyat «romanı» maarifçi estetikanın tipik şərait prinsipini gerçəkləşdirir. Bu süjet gerçəkliyi olduğu kimi, görünən və görünməyən tərəfləri ilə bədii təsvirin mərkəzinə gətirməyə, gerçəklik haqqında həqiqəti deməyə istiqamətlənir. Bu da süjetin və bədii təsvirin tənqid pafosunu müəyyənləşdirir və önə çəkir. Dilbərin həyat «romanı» ilə bağlı «süjet»də obrazların mənfiyə çəkən xarakterlərinin önə çıxması, həyatın qaranlıq tərəflərinin bədii təsvirinə cəhd həmin bu tənqid pafosundan qidalanır.*

İkinci «süjet»in mərkəzində Asiman Qaraqaşlının «dün-

---

[1] Yenə orada. s.4

* Bu mənada A.Rəhimovun nəsr üslubunun Azərbaycan romanının son dövr, xüsusən 80-ci illər mərhələsi üçün səciyyəvi olan ən yaxşı ənənələrə - cəmiyyət hadisələrini bütövlükdə öz içinə almaq, ona sərt realist və kəskin tənqidi münasibətini ifadə etməklə təhkiyənin obyektivliyini təmin etmək keyfiyyətinə yiyələndiyini söyləmək lazım gəlir. «80-ci illər romanında inkar pafosunun çox güclü olduğunu», «insani sosial və əxlaqi kataklizmə sürükləyən sistemin özünün tənqid hədəfi kimi götürüldüyü»nü, «insanla cəmiyyət, insan və mövcud siyasi sistem arasındakı zidiyyətin bədii konfliktin əsasında dayandığı»nı (Salamoğlu T. Müasir Azərbaycan romanının poetikası. Bakı: Elm. 2005, s.233) nəzərə alsaq, onda A.Rəhimovun romanlarındakı tənqid pafosunun həm də çağdaş roman ənənəsinə bağlılığını görmək çətin deyildir.

ya»sı dayanır. Asiman Qaraqaşlı ilə bağlı süjetin hərəkət trayektoriyası daha çox onun mənəvi dünyasına doğru istiqamətlənir. Qəhrəmanın zəngin mənəvi aləmi və bu aləmin diktə etdiyi hərəkətlər reallaşdıqca, bu «dünya» gerçək dünya ilə qarşılaşdırılır, müqayisə predmetinə çevrilir. Oxucuya «dünya»ları müqayisə və müqayisələrdən nəticə çıxarmaq imkanı verilir. Gerçəkliyə qarşı qoyulan «yeni dünya modeli» yazıçının İnsan və cəmiyyət haqqında görüşlərinin fəlsəfi mahiyyətini açıqlayır.

Maarifçi estetikada tipik şəraitin təsviri süjetin və yaxud süjetlərin hərəkət trayektoriyasının obyektiv məzmununu, tipik olmayan qəhrəman isə subyektiv məzmununu, bilavasitə müəllif düşüncəsindən gələn «məzmun»u reallaşdırır. Tənqidi yazıların birində oxuyuruq: «Zənnimizcə, A.Qaraqaşlı ədəbi obraz kimi geniş oxucu kütləsinin rəğbətinin qazanacaqdır. Belə ki, onun timsalında tipikləşdirmə, ümumiləşdirmə ədəbiyyatımızın və mənəviyyatımızın üfüqlərinin müəyyənləşdirilməsi üçün mühüm olacaqdır».[1] Fikrin Qüsurlu ifadəsini bir tərəfə qoyub, bu tezisdə Asiman Qaraqaşlının tipik obraz hesab edilməsinə münasibətimizi bildirək. Tipik obraz tipik şəraitin məhsulu olmalıdır. «Səfalət»dəki səfalət dünyası Asiman Qaraqaşlını doğurmağa qadir deyil. Asiman Qaraqaşlı müəllif idealından doğur. Maarifçi estetika da bunu təsdiq edir: «Belə ki, onların (maarifçi sənətkarların – T.S.) maarifçi qəhrəmanları düşdükləri və fəaliyyət göstərdikləri mühit üçün tipik olmurlar. Onlar əqidə və baxışları, ümumi inkişaf səviyyələri, təbliğ etdikləri ideyaların vəzni etibrilə əhatə olunduqları digər adamlardan yüksəkdə dururlar».[2] Bu fikrin təsdiqi mənasında romandakı bir epizoda diqqət yetirək.

Asiman Qaraqaşlı işlədiyi universitetdə «Pedaqoqika elminin müasir problemləri»nə dair məruzə eləyir. Həmin mə-

[1] Sözün divanı və vətəndaş yanğısı. Bakı: BQU, 2007, s.152

[2] Məmmədov X. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1978, s.37-38

ruzəyə onlarla elmlər doktoru, professor münasibət bildirir. Professor Süleymanlı istisna olmaqla onların hamısı pedaqoqika elminin predmetindən, tədqiqat obyektindən belə xəbərləri olmayan, milli düşüncədən kənar, ancaq öz şəxsi mənafeyini güdən insanlar kimi təqdim olunur. Və bu təqdimatda onlar müəllifin tənqid obyektinə çevirdiyi cəmiyyətin tipik şəraitindən doğan tipik obrazlardır. Professor Süleymanlının mülahizəsində adları çəkilən professorlarla Asiman Qaraqaşlının qarşı-qarşıya qoyulması, birincilərin milli və vətəndaşlıq düşüncəsindən kənar olmalarını etiraf etməsi, Asimanı «elminə, hazırlığına, məntiqinə və cəsarətinə görə» fərqləndirməsi romanda xüsusi estetik «yük» daşıyır: «Bu məruzə hansı birimizə tapşırılsaydı, pedaqoqikanın müasir problemlərini açmaq əvəzinə elmə, özümüzə məddahlıqla məşğul olacaqdıq… Bu məruzəni elminə, hazırlığına, məntiqinə və cəsarətinə görə hörmətli professor Asiman xanım eləyə bilərdi, elədi də. Asiman xanım, dərin, inqilabi çıxışınız üçün Sizə təşəkkürümü bildirirəm». Asiman Qaraqaşlı obrazı əsərdə müəllifin ideya ruporu kimi kimi çıxış edir. Əsərin təsdiq pafosu və süjeti, ilk növbədə, bu obrazın hərəkət və düşüncələrində, əməllərində, onunla bağlı hadisələrdə reallaşır. Asiman Qaraqaşlı həm də avtobioqrafik surətdir. Maarifçi realist ədəbiyyatda yazıçı fikrinin ruporu kimi yaranan obrazın avtobioqrafik səciyyə daşıması xarakterik haldır. S.M.Qənizadənin «Məktubati-şeyda bəy Şirvani» əsərindəki Şeyda bəy obrazının prototipinin S.M.Qənizadənin olması haqqında elmi ədəbiyyatda təkzibedilməz dəlillər söylənmişdir (Bu barədə bax: Məmmədov X. Sultan Məcid Qənizadə. Bakı Yazıçı, 1983, s.119). Əks cinslərə mənsub olmalarına baxmayaraq Asiman Qaraşqaşlı obrazı ilə müəllif tərcümeyihalı arasında üst-üstə düşən cəhətlər çoxdur. Asiman Qaraqaşlı ixtisas etibarilə pedaqoq olan maarifçi yazıçının ixtisas etibarilə pedaqoq olan maarifçi qəhrəmanıdır. Yazıçı ilə ilkin tanışlıq belə, Asiman Qaraqaşlının dünyagörüşündəki maarifçi

demokratizmin, əxlaqi eybəcərliyə və mənəviyyatsızlığa qarşı barışmazlığın bilavasitə müəllf xarakterindən gəldiyinə şübhə yeri qoymur. Professor Süleymanlının Asiman Qaraşarlının çıxışında xüsusi fərqləndirdiyi «inqilabi» məzmun bilavasitə müəllif dünyagörüşündən, onun pedaqoji baxışlar sistemindən qidalanır.

Həm ədəbi ənənədə, həm də A.Rəhimovun romanlarında paralel süjetlərin sintezi, birinin o birini tamamlaması, daha çox isə maarifçi süjetin epik-obyektiv təhkiyə süjetinə müdaxiləsi estetik xüsusiyyət kimi özünü göstərir. Romanlarda süjetin inkişaf xəttində təhkiyənin öz təbii axarından çıxarılması, təhkiyədə obyektivliyin pozulması halları tez-tez rast gəlinən xüsusiyyətdir. Lakin bu cəhət A.Rəhimovun nəsr üslubunun qüsuru hesab edilə bilməz. Çünki bu cəhət maarifçi estetikanın prinsiplərinə tam uyğundur: «…Açıq tendensiya maarifçilərin yaradıcılığı üçün o qədər xarakterik cəhət idi ki, o hətta onların əsərlərinin süjet-kompozisiyasına təsir göstərir, bütün bədii vasitələr sənətkarın başlıca ideyasının qabarıq surətdə verilməsinə kömək edirdi».[1]

Bu cəhət Ağarəhimin bədii nəsrinin əvvəlki nümunələrində də özünü göstərmişdi. «Taleyin hökmü» povestində bu məsələ ilə bağlı müşahidələrimizi aşağıdakı kimi ümumiləşdirmişdik: «Povestdə insan və tale konteksti maarifçi tendensiya ilə, eyni zamanda nağıl poetikası ilə birləşib süjetin hərəkət trayektoriyasını cızır. Gülbənizin (povestin aparıcı qəhrəmanıdır) ən ağır günlərində, «ölüm-qalım» zamanında onun qarşısına xeyirxah insanlar çıxır. Ağır vəziyyətə düşən insanların qarşısına xeyirxah qüvvələrin çıxması (Simurq quşu, Göyərçin, müdrik qoca və ya qarı şəklində və s.) nağıl poetikasından yazılı ədəbiyyata sızan məqamlardır. Ancaq müasir bədii nəsrə bu motiv daha çox XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində böyük təkamül yolu keçən maarifçi nəsrdən

[1] Məmmədov X. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı. Bakı: APİ-nin nəşri, 1978, s.40

gəlirdi. «Taleyin hökmü»ndə də bu belədir. Müəllifin ağır tale yaşayan aparıcı qəhrəmanın — Gülbənizin qarşısına əvvəlcə Naziləni, sonra da həkim Turanə xanım, İlhamə və Taleh cütlüyünü çıxarması maarifçi nəsrdə olduğu kimi süjetə müəllif müdaxiləsi hesabına başa gəlir».[1]

Romanlarda süjetə müəllif müdaxiləsinin bəzi məqamlarına diqqət yetirək: «Girdab»da Tubunu, «Cinayət və etiraf»da Gilanı maşın vurur və hər ikisi ölür. «Cinayət və etiraf»dakı epizodik surətlərdən biri olan Ağasəf də maşın qəzası nəticəsində həlak olur. Hər üçü də çox gənc ikən həyatı tərk etməli olur. Bu surətlərin ölümü arasındakı məntiqi əlaqə nədən ibarətdir? Bizə elə gəlir ki, bu səbəb, onların əməllərində, xarakterlərindəki naqisliklərdə axtarılmalıdır. Nə Tubunun, nə Gilanın, nə Ağasəfin, ölümü qəzavü-qədərin işi deyil. Diqqətimizi bu qəhrəmanların heç bir əndazəyə sığmayan əxlaqi pozğunluğu cəlb edir. Ağasəf də qadın düşkünüdür; Evlərinə sığınmış Gilanın əlacsız vəziyyətindən istifadə edib, hər gün ona təcavüz edir. Fikrimizcə, bu ölüm faktları romanlarda müəllif niyyətinin təcəssümü kimi yer alır. Onların ölümünün müəllif düşüncəsindəki məntiqinə aşağıdakı kimi açılış vermək olar: Madam ki, bu həyatda sizi yaşadan ancaq pula məhəbbətdir, qarşısıalınmaz ehtirasdır, madam ki, bu həyatda sizin üçün millət, xalq, vətən anlayışı yoxdur və ümumiyyətlə, müqəddəs heç nə yoxdur, onda sizin yaşamağınızın da faydası yoxdur.

Tubunun və Gilanın hərəkətlərinə (əxlaqi pozğunluğuna) müəllif o yerə qədər imkan verir ki, cəmiyyətdəki əxlaqi pozğunluğun dərəcəsi haqqında oxucuda dürüst təsəvvür yaratsın. Tipik şərait müstəvisində və epik-obyektiv süjet çərçivəsində Tubular, Gilanlar yaşayır və mənfur əməllərini də yaşadırlar. Onlar fəaliyyət dairəsini hər gün bir qədər də genişləndirir və dünyanı «fəth etmək» iddiasına da düşə bilirlər.

[1] Salamoğlu T. «Taleyin hökmü» povestinin poetikasına dair «Kaspi» qəzeti, 15 fevral 2007-ci il

Gilanın məhz Dubaya getmək ərəfəsində maşın qəzasına uğraması bu məntiqə işarə kimi başa düşülə bilər. Əlbəttə, tipik şərait çərçivəsində də Tubuların, Gilanların, Ağasəflərin maşın qəzasına düşməsi mümkündür. Belə təsadüflər çox olur. Birincisi, bədii düşüncə təsadüf məntiqi ilə hərəkət etmir. İkincisi, əxlaq pozğununun maşın qəzasına düşməsi epizodunun müəllifin əsərlərində ardıcıl şəkildə yer alması, bu motivin «təsadüfilik» yozumunu mümkünsüz edir və maarifçi nəsrin estetik priyomu kimi qəbul edilə bilir. Axı maarifçi nəsr açıq tendensiyalı nəsrdir. O, epik-obyektiv süjet çərçivəsində tipik şəraitin mahiyyətini göstərmək və bu yolla estetik idealını ifadə etməklə kifayətlənmir. Tubular, Gilanlar, Ağasəflər bir mənada müəllifin tənqid hədəfinə çevirdiyi əxlaq mühitinin özünü təmsil edirlər. Bu mühitin ikrahedici tərəflərinin görüntüyə gətirilməsi müəllif niyyətinin ifadə vasitəsidir. Başqa bir mənada isə Tubular, Gilanlar Tubuluğun, Gilanlığın son aqibəti haqqında müəllif tendensiyasını əks etdirmək üçün bir Vasitədir.

«Cinayət və etiraf» romanında Əliməmmədin, müstəntiq Bilal Xatazadənin, Şər Müzəffərin son aqibətlərinin ölümlə nəticələnməsi də müəllif düşüncəsindən gəlir və maarifçi nəsrin açıq tendensiyalılıq prinsipindən qidalanır.

Müəllifin təsvir predmetinə çevirdiyi tipik şəraitdə Əliməmmədin, Bilal Xatazadənin, Şər Müzəffərin ölümü məntiqi deyil. Burada təsadüfiliyə də yer yoxdur. Çünki onların heç biri nə maşın qəzasına düşür, nə də xəstəlikdən ölür. Onların ölüm aktına müəllifin rəğbət bəslədiyi qəhrəman — İqrar «qol çəkir». Həm də bu qəhrəman onların birini boğazından asıb, ikisini də bıçaqla öldürəndən sonra özünü qatil hesab etsə də, cinayətkar hesab etmir.

Müəllifin aşkar rəğbət bəslədiyi və faciəsinə bütün qəlbi və qələmi ilə ağrındığı bu qəhrəmanın məhkəmədəki çıxışı da maarifçi düşüncəyə söykənir. Əliməmmədlər, Xatazadələr, Şər Müzəffərlər sağ ikən, fəaliyyətdə ikən onların saysız-hesabsız

mənfur əməlləri cəmiyyətin sosial simasını açmaq üçün müəllifə lazım idi. Bu missiya yerinə yetəndən sonra — tipik şərait bütün səciyyəvi cəhətləri ilə epik-obyektiv süjetdə özünə yer alandan sonra, onlar yaşamaqda davam etsələr də (məntiqi düşüncəyə görə bu belədir), onların yaşaması artıq müəllifə lazım deyil. Müəllifə lazım olan onların ölümləri ilə reallaşdıra biləcəyi estetik funksiyadır: Şər əməl sahiblərinin, insanlıqdan kənar hərəkət edənlərin axır aqibəti budur: Şərəfsiz ölüm!

2. GÜLBƏNİZİN TALEYİ «TALEYİN HÖKMÜ»NDƏ

Belə bir deyim var: «Bədii ədəbiyyat insanda insanı kəşf etməkdir». Bu tezis bədii yaradıcılığın mahiyyətini ifadə edir və bu laboratoriyanı bütün dərinliyi və dəqiqliyi ilə təsəvvür etməyin əlamətidir. Dünya ədəbiyyatından çoxsaylı nümunələr göstərmək olar ki, onların yaşarlığını yaradılan obrazların «bədii kəşf» səviyyəsində qaldırılması təmin edib. Bu, V.Hüqonun «Səfillər» romanındakı Jan Valjan, Fantina, Qavroş, Mopassanın «Gombul»undakı Gombul, «Eybəcərlər anası»ndakı Eybəcərlər anasının xarakterində aşkar görünən bir keyfiyyətdir.

Çağdaş Azərbaycan nəsri də bu cür fenomenal yaradıcılıq stixiyasından kənarda deyil. Bədii nəsrimizdə həyatdakı prototipi ilə müqayisədə çox zəngin və ya xaraktercə mürəkkəb görünən zəngin obrazlar qalereyası var. Misal üsün Elçinin «Baladadaşın ilk məhəbbəti» və «Baladadaşın toy hamamı» hekayələrindəki Baladadaş obrazını misal göstərmək olar. Tənqidçi N.Cabbarov Elçin haqqındakı məqalələrindən birində yazırdı: «Ən başlıcası isə belə bir müşahidə, belə bir təhlil və izah müasir nəsrimizə tamamilə yeni bir qəhrəman tipinin — «Baladadaş tipinin» gəlişini təmin etmişdir. Nəsrimizdə (və təkcə nəsrimizdə yox) heyrətamiz bir yekdilliklə ancaq məsxərəyə qoyulan bu abşeronlu oğlanı ilk dəfəydi ki, Elçin

nəsri bazar piştaxtaları arxasından, dalan başlarındakı meyxana məclislərindən qoparıb, göyərçin hinlərindən dartıb-saxta və saxta olduğu üçün də asan bədii təsvir şablonunu bütünlüklə sındırıb — mavi Xəzərin genişliyinə çıxardı… Həyatda məhz özü olan Baladadaş (eləcə də Məmmədağa, Ağagül…) nəhayət, nəsrdə də məhz özü kimi doğulurdu. Bütün azərbaycanlı gənclərə xas olan məğrurluq, ötkəmlik, bütünlük və ərənlik ədası həssas, xeyirxah yazıçı qələmilə məhz onun xarakterində keyfiyyət kimi təsbit və müdafiə olunurdu».[1]

Anarın «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» romanındakı Təhminə də belə doğulmuşdur. Həyatda Təhminəyə geyindirilmiş «pozğun qadın» qiyafəsinin altındakı zəngin fərdi-mənəvi Aləmi görüb duymaq, nəticə etibarılə, ədəbiyyatımızı yeni tipli qadın obrazı ilə zənginləşdirmişdi. Anarın bu uğuru S.Əhmədovun «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü» romanında Büllur, H.Mirələmovun «Gəlinlik paltarı» əsərində Fənayə obrazlarının ədəbiyyatımıza gəlişinə təkan vermişdi. Nə Büllur, nə Fənayə Təhminənin təkrarı deyil. İnsanda insanın bənzərsiz dünyalarının bədii təcəssümüdür. Ağarəhim Rəhimovun «Taleyin hökmü» povestindəki Gülbəniz də bu silsilədəndir. Sadalanan qadın obrazlarını bir araya gətirən müəllif kontekstlərindəki yaxınlıqdır. Təhminə də, Büllur da, Fənayə də, Gülbəniz də müəlliflərin insanı təbii varlıq kontekstində idrak və inikas prinsipləri ilə bir araya gəlirlər. İnsanların təbii varlıqları isə tam təkrarsız, fərdi, mürəkkəb və ziddiyyətli olduğu üçün istedadlı sənətkar müşahidəsində onların bir-birini təkrar etməsi ehtimalı çox azdır. Bu mənada Gülbəniz də orijinal bir obrazdır.

Əlbəttə, Gülbənizi Təhminə və Büllurla, daha çox isə Fənayə ilə yaxınlaşdıran cəhətlər vardır. Təhminənin də, Fənayənin də, Gülbənizin də azadlıq istəklərində anarxizm vardır. Bu anarxizmin idarəolunmazlığı və öz məhvərindən sürətlə

[1] «Ürəklərə yol tapanda», Bakı. «Təhsil», 2003, s.113

çıxması baxımından Gülbəniz Fənayə ilə daha çox ruhi yaxınlıq yaradır. Nənəsinin bir qədər abırlı geyinib, davranmaqla bağlı nəsihətlərinə Gülbənizin verdiyi cavabda onun şəxsi azadlığı tamam astar tərəfdən başa düşdüyü və yalnış bir yolun astanasında olduğu aydınlaşır. «Ər mənim nəyimə lazımdır» deyən Gülbəniz anarxist azadlığın (əslində qeyri-insani ehtiras əsarətinin) açdığı uçuruma çox tez düşür. Elə ilk rastına düşən oğlan-Azad onu aldadıb qızlıq ismətini korlayır. Gülbəniz bətnindəki uşaqla birlikdə taleyin ümidinə qalır.

Povestdə hadisələrin bura qədərki inkişafı bizə görə ənənəvi süjetin davamıdır. Həm də o mənada ki, bura qədər ki taleyi ilə Gülbəniz özünü Harisin qucağına atıb, ehtiras burulğanında boğulan Fənayədən bir o qədər fərqlənmir.

Ancaq burası da var ki, Ağarəhimin qəhrəmanı Fənayənin getdiyi yolu da getmir. Povestin süjetinin daxili dinamikası Gülbənizi tamam başqa bir yola (tale yoluna) çıxarır. Bu yol başqalarının getdiyi yol deyil; bir obraz kimi «taleyin hökmü» ilə Gülbənizə nəsib olan bir cığırdır. Bu yol-cığırın gözəlliyi nədədir?

Müasir bədii nəsrimizdə çox müxtəlif süjet konstruksiyaları var. Bunlardan biri də bizim şərti olaraq eksperimental süjet kostruksiyası adlandırdığımız süjet tipidir. S.Səxavətin «Daş evlər», S.Əhmədovun «Yasamal gölündə qayıqlar üzürdü» romanlarının süjetini bu tipin səciyyəvi nümunələri hesab etmək olar. Bu romanların süjeti təkcə həyat materialı əsasında yox, həm də müəllif fantaziyası hesabına qurulur. Misal üçün, S.Əhmədov fizika sahəsində misli görünməmiş bir kəşf edib dünya şöhrətli alimə-fenomenal bir şəxsə çevrilmiş qəhrəmanı Hikmətin xarakterində yarana biləcək metamarfozaları psixoloji əksetdirmə yolu tutur.

«Taleyin hökmü»ndəki süjet də nə qədər həyatidirsə, bir o qədər də eksperimental səciyyəlidir. Müəllifi aldanışa düçar olub müsibətlə üz-üzə qalan insanın dünyaya, həyata, yaşayışın mənasına baxışları, başqa sözlə psixoloji affekt halı

düşündürür. Əlbəttə, ehtiraslarının qurbanına çevrilib dünyaya uşaq gətirən və onu boğub öldürməyə hazır olan qadın obrazının hərəkət gətirdiyi süjet dünya ədəbiyyatında yeni deyildir. Tanınmış fransız yazıçısı G.Mopassan «Eybəcərlər anası» hekayəsində həmin situasiyada uşaq doğub onu məhv etmək istəyən, sonra da varlanmaq üçün vasitəyə çevirən ananın obrazı ilə dünya oxucusunu hələ XIX əsrdə heyrətləndirmişdi: Heyrətin səbəbi isə Mopassanın yaratdığı ana obrazında ən ağlagəlməz qeyri-insani xarakteri «kəşf etmək» cəsarətində idi. «Eybəcərlər anası»ndakı ana obrazı təbii varlıq kimi insanın son dərəcə mürəkkəb və təkrarolunmazlığından xəbər verirdi.

Ağarəhimin də qəhrəmanı dünyaya gələcək atasız uşağını ana bətnində ikən məhv etməkdə israrlıdır. Uşağın annadan olacağı təqdirdə onu gözləyən dəhşətlərin müqabilində Gülbənizin bu yolu seçməsi qeyri-təbii görünmür. Belə bir hərəkətin reallaşacağı təəccüb doğurmaq gücündə deyil. Müəllifi məsələnin bu tərəfi deyil, hələ dünyaya gəlməmiş, gəlmək ərəfəsində olan uşaqla ana arasındakı bağlılığın təbii-psixoloji məqamları daha çox maraqlandırır. Razılaşmaya əsasən Gülbəniz uşağı dünyaya gətirib uşaqsızlıqdan əziyyət çəkən ailəyə — İlhamə və Talehə verməlidir. Əvəzində maddi cəhətdən təmin olunacaq. Gülbəniz razıdır. Bəladan qurtaracağına sevinir. Oxucu da məsələnin bu yolla çözüləcəyini düşünür. Lakin Ağarəhim psixoloji cəhətdən daha əsaslandırılmış bir yolla mövzunun bədii həllini verməyə nail olur. Ana bətnində hər gün, hər ay bir az daha böyüyən uşaqla birlikdə Gülbənizin də ona münasibəti dəyişir: «Gülbəniz hərdən özünə qapanır, düşdüyü aləmi, bu aləmdəki həyatı yuxu sanırdı. Bir müddət sonra doğma balasını bu aləmdə qoyub ayrılacağını düşünəndə dəhşətə gəlirdi». Uşağı dünyaya gətirdiyi son məqamlara qədər Gülbənizin içindən iki səs gəlir. Bu səslərdən biri onda dünyaya gələcək bu uşağa nifrət, o birisi isə məhəbbət tələqin edir. Bütün povest boyu süjeti bu ikili

münasibətdən yaranan dramatizm müşayiət edir. Gülbənizin daxili dünyasındakı təlatümlər, təbəddülat və metamarfozalar, psixoloji gərginlik aktları əsərdə sənətkarcasına qələmə alınıb.

Gülbənizin dünyaya gələcək bu uşağı hər an didib parçalamağa hazır olan ana obrazından uşağını onun əlindən almaq istəyənləri didib-parçalamağa hazır olan ana obrazına qədər keçdiyi mənəvi təkamül yolundakı təbiiliyi, həyatiliyi qəbul edirik. Biz Gülbənizin «doğma balasından imtina etmək barədəki düşüncə və hərəkətləri üçün özünü təhqir olunmuş, hamının gözləri önündə alçaldılmış, ayaqlanmış» sanmasına da, «istəmirəm aldığınız evi, istəmirəm göstərəcəyiniz xidmətləri, eyləyəcəyiniz imtiyazları, mənə təkcə balam lazımdı, balam» deyə İlhaməyə də, Talehə də qəzəblənməsinə inanırıq.

Povestdə insan və tale konteksti maarifçi tendensiya ilə, eyni zamanda nağıl poetikası ilə birləşib süjetin hərəkət trayektoriyasını cızır. Gülbənizin ən ağır günlərində, «ölüm-qalım» zamanında onun qarşısına xeyirxah insanlar çıxır. Ağır vəziyyətə düşən insanların qarşısına xeyirxah qüvvələrin çıxması (Simurq quşu, Göyərçin, müdrik qoca və ya qarı şəklində və s.) nağıl poetikasından yazılı ədəbiyyata sızan məqamlardır. Ancaq müasir bədii nəsrə bu motiv daha çox XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində böyük təkamül yolu keçən maarifçi nəsrdən gəlirdi. «Taleyin hökmü»ndə də bu belədir. Müəllifin ağır tale yaşayan aparıcı qəhrəmanın-Gülbənizin qarşısına əvvəlcə Naziləni, sonra da həkim Turanə xanım, İlhamə və Taleh cütlüyünü çıxarması maarifçi nəsrdə olduğu kimi süjetə müəllif müdaxiləsi hesabına başa gəlir. Bu, öncə, Ağarəhim Rəhimovun öz stixiyası etibarı ilə həqiqi pedoqoq, maarifçi dünyagörüş sahibi olması ilə bağlıdır. İkinci tərəfdən isə süjetin hərəkətini eksperimentallığa tabe edib izləmək marağı ilə ilgilənir. Belə olanda bir yazıçı kimi o, qəhrəmanlarının qəlbinə, düşüncəsinə daha artıq nüfuz imkanı qazanır. Bu nüfuz isə müxtəlif xarakterli insanların həyat haqqında düşüncələrini,

inam və etiqadlarını bədii təsvirin mərkəzinə çəkməyə imkan verir.

Fikrimizcə, süjetin düyününün açılması da maarifçi tendensiyaya tabe tutulmuşdur. İntiqam almaq üçün əlinə fürsət düşən məqamda Gülbənizin Azadı sərbəst buraxması və «Yox, Azad, bir halda ki, elədi, buraxıram səni, get, Allahın bilsin, özün bil» — deməsi maarifçi ədəbiyyatda özünə möhkəm yer alan «Yaxşılığa yaxşılıq hər kişinin işidir; yamanlığa yaxşılıq nər kişinin işidir» dünyagörüşündən doğan estetik konsepsiyaya söykənir. Eyni zamanda Gülbənizin dilindən səslənən «Allahın bilsin, özün bil» qənaəti yazıçının insan və tale kontekstini önə çıxarmaq meylini görükdürür. Həyat yolumuzun müəyyənləşməsində Allah iradəsinin oynadığı rolun danılmazlığını görüntüyə gətirən bu cür estetik həll prinsipi bədii nəsrimizə yeni-yeni nüfuz etməyə başlayır. Fikrimizcə, bu, Ağarəhim Rəhimovun povestlərinin çağdaş ədəbi prosesə gətirdiyi təzə «səs», təzə nəfəsdir.

«Taleyin hökmü» povestindəki Gülcahan nənə obrazı öz xarakteri ilə tarixi-milli varlıqdan bu günümüzə boylanır. Biz Gülcahan nənə obrazına patriarxal insanın urbanizasiya mühitindəki taleyi kontekstində açılış veririk. «Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» (Bakı, «Elm», 2005) monoqrafiyamızda patriarxal insan obrazının mahiyyəti aşağıdakı kimi açıqlanmışdı: «Patriarxallıq milli yaddaşla bağlı keyfiyyətdir. İnsanın öz soyuna, kökünə, milli varlığına, torpağına, elinə-obasına bağlılığının göstəricisidir, «dədə-baba qaydası ilə yaşamaq, yazılmamış adət və qanunların hökmünə tabe olmaq, özünü bunun ixtiyarına vermək»dir. (T.Əlişanoğlu) Biz həmin monoqrafiiyada belə bir fikir də vurğulamışdıq ki, müasir bədii nəsrdə patriarxal insanın taleyi ciddi ədəbi qanunauyğunluq əsasında izlənir. Bədii nəsrimizdə patriarxal insan problemi iki kontekstdə- patriarxal insan öz mühitində (İ.Şıxlının «Dəli Kür»ündə Cahandar ağa, F.Kərimzadənin «Qarlı aşırım»ında Kərbəlayı

İsmayıl) və patriarxal insan öz mühitindən kənarda kontekstlərində bədii təhlil predmetinə çevrilir. 80-ci illərdən başlayaraq bədii nəsrimizdə Ə.Əylislinin «Ağ dərə» əsərindəki Ramazan, «Ürək yaman şeydir» hekayəsindəki Əjdər, S.Azərinin «Dalanda» romanındakı Qafar və Gülsəfa obrazlarının taleyi fonunda patriarxal insanın taleyi urbanizasiya mühiti ilə sıx əlaqədə araşdırılır.

Gülcahan nənə öz xarakteri ilə Gülsəfa qarı obrazına yaxındır. Hər iki obrazı milli-tarixi kökə, adət və ənənələrə, yazılmamış qanunlara sözsüz əməl etmək psixologiyası birləşdirir. Gülsəfa qarı obrazı kimi Gülcahan nənə obrazı da milli-tarixi varlığın yaşarı ənənələri ilə çağdaş dünyanın mənəvi-əxlaqi problemlərini müqayisə predmetinə çevirmək missiyasına xidmət edir və müəllif mövqeyinin bədii ifadə vasitələrindən biri kimi qiymətləndirilə bilər.

3.«YARIMÇIQ ƏLYAZMA» POSTMODERNİZM VƏ POLİFONİK ROMAN KONSEPSİYALARININ SİNTEZİNDƏ

K.Abdullanın «Yarımçıq əlyazma» romanı 2004-cü ilin ədəbi prosesinin məhsuludur. Keçən bu az müddət ərzində ədəbi mühitdə romanla bağlı mübahisə və müzakirələr onu ilin romanı kimi qiymətləndirməyə ciddi əsas verir. Müəllif özü romanla bağlı otuz yazı çıxması haqqında məlumat versə də, əsəri «Azərbaycan ədəbiyyatından olay» kimi qiymətləndirən türkiyəli yazar İrfan Ülkünün «Azərbaycanın Umberto Ekosu» adlı internet yazısında qəzetlərdə, ədəbiyyat dərgiləri və İnternet səhifələrində əsərlə bağlı üç yüzdən artıq yazının çap olunması, rus və fransız dillərinə tərcüməsinin işıq üzü görməsi, yaxın zamanda türk dilinə də çevriləcəyi haqqında məlumat verir.

Azərbaycan ədəbiyyatının, tənqid və ədəbiyyatşünaslığının bir çox tanınmış nümayəndələri — T.Hacıyev, N.Cəfərov, Anar, A.Hüseynov, Z.Yaqub, E.Hüseynbəyli, Ə.R.Xələfli, Ə.Cahangir və b. romanla bağlı müəyyən mülahizələr söyləmişlər. Bu fikirlərdə romanın sənət faktı kimi təsdiqi və inkarı ilə bağlı müəyyən polemik mövqe nümayiş etdirilmişdir.

Tənqidçi Ə.Cahangir yazır: «Postmodernist yazıçı kimi Kamal Abdullanın düşüncəsində zamanlar arasındakı fərq silinib, buna görə onun romanının dilini çıxmaq şərtilə əsərdə ənənəvi tarixi əsərlər üçün səciyyəvi olan xüsusi kolorit yoxdur».[1] Fikrimizcə, posmodernist yazıçının əsərində «ənənəvi tarixi əsərlər üçün səciyyəvi olan xüsusi kolorit» axtarmaq məntiqi görünmür. Nəzərə alsaq ki, «postmodernizm «qaydasız döyüşdür» və bu zaman rəssam və ya yazıçı qaydasız işləyir, onun əsas vəzifəsi hazır qaydalar əsasında nəsə növbəti bir şey yaratmaq yox, hələ yaranmaqda olan

[1] Ə.Cahangir, Dəmirbaşlar, «Körpü» jurnalı, 2005. №1. səh.251.

əsərin qaydasını müəyyənləşdirməkdir»[1], onda bu romanı ərsəyə gətirən prinsipləri, «qaydasız döyüş» qaydalarını müəyyənləşdirmək daha elmi variant kimi görünür.

Fikrimizcə, bu zaman postmodernist estelka üçün çox səciyyəvi olan cəhətə xüsusi diqqət yetirmək zəruridir. «Postmodernist konsepsiyaya görə, yaradıcı demiurq statusundan məhrum olmuş sənətkar əsər yox, mətn yaradır… Əslində hər bir oxucu mətnin yaradıcısı statusu qazanır. Məhz buna görə də «hər bir mətn daim (oxucu tərəfindən — Q.Q.) burada və indi yazılır». (R.Bart)»[2]. «Yarımçıq əlyazma» romanı təhlil edilərkən əsərə yanaşmadakı birinci prinsipial yanlışlıq Kamal Abdullanı roman mətninin yox, romanın müəllifi kimi qəbul edilməsi ilə baş verir. Halbuki postmodernist estetikaya görə, mətn təkcə müəllif oxunuşunda romana çevrilmir, o həm də hər bir oxucunun Qavrayışında yenidən «oxunur» və «yazılır». «Yarımçıq əlyazma»nın bizə məlum təfsirlərinin hamısında mətnin müəllif «oxu»su əsas götürülmüşdür. Fikrimizcə, əsərə bütün kəskin tənqidi yanaşmalar öz başlanğıcını burdan götürür.

Romanın bədii materialını təşkil edən «Yarımçıq əlyazma» mətninin «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanın ilkin variantı, bu dastanı yazmağa hazırlaşan dastan müəllifinin hazırlıq qeydləri olması fikri bədii mətnə münasibətdə hər hansı bir tədqiqatçının və ya oxucunun müstəqil olaraq gəldiyi qənaət deyildir. «Yarımçıq əlyazma» deyilən mətnin özündə də buna aid heç bir işarə yoxdur. Bu fikir mətn müəllifinə məxsusdur və bədii mətnə «ön söz» kimi düşünülmüş parçalarda özünə yer tapmışdır: «Əslində bu belə olub!» — Yarımçıq Əlyazma bunu deyir. «Amma gələcək nəsillər bunu belə yox, məhz bu cür duyub qəbul etməlidirlər!» Dastanın Mətni də bunu deyir»

Tənqidçi Ə.Cahangir yazır: «Kamal Abdullanın bu kitabı

---

[1] İlya İ. Postmodernizm XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi. Tərcümə-interpretasiya Ə.Cahangirindir. «Azərbaycan», 2005, №6,s.8

[2] Q.Quliyev. Postmodernizim. «Azərbaycan», 2005, №9, səh.180.

insana qarşıdır: hamıdan hər şey gözləmək olar. Kamal Abdulla eyni zamanda Dədə Qorqud haqqında kitablar müəllifi kimi özü-özünə qarşı çıxır, özü-özünü inkar edir»[1].

Başqa bir tənqidi-publisistik yazıda oxuyuruq: «…Tarixə saxta münasibət və ideyaca antibəşəri, antiinsani münasibət, bir sözlə, əgər belə demək mümkündürsə, ideyaca bu qədər ziddiyyətli və zərərli motivlər üstündə qurulmuş, qələmə alınmış əsər («Yarımçıq əlyazma» romanı nəzərdə tutulur — T.S) yaşarlılıq qazana bilməz, bədii cəhətdən nə qədər güclü olursa-olsun».[2]

Bu «oxu»lar orijinal deyil və öz başlanğıcını müəllif «oxu»sundan götürür və son nəticədə də romanın yazılma məntiqini aşkarlaya bilmir. Ona görə də hər iki tədqiqatçının şərhlərində «Yarımçıq əlyazma» müəllif «mətn»indən çıxıb bədii əsər statusu qazana bilmir.

Bütün hallarda məqalə müəllifləri «Yarımçıq əlyazma» mətninin diktə etdiyi bədii həqiqətlərdən yox, «Kitabi– Dədə Qorqud» mətninin «Yarımçıq əlyazma» mətnindəki təhrifindən danışmağa üstünlük verirlər. Romanda Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Burla xatun və b. ədəbi-mifoloji obrazların xarakterinin təhrif olunması, milli-tarixi varlığımıza xəyanət edilməsi kimi fikirlər roman mətnnin tələqin etdiyi həqiqətlər deyil, «Yarımçıq əlyazma» mətninə «Kitabi-Dədə Qorqud» mətni kimi qiymət vermək tendensiyasından qidalanır.

Romana qarşı kəskin tənqidi münasibətlərdə qoyulan bədii-estetik tələb ondan ibarətdir ki, milli-mənəvi varlığımızın dayaqları kimi tapındığımız mifoloji obrazlar öz təbiətlərindən niyə çıxarılıb? Başqa sözlə Kamal Abdullanın Beyrəyi, Qazan xanı, Dədə Qorqudu, Burla xatunu biz tanıdığımız Beyrək, Qazan xan, Dədə Qorqud, Burla xatun deyil. Bu, doğrudan da,

---

[1] Cahangir Ə. Dəmirbaşlar. «Körpü» jürnalı, 2005, №1, s.251.

[2] Ə.R.Xələfli. «Yarımçıq əlyazma»nın qalanı… «Kredo» qəzeti, 5 mart 2005-ci il

belədir. Dastan qəhrəmanları ilə roman qəhrəmanları tamam başqa-başqa adamlardır. Bu belə də olmalıdır, ilk növbədə ona görə ki, bu obrazlar fərqli zamanların bədii düşüncə məhsullarıdır. İkinci bir tərəfdən Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Burla xatun kimi tanıdığımız bu insanlar tarixi şəxsiyyətlər deyil, bədii əsər-dastan qəhrəmanlarıdır və həmin qəhrəmanları eyni xarakterdə, eyni səciyyədə roman qəhrəmanına çevirmək ciddi yazıçı məqsədi ola bilməz. Başqa sözlə, bu mahiyyətcə K.Abdulladan dastanın roman variantını yaratmaq tələbidir və yazıçının bu tələbin ardınca getməməsi də təbiidir. Ə.Cahangirin məqaləsində oxuyuruq: «Mifik düşüncəyə bütün bələdliyi ilə bərabər Kamal Abdulla çağdaş insandır və məsələlərə sosial-tarixi qatdan yüksəkdə duran ilahi bir ucalıqdan baxdığını düşünsə də, əslində, çağdaş dövrün gözü ilə baxır».[1] Ə.R.Xələfli də məsələyə, demək olar ki, eyni baxış bucağından yanaşır! «…Mən başa düşürəm, «Yarımçıq əlyazma»nı yazdıran bu günün həqiqətləridir. Siz həyəcan təbili çalmaq istəyirsiniz… Bir də unutmayaq ki, bədii əsərin gücü tarixi həqiqətə nə qədər söykənməsindən də çox asılıdır».[2] «Yarımçıq əlyazma»da məsələlərə «çağdaş dövrün gözü ilə» və «bu günün həqiqətləri» ilə baxılması qənaətləri tənqidçilərə bədii mətnin intuitiv olaraq təlqin etdiyi doğru qənaətlərdir. Lakin bu mülahizələrdə intuitiv olaraq dərk edilənlər düzgün elmi-nəzəri şərhini tapmamışdır. Tənqidçilər «Yarımçıq əlyazma»nın bədii həqiqətində ifadə olunan müasirliyi roman müəllifinin tarixi həqiqəti «müasirləşdirməsi» kimi qəbul edirlər. Tənqidçilərin bu mövqeyindəki yanlışlıq «Yarımçıq əlyazma»nı tarixi bir əsər kimi qəbul etmək tendensiyasından qidalanır. Halbuki «Yarımçıq əlyazma» bütövlükdə tarixi planda yazılmamışdır. Romandakı Dədə Qorqudla bağlı hissə müasir həyat və müasir insan kontekstində yazıçı

[1] Cahangir Ə. Dəmirbaşlar. «Körpü» jürnalı, 2005, №1, s.251.

[2] Ə.R.Xələfli. «Yarımçıq əlyazma»nın yarısı… «Kredo» qəzeti, 26 fevral 2005-ci il

görünümünün ifadəsidir, yazıçının dünyaduyumudur. «Yarımçıq əlyazma»da tarixən saf və bütöv olan əxlaqımızın (istər sosial-siyasi, istərsə də mənəvi-əxlaqi) getdikcə daha artıq sapıntıya uğraması, əxlaqi kataklizimlərin son həddi göstərilir. Bu romanda tarixi materiala (fikrimizcə daha çox süjet və ya motiv səviyyəsində) tamam başqa bir estetik funksiya verilmişdir. Bütün mahiyyət də bu, estetik funksiyanın düzgün dərk olunmasında, elmi açılışındadır. Etiraz edib deyə bilərlər ki, o halda tarixi süjetə və ya motivə nə ehtiyac vardı, müasir həyatı elə müasir həyat materialları ilə yüksək ideya-estetik bütövlükdə ifadə etmək də olardı. (Orasını da qeyd edək ki, bu cür mülahizələr artıq səslənib: «İndi mən düşünürəm: tarixin bir məqamını açmaq üçün həqiqətən daha gücsüz olan, fiziki cəhətdən üzə dura bilməyən məqamını qurban vermək gərəkdirmi? Nə qədər ədalətlidir bunun üçün Dədə Qorqud dövrünün hədəf seçilməsi?»).[1] «Yarımçıq əlyazma»da Dədə Qorqud dövrü hədəf seçilməyib, istinad nöqtəsi seçilib. Dədə Qorqud dünyası bu romanda insanın sosial varlığına, mənəvi əxlaqi aləminə nüfuzun meyarı kimi qəbul edilib.

«Yarımçıq əlyazma» romanındakı «Yarımçıq əlyazma» mətnində cərəyan edən hadisələr və bu hadisələrin iştirakçısı olan obrazlar «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanındakı zamanın hadisələri və iştirakçıları deyildir. «Yarımçıq əlyazma»dakı Bayandır xan, Dədə Qorqud, Qazan xan, Beyrək, Bəkil, Burla xatun, Alp Aruz və s. obrazlar «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanından tanıdığımız mifik obrazların adını daşıyan çağdaş insanların obrazıdır. «Yarımçıq əlyazma»dakı zaman mifik Zaman təssüratı yaradan çağdaş zamandır. Belə bir təəssüratın yaradılması süjetqurmanın bədii üsulu vasitəsidir. Müəllif bugün üçün dil və adqoyma faktorundan məharətlə faydalanmış və «əlyazma» mətninə yazdığı «ön söz»də özünün

[1] Ə.R.Xələfli. «Yarımçıq əlyazma»nın dörddə biri. «Kredo» qəzeti, 19 fevral 2005-ci il.

bədii niyyətini məharətlə pərdələyə bilmişdir.

Romanın «Kitabi-Dədə Qorqud»la bağlı mətninin süjet xəttinin əsasında belə bir hadisə durur: Məlum olur ki, Oğuzda casus var və bu casus tutulur. Tutulur, lakin cəzalandırılmaq əvəzinə sərbəst buraxılır. Bu, cəmiyyətin başçısı Bayandır Xanda şübhə yaradır və o, casusun kim tərəfindən buraxıldığını öyrənmək üçün istintaq qurur. Həmin «istintaq prosesi» romanın süjet xəttinin əsasını təşkil edir. Bu süjet zahirən romana dedektiv xarakteri verir və onun oxunaqlılığını şərtləndirən ilkin əlamət kimi nəzərə çarpır. Lakin süjet xəttinin əsasında duran hadisə kriminal yox, sosial və mənəvi — əxlaqi xarakterli olduğuna görə sözü gedən cəmiyyətin sosial və mənəvi — əxlaqi durumunu açmaq üçün tutarlı vasitə olur.

Casusun tutulduğu məqamda onun hərəkətini Oğuza ağır bir zərbə kimi qiymətləndirən bütün Oğuz bəyləri sonda onu «günahsız» elan edərək açıb buraxırlar. Çünki casus Boğazca Fatmanın oğludur və Boğazca Fatma hər bir Oğuz bəyinə sübut edə bilir ki, bu, elə sənin oğlundur. Qırx oynaşlı Fatma ilə Oğuz bəylərinin intim münasibətlərini cəmiyyətin məişət əxlaqının pozulması kimi qiymətləndirmək olar. Lakin Oğuz bəylərinin öz şəxsi talelərini bütün Oğuzun mənafeyindən üstün tutmaları və casusu azad edərkən qətiyyən tərəddüd etməmələri sosil əxlaqı pozulmuş cəmiyyəti görüntüyə gətirir.

İstintaq prosesində — ağır sınaq qarşısında qalan Oğuz bəyləri ancaq öz şəxsi taleləri üçün narahatlıq hissi keçirir, sıravi bəylərdən tutmuş «Oğuzun dirəyi» Qazana qədər ən alçaq hərəkətləri belə özlərinə rəva görürlər. Təki canlarını ölümdən qurtarsınlar, təki tutduqları mövqedən məhrum olmasınlar.

İç Oğuzla Dış Oğuz arasında münasibətlərin getdikcə daha artıq kəskinləşməsi, kimin başçı olacağı uğrunda amansız mübarizə, bəylərin daha yüksək rəyasət pilləsinə ucalmaq üçün qarşısındakını bütün mümkün vasitələrlə sıradan çıxarmaq

istəyi, hətta bunun üçün öz qadınlarından bir vasitə kimi istifadə etmələri, yalançı qurğular — oyunlar qurub ad qazanmaları, elin tale yüklü zamanında min bir bəhanə ilə qaçıb kafir torpaqlarına üz tutmaları, yurdun ölüm-qalım zamanında belə daxili münaqişələrin, şəxsi intriqaların birləşməyə mane olması oxucunun çağdaş zaman və cəmiyyət haqqında düşüncələrinə stimul verir.

Yaranmış vəziyyətlə bağlı reallığı bütün aydınlığı ilə dərk edən Bayandır Xanın «artıq uzun zamandan bəri ikiyə bölünmüş Qalın Oğuzun sözdəki birliyi bu gün niyə tük qədər nazik oldu?», «Oğuz öncə öz-özünə ehtiram etməzsə, Arşın Dirək Təkürmü bu ehtiramı qılacaq, ya Şöklü Məlikmi?» kimi cavabı hamımıza məlum olan ürək parçalayan ağrılı sualları, «haqsız işlər Oğuzda ayaq açıb yeriyir», «Oğuz parça-parça olmuş, mənim xəbərim yox», «suç da ki bizim özümüzdə» kimi qənaətləri sözün içində yaşadığımız cəmiyyətdən getdiyinə şübhə yeri qoymur.

«Yarımçıq əlyazma» romanının Dədə Qorqudla bağlı mətnində zaman da, məkan da, obrazların adı da polifonik məzmunludur. Təpəgöz obrazı ilə bağlı epizodun daxili məzmununu açmaqla fikrimizi izah etməyə çalışaq.

Bu epizodda Azərbaycan-erməni savaşının mahiyyəti ifadə olunmuşdur. Oğuzların Təkgözə və onun qoşununa qarşı durması kifayət qədər tragik bir vəziyyətin ifadəsidir. Bu zaman Oğuzların bir-birinin ardınca yol verdikləri səhvlər-düşmənin qüvvəsini lazımi səviyyədə qiymətləndirə bilməmək (Qazanın «Təkgözün ləşkərini mən av edə-edə avlaram» deməsini xatırlamaq kifayətdir), İç Oğuzla Dış Oğuzun düşmənə qarşı birləşə bilməməsi, ümumi bəlaya qarşı mübarizədən yayınma faktları və s. Azərbaycan-erməni savaşındakı məğlubiyyətlərimizin səbəblərini göz önünə gətirir.

Romandakı Təkgözün dastandakı nəhəng Təpəgözdən fərqli olaraq «sısqa, biçimsiz birisi» olması, onun gücünün və qoşununun da real qüvvə yox, sehrlə, əfsunla bağlılığı bu

varlığın kimliyi haqqında müəllif qənaətini təcəssümləndirir. Fikrimizcə, müəllif «dilləri bizim dil deyil», «dinləri bizim din deyil» informasiyası ilə bu qüvvənin kimliyini aşkarlayır, onun gücünün ilğım, eyforiya olması qənaətini əks etdirir. Təkgözün məhz Basat tərəfindən öldürülməsində və ona da anası Doğan Aslanın yardımçı olmasında ermənіyə qarşı savaşda qələbənin pozulmamış əxlaqdan keçməsinə üstüörtülü işarələr var.

M.Süleymanlının mövzu, ideya, obrazlar sistemi, ən başlıcası isə ümumi ruhu baxımından «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanı ilə bağlı olan «Köç» romanı haqqında biz vaxtilə yazmışdıq ki, «romanda eyni adı daşıyan, lakin müxtəlif zaman kəsiklərində yaşayan və fərqli səciyyələrə malik obrazlar var. Məsələn, Hürü qarı, Bəkil, İmir həm ikinci, həm üçüncü zaman kəsiklərində yaşayan, müxtəlif taleli obrazların adıdır. Buna görə də, obrazlara qiymət verərkən müxtəlif zamanlarda yaşayan eyni adlı qəhrəmanları fərqləndirmək lazımdır. Birinci zaman kəsiyindəki Bəkil obrazı ilə üçüncü zaman kəsiyində yaşayan Bəkili xarakter, hadisələrə münasibət, əqidə baxımından ayırmaq lazım gəlir. Roman qəhrəmanları özlərini təqdim edəndə adqoymadakı bu şərtilikləri hətta özləri də nəzərə alırlar:

— Adın nədi, mənim adım Çiçəkdi.

— Mənim adım Bəkildi. Dördüncü Bəkiləm, Babalarımın adıdı, yeddinci Bəkil çox güclü, çox iri adam olacaq.

— Mən də yeddinci Çiçəyəm, yeddi nənəmin adı Çiçək olub».[1]

Bu məntiqlə «Yarımçıq əlyazma» romanına yanaşsaq, yeddi arxa dönəninin adı Bəkil, Çiçək olan bir xalqın çağdaş həyatından bəhs edən və süjet xəttinin «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanından alan bir əsərin qəhrəmanlarının adının Bəkil, Çiçək, yaxud Qazan, Dədə Qorqud, Burla Xatun olmasında qeyri-məntiqi heç nə yoxdur. Lakin «Yarımçıq əlyazma»

[1] Bu barədə geniş bax: T.Salamoğlu. Müasir Azərbaycan romanının poetikası. Bakı. «Elm», 2005, səh, 188-189

romanındakı qəhrəmanları adlandırmadakı şərtiliyin məntiqi ancaq bu deyildir. Roman qəhrəmanlarının bu cür adlandırılması müəllif niyyətinin ciddiliyindən və əhatəliliyindən irəli gəlir. Müəllifin gerçək roman təfəkküründən xəbər verir. Məhz roman qəhrəmanlarının dastan qəhrəmanlarının adı ilə zühur etməsi ikinciləri də bədii inikas arsenalına daxil edir. Romanın əhatə etdiyi zamanın hüdudları mifik keçmişə doğru genişlənir. Mifik zaman qatındakı millitarixi varlığımızla çağdaş zamandakı varlığımız müqayisə predmetinə çevrilir: «Postmodernistlərin fikrincə, mətn heç vaxt avtonom şəkildə mövcud olmur. Əslində, postmodernizmin mətnə bu konseptual münasibətinin əsası M.Baxtin tərəfindən qoyulmuşdur; tədqiqatçı F.Dostoyevskinin «polifonik» (çoxsəsli) roman konsepsiyasını təhlil edərkən onun əsərlərindəki mətnlərin ondan əvvəl və onunla eyni zamanda mövcud olan mətnlərlə dialoqa girməsi fenomenini üzə çıxarmışdır».[1] Əslində bu fikir postmodernizmin nəzəri prinsiplərindən birinin elmi şərhidir. Belə ki, postmodernizmin nəzəriyyəsində mətnlərin qarşılıqlı şəkildə təsiri mühüm yer tutur və fransız alimi C.Canet «İkinci dərəcəli ədəbiyyat» əsərində intertekstuallıq (bir mətndə iki və daha artıq mətnin mövcudluğu), metatekstuallıq (mətndə özündən əvvəlki mətnin izahı) və s. kimi beş tipini müəyyənləşdirir.1[2] «Yarımçıq əlyazma» romanının (romanının, «Yarımçıq əlyazma» mətninin yox) bədii materialı «Yarımçıq əlyazma» mətni ilə bərabər «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanınn mətnindən ibarətdir. Faktik «Kitabi-Dədə Qorqud» mətni oxucunun yaddaşındadır. Oxucu yaddaşında «görüşən» «Yarımçıq əlyazma» mətni ilə «Kitabi-Dədə Qorqud» mətni «dialoqa girir». Postmodernist romanı «oxuyan» oxucunun əsərin süjet-kompozisiya sisteminə dekonstruksiya prinsipi ilə yanaşması zərurəti və romanı destruksiya (sökmə) və konstruksiya (quraşdırma) əsasında

[1] Quliyev Q. Postmodernizm. «Azərbaycan», 2005, №9.s.180
[2] İlya İlin. Göstərilən əsəri. «Azərbaycan» jurn., 2005 №6, səh.169

idrakı ehtiyacı da burdan doğur və məhz bu zaman romanın həqiqi bədii dərkinə yol açılır.

Romanda mənəvi və real tarixi keçmişimizə nihilist münasibətlə bağlı tənqidi mövqe, fikrimizcə, keçmişə ironiyalı və ya şübhəli baxışı postmodernizmin nəzəri prinsiplərindən biri kimi fəhm etməklə də bağlıdır. Halbuki, postmodernizmdə keçmişə ironiyalı və ya şübhəli baxış mütləq prinsip deyil. C.Canetin nəzəri görüşlərində postmodernizmin bu prinsipi metatekstuallıq adlanır və terminin məzmunu aşağıdakı kimi açılır: «Mətndən özündən əvvəlki mətnin izahı və çox vaxt ona tənqidi münasibət».[1] Göründüyü kimi, postmodernizmində özündən əvvəlki mətnə münasibət var, amma bu həmişə tənqidi münasibət demək deyil.

«XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi» (İlya İlin) postmodernizmin konseptual əsasında keçmişə (mənəvi dəyərlərə və irsə) qayıdış əsas istinad nöqtələrindən biridir. «Çağdaş postmodernist fikrin öncüllərindən olan Umberto Eko (məşhur italyan alimi və yazıçısıdır. «Qızılgülün adı», «Fukonnu yayı», «Ada» və «Baudolino» romanlarının, modernizmə və postmodernizmin estetikasına dair araşdırmaların müəllifi kimi məşhurdur-T.S.) belə hesab edir ki, postmodernizmin modernizmdən fərqli olaraq keçmişdən imtina etmir və onu qəbul edir».[2] «Yarımçıq əlyazma»da keçmişə qayıdışı , klassik dəyərlərə istinadı çağdaş həyatın problemləri doğurmuşdu. Keçmiş çağdaş zamana, dünyaya təsir vasitəsi idi, obrazlı demiş olsaq roman çağdaş dünyanın «çürümüş əzalarını» keçmişin hesabına bərpa etmək istəyidir.

«Yarımçıq əlyazma»da Şah İsmayıl dövrünə qayıdış da, Şah İsmayıl obrazı da yazıçının bu istəyi gerçəkləşdirmə təşəbbüsünün variasiyalarından biridir.

Tənqidi ədəbiyyatlarda romanın bu xəttində Şah İsmayıla bağlı tarixi həqiqətlərin, onun şəxsiyyətinin təhrif və ya inkarı

[1] İlya İlin. Göstərilən əsəri. «Azərbaycan» jurn., 2005, №6.
[2] Q.Quliyev.Postmodernizm. «Azərbaycan», 2005, №9, səh179.

ilə bağlı çox ciddi tənqidi fikirlərin səsləndiyini nəzərə alaraq, öncə bədii mətn materialı əsasında tarixi həqiqətin bədii həiqətə çevrilməsinin xüsusiyyətlərini aşkarlamağa çalışaq.

Romanda Şah İsmayılın həyatı və hökmdar kimi fəaliyyəti bütünlükdə yox, fraqmental olaraq təsvir obyektinə çevrilmişdir. Şah İsmayıl Çaldıran döyüşü ərəfəsində və zamanında bədii təsvir və təhlilinin mərkəzinə çəkilir. Şah İsmayılla bağlı hissələrdə süjet xətti üç əsas obrazın taleyinə işıq salır: Şah İsmayıl, Lələ Hüseyn bəy, Şah İsmayılın oxşarı Xizr. Hadisələr isə Şah İsmayılın bir-birinin ardınca əldə etdiyi tarixi qələbələrdən faciəvi Çaldıran döyüşünə doğru inkişaf edir. Əlbəttə, romanda Şah İsmayılın Çaldıran döyüşünə qədərki tarixi qələbələrinin təfsilatlı təsviri yoxdur. Ümumiyyətlə, epik təfsilat bu roman üçün səciyyəvi deyil. Əsərdə Şah İsmayılın tarixi qələbələrinə müəyyən işarələr var. Həmin işarələr bizə Çaldıran döyüşü ərəfəsinə gəlib çıxan hökmdarın böyük bir zəfər yolu keçməsi haqqında təsəvvür yaratmağa qadirdir (əlbəttə ki, bu zaman oxucunun Şah İsmayıl haqqında tarixi həqiqətlərə, onun böyük qələbələrinə dair məlumata malik olması nəzərə alınır). Şah İsmayılın Şeybani xan üzərindəki tarixi qələbəsi hökmdarın döyüş qabağı düşüncələrində oxucu yaddaşını oyadır və onunla birləşərək tarixi hadisənin kifayət qədər əhatəli məzmunda idrakına imkan verir: «Sabah ağır gün idi. Hərbi məşvərət çağırmışdı. Düşüncəsi, fikri-zikri Şahın son zamanlar ancaq özbək Şeybani idi. Bilmirdi nə üçün, amma onun əlindən zəncir çeynirdi».[1]

Romanda Şah İsmayılın Şirvan səfərinə də işarə var. Lakin bu işarə olub-keçmişlərin müəyyən münasibətlə xatırlanmasından ibarət olsa da məntiqi idrakın gücü ilə bu nüans oxucuya (söhbət intellektual oxucudan gedir) çox şey deyir. Lakin «Yarımçıq əlyazma»da Şah İsmayılın və onun yaratdığı dövlətin taleyində böyük iz buraxan Çaldıran döyüşü ən müxtəlif rakurslardan bədii təhlilin predmeti olur. Bu döyüşlə

[1] Abdulla K. Yarımçıq əlyazma. Bakı: «XXI»-YNE. 2004, s.110

bağlı epizodlarda biz Şah İsmayılı sözün həqiqi mənasında öz tarixi xarakterində görürük. Həm də Kamal Abdulla bu tarixi xarakteri konkret cizgi və detalların rəsmi vasitəsilə tamamilə canlı şəkildə təqdim edə bilir. Romanda oxuyuruq: «Osmanlı Sultan Səlimlə Şahın döyüşü Çaldıran adında bir kənd vardı, orda başladı. Şah özü döyüşə rəhbərlik edir, sərkərdələri cinahlara bölür, hücum, yaxud geriçəkilmələri barədə əmrlər verirdi».[1] Çaldıran döyüşündəki məğlubiyyətin obyektiv və subyektiv səbəbləri tarixçilərin əsərlərində bütün təfərrüatı ilə öz əksini tapmışdır. Oxucu da bundan xəbərdardır. K.Abdulla romanda Şah İsmayılı son dərəcə ağıllı, hərbi işi bilən, ən çətin məqamlarda belə özünü itirməyən cəsur bir sərkərdə kimi təsvir edir. Gözümüzün önündə vəziyyətdən asılı olaraq qəti qərarlar qəbul edən, qoşunun döyüş taktikasını tez-tez dəyişən, son ana qədər məğlubiyyətlə barışmaq istəməyən qəhrəman bir sərkərdənin obrazı canlanır. Döyüşün ən ağır məqamlarında kimsəyə hiss etdirmədən vuruş meydanına atılıb, cəsarətlə döyüşməsi və belə döyüşlərin birində düşmənin ən şöhrətli pəhləvanı Malbaşoğlunu qılıncla ikiyə parçalaması epizodları Şah İsmayılın tarixi xarakterini nəinki ən aydın cizgilərlə göstərir, həm də bu tarixi xarakteri bir qədər də dolğunlaşdırır və tamamlayır.

Nəzərə alsaq ki, Şah İsmayılın cəsur döyüşçü və sərkərdə xarakteri haqqında eyni döyüş epizodu haqqında müxtəlif səciyyəli insanlar — Şah İsmayıla fərqli münasibət bəsləyən Lələ Hüseyn bəy və Xızr (epizodun danışıldığı məqamda isə Şah) danışır, onda bu epizodun çılpaq həqiqət olmasına heç bir şübhə qalmır. Yeri gəlmişkən, orasını da deyək ki, həqiqətin bu şəkildə təqdimi K.Abdullanın romanının davamlı üslub xüsusiyyətlərindən biridir.

Şah İsmayılın tarixi şəxsiyyət və hökmdar kimi xarakterinin dolğunluğu ilə təqdimində ətrafdakıların ona münasibəti də əhmiyyətli rol oynayır.

[1] Abdulla K. Yarımçıq əlyazma. Bakı: «XXI»-YNE. 2004, s.142

Bu baxımdan Lələ Hüseyn bəy obrazı romanda xüsusi məna yükünə malikdir: «Lələ göz qoyub fikir vermişdi. Şah nə qədər kəskin, cəsarətli, heç kimin günahından keçməyən, hamı ətrafına öz şahlıq və mürşid mərtəbəsindən baxan bir sahibəzzaman, bir şəxsi-müqəddəs idisə və özü də buna sözsüz inanırdısa, Xətai (Xızr olmalıdır - T.S.) bir o qədər həlim, xoşxasiyyət, sülhməramlı insan idi».[1] Lələ Hüseyn bəyin düşüncələri ona görə reallığın bədii ifadəsi kimi səslənə bilir ki, biz onun hər bir hərəkətində və əməlində Şah İsmayıla sonsuz rəğbətini və sədaqətini müşahidə edirik. Çaldıran döyüşündən sonra on il əsirlik həyatı yaşayan Hüseyn bəy Lələnin həyatın hər cür əzablarına sinə gərmək, dözmək gücü verən Şah İsmayıla məhəbbəti, ona qovuşmaq istəyidir. Əsirlik həyatından qurtarıb Şah İsmayılın ayaqları altında ölmək onun üçün ən müqəddəs arzudur. O daim bu arzuya can atır. Lakin «xoşbəxtlik» məqamında faciə ilə üzləşəndə isə — həqiqi Şah İsmayıl əvəzinə oxşarı ilə görüşəndə aldandığını, bütün umudlarının puç olduğunu görür. Bu məqamda Lələ Hüseyn bəy cismən ölməmişdən qabaq mənən ölür.

Lələ Hüseyn bəyin bu hərəkəti bir insan və hökmdar kimi Şah İsmayılın bütövlüyünü, daxili zənginliyini, başqa sözlə kamil insan xarakterini təcəssüm etdirir.

Şah İsmayılla bağlı süjetin real plandakı «oxu»nuşu belədir, lakin bu sücetin yeganə «oxu»nuşu deyil

Romana yazdığı «ön söz»lərin birində müəllif Şah İsmayıla bağlı sücetin «daha çox tarixi yox, bədii bir rəvayəti» xatırlatması mülahizəsini də irəli sürür.

Bu mülahizə qətiyyən təsadüf kimi irəli sürülmür və demək lazımdır ki, dəqiq müşahidədən doğur. Eyni zamanda süjetin mənası ilə bağlı həqiqəti açmaq əvəzinə bir qədər də örtüyə bürüyür, gizləyir.

Şah İsmayılla bağlı süjetdəki bioqrafik məzmun müəllif bədii ifadəsində məqsəd yox, vasitədir. Bu süjetdə müəllif

[1] Abdulla K. Yarımçıq əlyazma. Bakı: «XXI»-YNE. 2004, s.141-142

niyyəti başqa bir məzmun qatını önə çıxarır.

Şah İsmayıla bağlı süjetin qəhrəmanı polifonik səciyyəlidir. M.Baxtin Dostoyevskinin roman qəhrəmanlarından danışarkən yazır ki, «əgər xəyalən onların içərisində yaşadıqları (yaşatdıqları olmalıdır – T.S.) ideyanı onlardan ayırsaq, onda onların obrazları tamamilə dağılar. Başqa sözlə, qəhrəman obrazı ideya obrazı ilə ayrılmaz şəkildə bağlıdır. Biz qəhrəmanı ideyada və ideya vasitəsilə görürük, ideyanı isə qəhrəmanda və onun vasitəsilə görürük».[1] Şah İsmayıla bağlı süjetdə onun Çaldıran döyüşündən sonra qeybə çəkilməsi bir çox hallarda tarixi həqiqətin təhrifi kimi mənalandırılmışdır. O mənada ki, tarixi mənbələrdə Çaldıran döyüşündən sonra Şah İsmayılın bir neçə il hökmranlıq etməsi faktı mövcuddur. Lakin söhbət tarixi yox, bədii materiala münasibətdən gedir. «Yarımçıq əlyazma»da Şah İsmayıl tarixin yox, daxilindəki ideyanın yükünü çəkir, Dostoyevskidə olduğu kimi, «qarşımızda ideyanın obrazı yaranır (Baxtin). Şah İsmayılın bütün hərəkətlərinin məntiqi onun daxilində gəzdirdiyi ideya ilə izah olunandır. Batini saflıq və bütövlük onun əqidəsidir. Bu əqidə onun bütün varlığına hakim kəsildiyi üçün bu əqidə-ideyadan kənarda Şah İsmayıl yoxdur. İnsan batinən saf və bütöv olmalıdır. Şah İsmayılın bu ideyası mənbəyini mənsub olduğu dindən götürür və mahiyyətcə insan həyatının mənası Mütləq başlanğıca bağlılığındadır izahına gəlir.

Şah İsmayıl Çaldıran döyüşündə məğlub olur. Tarixi mənbələrdən də məlumdur ki, Sultan Səlimin qələbəsi daha çox odlu silahın – xüsusən topların hesabına təmin olunur. Şah İsmayıl Sultan Səlimin məhz bu cür qələbəsi ilə barışa bilmir. Şah İsmayıl Sultan Səlimin qələbəsində «şeytani» qüvvənin iştirakını dünyanın nizamının pozulması kimi başa düşür və belə həyatı qəbul etmir.

Şahlıq taxtını öz oxşarına verəndə hərəkətinin mənasını belə izah edir:

[1] M.Baxtin. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı. 2005, səh.124

— Biz bir kimsəni aldatmırıq. Batilin bir mənası yoxmuş, əsl məsələ zahirdə imiş. Saxla bunu huşunda… Mən bu boyda məmləkəti fəlakətdən saxlaya bilmədim. Mən aradan çıxıram. Niyəsini heç sorma. Bilirsən, qulağıma səs gəldi göydən: «Hamı səni sevənlər burdadı» dedi. Şahi-Mərdanın səsiydi».[1]

Bu sözlər ilk növbədə Şah İsmayılın Zamana etirazını ifadə edir. Şah İsmayılın hiylə və məkrdən uzaq təbiəti hiylə və məkr zamanının gəldiyini dərk edincə, hökmdarlıq taxtında oturmağı özünə rəva bilmir. Bu xarakterlə və bu zamanda «bu boyda məmləkəti fəlakətdən saxlaya bilməyəcəyini» başa düşdüyü məqamda «mən aradan çıxıram» deməsi tamamilə məntiqidir və türkün xarakterini dolğunluğu ilə əks etdirir.

K.Vəliyev Şah İsmayılı Çaldıran döyüşündəki məğlubiyyəti ilə Koroğlunun «indi bic əyyamıdı» deyib «koroğluluğunu» yerə qoyması arasında məntiqi əlaqə görməkdə tamamilə haqlıdır: «Çaldıran döyüşü və ümumtürk faciəsinin bir dövrünün dastan dilindəki ifadəsi «Koroğlu»dur».[2]

Şah İsmayılın «batilin bir mənası yoxmuş» və Koroğlunun «indi bic əyyamıdı» qənaətləri dəyişən zamana roman və dastan qəhrəmanlarının eyni baxış bucağının əksidir. Bu mənada «Yarımçıq əlyazma»dakı Şah İsmayıl xətti «Çaldıran döyüşü və ümumtürk faciəsinin bir dövrünün» çağdaş nəsr təfəkkürü ilə bədii inikasıdır. «Kitabi–Dədə Qorqud» dastanı ilə Şah İsmayılla bağlı mətni türkün cəngavərlik ruhu, əqidə birliyi — batini təmizlik və Allaha inamın tükənməzliyi ideyası birləşdirir. «Kitabi–Dədə Qorqud» qəhrəmanları ilə Şah İsmayıl dünyası bir-birini tamamlayır, insanın mənəvi–ruhani dünyaya bağlılığının başlanğıcını və sonunu simvollaşdırır, burada «mifdən odlu silahın çıxmasına qədər uzanan zaman

[1] Abdulla K. Yarımçıq əlyazma. Bakı: «XXI»-YNE. 2004, s.262

[2] Nərimanoğlu K.V. Şah İsmayıl – Sultan Səlim savaşı… «Ulduz», 2004, №8, səh. 18

yolu bitir».[1]

Tarixə ən ümumi baxış əsasında ədəbi-estetik düşüncəyə nüfuz etməyə çalışan və buna əsasən nail olan tənqidçi Əsəd Cahangir ingilis filosofu Frensis Bekon və Əbdülvahid Yəhyanın fikirlərini ümumiləşdirərək yuxarıda haqqında danışdığımız məqaləsində belə bir qənaətə gəlir ki, «Allahla insanın vəhdətdə olduğu Əzəli, İlkin həqiqətdən düşüncə iki istiqamətdə sapıb: qədim düşüncənin qəhrəmanı daha çox insansız allah, çağdaş düşüncənin qəhrəmanı isə allahsız insandır. Əsas məsələ isə onların birliyidir»[2]. Doğrudur, lakin «insansız allah» qədim düşünjənin qəhrəmanı kimi daha çox Qərbdə özünü göstərib. Şərqin qədim düşüncəsində insan Allaha inamdan kənarda deyil. Şərq düşüncəsindəki sapıntı- insanın allahsızlaşması isə çağdaş zamanın problemidir və bu mənada «doğrudan da əsas məsələ onların birliyidir».

Bu mənada Xızr obrazı üzərinə qayıtmaq zərurəti yaranır. Romanla bağlı ilkin təəssüratda o, tarixi sürətdir. Mənbələrdə Sultanəli Mirzə Əfşardan Şah İsmayılın oxşarı kimi söhbət açılır. Xızrla Sultanəli Mirzə Əfşarın romanda iki müxtəlif obraz kimi təzahürü birincinin ideya-estetik yükünün tamamilə fərqli olmasından irəli gəlir. Xızr obrazının daşıdığı ikinci estetik yük Şah İsmayıl obrazının simvolikasını açmaqla bağlıdır. Bu mənada Xızr həm də Şah İsmayılın Çaldırandan sonrakı xarakterini ifadə edir. Şah İsmayılın cəngavər obrazı xalqın gen yaddaşında Çaldıran döyüşünə qədərki fəaliyyətiylə təcəssümlənir. Çaldırandan sonra on il yaşayan Şah İsmayıl yox, şair Xətayi idi. Romanın Şah İsmayıl süjetinin bizə diktə etdiyi bu qənaət müəllifin mətnə «subyektiv açıqlamalarından» birinin məzmununa müəyyən aydınlıq gətirir: «Çaldıranda həlak olan Şah İsmayılla Çaldırandan sonra hakimiyyətini on il daha sürdürmüş Şah İsmayıl arasında bir əsas fərq var. O fərq

[1] Nərimanoğlu K.V. Şah İsmayıl – Sultan Səlim savaşı… «Ulduz», 2004, №8, səh. 18

[2] Cahangir Ə. Dəmirbaşlar. «Körpü» jürnalı, 2005, №1, s.243

Şah İsmayılın özü ilə onun bənzəri Xızr arasında olan fərqdir, vəssalam»[1]. Bu fikrə şərik olmaqla yanaşı, «Şah İsmayılın özü ilə onun bənzəri Xızr arasında olan fərq»in başqa bir açılışına da diqqət yetirmək lazımdır. Romanda Şah İsmayıl və Xızr başqa-başqa «dünya»ların insanları kimi təcəssüm tapırlar. Müəyyən şərtiliklə bu «dünya»ları allahlı və allahsız insan epoxaları kimi də formulə etmək olar. Şah İsmayıldan fərqli olaraq Xızr Allahı yaddan çıxarıb maddiyyata üz tutan və özünü onda tapan «dünya»ya keçidi təmsil edir. Bu yol mənəvi müflisləşməyə aparır. «Çünki maddi dünyanın mahiyyətində eniş durur».[2] «Yarımçıq əlyazma» romanındakı Dədə Qorqudla bağlı mətn həmin «eniş» prosesini əks etdirir.

Mifoloci obrazların «Yarımçıq əlyazma»dakı müasir həyat planında təsviri dünya ədəbiyyatının təcrübəsi və nəzəriyyəsi baxımından tamamilə başa düşüləndir. M.Baxtin Dostoyevskinin yaradıcılığı əsasında polifonik roman nəzəriyyəsini əsaslandıranda bu məsələyə də toxunmuşdur.

Baxtin polifonik romanın bir janr kimi dürüst dərk edilməsi üçün onun mənbələrini müəyyənləşdirməyi vacib hesab edir. Buna görə də, «klassik antik dövrün sonuna yaxın və sonrakı ellinizm dövründə zahirən kifayət qədər rəngarəng, lakin daxili qohumluq əsasında əlaqəli olan və ona görə də qədimlərin özlərinin… «ciddi-gülüş sahə adlandırdıqları çoxsaylı canrları»n (Sofronun mimləri, Sokrat dialoqları, Menipp satirası və s. – T.S.) üç əsas xüsusiyyətinin polifonik romanın formalaşmasındakı ciddi əhəmiyyətini xüsusi nəzərə çarpdırırdı. Birinci xüsusiyyət kimi, o, göstərirdi ki, mifik qəhrəmanları və keçmişinin simaları bu janrlarda bilərəkdən və xüsusi olaraq müasirləşdirilmişdir və onlar bitməmiş müasirliklə familyar təmas məkanında hərəkət edir və danışırlar. Baxtın bunu «bədii obraz quruluşunun dəyər-zaman məkanının özünün köklü şəkildə dəyişməsi» kimi qiy-

[1] Abdulla K. Yarımçıq əlyazma. Bakı: «XXI»-YNE. 2004, s.270
[2] Cahangir Ə. Dəmirbaşlar. «Körpü» jürnalı, 2005, №1, s.244

mətləndirir.

Baxtin ciddi-gülüş janrlarının «rəvayətlərə əsaslanmadığını» və «özlərini onların vasitəsilə işıqlandırmadığını», əksinə, «şüurlu şəkildə təcrübəyə və azad təxəyyülə əsaslanmanı» və bu yolla «az qala rəvayətdən tamamilə azad olacaq bir obrazın meydana çıxmasını» polifonik romanın formalaşmasına təsir göstərən ikinci xüsusiyyət hesab edir. [1]

Baxtin polifonik romana məxsus çoxüslubluluq və çoxsəsliliyin, həmçinin «əlavə janrlardan-məktublardan, tapılmış əlyazmalardan, söylənilmiş dialoqlardan, yüksək janrlara edilmiş parodialardan geniş şəkildə istifadəni»n ciddi-gülüş canrlarından gəlmə üçüncü xüsusiyyət hesab edir.

Bu xüsusiyyətlər K.Abdullanın romanın ideya-obraz və bədii strukturunda kifayət qədər davamlı tərzdə özünü göstərir. Mifoloji zamandan gerçək zamana, dastan poetikasından çağdaş roman poetikasına keçidin mexanizmini açır.

K.Abdulla «Yarımçıq əlyazma»da Zaman haqqında böyük həqiqəti (ya bəlkə də ən acı həqiqəti) oxucuya təqdim etmək yolu tutur. Bütün roman həqiqətin əzablı doğuluşundan ibarətdir. K.Abdulla bu prosesdə vasitəçi rolundadır, prosesin gedişinə qətiyyən müdaxilə etmir. Həqiqəti bu cür açmaq üsulu polifonik romana «Sokrat dialoqları»ndan gəlirdi. Yazıçı «Sokrat dialoqları» üçün xas olan iki əsas üsuldan məharətlə bəhrələnir. İstintaq prosesində Bayandır Xanın ortaya çıxarmaq istədiyi həqiqət-Oğuzun içdən parçalanması, bunun səbəbləri və səbəbkarı məsələsi sinkriza (müxtəlif nöqteyi nəzərlərin müqayisəsi üsulu) və anakriza (həmsöhbətdən söz almaq, onu söz deməyə təhrik etmək, onu öz fikrini söyləməyə, həm də axıracan söyləməyə məcbur etmək üsulu) üsulları ilə[2] aşkarlanır. Bu üsul sücetin hərəkət mexanizmini tənzimləyir, formasını müəyyənləşdirir.

«Yarımçıq əlyazma»nın hərtərəfli dərkinin zamana ehtiyacı

[1] M.Baxtin. Dostoyevski poetikasının problemləri. Bakı. 2005
[2] Yenə orada.

var. Anarın Y.Səmədoğlunun «Qətl günü» romanı haqqında dediyi bir fikri iqtibas etsək, belə də demək olar ki, «Yarımçıq əlyazma» bir oxunuşda qavranılan əsər deyil. Xüsusən romanın dilindəki çoxsəslilik, bədii nitqin dialoji xarakteri «mətn»lərin müxtəlif cür qavranılmasına şərait yaradır. Romanın idrakı zamanı postmodernizmin də, Baxtinin polifonik roman nəzəriyyəsinin də, dünya ədəbiyyatının postmodernist və polifonik roman təcrübəsini də, yazıçının bu estetik konsepsiyalardan və ədəbi təcrübələrdən kifayət qədər yararlanmaq imkanını da, çağdaş zamanın yazıçı və oxucuya «diktə»lərini də nəzərə almaq lazım gəlir.

Romanın ideya polifonizmi, struktur keyfiyyətləri ənənə yaratmaq gücündədir. Çünki bu roman ənənədən yaradıcılıqla bəhrələnmənin nümunəsidir. Biz bu qənaətdəyik. Ən səhih fikri isə Zaman deyəcək.

4. ÇAĞDAŞ AZƏRBAYCAN ROMANINDA QARABAĞ MÖVZUSU

Azərbaycan romanı çağdaş mərhələyə təkcə zamanın aktual problemlərini bədii həqiqətə çevirməklə daxil olmur. Müasir roman problematika zənginliyi ilə seçilir. Zamanın sosial, siyasi, əxlaqi-mənəvi və fəlsəfi problemləri janrın bədii təhlil predmeti olur. Lakin özlüyündə aydındır ki, nə mövzunun aktuallığı və müasirliyi, nə onun problematika vüsəti bədiiliyin həlledici meyarı ola bilməz. Bütün bu keyfiyyətlər spesifik forma daxilində, mükəmməl kompozisiya və süjetdə inikas predmetinə çevriləndə ədəbi prosesdə yeri olan əsər yaranır.

Çağdaş romanın həcmi kiçilir. Lakin bu "kiçilmə" bədii əsərin kompozisiya və süjet quruluşunun sadələşməsi yox, mürəkkəbləşməsi hesabına baş verir. Paralel və mürəkkəb kostruksiyaya malik süjetlər çağdaş romanın arxitektonikası üçün tamamilə səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər.

Mahirə Abdullanın "Əvvəl. Axır" romanı (Bakı, «Qapp-Poliqraf», 2004.) müasir ədəbi prosesdə janrın bu istiqamətdəki axtarışlarının məhsulu kimi diqqəti çəkir. Mahirənin romanını Qarabağ mövzusunda yazılmış üç povest kimi də oxumaq olar. Lakin bu "povestlər"in struktur və mahiyyət müstəvisində sona qədər dərki əsəri üç "povest"dən ("Narkoman", "Agah", "Ağdərədən üzü bəri") ibarət roman kimi qavramağa imkan verir, ideya-estetik bütövlüyü şərtləndirir.

Dünya romanında M.Bulqakovun "Ustad və Marqarita" əsəri ilə başlanan janrın bu istiqamətdəki poetika axtarışlarının Y.Səmədoğlunun "Qətl günü" əsəri ilə Azərbaycan ədəbiyyatındakı getdikcə güclənən əks-sədası, Anarın, Elçinin, Ə.Əylislinin, M.Süleymanlının, S.Səxavətin, E.Hüseynbəylinin və b. yaradıcılığında mürəkkəb konstruksiyalı süjetlərin, roman içində "roman", "hekayələr" romanı sturkturlarının yaratdığı müsbət ənənənin, ümumiyyətlə, janrın son onilliklərdəki

bədiilik axtarışlarının "Əvvəl. Axır"dakı təcəssümü ənənəyə yaradıcı münasibətin təzahürü kimi mənalana bilər.

Eyni zamanda "Əvvəl. Axır"ın kompozisiya sistemindəki mürəkkəbliyi ancaq ənənə ilə də bağlamaq doğru olmaz. Fikrimizcə, bu formanı həm də bədii materialın zənginliyi doğurmuş və müəllifin onu narahat edən məsələləri, ürəyində düyünlənib qalan hissləri, beyninə rahatlıq verməyən düşüncələrini fərqli məkan və zamanlarda, müxtəlif insan talelərində, mürəkkəb situasiyalarda ifadə etmək istəyindən qaynaqlanmışdır. Bədii yaradıcılıqda hər dövrün öz "məzmunu" olduğu kimi, bu məzmuna uyğun inikas üsulunun axtarışı da tamamilə məntiqidir.

"Əvvəl. Axır" romanı polifonik məzmunludur. Əsərdə bir neçə məzmun qatı vardır. Məhz bu "qat"lar romanın sosial-fəlsəfi tutumunu hiss olunacaq dərəcədə qüvvətləndirir və onu milli və ümumbəşəri dəyərlərin inikası vasitəsinə çevirir.

Əsər, öncə, Qarabağ müharibəsi haqqında roman kimi oxunur. "Mən onu (romanı-T.S.) qəlbimin yurd ağrılarına bələmişəm" deyən müəllifin ən çox qorxduğu bu olub ki, içindəki ağrıları, özünün, şəhid bacısı Sevdanın yaşantılarını, faciəsini oxuculara çatdıra bilməz. Müəllifin "qorxu" adlandırdığı bu hiss əslində onun vətəndaşlıq məsuliyyətindən doğan narahatçılığının ifadəsidir və üç müxtəlif və müstəqil süjet xətlərinə malik "povest"lərlə Qarabağ faciəsi üzərinə dönə-dönə qayıtmasının psixoloji tərəfinə işıq salır.

Romanda inikas predmeti kimi götürülən zaman içində yaşadığımız Zamandır. Bu zamanın olayları müəlliflə yanaşı bizim də gözlərimiz qarşısında cərəyan edib və biz də bu hadisələrin canlı şahidləriyik.

Bu mənada müəllifin üzərinə təkcə özünün və yaxınlarının içindəki ağrıları yox, Azərbaycan cəmiyyətinin "Qarabağ ağrısı"nı ifadə və ümumiləşdirmək missiyası düşüb. Görünür, müəllif problemin mürəkkəbliyini yaxşı başa düşdüyü üçün onu müxtəlif rakurslardan təsvir predmetinə çevirməyə çalışıb.

Yəni "povestlər" Qarabağ müharibəsi ilə bağlı paralel süjetlərdən, döyüş səhnələrindən fraqmentlər deyil. Hər "povest"in öz süjet xətti, öz qəhrəmanları olmasına, hadisələrin qismən də olsa, fərqli zamanlarda və məkanlarda cərəyan etməsinə baxmayaraq, ümumilikdə əsər mükəmməl bir kompozisiyaya malikdir. Romanın kompozisiya sistemindəki mükəmməllik, ilk növbədə, ayrı-ayrı hissələrin bir-birini məzmun baxımından tamamlaması, estetik qayəyə tamamilə tabe tutulması və onu açmağa doğru istiqamətlənməsi ilə müəyyənləşir.

"Povestlər"in hər üçündə yurd-yuvasından, elindən, obasından didərgin düşmüş insanların taleyi, acınacaqlı vəziyyəti önə çəkilir. Birinci ("Narkoman") və üçüncü ("Ağdərədən üzü bəri") povestlərdə Qarabağ savaşı, didərginlik və qaçqınlıq həyatı, onun Azərbaycan xalqının psixologiyasında buraxdığı dərin iz daha konkret lövhələrlə canlandırılır. Biz romanın bu hissələrində Azərbaycan-erməni münasibətlərinin tarixi, çağdaş durumu və acı reallıqları ilə tanış oluruq. Bununla belə, "Əvvəl. Axır"dakı təsvirlərin heç biri prozaik xarakterli deyil. Müəllif hadisələri daha çox psixoloji və analitik təhlil müstəvisində qiymətləndirməyə çalışır. Romanın birinci və üçüncü hissələrində təsvir və təhlillərdəki məna polifonizmi əsərin sosial məzmununu qat-qat qüvvətləndirir.

Fikrimizcə, əsərin ilk "povest"i — "Narkoman" — daha çox Qarabağ müharibəsindəki məğlubiyyətimizin köklərini açmağa istiqamətlənməklə — faciənin başlanğıcını – əvvəli ifadə edir. "Narkoman"dakı təsvirlərin böyük əksəriyyəti şərti-metaforik səciyyəlidir. Buradakı təsvirlər — lap hələ başlanğıcda erməni Xaçikin Mətini narkotikə dadandırması, Xaliqin (Mətinin atası – T.S.) erməni kirvəsinin arvadı ilə intim münasibətləri, erməni Haykanuşdan dünyaya gələn "bic" qızın öz həqiqi atasını – Xaliqi başından güllə ilə vurub öldürməsi mahiyyətcə milli yaddaş və yaddaşsızlıq problemini önə çıxarır. Müəllifin əsaslı qənaətinə görə, bütün bəlaların kökündə məhz bizim milli yaddaşsızlıq girdabına yuvarlanmağımız durur. Xaliq sovet

hökumətinin fəal təbliğatı sayəsində Azərbaycan xalqının milli şüurunun zəifləməyə doğru istiqamət götürməsi, unutqanlığın başlanğıcını ifadə edir. Onun bütün həyatı boyu öz ailəsinə (oxu millətinə – T.S.) laqeyd münasibəti, keşiş Qriqorinin evinə dadanması, Haykanuşla intim münasibətlər müqabilində bütün digər hisslərdən, düşüncələrdən uzaq qalması (təbii ki, həm də milli hissdən) milli yaddaşsızlığın başlanğıcını simvollaşdırır.

Haykanuşdan olan "bic" qızı Əsli-Asyanın gülləsi ilə ölməsi isə əmələ görə insanın düçar olduğu cəzanı-milli yaddaşsızlığın aqibətini önə çəkir.

Xaliqin oğlu Mətinin Qriqori və Haykanuşun oğlu Xaçikin əli ilə narkotikə alışdırılması və bunun nəticəsində ətrafında baş verənləri dərk etməməsi, hər şeyə laqeyd münasibəti də yad təsirlərin real qüvvəsini görükdürür.

Xaliqin dünyaya gətirdiyi iki qız övladı — Haykanuşdan doğulan Əsli-Asya və doğma qızı Gülyanaq romanda Asya-Gülyanaq xəttini assosiativ düşüncənin predmetinə çevirir.

Asya Sovet siyasi rejimi dövründə mənəviyyatın pozulmasının — ümumbəşəri və milli dəyərlərin, xüsusən milli dəyərlərin sürətlə gücdən salınmasının təmsilçisi kimi mənalana bilirsə, Gülyanaq Zamana və Zamanın əxlaqına müqavimət duyğusunu görükdürür. Bu müqavimət duyğusu genetikdir, qandan gəlir. Milli-tarixi varlığa bağlıdır. Romanda atasının Gülyanağı çox istəməsi xüsusi vurğulanır. Bu sevginin səbəbi də müəyyən məna kəsb edir. "Xaliqin də ürəyi nədənsə şəhadət vermirdi sevimli balasının dağa getməyinə. O, qızını anasına oxşadığına görə hamıdan çox istəyirdi".[1]

Bu "oxşayış" zahiri deyil, məntiqidir. Çünki Mahirə Abdulla Vəli kişi və Dildar arvad obrazlarını (Gülyanağın babası və nənəsini) Azərbaycan xalqının tarixi xarakterinin, dəyişən dünyadan əvvəlki zamanın insaninin obrazı kimi yaradır. Bu xarakter öz səciyyəsi etibarı ilə unutqan deyil, o, tarixən olub

[1] Abdulla M. Əvvəl. Axır. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2004, s.43

keçənləri, Azərbaycan erməni münasibətlərinin kökünü çox yaxşı bilir. Elə buna görə də daha ayıq və çevikdir. Eyni zamanda daha qətiyyətli və iradəlidir.

Ata ilə oğul — Mətinin atası ilə babası arasındakı dialoq hadisələrin mahiyyətini kimin nə dərəcədə başa düşməsini aydın göstərir:

Atası gəlmişdi, babasına eşitdiklərini danışırdı:

— Ermənilər qudurublar, Qarabağ davası edirlər, müharibə ola bilər. Ermənistandan Bakıya çoxlu qaçqın gəlib, burunları, qulaqları kəsilib…

Baba "başlandı" deyə fikirləşdi. Atası tutuquşu kimi ötürdü:

— Nə ordumuz var, nə silahımız, yoxsa erməni nəkarədir ki.

Babasının səbri tükəndi:

— Bir lə gördün bizim də başımızın üstünü aldılar.

— Başlarını daşa vurarlar, qələt edərlər, onların davası o idi, azərbaycanlıları Ermənistandan çıxartsınlar.

— Fil qulağında yatmısan. Onların davası Qarabağdır, Şuşadır, torpaq davasıdır, odey aşağılara tökülüblər.

— Ruslar olacaq. Çəkilib gedəcəklər.

— İlana ağu verən kərtənkələnin ağına da lənət, qarasına da".[1]

Öncə, erməni siyasətinin böhtançı xarakteri, ermənilərin tarixən soyqırımına məruz qalmasının uydurmadan və dünyanı aldatmaqdan başqa bir şey olmadığına diqqət çəkilir. Romanda erməni siyasətinin iç üzü, həqiqi mahiyyəti erməni millətindən olan Xaçikin düşüncələrində üzə çıxır. Xaçik bir yeniyetmə olaraq hələ möhkəmlənməmiş, təpədən dırnağa ermənileşməmiş bir varlığı ifadə edir. Türklərə düşmən münasibət onun düşüncəsində özünə tam yer edə bilməyib. Nənə-babalarının təbliğatı, hər an öz uşaqlarının başına yeritməyə çalışdıqlarına rəğmən Xaçik təsəvvüründə heç cür "mənfur türk" obrazı yarada bilmir, daha doğrusu, gözləri ilə

[1] Abdulla M. Əvvəl. Axır. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2004, s.36

gördükləri ona tamam başqa həqiqətləri diktə eləyirdi: Qırılanlardan danışanda Xaçikin nənəsi barmağını yamacdakı qəbristanlığa tuşlayırdı. Orada basdırılanların bəzilərini Xaçik tanıyırdı, bilirdi onları türklər öldürməyib.

Xaçikin az yaşında görüb eşitdikləri və duyduqları nənə-babasının təbliğatındakı məntiqsizliyi aşkarlayır. Xaçik düşünür: "Türk pis idi, nənəsi niyə ona ərə getmişdi, nədən onu xatırlayanda həsrətlə köks ötürürdü".[1]

Ermənilərin böhtançı xarakteri, rus zabiti Vasyanın düşüncələrində də özünə yer tapır. "Vasya ermənilərin qırılıb-getmələri barədə sərsəm nağıllarına qətiyyən inanmasa da, azərbaycanlılardan heç xoşu gəlmirdi".[2]

Vasyanın düşüncələri Azərbaycan-erməni və rus münasibətlərinə, Qarabağ savaşında rusların, xüsusən rus ordusunun mövqeyini açmaq baxımından maraqla oxunur. Vasya üçün ermənilər "yeyib-içən xalq", "azərbaycanlı ölümün, qəflətin, cəzanın, dözümsüzlüyün, aclığın, əsirliyin adı olan çeçenlərin özü idi".[3] Əslində Vasyanın həmişə yarısərxoş başı erməni və azərbaycanlı xislətini bir-birindən son dərəcə dəqiq surətdə ayırır. Azərbaycanlı-türk xarakterini əks mövqedən də olsa doğru səciyyələndirir: "Çeçen də türk idi, müsəlman idi. Türk onun üçün nəfəsini içinə çəkib, gərginlikdən donub qalmış, yatmış əjdahaya, divə bənzəyirdi. Nə qədər nəfəsini saxlaya bilərdi? Bir gün ağzını açacaqdı, alovlar zəbanə çəkib düşmənləri külə döndərəcəkdi".[4]

Türkün "düşmənləri külə döndərəcək" xarakteri haqqında Vasyanın düşüncələri bu xalqın tarixi səciyyəsindən, varlığından qidalanır. Vasyanı qorxudan, narahat edən "yatmış əjdaha"nın nə vaxtsa oyanacağıdırsa, müəllifi narahat edən bu "əjdaha"nın oyanmaq istəməməsidir, bu gün türk oğlunun

[1] Abdulla M. Əvvəl. Axır. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2004, s.25
[2] Yenə orada.
[3] Yenə orada.
[4] Yenə orada. s.39

"əjdaha" xisləti ilə üzə çıxa bilməməsidir. Romanda tale yüklü bir zamanda – Vətənin ağır günündə türk oğlunun öz tarixi xarakterini göstərə bilməməsi, müəyyən mənada hətta ondan uzaqlaşması, torpaqlarımız uğrunda gedən mübarizəni ölüm-dirim savaşına çevirə bilməməsi milli faciəmiz kimi mənalanır. Ermənilərin Qarabağ torpaqlarını sözün həqiqi mənasında müqavimətsiz ələ keçirmələri ilə bağlı romanda əksini tapan təsvirlər Vətən torpaqlarının milli xəyanətə qurban getməsi həqiqətini görükdürür. Əks tərəfin muzdlusu Andrey Azərbaycan ordusunun "davasız-filansız qaçması"ndan təəccüblənəndə, işin əslini daha yaxşı bilən erməni Aron deyir:

Narahat olma, əvvəldən danışılıb.

Boşalmış torpaqlarda hər şeyi yandırıb yaxan, "əgər apara bilmiriksə, yemiriksə, haram etməliyik. Hər şeyi dağıtmalıyıq" düşüncəsi ilə yaşayan, təzə doğmuş inəyin südlə dolu əmcəyini "türk arvadının əmcəyi" kimi təsəvvür edib onu sözün həqiqi mənasında kəsən erməni Aronun hərəkətləri nə qədər nifrətamiz olsa da, onun dilindən səslənən "əvvəldən danışılıb" sözlərindəki acı həqiqət özümüzün özümüzə misli görünməmiş xəyanətimiz kimi bizi ağrıdır.

Bu "ağrı"nı roman boyu aparıcı qəhrəmanların acınacaqlı taleyi fonunda müəllif də, oxucu da yaşayır. Dərin sarsıntılar içində yaşayan roman qəhrəmanları bizi baş vermiş faciənin əsl mahiyyətini, ağırlığını başa düşməyə istiqamətləndirir.

Romanın "Əvvəl" adlı bədii fəlsəfi müqəddiməsində Mahirə Abdulla yazır: "Bu kitabda təsvir edilən üç hadisənin, bir-birini tanımayan üç insan taleyinin üç sonluğu da ola bilərdi, bir sonluqla bitdi amma".[1]

Söhbət hər üç povestdə — "Narkoman"da Mətinin, "Ağ-dərədən üzübəri"də Rövşənin, "Agah"da balaca Meracın başlarından aldıqları ölümcül yaradan dünyalarını dəyişmə-sindən gedir. Müəllif bununla bağlı "bir-birini tanımayan üç insan taleyinin üç sonluğu da ola bilərdi" yazır. Fikrimizcə,

[1] Abdulla M. Əvvəl. Axır. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2004, s.9

"ola biləcək" sonluq yox, real sonluq məntiqidir və həqiqəti ifadə edir. Bu məntiq və həqiqət Qarabağ torpaqlarına yurdumuzun bir parçası kimi Azərbaycan övladlarının birmənalı münasibətindən doğur, problemə münasibətdə onların daxili-ruhi birliyini göstərir.

"Həmin gün şəhər xəstəxanasına bir gecədə üç gənc gətirildi, üçünün də başı eyni yerdən yarılmışdı, üçünü də qan aparırdı" — romanın "son söz əvəzi"nə yazılmış hissəsindəki bu təsvirlər Qarabağ uğrundakı mübarizə və müharibədə başını verməyə hazır olan xalq iradəsini simvollaşdırır. Bu iradə təbii bir istəkdən, milli yaddaşdan qidalanır, siyasi divident qazanmaq niyyətindən tamam uzaq azərbaycanlı psixologiyasına söykənir.

Lakin orası da var ki, bu "düşünən başları parçalayıb qanını axıdanlar" erməni deyil, özümüzünküdür. Xüsusən "Narkoman"da Mətinin, "Ağdərədən üzü bəri"də Rövşənin (Onların hər ikisinin Qarabağ əlili olması da diqqətdən yayınmamalıdır – T.S.) başını parçalayıb qanını axıdanlar Qarabağ uğrundakı "savaş"da məğlubiyyətlərimizin daxili sindromlarını assosiativ və məntiqi düşüncə axarında önə çəkir:

"Elə bil dayanmaqla ölülər diriləcəkdi, sahibsiz bağ-bağatlarımızın, meşələrimizin — sapı özümüzdən olan baltaları ilə budanmış ağacları göyərəcəkdi, qurumuş budaqları tumurcuqlayacaqdı. Kor qoyulmuş, uçulmuş evlərinin yıxılı dirəkləri dikələcəkdi. Düşünən başları parçalayıb qanını axıdanların kor gözləri açılacaqdı, daş ürəkləri yumşalacaqdı".[1]

Lakin bütün bunların heç biri baş vermir, nə "kor gözlər açılır", nə də "daş ürəklər yumşalır". Mahirə Abdullanın romanında bu günümüzün həqiqəti kimi təsdiq olunur. Lakin yazıçı təkcə təsdiq etməklə işini bitmiş hesab etmir. Bu acı həqiqətin insanlara vurduğu ağır mənəvi və psixoloji zərbələrin Azərbaycan xalqının mənəviyyatında necə böyük aşınmalara yol açdığını realistcəsinə əks etdirir.

[1] Abdulla M. Əvvəl. Axır. Bakı: Qapp-Poliqraf, 2004, s.265

Mahirə Abdullanın romanında Qarabağ savaşı zamanında Azərbaycan qadınının obrazı yaradılır, onun faciəli taleyi ümumiləşdirilir.

Ermənin Qarabağ iddiası onun Azərbaycan qadınının namusuna təcavuz istəyi ilə üst-üstə düşür. Lakin Azərbaycan qadınının ismət və iffətini öz canından qat-qat üstün tutmaq kimi milli tarixi varlıqdan gələn bir keyfiyyəti ermənin bu istəyini gözündə qoyur. Bu cəhət erməni təcavüzü təhlükəsi altında özünü uçurumdan atan Gülyanağın hərəkətində simvollaşır.

Gülyanağın obrazında və taleyində heykəlləşən Azərbaycan qadını bu savaşda hələ çox məşəqqətlərə sinə gərməli, çəkilməyən dərdləri çəkməli, yaşanılması mümkün olmayan taleyi yaşamalıdır. "Agah" "povesti"ndəki Nazpəri, "Narko-man"dakı Arzu, "Ağdərədən üzübəri"dəki Xədicə obrazları Azərbaycan xalqının təkcə itirilmiş torpaqlar dərdi ilə üzbəüz qalmasını önə çəkmir, qaçqın, köçkün taleli insanların sonu görünməyən məhrumiyyətini və nəticə etibarı ilə milli mənəviyyata vurulan dəhşətli zərbələri körükdürür.

5.«ERMƏNİ KÖLGƏSİ» - ERMƏNİ SİNDROMU və yaxud SİRANUŞÇULUQ NƏDİR?

Yeni dövr Azərbaycan ədəbi-fəlsəfi fikrinin böyük nümayəndəsi Ə.Ağaoğlu «Üç mədəniyyət» əsərində yazırdı: «Ailənin əsasını təşkil edən kişi və qadının bir-birinə yaxınlaşmaları və birləşmələri yalnız heyvanlarda deyil, hətta bəzi bitkilərdə görülən bir instikt nəticəsidir. Bu yaxınlaşma və birləşmə müqəddərdir, istəyə bağlı deyildir, bir təbiət qanunudur… Bununla bərabər, insan şüurlu olduğundan, təbiət qanunları insanlar üzərində sadəcə mexaniki bir tərzdə təsir etməz. İnsan ağıl və zəkası sayəsində o qanunların əslini dəyişdirə bilməsə də, onları özü üçün faydalı və uyğun bir yön vermək istedadını daşıyır. İnsan yüksəldikcə, gəlişdikcə təbiətin qayda və qanunlarını da o nisbətdə əməllərinə, istəklərinə tabe edər».[1] Böyük mütəfəkkir tarixdən üzü bəri çeşidli faktlara söykənərək fikirlərini əsaslandırır və belə bir yekun qənaətə gəlirdi ki, «insan üçün sırf fizioloji cazibə yetməz. Bir də zehni və əxlaqi ahəng gərəkdir»[2].

Mahirə Abdullayevanın (Mahirə Abdulla – T.S.) «Erməni kölgəsi» povesti (M.Abdullayeva. Ürəkkeçmə. Bakı. Adiloğlu nəşr., 2004) bu fikirlərin bədii təsdiqi kimi səslənir. Əsərdə insana təbii və sosial varlıq kontekstlərində yanaşılır. Onun təbiətinin mürəkkəblikləri-qüvvətli və zəif cəhətləri, ziddiyyətləri açılır.

«Erməni kölgəsi» povestinin aparıcı qəhrəmanı Səlimdir. Səlim elmi işçidir. Lakin bir elmi işçi kimi onun bədii səciyyəsini vermək M.Abdullayevanın yazıçı məqsədinə daxil deyil. Povestdə Səlimin xarakterinə daha çox bir insan, ikinci halda isə vətəndaş olaraq nüfuz edilir.

---

[1] Əhməd Ağaoğlu. Üç mədəniyyət. Elmi redaktoru, Ön söz və şərhlərin müəllifi f.e.d.,prof.V.Sultanlı. Bakı, Mütərcim, 2006, s.93-94

[2] Yenə orada. s.96

Əsərdəki hadisələr keçən əsrin son onilliklərində cərəyan edir. Müəllif mürəkkəb, ziddiyyətli və tale yüklü bir zamanın insanının xarakterini bədii təhlilin mərkəzinə çəkir.

M.Abdullayeva Səlimin xarakterindəki dəyişmənin mənəvi-psixoloji tərəflərinin təsvirinə daha çox meyl edir və əsas yazıçı məqsədi də bu meyldən qidalanır.

Kişi-qadın münasibətlərinin insanın bioloji-fizioloji təbiəti ilə bağlı olduğunu yaxşı bilən müəllif kişinin hər hansı bir qadına olan marağını da təbii qəbul edir. Ə.Ağaoğlunun da qeyd etdiyi kimi, bu bir «təbiət qanunudur». Povestin əvvəlində Səlimin gözəl bir qız olan Vəfaya marağı da, ona yaxınlaşmaq, onunla ən yaxın təmasda olmaq istəyi də bu «təbiət qanunu» çərçivəsində başa düşüləndir: «Vəfa yanakı durub pəncərənin tininə söykəndiyindən paltarı aşağı sürüşmüş, körpə uşaq çiyninə oxşar çiynini və ağappaq sinəsinin bir hissəsini açıqlamışdı. Əyildi və şəhadət barmağının dırnağını qızın çiyninə toxundurdu… Sonra daha gözlənilməz bir hərəkət baş verdi. Səlim bir əlini qızın belinə keçirib başını onun açıq boğazına soxdu». Romantik bir duruşla gözlərini süzdürən, «barmaqları kimi», «baldırları da nazik, şəffaf» olan Vəfanın gözəlliyi qarşısında Səlimin qəribə duyğular keçirməsi, hətta ürəyindən «əyilib onu dişləmək» də keçməsi təbii bir istək, anın yaşantısı, hissin təlqini, ehtirasın coşma məqamı kimi izah edilə bilər. Lakin Səlim bununla kifayətlənmir, hər ikisinin içkili olduğu vaxtdakı qızğınlığın nəticəsi olan intim yaxınlığı məhəbbət kimi qəbul edir: «Get-gedə darıxmağa başlayırdı, Vəfanın ipək saçları, incə əlləri, uşaq kimi sümüklü sinəsi üçün, ucları büzülən düymə dodaqları üçün, hara əysən əyilən, qatlanan, bükülən kövrək bədəni üçün. Allah haqqı, deyəsən, bərk vurulmuşdu Vəfaya və bu yəqin elə çoxdan marıtladığı, həsrətini çəkdiyi sevginin özü idi». Səlim Vəfaya evlənmək təklif edir. Vəfa Səlimin iş yoldaşıdır. Səlim onunla uzun müddət ünsiyyətdə olmuşdu; xarakterinə, tərcümeyi-halına yaxşı bələd idi. Üç ay Türkiyədə ərdə olub qayıtmağından da,

heç bir kişini axıra qədər sevə bilmədiyindən də, «bir dəfədən sonra qüvvətli, əzəmətli kişinin onun üçün miskinləşdiyi»ndən də, tez-tez «partnyor»larını dəyişmək istəyi»ndən də xəbərsiz deyildi. Bütün bunları bilə-bilə Səlim Vəfadan uzaqlaşa bilmir. Daxildən gələn bir səs isə ona Vəfadan uzaq durmağı təlqin edir. Bu səsin təsiri ilə Səlim çıxıb getmək istəyirsə də, içini saran tərəddüdlərə mənliyinin, kişiliyinin xeyrinə son qoymağa can atırsa da, buna qətiyyəti çatmır: «Elə bil son anda ayaqları tutuldu, yəqin bu kişilik deyildi, sadəcə, cəsarəti çatmırdı, axı özü də həmişə Vəfaya tamahla baxırdı».

Səlimin Vəfadan uzaqlaşa bilməməsi, tamahın, nəfsin kişilik qüruruna, mənlik duyğularına qalib gəlməsi obrazın təbiətindən doğan bir keyfiyyətdir, psixoloji cəhətdən tam əsaslandırılmış bir məqamdır; müəllifin obrazın təbiətinin dərinliklərinə nüfuz imkanıdır, bədii təfəkkürün analitik xarakteri ilə bağlıdır.

Diqqət edilsə, görmək çətin deyildir ki, Səlimi Vəfaya tərəf çəkən fiziki-cismani amillərdir; Vəfanın ipək saçları, incə əlləri, uşaq kimi sümüklü sinəsi, düymə dodaqları, bir sözlə kövrək bədənidir. Bu bioloji bir varlığın yaşantısıdır. İnsan isə həm də sosial bir varlıqdır. İnsanın sosial bir varlıq səviyyəsinə yüksəlməsi üçün özünü və ətrafını dərk etməsi gərəkdir. Səlim bu səviyyəyə yüksələ bilmir. Çünki mənəvi təkmilləşməyə gedən yolu bağlanıb. Bütün həyatını instinktiv istəklərin tələbinə tabe tutduğu və bu istəklərə müqavimət göstərmək gücünü özündə tapmadığı üçün Səlim bir insan olaraq ölümə məhkumdur.

Povestdə yazıçı çox ustalıqla hadisələri sosial müstəviyə keçirir, Səlimin mənəvi-əxlaqi naqisliklərinin kökünü açır. Məlum olur ki, onun əxlaqi eybəcərliklərinin kökü erkən gənclik illərində keçirdiyi mənəvi sapıntılarla bağlıdır.

İş yoldaşlarından birinin ad günündə Vəfanın açıq-saçıq və ehtiraslı hərəkətləri Səlimin yadına hələ tələbə ikən evində kirayədə qaldığı erməni qadını Siranuşu salır. Retrospeksiya

xarakterli bu təsvirlə biz Səlimin siranuşlu günlərinə qayıdırıq. Səlim bütün tələbəlik illərini bir neçə dəfə ərdə olmuş, anasından on yaş böyük olan Siranuşun ağuşunda keçirmiş, seksual həyatın bütün mümkün variantlarını onunla yaşamışdır: «Əvvəllər Siranuşdan utanardı, sonra həmin səhnələri reallıqla təkrar etməyə başladı, təkmilləşdirdi. Fəallıq əlinə keçdi. İndi Siranuşu mum kimi yapıb istədiyi şəklə salır, istədiyini tətbiq edirdi».

Müəllifi Səlimlə Siranuşun intim yaxınlığının təfərrüatları yox, azərbaycanlı kişinin (və yaxud gəncin) erməni qadını ilə yaxınlığının, münasibətlərinin yaratdığı sosial və əxlaqi-mənəvi problemlər daha artıq düşündürür: «Siranuş Bakıdan erməni Şiranuş kimi getmişdi. Amma Səlim bilmədən ermənileşmişdi, indi də onun altını çəkirdi. Çətin təmizlənib ağaraydı».

Ermənileşmə milli mənəviyyatda gedən pozulma prosesinin güclü sindromlarından biri idi. Səlimin bütün həyatını təbii-bioloji varlıq kimi yaşamasının, özünü sosial varlıq kimi təsdiq edə bilməməsinin əsas səbəbi budur. Halbuki Səlimin mənəvi pozulma mərhələsinəqədərki təbiəti milli adət və ənənələrlə, başqa sözlə, milli-tarixi əxlaqla çox sıx bağlı idi. Qız-qadın xarakteri ilə bağlı uşaqlıqdan yaddaşında yer alan düşüncələr bu bağlılığın işarəsidir: «Səlimin uşaqlıq vaxtında qız saçını ortadan ayırmalıydı. Yadında idi, anası saçını yandan ayırıb birçəyini üzünə tökmüş kiçik bacısını oxlovla döyüb, məcburən saçını təzədən daratdırıb düz ortadan tağ ayırtdırmış, iki hörük hördürmüşdü. Heç bir hörük də olmazdı, bu da ədəb-ərkandan kənar idi».

Şəhərə gələndən sonra özünün etiraf etdiyi kimi, istəyib-istəməməsindən asılı olmayaraq işlətdiyi yüzlərlə günaha görə qəlbinə, həzin bir sıxıntının soxulması, «özünün özünə yazığı gəlməsi» də, «Allahın insanları təmizləyib arıtlamaq cəhdi»nin «yenə boşa çıxacağ»ı ilə bağlı uydurmaları da köküdəki saflıqdan, təmizlikdən qidalanan narahatlığının ifadəsidir.

Lakin Səlimin narahat düşüncələri, kənddən gətirdiyi təmizlik şəhərdə qarşılaşdığı mühitə müqavimət göstərmək gücündə deyil. Çünki «bu qadın qılıqlarının, «otkazsız» məhəbbətlərin əsiri olan insan müqəddəs nə varsa, yaddan çıxarırdı. Haxçiklər (erməni qadınları-T.S.) xüsusi bədənə, proqrama malik *insanabənzər dişi heyvanlar* (kursiv müəllifindir-T.S.) idilər, qana yeriyib yaddaşı, doğma ananı, yurd təəssübkeşliyini, milləti, dini, dili yaddan çıxardırdılar».

Povestdə bu yadlaşma, yaddaşsızlaşma prosesinin mexanizmi açılır. Biz Səlimin həyat tarixçəsi timsalında bunu zamanın reallığı kimi görüb dərk edirik. Azərbaycan-erməni münasibətləri zirvə nöqtəsinə çatanda, bütün azərbaycanlılar Ermənistandan deportasiya ediləndən sonra, nəhayət ki, Siranuş da Bakıdan getməli olur.

Lakin Siranuşun gedişi cismanidir. Səlim onu yuxularına köçürmüşdü. Siranuşlu yuxular Səlimin tutulduğu xəstəliyin ilk sindromlarıdır. Bu xəstəlik çox güclü metastaz qabiliyyətinə malikdir. «İçində Siranuşun həsrəti, zəbanə qalxan ehtirasın göynərtisi, üşərtisi, qübarı qaynayan «Səlim yaxşı bilirdi ki, bu zamanda çoxları bu xəstəliyə mübtəladır: «Etiraf etməsə də, içində bir Siranuş nisgili var idi, özü-özünə haqq qazandırırdı ki, çox azərbaycanlı kişisinin sinəsində Seda, Siranuş, nə bilim, haykanuşlardan miras qalmış ehtiras ocaqları sönməyib».

Səlimin sanki təsadüf xarakteri daşıyan bu etirafı xəstəliyin yoluxucu təbiətinin, bu xəstəlik üçün əlverişli mühitin mövcudluğunun, onun geniş yayılma imkanlarının, təbii fəlakət (əslində sosial fəlakət) həddinə çatmasının göstəricisidir.

Müəllif təfsirində siranuşçuluq milli mənsubiyyət və məsuliyyət hissini, torpaq, vətən eşqini tədricən insanın düşüncəsindən çıxaran, hər şeyə və hər kəsə qarşı laqeyd, biganə münasibət yaradan sosial bəladır. Səlim ermənilərin törətdiyi amansızlıqlar haqqında Müdafiə Nazirliyinin xəbərlərini eşidəndə əldən gedən torpaqlarımız üçün, zülmə məruz qalan soydaşlarımızın taleyi üçün yox, daha çox qaçqın düşəcək

adamların onun rahat yaşayışına xələl gətirmələrindən, onu narahat edəcəklərindən qorxur: «Haçandır ürəyini yeyirdi ki, ermənilərlə sərhəddə yerləşən, tez-tez atəşə, hücuma məruz qalan kənd qopub şəhərə gələr. Qalacaqdı bir sürü qohumun əlində, məhv edəcəkdilər onu, sümürüb qanını içəcəkdilər».

Siranuşçuluq Səlimi milli mentalitetə yad olan düşüncələrlə üzbəüz qoyur, milli xarakterə yad olan hərəkətlərə, əməllərə yol verməyə sövq edir. Səlim qarşısına çıxan hər bir qıza ehtiras gözü ilə baxır, başqa cür baxmağın mümkünlüyünü ağlına da gətirmir. Qonşuda kirayədə qalan qıza yanaşmasında da siranuşçuluq havası aparıcıdır. «Səhərdən axşamadək erməni arvadının tumanının altından çıxmırsan», — deyə Səlimi ittiham edən qızın dilindən çıxan sözlər Qarabağ hadisələrinə qədərki Azərbaycan gerçəkliyinin ən acı həqiqətləridir: «Onsuz da bizim kişilər abırlı-ismətli qızlarımızı qoyub erməni haxçiklərinə evlənirlər. Hansı vəzifəlini götürsən, hansı gözəgəlimli kişi ilə maraqlansan, görərsən ki, arvadı başqa millətdəndir. Bizə min tələblə yanaşırlar, hamballıq tələb edirlər, amma, onları küçədən götürüb çiyinlərində gəzdirirlər, qabaqlarında qulluqçuluq edirlər».

Qonşu qızın sözlərində müəllif qayəsi, bədii həqiqət hiss olunacaq dərəcədə çılpaqlaşsa da, obraz müəllif niyyətinin ruporu təsiri bağışlasa da, onun sözləri zamanın acı həqiqətinin bədii əksi kimi güclü təsir qüvvəsinə malikdir.

Qonşu qız, eyni zamanda, Azərbaycan gerçəkliyində, çağdaş milli mənəviyyatda siranuşçuluq bəlasına müqavimətin göstəricisi kimi də çıxış edir. Problemə müəllif baxışındakı nikbinliyi simvollaşdırır; milli-tarixi varlığa söykənən çağdaş milli xarakteri önə çəkir. Səlimin «Bağışlayın, siz hansı rayondansınız?» sualına qızın «Haradan olacağam, azərbaycanlıyam da», — deyə qəti cavab verməsi onun düşüncə sistemindəki bütövlüyün, milli şüurunun yetkinliyinin əlamətidir.

Vəfa siranuşçuluq sindromunun yeni mərhələdəki dava-

mıdır. Bizim günlərdə də siranuşçuluq məzmununu dəyişməyib, yalnız bir formadan başqa bir formaya keçib. Əvvəlki mərhələdə siranuşçuluq dövlət siyasəti səviyyəsində həyata keçirilir, siranuşlar iqtisadi gücü və mənəvi dəstəyi dövlətdən alırdılar. «1990-cı il idi. Artıq ermənilər baş qalldırmışdı. Lakin Bakıda onlara dəyib-dolaşan yox idi, hökümət, partiya onları göz bəbəyi kimi qoruyurdu» — müəllif təhkiyəsində özünə yer alan bu sözlər həmin mənəvi dəstəyə işarədir. Əvvəlki mərhələdə siranuşlar və siranuşçuluğun fəaliyyətinə geniş meydan verilirdi və onlar öz fəaliyyətlərini açıq şəkildə davam etdirirdilər. Yeni mərhələdə siranuşçuluğun və siranuşların fəaliyyət meydanı daralıb, lakin iqtisadi gücünü və mənəvi dəstəyini əvvəlki səviyyədə olmasa da, yenə də saxlaya bilib. İndi siranuşçuluq mənəvi dəstəyi dövlətdən yox, yuxarı eşalondan alır.

Yeni mərhələdə siranuşçuluq daha təhlükəlidir. Çünki fəaliyyət formasını dəyişib, ona milli don geydirilib. Siranuş adının Vəfa ilə əvəz olunması bunun əlamətidir. Siranuş Bakını 90-cı ildə tərk edib. O, Vəfanın xalasıdır və estafeti də ona ötürüb. Yəni siranuşçuluğun qorxulu tərəfi təkcə gizli formadakı fəaliyyəti ilə deyil, həm də onunla müəyyənləşir ki, indi «sapı özümüzdən olan baltalar» da işə qoşulub; onlara mənəvi dəstək verir, siranuşçuluğun tərkib hissəsi kimi fəaliyyət göstərilir. Vəfanın böyük vəzifə daşıyan atası siranuşçuluğun tipik nümunəsidir, onun Bakıdakı dayaqlarından biridir. «Vəfanın nənəsinin də əri azərbaycanlı idi, elə qızını da azərbaycanlıya vermişdi. Bu uzaqgörənliyi sayəsində qarışıb Bakıda qalmışdılar. Başlarından bircə tük də düşməmişdi: vəzifələri, pulları var. Bilənlər də üzə vurmaz, əksinə, yarınaraq dəridən-qabıqdan çıxırdılar» — bu yeni dövrün reallığıdır. Siranuş erməni idi; söz düşəndə həyasızcasına dediyi «nə böyük iş olub, biz torpağımızı istəyirik də, verin qurtarsın» sözləri «Böyük Ermənistan» xülyasının və erməni xarakterinin ifadəsi kimi başa düşüləndir. Bu cür mövqeyə

qarşı mübarizə aparmaq da, onu dəf etmək də mümkündür. Erməni xislətinə bələd olduğumuz üçün bu sözlər bizi bir o qədər ağrıtmır. Vəfanın atası isə azərbaycanlı idi. Müəllif təhkiyəsində obraza verilən xarakteristikaya diqqət yetirək: «Amma adam yanında ermənilərin əleyhinə ən odlu-alovlu danışan Vəfanın atası idi, hamı da deyirdi ki, nə olar bədbəxt olub, erməni qızıyla evlənib. Qızı var, arvadı var, arvadını atmayacaq ki. Bu, millətin faciəsidir. O vaxtlar kim idi evlənəndə millətə baxan, kimin gözü hansı qızı tuturdu, alırdı.

Amma bu da var ki, Vəfanın atası heç vaxt peşiman olmamışdı».

Azərbaycanlı kişisinin erməni qızına evlənib konfortlu həyat naminə milli heysiyyətini itirməsi müəllif bədii yozumunda və oxucu dərkində, doğrudan da, milli faciə kimi qavranılır. Müəllifə görə, bu faciə həm də o zaman daha artıq dərinləşir ki, bu heysiyyətsiz insanlar Azərbaycanın hökümət strukturlarında böyük-böyük vəzifələr daşıyırlar. Vəzifə səlahiyyətləri isə onların ətrafdakılara təsir imkanlarını qat-qat artırır. Povestdə Vəfanı ələ keçirmək uğrunda Səlimlə Nadir arasındakı soyuq müharibə təkcə Vəfanın gözəlliyindən güc almır. Bu «istək»də öndə gedən Vəfanın atasının böyük vəzifə sahibi olmasıdır. Vəfanı ələ keçirməkdə təşəbbüsü əldən verən və buna görə də Səlimə güzəştə getməyə məcbur olan Nadirin — gənc Azərbaycan ziyalısının həyat amalına diqqət yetirək: «Ə, bəri bax, ə, yağlı tikədir, əlindən buraxma, işini gör, nə abır, nə həya. İki günlük ömrümüz var, özünü tutub aradan çıxarsan».

Səlimdən fərqli olaraq Nadir Vəfanın nəsil şəcərəsini çox yaxşı bilir. Anasının erməni olmasından da xəbəri var. Bununla belə, Vəfanı ələ keçirmək üçün mübarizəyə girişir. Bunun üçün azərbaycanlı qızı olan arvadını hər an boşamağa hazırdır. Vəfanın Səlimlə söhbətlərində Nadirlə bağlı informasiyalar da özünə kifayət qədər yer alır: «— İnan, institutda mənə göz verib, işıq vermir, o da, bax elə Qədir də neçə dəfə mənə

yalvarıblar ki, onlara ərə gedim, bircə razılıq verim, o saat arvadlarını boşasınlar. Allah vurmuşdu, mən yapışqan adamları sevmirəm, heç yaxın da buraxmamışam».

Bu, siranuşçuluğun yeni dövrdəki sirayət gücünün yayılma arealının əhatəliliyini göstərir və milli faciələrimizin çoxu da burdan qidalanır.

Povestdə müəllif mövqeyi mükəmməl bir kompozisiya sistemində gerçəkləşir. Keçmişini Siranuşla bağlamış gəncin gələcəyini Vəfa ilə (Siranuşun bacısı qızı ilə) bağlamaq istəyi tam təbii və məntiqi görünür. Lakin bu istək gerçəkləşmir. Çünki Səlim və səlimkimilər üçün ideal olan bu həyat tərzi müəllif üçün və həm də oxucu üçün qəbul edilməzdir. Yazıçı Səlimin həyat yolunu insan və tale kontekstində həll edir. Səlimin Vəfa ilə evlənəcəyi ərəfədə, bu barədə tam razılığa gəldikləri məqamda ərə getməyə hazırlaşdığı oğlanla xalasının intim münasibətlərini əks etdirən şəkli görməsi (tam təsadüfi və eyni zamanda, tam qanunauyğun olaraq) Vəfanı özündən çıxarır. O, Səlimi söyüb təhqir edir və çıxıb gedir. Əsəbləri nisbətən sakitləşib geri qayıdanda isə Səlimi ölmüş vəziyyətdə görür: «Səlim ölmüşdü. «Bu ölüb ki». Zəng edib atasını çağırsınmı? Gözləri ölünün sağ əlində büküb saxladığı şəklə sataşdı. Təmkinlə, heç nə olmamış kimi, əsl Siranuş kin-küdurəti, laqeydliyi, amansızlığı ilə şəkli dartıb çıxartdı, daha baxmadı ki, birdən qanı qaralar. Tanınmayacaq dərəcədə cırıb parçaladı, toz basmış ayaqyolunun deşiyinə atıb suyu buraxdı.

Suyun guppultusu eşidiləndə Vəfanın ürəyi yüngülləşdi. Əlini telefona atdı və gözü Səlimin qaralmış üzünə sataşdı.

Ona elə gəldi ki, ölünün dodaqlarında bir razılıq gülüşü göründü».

Səlim bütün istəklərinə rəğmən ermənilləşə bilmir. Siranuşçuluq bütün cismini bürüsə də, qanındakı təmizlik bu çirkabın bütün ruhuna hopmasına imkan vermir. Son məqamda «ürəyinə yetmiş yeddi yerdən iti-iti corab millərinin sancılmasını» hiss etməsi onun ruhunun cisminə müqavimə-

tidir. Səlimin ölümü ruhun cisim üzərindəki qələbəsidir. Başqa cür ola bilməz: «İnsan üçün sırf fizioloji cazibə yetməz. Bir də zehni və əxlaqi ahəng gərəkdir». Təmiz millət qanı daşıyanlar cismini siranuşlara versə də, ruhunu verə bilməz. Cismi ilə birlikdə ruhunu da təslim edənlər Vəfalardır, çünki qanları təmiz deyil. Povestdə müəllifin başının üstünə qaldıraraq bayraq kimi dalğalandırdığı həqiqət, bizcə, belədir.

6. GERÇƏK HƏQİQƏTLƏR ROMANI

S.Səxavətin "Nekroloq" romanı («Azərbaycan» jurnalı, 2002, №1-2) müasir gerçəkliyə sərt tənqidi münasibəti ilə seçilən əsərdir. Romanın bədii təsvir obyekti "yaşı yüz min illəri çoxdan keçən" bir Məmləkətdi. Əsərin ilk hissələrində o metaforik bir ad da daşıyır: Xəstəxana. Elə bir xəstəxana ki, "dünyanın heç bir yerində bu boyda xəstəxana yoxdu."

Yazıçının əsas məqsədi bu metaforik adın mahiyyətini açmaq, böyük bir Məmələkətin böyük bir Xəstəxanaya çevrilməsinin səbəbləri, ağır nəticələri üzərində oxucunu düşündürməkdir. Məmləkətin adı yoxdur, yəni bədii məkan olaraq konkret adla adlandırılmamışdır. Bu ilk növbədə müəllifin bədii təsvir obyektini konkret bir ölkə, torpaqla bağlamaq istəməməsindən, bədii məkanın şərtiliyindən və ümumiləşdirici səciyyə daşıdığını nəzərə çarpdırmasından irəli gəlir. Eyni zamanda yazıçının "buraların ərazisi indikindən qat-qat böyük olub: əvvəl qeyri-bərabər şəkildə iki bölüblər — Quzeyə və Güneyə…" deməsi onun bədii niyyətinin mənasını kifayət qədər təsəvvür etməyə imkan verir.

"Nekroloq" konkret bir süjet xəttinə malik və hadisələrin epik tərzdə inkişafını nəzərdə tutan əsər kimi qələmə alınmamışdır. Müəllifin əsəri yazan zaman dünya və Azərbaycan romanının ənənələrinə və müasir təcrübəsinə söykəndiyi, yaradıcılıq axtarışı meyli hiss edilir. Müasir romanda müxtəlif süjet xətlərinin fikri assosiativlik əsasında əlaqələnməsi geniş yayılmışdır. "Nekroloq" romanında da ayrı-ayrı süjet xətləri ilk növbədə fikri assosiativliklə bir-birinə bağlanır və kompozisiya yaradır. Bu əsəri süjet-kompoztsiya tərtibatına görə "hekayələr romanı" da adlandırmaq olar.

Romanda ayrı-ayrı "hekayə"lərin doğurduğu təəssürat və bu təəssüratların assosiativ əlaqəsindən doğan fikirlər yazıçı məqsədini aydınlaşdırır. Yazıçının "hekayələr romanı" for-

masına müraciəti dünya romanındakı ideyanın qloballığı, dərinliyi və hərtərəfliliyinə rəğmən həcmin kiçilməsi meyli ilə də bağlıdır. Məlumdur ki, hekayədə geniş, təfsilatlı təsvirlərə meydan yoxdur və bu janr təsvir predmeti haqqında təəssüratı səciyyəvi detallar və ştrixlər vasitəsilə əks etdirir. S.Səxavət təsvir predmetini bədii təhlilin obyektinə çevrəndə onu hərtərəfli, bütün əlamət və xüsusiyyətlərilə təsvir etmək üsulunu yox, bu predmetin ən əsas cəhətlərini açmağa imkan verən məsələləri ön plana çəkir. Yuxarıda qeyd etdiymiz kimi, "Nekroloq" romanında "yaşı yüz min illəri çoxdan keçən" Məmləkətin müasir durumu–ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi və psixoloji mənzərəsi haqqında gerçək fikir formalaşdırmaq, zamanın obrazını yaratmaq əsas məqsəddir. Məmləkət makrocəmiyyətdir və onun real durumunu bütövlükdə və hərtərəfli bədii təhlilin mərkəzinə çəkmək çətindir. Buna görə də müəllif bu makrocəmiyyəti şərti bədii məkanlara bölüb, onları tipikləşdirilmiş təsvirin obyektinə çevirir. Bu şərti məkanlardan biri şəhərdir. S.Səxavətin romanındakı şəhər təzadlar şəhəridir. Bu təzad adamların mənəviyyatında, həyata, hadisələrə baxışında, yaşayış tərzində, geyimində, yerişində-duruşunda bütün kəskinliyi ilə özünü göstərir. Şəhər, ilk növbədə, öz dəbdəbəli və harın yaşayış tərzi keçirən mənəviyyatsız adamları ilə diqqəti cəlb edir. Paris səfərindən yenicə qayıdan Cavan Ata, Corc, Baş həkim, Corcun və Baş həkimin arvadları və b. şəhərin hər cür maddi təminatla insanlarıdır. Bu adamlar maddi baxımdan nə qədər zəngindirlərsə, mənən bir o qədər yoxsuldurlar. Yüksək vəzifələrə, dəbdəbəli yaşayışa aparan yollar onları mənəviyyatdan məhrum etmişdir. Özündən böyüyün qarşısında kiçilmək, özündən kiçiyin qarşısında əjdəhaya dönmək dəbdəbəli yaşayışı təmin etməyin ən əsas yollarından biridir. Corcun öz həmsüfrəsi ilə dialoqu bu baxımdan diqqəti cəlb edir.

Corc arağı dodağına vurub yerə qoydu:

— Bir saatdan sonra ad günündə olmalıyam, içib getsəm canımı alarlar.

— Sənin də canını alan vər yəni? Həmsüfrəsi təəccübləndi.

Corc istehza ilə gülümsədi:

— Mənim də canımı alan var, mənim canımı alanın da canını alan var. Uzanır, uzanır gedib dirənir bilirsən də hara

— O istəsə, hamının canını ala bilər.

O, ABO-dur, Allahın bacısı oğlu. ABO hakimi-mutləqdir, bütün vəzifə sahibləri onun qorxusundan tük salır, gecələr evlərində rahat yata bilmirlər. Hətta Baş həkim kimi yüksək vəzifə sahibi də "Allahın bacısı oğlunun qorxusundan kişilikdən düşmüşdü. Müəllifi yüksək vəzifə və var-dövlət sahiblərinə münasibətdə iki məsələ daha artıq düşündürür. Vəzifə sahiblərinin vəzifəsi, pulu, var-dövləti artdıqca mənəviyyatları yoxsullaşır, bütöv ailələr, təbəqələr əxlaqsızlıq bataqlığına yuvarlanırlar. Özü də onlar bu bataqlığın üfunətini hiss etmək iqtidarından tamamilə məhrumdurlar. Əksinə, bataqlıq bu adamlara cənnət təsiri bağışlayır, həyatlarının mənasına çevrilir. "Kişilikdən düşmüş" Baş həkim ayına beş yüz dollar verib evində arvadına və baldızına zənci oynaş saxlayır, şəhərli Gənc Ata "qızının təlim-tərbiyəsi ilə məşğul olmaq" pərdəsi altında Parisdən gətirdib evində saxladığı "şlyapalı xanımla" yüz oyundan çıxır. Təbiidir ki, bütün bunlar havayı başa gəlmir. Milli sərvət xaricilərin cibinə axır.

Şəhərin başqa bir mənzərəsində güclü seldən sonra küçələrdə ölüb qalmış meyidləri soyan Diribaşın iyrənc əməlləri ilə — pula, var-dövlətə olan qızğın ehtirasının şahidi oluruq. Müəllifin qənaətinə görə, ölüləri soyan Diribaş da yüksək mənsəb sahibləri və onların arvadları ilə müqayisədə mənəviyyat sahibidir. O, ehtiyac üzündən belə bir yola düşsə də, son nəticədə özü-özünün əməlini vicdanının mühakiməsindən keçirə bilmir və "boynu əyri" heykəlin boynundan özünü asır.

Yazıçını düşündürən məsələlərdən biri də budur ki,

Məmləkətdə yaşayışın tarazlığı getdikcə daha artıq sürətlə pozulur. Yuxarı təbəqə ailə yığıncaqlarına, ad günlərinə milyonlar sərf etdikcə, Marqorelərin, "şlyapalı xanım"ların yolundakı "yaşıl işıq"lar gücləndikcə xalq sağalmaz xəstəliyə düçar olur, bütövlükdə Məmləkət "xəstəxana"ya, "qul bazarı"na çevrilir, aclığın, səfalətin məngənəsində məhv olub gedir: "Dünyanın ən qədim xalqlarından biri can verirdi. Dünyanın ən qədim xalqlarından birinə nekroloq yazırdılar…"

Müəllif "qul bazarı"nın təsvirinə xeyli yer verir: "Səkinin qırağına muncuq kimi düzülmüş" "qullar"ın ağır, faciəli taleyi müəllifi ağrıdır, düşündürür, dəhşətə gətirir. O, vətəndaş yanğısı ilə "bir az gözüqıpıq olub fağırlaşan", "əlləri heç hara çatmayan", özlərini "qolların çiyinlərindən kəsilib atılmış" kimi hiss edən bu adamların taleyində xalqın taleyini görür. Özünü satan kişinin və özünü satmaq qərarına gələn Cantaraq kişinin hərəkətlərini müəllif sivil inkişaf yoluna qədəm qoyan bir məmləkətin yox, "sivil inkişaf" adı altında xalqı "quldarlıq zamanına qaytaran, quldarlıq dövrünün qanunlarının amansız məngənəsində sıxan bir rejimin nəticəsi hesab edir. İki yüz iyirmi dollara görə özünü satmaq məcburiyyətində qalan adam müştəriyə deyir: — "Sənə bir kəsə qiymət deyəcəm… — Ümidlə müştərisinə baxdı, deməli, iki yüz iyirmi dollar verəssən, ölüncən qolubağlı qulunam, istəsən lap başımı kəs. " Özünü satan kişi xəstə deyil, güclü, qüvvətlidir, hər cür iş qabiliyyəti vardır. Özünü satmaq istəyən Cantaraq kişi Qarabağ müharibəsinin od-alovundan keçib, vaxtı ilə Vətən torpaqlarını namusla müdafiə edib. Lakin onların hər ikisi acdır, məşəqqət içində yaşayır, mövcud vəziyyət onları elə məqama gətirib ki, onlar insan kimi yaşamağı yadırğayıblar, insan olduqlarını unudublar, düşdükləri "qul" vəziyyətinə adi hal kimi baxırlar. "Bəs özünüzə heyfiniz gəlmir?" deyən jurnalistə Özünü satan kişi belə cavab verir: "Mənim bir qara qəpiklik qiymətim yoxdu, mən kiməm ki… — Son sözünü dedi, — bu gün-sabah səni də alacaqlar, onları da, topanı göstərdi, sahibinin nömrəsiz

maşınına mindi, maşın nərildəyib yerindən götürüldü". Bu cəmiyyətin faciəsidir, sosial-siyasi faciəsi. Bu sosial-siyasi faciənin mayasında çılpaq həqiqət durur: Bu Məmləkətdə insandan ucuz heç nə yoxdur.

Baş həkimlərin, Corcların dəbdəbəli həyatı ilə Özünü satan kişi və Cantaraq kişinin həyatının müqayisəli inikası romanda dramatizm yaradır. Yuxarı təbəqənin qayğısız, harın, heç bir ictimai ideyala xidmət etməyən yaşayışı ilə müqayisəli əsasda Günbəzabad "cəhənnəm"inin acı həqiqətlərinin təsviri bu dramatizmi qat-qat qüvvətləndirir, əsəri kontrastlar romanına çevirir. Qarabağ müharibəsində can qoymuş otuza qədər əlil ailəsi, yayda ilan mələyən düzəngahda qurulmuş "Çadır şəhərciyi"ndə yaşamağa məhkumdurlar: "Bu əlillər həm də qaçqınlardır, ev-eşikləri, kənd-kəsəkləri düşmən tapdağı altındadı. Bu adamları bura gətirib çadır quranda demişdilər ki, bir az dözün, bilirsiniz ki, ölkənin vəziyyəti ağırdı, bu yaxınlarda gəlib sizin hamınızı burdan köçürdüb yaxın kəndlərin birinə aparacağıq. Bu sözü dövlət adamı demişdi və o gedən də çıxıb getmişdi".

İllərlə heyvanlarla, quşlarla bir dam altında yaşayan adamlara heç bir qayğı göstərilmir, necə bacarırlarsa elə də yaşayırlar. Əslində heç bir sosial müdafiəsi olmayan əlil ailələri yaşamaq adı altında "sürünürlər", sürünə-sürünə, yarı ac-yarı tox, qarasına yaşamaqdan "yarımcan" olublar, "oturanda qalxa, qalxanda isə yeriyə bilmir"lər. Əlbəttə, əlil ailələri maddi çətinliklərə dözməyə hazırdılar, lakin mənəvi dəstək almayanda, sabahkı günə ümid qalmayanda, "dövlət adamları" onları birdəfəlik atıb gedəndə yaşamaq mümkünsüzləşir. Qaçqın və əlil Cavan Atanın beş yaşli körpəsi ən adi tibbi qayğı görmür, "ikicə litr nöyüt"ün istisinə möhtac şəkildə canını tapşırır. Balasını çölün düzündə tənha qəbirdə dəfn edən ata-ananın dərdinin ağırlığı ciddi sosial-siyasi problem kimi mənalanır, Məmləkət dövlətinin sosial-siyasi əxlaqsızlığı kimi başa düşülür. Çünki yazıçı bizi romanın bir-neçə səhifə sonrakı

hissələrində bu əlillərə yağlı vədlər verib onları birdəfəlik atıb gedən dövlət adamının Günbəzabadda tənha qəbirdə basdırılan beş yaşlı körpə qızla yaşıd olan qızına keçirdiyi təntənəli ad gününün müşahidəçisinə çevirir: "Məclisin qəhrəmanı ata-anasının tək qızıydı… Bu gözəl qızın bir suyumu da — torpağı sanı yaşasın — Gənc Atanın qızına oxşayırdı. Əgər bu qız günbəzdə yaşasaydı, çönüb olardı Gənc Atanın qızı və yaxud əgər Gənc Atanın qızı bu şəhərdə, bu qızgilin evində yaşasaydı, o da eynilə bu qız olardı… Gənc Ata da bu qızın atasına oxşayırdı; Gənc Atanın arvadı bu qızın anasına oxşayırdı, sadəcə olaraq zaman-məkan öz işini görmüşdü. Zaman, məkan, bir də zamana və məkana hamidin çox şərik olan bir canavar sürüsü". Təbii ki, hər bir atanın öz övladına ad günü keçirmək haqqı vardır. Lakin burda mahiyyət tamamilə başqadır. Müəllifin yaratdığı təzadlı lövhələrə diqqət yetirək. Cavan Atanın bir şam işığına həsrət komasi ilə dövlət məmurunun "otuz səkkiz şamlı" çilçıraqla "süd kimi ağ işığa qərq olan" evi, beş yaşında soyuq və tənha məzara gömülən qızın faciəli və nakam taleyi ilə təlim-tərbiyəsi üçün Avropadan müəllimlər gətirdilən ərköyün qızın həyatı, qolunun birini Qarabağ müharibəsində qoymuş Cavan Ata ilə Amsterdam, Parij, London yollarını su yoluna çevirib, beş günlük dünyanın hər cür dadını çıxardan vəzifə sahibi qarşılaşdırılır. Bu qarşılaşdırmalar oxucuya çox həqiqətlər təlqin edir. Cəmiyyətin sosial faciəsini əks etdirən təzadlı və təsirli səhnələr assosiativ təsəvvür hesabına acı həqiqətlərin sərhədlərinin nəhayətsizliyini oxucuya çatdıra bilir. Bu faciələrin çoxu romanın mütaliəsindən qabaq xaotik hadisələr toplusu şəklində oxucunun təsəvvüründə var. Çünki bu günün oxucusu həm də bu günün hadisələrinin canlı şahididir. Lakin həmin hadisələrin romanda konseptual şəkildə predmetləşən inikası onların oxucu tərəfindən hərtərəfli idrakına kömək edir. Hadisələrin mahiyyətinin bədii təhlil süzgəcindən keçirilərək izah edilməsi baş vermiş faciələrin bu günkü durumu, səbəbləri, nəticələri

haqqında oxucu qənaətlərinin bir məcraya yönəlməsinə və məntiqi nəticəyə gəlməyə imkan verir. "Nekroloq" romanının müasirliyini şərtləndirən keyfiyyətlərdən biri də budur.

Təbii ki, hamı üçün bir həqiqət gün kimi aydındır (baxmayaraq ki, müasir cəmiyyətdə bir çoxları bunu avamlıq, don kixotluq da hesab edir): ən şərəfli insan vətən yolunda, doğma torpaq yolunda vuruşan, ölümün gözünün içinə dik baxan insandır. "Qul bazarı"ndan tanış olduğumuz Cantaraq kişi də belə şərəfli bir insan ömrü yaşamağa layiqdir. Lakin biz romanda onu ruhu tamamilə ölmüş, ancaq cismi ilə yaşayan bir insan kimi görürük. Bu barədə yuxarıda danışmışıq. İndiki məqamda başqa bir cəhət xüsusi maraq doğurur: Cantaraq kişi obrazı ilə Günbəzabadlı Gənc Ata obrazlarının həyat yolu və taleyindəki bəzi məqamlar (hər ikisinin müharibə iştirakçısı olması, hər ikisinin maddi ehtiyac içərisində yaşaması) romanda hadisələrin məntiqi inkişafı və müəllif mövqeyi ilə bağlı bəzi mülahizələr irəli sürməyə imkan verir: Gənc Ata Məmləkət vətəndaşının keçmişidir, yəni bir ömrün gənclik illərini təmsil edir. Cantaraq kişi bu ömrün sonrakı davamıdır. Günbəzabadlı Gənc Ata ilə "Qul bazarı"nın sakini Cantaraq kişinin ömür yolunu birləşdirsək, belə nəticəyə gəlmək olar ki, həyatının ən enerjili, qüvvətli vaxtlarını vətənin müdafiəsi yolunda şərəflə "xərcləyən" Məmləkət vətəndaşının son nəticədə taleyi "Qul bazarı"nda özünü satmağa məcbur olmaqdırsa, bu dəhşətli, həm də anormal bir haldır. Məmləkətin "can vermə" səbəblərindn biri də budur. Vətəndaş vətənini qorumağa borclu olduğu kimi, dövlət də vətəndaşın hüquqlarını təmin etməyə borcludur.

Gənc Ata və Cantaraq kişi xətti romanın kompozisiya prinsiplərinin izahı baxımından da maraqlıdır. Bu süjet xətti romandakı "hekayələr"in ancaq fikri-assosiativliklə yox, həm də hadisələrin inkişafı və bir-birini tamamlaması vasitəsilə də bağlandığını göstərir. Kompozisiyanın mükəmməlliyi və ideyanın aydın ifadəsi nöqteyi-nəzərindən bu çox

əhəmiyyətlidir.

Hadisələrin inkişafı haqqında təsəvvürlərin bütövləşməsində "Məmləkətin ən böyük kəndi"nin "hekayəti"nin də təhlili zəruridir. Birincisi, romanda bədii inikas obyekti kimi Məmləkət şəhər-kənd və çadır şəhərciyi üçbucağında predmetləşir. İkincisi, Məmləkət vətəndaşının ömür yolunun bir çox məqamları bu "hekayət" vasitəsilə açılır.

Bu "hekayət"dəki "arıq-uruq, sınıq-salxaq uşaqlar" şərti obraz kimi Məmləkət vətəndaşlarının uşaqlıq həyatını ümumiləşdirir. Uşaqlar qayğıya möhtacdırlar. Uşaqlara qayğı ölkənin, dövlətin və xalqın gələcəyini təmin etməkdir. Məmləkət uşağı hər cür qayğıdan məhrumdur. Tamamilə özbaşına buraxılmışdır. Get, necə bacarırsan elə də yaşa-məmləkət uşağına maddi məhrumiyyətlər içində başını itirmiş və çörək, ruzi, dalınca ayaqları aparan yerə baş götürüb gedən valideyn-ata ancaq bunu deməyi bacarır. Qayğısızlıqdan cana doymuş və "uzağı dördüncü-beşinci sinif şagirdi olan" qız öz-özünə şikayətlənir: — Deyirəm kitabım yoxdu, deyillər cəhənnəmə yoxdu, gora yoxdu… Deyirəm ayaqqabım cırılıb, deyillər cəhənnəmə cırılıb. Deyirəm acmışam, deyillər cəhənnəmə ac, gora ac… Deyirəm məktəbə getməyəcəyəm, deyillər cəhənnəmə, gora get. Deyirəm gedib özümü atacam çaya, deyillər cəhənnəmə at, gora at". Qayğıdan, tərbiyədən, təlimdən uzaq uşaq taleyi Məmləkətin, xalqın gələcək taleyinə də olan ümidləri heçə endirir. Çünki "gedib özümü atacam çaya" deyən uşaq, doğrudan da, gedir. Ancaq "özünü çaya atmağa" yox, bir balaca ayağı yer tutan, əqli kəsən kimi ruzi dalınca başqa ölkələrə üz tutur, kəndlər bir-birinin ardınca boşalır. "Özləri it günündə yaşasalar da, ailələrinə bir tikə çörək pulu göndərirdilər. Bu çörək pulu yaşamağa çatmasa da, ölməməyə çatırdı". Başı papqlısı qalmayan, qocaları, qadınları, uşaqları qalan kənd Məmləkətə uğurlu gələcək təmin edə bilməz. Başı papaqlısı olmayan kənddə qocaların, qadınların, uşaqların gözü "müxtəlif məmləkətlərdən gələn yollara" baxa-baxa qalır.

Qadınlar "qadın sifətindən çıxır", uşaqlar "arıq-uruq, sınıq-salxaq" məxluqlara çevrilir, ot basmış kənd yolları qocaları dirigözlü öldürürdü. Beləcə, xalq hər an işığı azalıb öləziyən və sönən şam kimi gözümüzün qabağında gilə-gilə əriyib, cismən və mənən ölür. Bu ölüm nə qədər simvolik olsa da, gerçək reallıqdan doğur və məntiqi görünür. Cəmiyyətdə elə bir mexanizm formalaşdırılıb ki, o, xalqı sürətlə "ölüm"ə doğru aparır. Bu mexanizmin istehsal etdiyi məhsulları cəmiyyətin yaraları da hesab etmək olar.

Fahişəliyin geniş yazılması romanda cəmiyyətimizin ən bəlalı ictimai yaralarından biri kimi təqdim olunur. Sosial bəlaya çevrilən bu "qədim peşə"nin rəvac tapmasına səbəb olan amillərin açılıb göstərilməsi romanın maraqlı cəhətlərindəndir. Şərti olaraq "Şarlotta ilə jurnalistin dialoqu" adlandıra biləcəyimiz bu hissədə müəllif kinayəli ifadə tərzi seçir. Jurnalistin suallarını cavablandıran fahişənin "qalib" ədası, özünəarxayınçılığı yersiz, boş lovğalıq kimi görünmür. "Humanitar yönümlü internat kimi" təşkilatlanan fahişələrin Türkiyə, Dubay, bir sıra ərəb ölkələri ilə ticarət əlaqələri qurması, Avropa, bütün dünya bazarlarına çıxmaq planları, yaratdıqları "Dünya Beş Gündü Partiyası"nı qeydiyyatdan keçirmək istəkləri və bunu edə biləcəklərinə əminlikləri, ölkənin bir nömrəli partiyasına çevrilmək, prezident seçilmək imkanlarının olduğu haqqındakı sözləri cəmiyyətdə əxlaqsızlığın tüğyanından, xalq mənəviyyatını çürütməyə qadir bir qüvvəyə çevrilməsindən xəbər verir. Beləcə, S.Səxavət jurnalistlə fahişə arasındakı kinayə və sarkazm dolu dialoq vasitəsilə oxucusunu inandıra bilir ki, belə getsə, "toxumların soyqırımı başlayacaq. Allah bu qırımın qarşısını almaq istəməyəcək...".

Romanda şairlə jurnalist arasındakı "dialoq–hekayə" də içində yaşadığımız həyatın analitik bədii təhlilini vermək baxımından diqqətdən yayınmır. "Dialoq-hekayə"nin əsas qəhrəmanı Məmləkətin məşhur şairidir, Məmləkət xalqının ən

adlı-sanlı ziyalısıdır. Lakin verdiyi müsahibədə bu ziyalı həqiqət naminə açıq bir söz demək iqtidarında deyil. Çünki millətin başqa ziyalıları kimi, onun da boğazına orden, medal, fəxri ad, vəzifə ilgəyi keçirib, dilini kəsiblər. İkinci bir tərəfdən, Məşhur şair zamanın kəcrəftar gərdişinə yaxşı bələddir. Həqiqəti deyib özünü pis kişi eləmək istəmir. Etiraf edir ki, "istəmirəm ki, dövlətin qoçuları bir güllə də mənim təpəmə sıxsınlar". Gözü çıxan qardaşın aqibəti şairə yaxşı məlumdur. Bu Məmləkət şairinin həqiqi siması xalqın faciəsidir və ziyalı təbəqəsinin müəyyən hissəsinin səciyyəsini ümumiləşdirir. Lakin "dialoq-hekayə"də Məmləkət xalqının taleyi ilə bağlı acı həqiqətlər ziyalının mətbuat üçün yox, jurnalistlə məhrəm söhbətində etiraf olunur. Bu etirafdan aydın olur ki, Məmləkət şairi "xalq üçün yaradılan cəhənnəm", hərraca qoyulan vətən torpaqları, "dili kəsilən" ziyalı, ac-yalavac yaşamağa, özünü satmağa, asmağa məcbur olan aşağı təbəqə, özü üçün cənnət yaradan yuxarı təbəqə, xarici banklara axan neft milyonları haqqındakı bütün həqiqətləri bilir, lakin səsini çıxara bilmir. Çünki Məmləkət ziyalısı "öz əcəli ilə ölmək istəyir". Halbuki, dünyanın hər üzünü görmüş şair yaxşı bilir ki, Məmləkətə "çoxlu qurd lazımdı — nə az, nə çox, səkkiz milyon". Lakin Məmləkət ziyalısında mübarizə ruhu yoxdur, deməli, xalq hələ ki, öz müdhiş taleyi ilə baş-başa qalmaq məcburiyyətindədir. Müəllifin realist qələmi bu gerçəklik faktını etiraf etsə də, onunla barışmaq niyyətində deyil. Romanda ziyalısı ilə birlikdə ağır bir "letarkiya yuxusu"na getmiş xalqın nə vaxtsa ayılıb öz haqqını tələb edəcəyinə inam pafosu da vardır. Yazıçının kəskin ifşa mövqeyindən çıxış edib, düzü düz, əyrini əyri kimi göstərmək təşəbbüsü də bu inamı xeyli gücləndirir.

"Nekroloq" romanında bədii şərtilik elementlərindən gen-bol istifadə edilmişdir. Bədii şərtilik müəllifə fikirlərini daha kəskin, yığcam və təsirli ifadə üçün lazım olmuşdur. Bədii şərtilikdən istifadə bədii yaradıcılıqda məqsəd ola bilməz. O,

hadisələrin və problemlərin bədii təhlil prosesindən təbii şəkildə nəşət etməlidir. Romanda "heykəllərin mitinqi"nin təsviri müəllifin uğurlu bədii tapıntısı kimi mənalandırıla bilər. Özünü heykəlin boynundan asan insanın əhvalatından sonra şəhərdəki heykəllərin hamısının — M.F.Axundovun, N.Gəncəvinin, M.Füzulinin, İ.Nəsiminin, H.Z.Tağıyevin və b. meydana yığışıb xalqın ağır vəziyyəti ilə bağlı izdihamlı mitinqdə çıxış etmələri səhnəsi fantasmaqorik, xəyali səciyyə daşısa da, məntiqlidir. Heykəllərin izdihamlı mtinqi onların xalqın ağır vəziyyətini görüb "dilə gəlmə"ləri kimi mənalanır. S.Səxavət belə bir fikri əyaniləşdirir ki, xalq o qədər ağır və dözülməz şəraitdə yaşayır ki, cansız heykəllər belə dillənməyə, yığışıb vəziyyəti müzakirə etməyə məcbur olurlar. O da çox mənalı səslənir ki, həqiqi və düzgün çıxış yolu da bu heykəllər göstərirlər. Vahidin heykəli üzünü xalqa tutub deyir: "Özün bilərsən, nə qədər ki, özün ayağa durub öz dilinlə öz haqqını tələb etməyəcəksən, zəlil-zəkat olacaqsan, səni adam yerinə qoymayacaqlar, ağzından tikəni çıxaracaqlar…".

Heykəl obrazları eyni zamanda milli yaddaşın simvolu kimi səslənir. Xalqın milli-mənəvi keçmişindəki bütövlüyü, təmizliyi, mübarizlik ruhunu əks etdirir.

Fantasmaqorik təsvir nümunəsi kimi Məmləkətin işğal olunmuş torpaqlarında qalan qəbirlərin üsyan edərək paytaxta gəlmələri və Baş həkimin qarşısında qoyduqları tələb romanın tənqidi mahiyyətini sarkazm səviyyəsinə çatdırır. Qəbirlərdən biri Baş həkimlə danışıq zamanı son dərəcə qanunauyğun görünən bir tələb qoyur: "Biz rahar yatmaq istəyirik". Təbii ki, Baş həkim və onun komandası bu tələbi yerinə yetirmək imkanında və fikrində deyil. "Minlərlə uçuq, sökükk, təzə, köhnə" qəbirlərin tələblərinə əməl etmək əvəzinə (məgər itirilmiş torpaqları qaytarmaq asandır?!) Baş həkimin Qəbirlərin başçısına "biz sənin özünü Fəxri Xiyabanda yerləşdirərik, sən də əvəzində qəbirlərə deyərsən ki, necə gəliblərsə, heylə də çıxıb getsinlər" — deməsi Məmləkət

dövlətinin və məmurlarının anarxist siyasətini nümayiş etdirir.

Əsərin ideya-bədii məziyyətləri haqqında, bəlkə də, çox danışmaq, daha təfərrüatlı təhlil vermək olar. İndilikdə romanda özünü göstərən bəzi qüsurlu halları qeyd etməklə kifayətlənirik.

Bədii şərtilikdən istifadə romanda bəzi məqamlarda uğursuz alınıb. Məsələn: Xəstəxana romanda əsas təsvir predmeti kimi nəzərdə tutulan metaforik bədii məkan kimi düşünülsə də, bu təsvirlər ardıcıl xarakter daşımır. Cantaraq kişinin şikəst xanımla sevgi macəralarına müəllif hadisələrin ümumi nsibətində çox yer verir. Bundan başqa bu təsvirlərdəki psixoloji ton romanın ümumi ahəngi ilə tarazlıq yaratmır. Fikrimizcə, bunun əvəzində müəllif özünü satan kişinin taleyi üzərində daha çox dayanmalı, süjetin inkişafını bu obrazla bağlamalı idi. Onun özünü belə qətiyyətlə satmaq istəməsinin psixoloji, mənəvi, sosial əsasları hərəkət, hadisələrin təbii inkişafı prosesində açılmalı idi. Özünü satan kişinin düşdüyü vəziyyət haqqında məlumat xarakterli müəllif təhkiyəsi isə bu tragik situasiyanı bədii cəhətdən kifayət qədər əsaslandıra, lazımi estetik təsir yarada bilmir.

Romanın ilk hissələrində dil rəvan deyil, bir çox hallarda nahamvar təsir bağışlayır. Bu hissələr peşəkar və istedadlı yazıçı qələminin məhsulu təəssüratı yarada bilmir. Lakin son hissələrdə həm müəllifin təhkiyə dilində, həm də obraz nitqində bir səlislik və ardıcıllıq nəzərə çarpır. Dil kifayət qədər bədiiləşir.

Romanın dilində qeyri-dəqiq ifadələr, təsvirlər və fikirlərə sıx-sıx (xüsusən ilk hissələrdə) rast gəlmək mümkündür. Konkret misallarla fikrimizi aydınlaşdraq.

Körpə qız atasının qucağında ölür və guya ata bunu hiss etmir və güman edir ki, uşaq yatdı: "Körpə qız daha üşümürdü və heç bir sual vermirdi. Cavan Ata sevinirdi ki, yaxşı oldu, balam yatdı. Onu böyrünə uzatdı". Atanın öz qızının öldüyünü hiss etməməsi inandırıcı səslənmir. Romanda oxuyuruq: "Şam

çabalaya-çabalaya canını tapşırıb gözünü yumdu. İndi şamın külü qalmışdı, ərimiş şamın külü və bu külün üzü qibləyə idi". Şam yanarkən onun külü çıxmaz. Yanıb qurtarandan sonra isti vəziyyətdə yumşaq, soyuduqda donmuş vəziyyətdə olan mum qalar. Müəllif Ölüsoyanın qadının sumkasından çıxardığı protez dişlər haqqındakı təəssüratı canlı vermək üçün onu "S" hərfinə oxşadır: "...bir az da əl gəzdirəndən sonra gördü ki, "S" hərfi iki dənədi — ikisini də sumkadan çıxardıb böyründəki gölməçədə yaxaladı və gördü ki, alt-üst protez dişlərdi". Bu müqayisədə də yanlışlıq var. Çünki protez dişlər formasına görə "S" hərfinə yox, "C" hərfinə oxşayır. Görünür, bu qüsur əsərin əlyazmasının kiril əlifbası ilə yazılması ilə bağlı diq-qətsizlik kimi meydana çıxıb.

Müəllifin dilində oxuyuruq: "Səhərə hələ bir səhər qalsa da, təxminən yarım səhər qalmışdı". Səhərə bir səhər qalması fikrini başa düşmək olar. Xalq dilində belə bir deyim var: Sabaha hələ bir sabah da qalıb. Lakin müəllif fikrinin ikinci hissəsi cümlənin mənasını tamamilə məntiqdən çıxarır. Bir abzas sonra isə yazıçı bu uğursuz deyimi aşkar söz oyununa çevirir: "Səhərə hələ bir səhər qalmasa da, lap yarım səhər qalmasa da, yarım səhərin yarısı qədər qalmışdı».

Başqa bir qeyri-dəqiq təsvir nümunəsi: "Dörd nəfər çiy-nində kiçik bir tabut aparırdı: Gənc Ata, qardaşı, atası və bir başdaşı. Sual olunur: Bəs dördüncü adam kimdir? Üstəlik məlum olmur ki, başdaşı tabutu necə apara bilər? Bəlkə müəllif demək istəyir ki, dörd nəfər (biri məlum olmasa da-T.S.) çiynində kiçik bir tabut və başdaşı aparırdı.

Aşağıdakı müəllif təhkiyəsini və bu nitqdəki müqayisələri də uğurlu hesab etmək mümkün deyil: "Tabut yavaş-yavaş, ağır-ağır irəliləyirdi (?) Bəlkə, tabutu aparan dəstə? "Cənazənin irəliləmə surəti körpəqızın bir-iki saatın içində şam kimi əriməsinə oxşayırdı (?). Bir-birinə qarışmış qoltuq ağacları, çəliklər cənazənin ardınca yeri deşə-deşə sürünürdü-tabutun dalınca bir dəstə çolaq (?) gedirdi. Adamı vahimə basırdı və

vahimə basdıqca adama elə gəlirdi ki, bu gedən elə xalqdı…". Müqayisələrin uğursuzluğu bir tərəfə, müəllifin rəğbət bəslədiyi müharibə əlilləri haqqında mənfi çalarlı "çolaq" sözünü işlətməsi qətiyyən yerinə düşmür.

"Arıq qəbrin günbəzin üstündəki ağaca oxşayan anası dil qəfəsə qoymadan ağlayırdı". Birincisi, qəbrin arığı, kökü olmaz, kiçiyi, böyüyü olar. İkincisi: "Qəbrin anası" nə deməkdir? Bəlkə, yazıçı "ölən körənin anası" demək istəyir?

"Peşəkar dinləyicilər", "alqış getdi, "alqışlar xeyli davam edib qurudu" kimi ifadələr Azərbaycan dilinin bədiilik imkanlarından lazımi qədər bəhrələnə bilməmək təəssüratı yaradır.

Fikrimizcə, S.Səxavət ümumən uğurlu hesab etdiyimiz bu əsərin üzərində yaradıcılıq işini yenə də davam etdirəcək, xüsusən əsərin dilini bir qədər də təkmilləşdirəcəkdir.

POEZİYA

1. DƏRDDƏN BOĞULAN ŞAİR… DƏRDDƏN DOĞULAN ŞEİR…

Ə.R.Xələfli yeni əsrin şairidir. Poetik dünyası keçən əsrin son onilliyində boy verməyə başlasa da, 90-cı illərdə publisistika sahəsində məhsuldar qələm sahibi kimi daha çox diqqəti çəkir. «Karvan körpüdən keçir» (1997), «Baş daşımın yazıları» (1998), «Yurdun övladları» (E.Kamalla birlikdə, 2000) onun bu istiqamətdəki fəaliyyətinin səmərəli nəticələri kimi qiymətləndirilməlidir. Qəti inamla söyləmək olar ki, «yeni əsrin ibtidası»na Ə.R.Xələfli publisist yazar kimi yox, şair kimi daxil olur. «Ocağımın işığı» (2001) kitabında ədəbi mühitə «Əli Rza Xələfli» imzasını təqdim edən şair, 2004-cü ildə «Həsrət körpüsü» (Bakı, «Azərbaycan», 2004) kitabı ilə bu imzanı təsdiq edir.

«Həsrət körpüsü»ndə toplanan şerlər şairin yaradıcılıq məramı, estetik idealı və sənətkar mövqeyi haqqında kifayət qədər təəssürat yaratmaq güjündədir.

«Şairin mükafatı» şerində Ə.R.Xələflini şerə gətirən sosial-psixoloci məqamlar diqqəti çəkir:

Körpü həsrətini yazan şairin
Çəkdiyi əzabın rəngini tapın.
Həsrəti gözündə gəzən şairin,
Ağrı-acısına bir heykəl yapın.

«Körpü həsrətini yazan şairin çəkdiyi əzabın rəngləri» haqqında düşünəndə (kitabdakı bütün şerlər bu düşüncəni qaçılmaz edir) sevgi, kədər, həsrət və yaddaş planındakı rəngləri, çalarları, ahəngi, bu «müxtəlifliyin birliyi»ndəki bədii harmoniyanı-torpaq və millət sevgisini, nəhayət, bu sevgidən doğan ağrını görməmək mümkün deyildir.

Adətən, şerə gələn şair, ilk qələm təcrübələrində sevgi motivinə, qadın-kişi münasibətlərinin ülvi məqamlarının tərənnümünə, intim məqamların poeziyasına daha çox üstünlük verir. Əgər biz, «Həsrət körpüsü»ndəki şerlərdə lirik poeziyanın ənənəvi bölgüsünə uyğun mövzu təsnifatı aparsaq, burada məhəbbət, təbiət və b. bu kimi mövzulara aid nümunə tapmaq mümkün olmayacaq. Ə.R.Xələflinin poeziyası sosial-fəlsəfi poeziyadır. İlk baxışda mövzu məhdudiyyəti və monoton təsir bağışlasa da, inikasın dərinliyi, estetik mənalandırmalarındakı sosial-fəlsəfi vüsət, həyat və həqiqət rəngləri bu şerlərə polifonik ruh verir, bədii idrakın üfüqlərini genişləndirir.

Ə.R.Xələflinin poeziyası qəmin poeziyasıdır və bu tamamilə qanunauyğun haldır. Repressiya məngənəsində məhv edilən milli istiqlal şairi Ümmügülsüm ADR XI Qızıl Ordu tərəfindən işğal olunanda və vətən milli istiqlalını itirəndə yazmışdı:

Dağılmış yurdumun şairi oldum.

Ə.R.Xələfli də, «dağılmış yurdun şairi»dir. Vətəninin böyük bir hissəsi erməni tapdağı altındadır, milləti öz doğma torpağından didərgin düşmüş, dözülməz qaçqın həyatı yaşayır. Onun üçün vətənin simvolu olan doğma yurdu — Cəbrayıl rayonu da itirilmiş torpaqlarımız arasındadır. Torpaq, yurd itkisi yaşayan və dərddən boğulan şairin dərddən doğulan şerlərlə oxucuya üz tutmasında qəribəlik yoxdur, ancaq kifayət qədər tragizim var. Qeyri-səmimi və qeyri-həqiqi heç nə yoxdur, amma kifayət qədər səmimiyyət, həqiqi yaşantı vardır.

Xudafərin üstə doğulmuşam mən,
Anam ağrısını yəqin unutmaz.
Həsrət ağrısıyla doğulmuşam mən,
Hər ağrı qəlbimi didib dağıtmaz.

Bu monoloq-etiraf Ə.R.Xələflinin lirik qəhrəmanının

varlığındakı ağrı-acının, dərd və ələmin mənbəyini və eyni zamanda sosial mənasını aşkarlayır. Bu ağrıların dözülməzliyi Vətənin, doğma yurdun başına gətirilən fəlakətlərlə, dərdin dərd üstə qalaqlanması ilə bağlıdır. Xudafərin körpüsü – Ə.Rzanın şerlərində ikiyə parçalanmış Azərbaycanı simvollaşdırır. Araz çayına, Xudafərin körpüsünə ayrılığın, faciəmizin simvolu kimi müraciət ədəbiyyatımız üçün yeni deyildir. Lakin lirik qəhrəmanı daxildən didib parçalayan bu ağrının üstünə Qarabağ fəlakətinin də əlavə olunması çəkilməz dərdlərimizi poetik görüntüyə gətirir:

Göycə göz dağıdı, üzülmüş qoldu,
Təbrizə həsrətik, kəsilmiş yoldu.
Qarabağ çanağı qan ilə doldu,
Bu dərdi sən çağır, sarı sim üstə.

Ə.R.Xələflinin poeziyasındakı həzinlik və qəzəb, sevgi və nifrət, ümid və ümidsizlik, küskünlük və mübarizə notlarının hamısının mayasında Vətən və onun taleyi ilə bağlı bitib tükənməyən düşüncələr, suallar və suallara verilmiş cavablar durur.

«Gümana gedən yol» şerində lirik qəhrəman həsrət-vüsal düşüncəsi ilə ümid və ümidsizlik içərisində çırpınır. Ümidlə ümidsizliyin təzadı elə poetik bir ahəng və bütövlük yaradır ki, biz lirik qəhrəmanın gözlərində tez-tez yanan və eyni zamanda tez-tez sönən odu, işığı görürük. Onun həm isti, həm də buz soyuqluğunu duyuruq:

Həsrət vüsalını qovur, haxlamır,
Ayrılıq sədləri hələ laxlamır.
Tikanlı məftillər kəsib saxlamır,
Gözlərdən gözlərə, qaşa yol gedir.

Ə.Rzanın poeziyası həsrətdən yoğrulub. Bu klassik şer

ənənəsindən gələn bir motiv və ya ruh deyildir. Ə.Rzanın şerlərindəki həsrətin kökü və mənbəyi bu günün və dünənin, son əsrlərin və son onilliklərin gerçək həyat həqiqətləridir. Şairin kədəri məzmun və motivinə görə klassik poeziya «həsrət»i ilə birləşmir, lakin mahiyyətjə onu tamamlayır. Ə.Rzanın şerlərindəki «həsrət» öz məzmunu ilə XX əsr Azərbaycan romantiklərinin — H.Cavidin, M.Hadinin, Ə.Cavadın yaradıcılığındakı «həsrət»lə səsləşir. H.Cavid, M.Hadi, Ə.Cavad yaradıcılığında olduğu kimi Ə.Rza da Vətən «sevgili yar» funksiyasnda çıxış edir. Romantiklərdə olduğu kimi Ə.Rzada da yar həsrəti, vüsala çatmaq arzusu Vətənə, doğma torpağa qovuşmaq istəyini mənalandırır:

Həsrət, hicran salıb pəjmürdə hala,
Dərdin çərşənbədə tökülə, qala…
Gözəlin qistəmi sevilmək ola,
Məhəbbət yandırıb, yaxa, bənövşə.

Ə.Xələflinin poeziyası milli yaddaşa köklənir və məhz bu kök üstə onun düşüncələr sistemində Azərbaycançılıq ideyası önə çıxır. «Başsız bir karvandır bu Azərbaycan; Yaxşı da, yaman da qoşa yol gedir» deyən şair bütün bəlaların kökünü milli yaddaşsızlıqda görür:

Pozuldu yaddaşım, yadım,
Gözümdə qaldı muradım.

Keçmişə sayğı, milli adət və ənənələrə hörmət və çağdaş dünyaya milli-tarixi varlıqdan çıxışın zəruriliyi şairin bədii konsepsiyasının tərkib hissəsi kimi önə çəkilir:

Yaddaşlardan itən, keçən
Qoy göyərsin birər-birər.

Qloballaşan dünyanın, qərb sivilizasiyasının iti caynaqları və dəmir pəncəsini günü-gündən daha artıq hiss etdiyimiz bu günkü gündə, keçmişə ironiyalı, şübhəli baxışı formalaşdırmağa yönələn postmodernizmin, «XX əsrin mənəvi konsepsiyası kimi» (İlya İlin) elmi və bədii düşüncədə geniş yer almağa başladığı çağdaş zamanda Ə.Rzanın:

Yalmanına yatıb gedən babamın
Ruhunu qaytarıb gətirilməlisən. —

Qənaəti onun qan yaddaşına və yad təsirlərə müqavimət gücünə malik bədii konsepsiyadan çıxış imkanlarını gerçəkləşdirir.

Ə.R.Xələflinin milli yaddaş konsepsiyası konseptuallığı ilə diqqəti çəkir. O, bu konsepsiyasını tarixi və çağdaş milli varlıq, bütöv Azərbaycan və türkçülük ideyalları kontekstində, Azərbaycanın tarixi, coğrafiyası, iqtisadiyyatı, mədəniyyəti problemlərinin işığında idrak edir və inikasın obyektinə çevrilir.

Xudafərin, Qarabağ, Araz, Təbriz, Ərk qalası, Şuşa, Laçın, Tərtər, Kəlbəcər, Qarayazı, Göyçə gölü, Dərbənd, Xələfli, Qoca Bəzz, Aral, Qorqud, Qazan, Aruz, Hacı Zeynalabdin Tağıyev, Fərman, Xudu, Şahmar, Ata, Ana və b. çoxsaylı və çox mündəricəli poetik obrazlar məhz bu konsepsiya daxilində bir araya gəlir, bütöv bədii sistem yaradır, poetik idealın ifadəsinə çevrilir və məhz bu bütövlük içində və zamanında «əzəli nar kimiydik» qənaəti irəli sürülür:

Vüqarlıydıq – dağ idik,
Bostan idik, bağ idik.
Çiçək burnu tağ idik
Bu dövran uraladı.

Ə.R.Xələfli vətəndaş şairdir. Vətəndaşlıq ləyaqəti ədəbi-

estetik düşüncəsinin mayasıdır. Bu keyfiyyət onun poeziyasını milli-ədəbi ənənəyə bağlayan ən qabarıq keyfiyyətdir. Keçən əsrin başlanğıcında M.Ə.Sabir, 20-30-cu illərində Ə.Cavad, A.İldırım, 50-ci illərdə və sonrakı onilliklərdə B.Vahabzadə, X.Rza, M.Araz və b. yaradıcılığında ədəbi status qazanan vətəndaşlıq poeziyası yeni əsrimizin başlanğıcında başqa sənətkarlarla birlikdə Ə.R.Xələflinin lirikasında kifayət qədər zəngin poetik mündəricə qazandı; poeziyanın zamanla səsləşməsi kontekstində maraqlı hadisə kimi ərsəyə gəldi.

Ç.Aytmatov B.Vahabzadə lirikasının xüsusiyyətlərindən danışarkən yazır: «Vahabzadənin poetik təfəkkür mədəniyyəti təbiətcə millidir. Bu müstəsna dərəcədə zəruri haldır ki, sən övladı olduğun xalqın nitq hissəsində fel olmağı bacarasan, xalqın canlı dil memarlığına öz töhfəni verə biləsən».[1]

Ə.Rzanın yaradıcılığı Ç.Aytmatovun müşahidə etdiyi keyfiyyətlər mənasında Vahabzadə şerinin uğurlu davamıdır. Onun bədii düşüncələr sistemində X.Rza da, M.Araz da, olsun ki, digər sənətkarların milli şer ənənəsindən gələn xüsusiyyətlər var, lakin bütövlükdə götürüləndə həyatı idrak və ona münasibətdə inikas üsulu və üslubu ilə Əli Rza B.Vahabzadə məktəbinin davamçısıdır. Əli Rzanı B.Vahabzadəyə yaxınlaşdıran cəhət ilk növbədə onun da narahat şair təbiətinə malik olması və bu narahatçılığın yaratdığı duyğu və düşüncələr sisteminin onun poeziyasında qabarıq əks olunmasıdır:

Duyğular qovuran sinə sac olur,
Bəxtəvər dərdlər də qızıl tac olur.
İllər qırış verib qara saç alır,
Ömür başdan keçir, yaşa yol gedir.

Ədəbi təcrübəsi az olsa da, poetik istedadın gücü və gen yaddaşı ilə Ə.R.Xələfli Ç.Aytmatovun təbirincə desək,

[1] Vahabzadə B. Axı dünya fırlanır. Bakı: 1987.

B.Vahabzadə kimi «övladı olduğu xalqın nitq hissəsində fel olmağı bacarır», «poetik təfəkkür mədəniyyətinin təbiətcə milliliyi» bu əsrarəngiz sənət dünyasını böyük dərdlərimizin tərcümanına çevirir:

Vətən oğlu, Vətən qızı,
Rəva görmə yağıların
Vətən üstə
torpaqların bağrın sökə,
Ana yurda pərşum çəkə…

O saralan bağlarına,
Su yerinə qan verərəm.
O yaralı dağlarına
baxışımla
məlhəm olub,
can verərəm —

Şairin yurd sevgisi odlu, alovludur, səmimi və coşqundur. Vətənin ağır günləri ilə bağlı yazılmış bu şerlərdəki pafos mübarizə və inam pafosudur. Öz xalqının keçmişinə və gələcəyinə sonsuz inam bəsləməyən şair istəsə də poetik sözə odlu nəfəs, ruh verə bilməz. Ə.Rzanın andı səmimiyyəti ilə poetikdir, təsirlidir, inam və iman yaratmaq qüdrətindədir:

Keçən zaman,
Ötən illər,
qoy ömrümə yazılmasın.
Vətən üstə bircə qarış
torpaq payım
qəbir üçün qazılmasın.

«Həsrət körpüsü» kitabında Ə.Rzanın üç poeması Verilib: «Bir Xələfli var imiş…», «İçəri şəhər: Daşlar-insanlar», «İnsan, tarix və zaman».

Hər üç əsərin çağdaş poeziyada canrın ideya-estetik zənginliyini üzə çıxarmaq imkanlarının genişliyini qeyd etməklə bərabər, «Bir Xələfli var imiş…» poemasını uğurlu sənət faktı kimi xüsusi fərqləndirmək istəyirik. Bizim fikrimizcə, bu əsər Ə.Rzanın poetik istedadının genişliyini daha artıq ortaya qoyur.

«Bir Xələfli var imiş…» poeması şairin indiyəqədərki poeziyasının zirvəsidir. Əsərin M.Şəhriyarın «Heydərbabaya salam» poemasının təsiri altında yazılmasını nəzərə alanda bu fikir mübahisəli görünə bilər. Qəti qənaətimizə görə, Şəhriyar şerinin qüdrəti və poetik istedadının gücünün ülvi vəhdət yaratması poemanın bədii uğurunu şərtləndirmişdir. «Bir Xələfli var imiş…» roemasındakı poetik bütövlüyün məhz bu sintezdən qidalanmasına şair özü də metaforik təsvirləri ilə qəti işarələr edir:

Şəhriyarın məktəbini oxudum,
Ondan əvvəl, elə bil ki, yoxudum,
Ürəyimi ürəyinə toxudum.
Aydınlıqda doğan aya bələndim,
Bulud idim, yağış olub ələndim.

«Heydərbabaya salam» poeması ustad sənətkarın yaradıcılığının zirvəsi, həm də emblemidir. Azərbaycan xalqı üçün ana laylası qədər əziz və şirin olan «Heydərbabaya salam» poeması İranda Azərbaycan ədəbiyyatının, ədəbi dilinin, bədii dil imkanlarının, geniş mənada isə zəngin tarixinin və bu gününün təsdiqi baxışından xüsusi xarakterikdir».[1] Poemanın poetik imkanlarının nəhayətsizliyi ilə bağlı deyilmiş bu mülahizələr və həmin, «Ön söz»də İran alimi doktor M.Rövşənzəmirdən gətirilən sitat da (O qeyd edir ki, «əsərin sadəliyini görən bir çoxları buna oxşar bir əsər yazmaq istədilər. Ancaq gözlənilən nəticə əldə edilmədi»,[2] aydın

[1] Quliyev E. «Heydərbaba» yüksəkliyi — sənət möcüzəsi (ön söz). M.Şəhriyar. Heydərbabaya salam. Bakı. Adiloğlu nəşriyyatı, 2004, s.6
[2] Yenə orada. s.11

göstərir ki, «Bir Xələfli var imiş…» poemasının müəllifi ağır bir imtahandan üzü ağ çıxmış, necə deyərlər, başqalarından fərqli olaraq Ə.R.Xələfli, «gözlənilən nəticə»ni əldə edə bilmişdir. Bu uğur poemanın Ə.R.Xələflinin poetik istedadının gücü ilə bərabər, konkret tarixi şəraitin — zamanın poetik sifarişi kimi ərsəyə gəlməsi ilə şərtlənir.

«Heydərbabaya salam» poeması da konkret tarixi şəraitin məhsulu idi, İran siyasi mühitində Azərbaycan xalqının milli-tarixi və çağdaş varlığını müdafiə ehtiyacından yaranmışdı. «Bir Xələfli var imiş…» poeması da müstəqil Azərbaycan Respublikası üçün tale yüklü bir zamanda – 20 faiz torpaqlarımızın erməni tapdağı altına düşdüyü siyasi-ictimai şəraitdə yazılmışdır.

Xələfli şairin doğulub boya-başa çatdığı kəndini adıdır. Poemada bu kəndin poetik obrazı bütövdür, dolğundur, kaloritlidir, etnoqrafik zənginliklə yaradılmışdır:

Kəndimizin adı solur, saralır,
Adamları yarpaq-yarpaq azalır,
Ölüm də ki, sırtıq-sırtıq üz alır;
İnsan gedir, bu dünyada söz qalır,
Neçə ildi sinəm üstə köz qalır.

Bu poemada Ə.Xələflininpoetik istedadı, ilhamı sona qədər dartılmış sim kimidir, son məqamına qədər gərilmişdir. «Siz şerin öldüyünü görmüsüzmü?» — sualına R.Rövşən belə cavab verir: «Mən şerin doğulduğunu da görməmişəm, çünki şer yazanda özümü görmürəm. Ölməyinə gələndə isə şer ölmür, istedadsızların şeri eləcə ölü doğulur».[1] Bəlkə də, Ə.R.Xələflinin də ölü doğulmuş şeri vardır, lakin «Bir Xələfli var imiş…» poeması diri doğulmuş şerdir. Poema başdan-başa övladını sağ-salamat dünyaya gətirmək arzusu ilə alışıb yanan ananın doğuş əzablarını xatırladır:

---

[1] «Araz» jurnalı, 1997 №1, səh.82

Qaf dağında çəkilmişəm zəncirə,
Tale atıb od içinə, təndirə.
Görüm qalsın bu «azadlıq» andıra.
Millət bütün tərki vətən olubdu,
Gül bənizlər saralıbdı, solubdu.

«Bir Xələfli var imiş…» poeması metaforik məzmunludur. Xələfli öz metaforik səciyyəsi ilə Azərbaycanı ifadə edir, Xələflinin faciəsi Azərbaycan xalqının, millətin dərdi kimi oxunur, ümumiləşir. Poemada adları çəkilən, igidlikləri vəsf edilən İsrafillər, Asiflər, Xəlillər, Şəmillər, Kamillər bir elin, bir obanın yox, millətin qəhrəmanlıq salnaməsinin nümunəsi kimi ümumiləşdirilir.

«Bir Xələfli var imiş…» poemasının bu ideya-məzmun tutumu şairin sənətkarlıq axtarışlarının uğurları ilə sonsuzluğa qədər genişlənir. Xələflinin — bir elin, ulusun faciəsi çağdaş milli mövcudluğumuzun tale yüklü məsələləri kimi idrak oluna, bəşəri problemlərin inikas vasitəsinə çevrilə bilirlər.

Poema bədii idrakın hüdudlarını nəhayətsizliyə qədər genişləndirən və çağdaş həyatımızın gerçəkliklərindən güj alan saysız-hesabsız aforizmlərlə zəngindir:

Qəlbindəki elə həmin göynəkdi,
Qeyrət səndə bir əbədi köynəkdi.

****

Burnun ovub qaytarmasan yarıdan,
Kiş-kiş ilə donuz çıxmaz darıdan.

****

Fələk özü insanlığa yağıdır,
İnsanları səpələyib dağıdır.

****

Gərəkdir ki, keçmişini biləsən,
Gələcəyin göz yaşını siləsən.

****

İgid olan bircə ömür yaşayır,
Papağını namus ilə daşıyır.

2. «RUHUN DİNDİYİ YERDƏ…» yaxud MƏTLƏB NAĞI LİRİK ŞAİR KİMİ

Bu, uzun illərin sıx ünsiyyəti nəticəsində gözləri kimi niyyəti də həmişə saf olan Mətləb Nağının yaddaşımda pozulmaz yer alan obrazından ruhlanaraq yazdığım bir yazıdır.

Müəllif

Poeziya həvəskarlarına Mətləb Nağı imzası keçən əsrin 80-ci illərindən tanışdır. 80-90-cı illərdə dövri mətbuatda seyrək-seyrək görünən bu imza Azərbaycan şeirinə təzə poetik nəfəsin gəlməsi haqqında düşünməyə əsas verirdi. İçindəki sonsuz duyğu və düşüncələri poetik sözə çevirmək ehtiyacı uzun illər ona rahatlıq verməsə də, ilk vaxtlar şeirlərini ancaq bu hissin-duyğunun təsiri altında yazsa da, şair olmaq, şair kimi tanınmaq düşüncəsindən keçməmişdi. Bir-birinin ardınca nəşr olunan — «Saçın ucun hörərlər…» (Bakı, «Nurlan», 2002), «Ə.Qardaşbəylinamə» (Bakı, «Nurlan», 2005) və «Yüz il yaşamaq olmur» (Bakı, «Nurlan», 2005) kitabları onun sənət aləminə həqiqi poetik istedad sahibi kimi gəlməsinə heç bir şübhə yeri qoymadı. Dövri mətbuat, ədəbi mühit Mətləb Nağı şeirinə qucaq açdı. «Ulduz», «525-ci qəzet» və b. mətbuat orqanlarının onun şeirlərinə və yaradıcı şəxsiyyətinə göstərdiyi maraq Mətləb Nağının özünə, poetik istedadına inamını artırdı, onu bütünlüklə söz dünyasının sehrinə saldı

«Yüz il yaşamaq olmur» kitabındakı bu misralar da həmin inamın (tərəddüd, şübhə sindromundan tam xilas olmamış inamın) bədii ifadəsi kimi yaranmışdı:

Gec də gəlsə, gəlibdi təb,
Tanrım özü salsın səbəb;
Deyən şair olub Mətləb

Nağı dolana-dolana!

Mətləb Nağının bədii istedadı hərtərəfli idi. O, çox qısa bir vaxtda həm lirik, həm də satirik şeir janrlarında uğurlu bir yaradıcılıq yolu keçməyə müvəffəq olmuşdu. «Saçın ucun hörərlər» və «Yüz il yaşamaq olmur» kitabları onun lirik şair, «Ə.Qardaşbəylinamə» kitabı isə satirik sənətkar kimi poetik imkanlarının genişliyini ortaya qoyur.

Mətləb Nağının bədii sözünün gücü, ilk növbədə, bu sözün səmimiliyində, həyatiliyində, təbiiliyindədir. O, duyğusal şairdir və bütün şair ömrünü həyati hiss və duyğularla poetik hiss və duyğuların çarpışması, qarşılaşması, birincinin ikinciyə çevrilməsi prosesinin əzablarını daşıyaraq yaşamışdır.

Lirika predmetə hissi münasibət tələb edir. Mətləb Nağının şeirlərində təsvir-tərənnüm obyektinə hissi münasibət sox güclüdür; O, çox vaxt predmetin özünü unutdurub, lirik qəhrəmanı öz hisslərinin, duyğularının, düşüncələrinin qarışıq, ziddiyyətli, bir az dərk olunan, bir az dərk olunmayan, nə isə qeyri-adi təəssüratlar yaradan, nə sevincini, nə kədərini bir-birindən ayıra bilməyə imkan verməyən çalpaşıq duyğular burulğanının, selinin içində təsvir edir. O, buna necə nail olur? Fikrimizcə, Mətləb Nağı heç vaxt şeir yazmaq üçün oturmamışdır; ta içindəki qərib bir hal, qeyri-adi bir yük onu əlinə qələm götürməyə məcbur edənə qədər. Onun estetik anlamında şeir ruhun dindiyi yerdə yaranır və şeirin necə yazılması, şairin yox, ruhun işidir. Ruhun tələqin etdiyi Mətləb Nağının şeirinin poetik mündəricəsidir. Şeirin formasını da, uzunluğunu, qısalığını da, uğurunu-uğursuzluğunu da bu yaradıcılıqda ruhun dinmə dərəcəsi müəyyənləşdirir.

Pəncərəmin önündə
Bir ağac çiçəkləyib,
Ətrindən yatmaq olmur.
O qədər gözəldir ki,

Çiçəklərinin rəngi
Ayrı söz, ayrı ahəng,
Ayrı rəng qatmaq olmur.
Pəncərəmin önündə
Bir ağac çiçəkləyib,
Başqa nə deyim sizə-
Ruhun dindiyi yerdə
Sözü uzatmaq olmur…

Bu şeir şairin üslubunun, onun şeir poetikasının ən əlamətdar cəhətlərini özündə təcəssüm etdirir. Onun yaranmasında M.Nağının sənətin estetikası haqqında nəzəri savadı heç bir rol oynamayıb. Şeir lirik qəhrəmanın ecazkar bir gözəlliyə münasibəti kimi, ya bəlkə də, qeyri-adi gözəlliyin insanın ürəyində yaratdığı ehtizazın poetik lövhəsi kimi doğulub. Burdakı bütün nəqşlər-fikrin metaforik ifadəsi də (gözəlin çiçəkləyən ağac şəklində bədii düşüncədə özünə yer etməsi), gözəlliyin öz təbii rəngində təsviri də (bu rəngə ayrı söz, ayrı ahəng, ayrı rəng qatmağın mümkünsüzlüyünün dərki də) hissi yaşantının təlqinidir; burda bütün dərketmə təhtəlşüur gedir.

Fikrimizcə, Mətləb Nağı özü də öz üslubunun ahəngini düz tutub. Şeirin «Yüz il yaşamaq olmur» kitabının birinci səhifəsində özünə özünə yer tutması təsadüfi deyil; Onun üslubunun, sənət kredosunun açarıdır.

Şeirlərdə sənətkarın şəxsiyyətindən qopub misraların ruhuna hopan bir təmizlik, saflıq, təmənnasızlıq pofosu var. Demək olar ki, bütün şeirlər bu pafosun ritminə, ahənginə köklənib.

Sənətkar şəxsiyyətinin təmizliyi və təmənnasızlığı lirik qəhrəmanın dünyaya, həyata, yaşadığımız zamana obyektiv və özünəməxsus baxış bucağını formalaşdırıb. Mətləb Nağı dünya haqqında, həyat haqqında «poetik söz» sahibidir. Bədii ədəbiyyatın predmeti insandır. O, insanı öncə, təbii, sonra isə sosial varlıq kimi öyrənir. Lirik şair kimi Mətləb Nağı öz içinin

— duyğu və düşüncəsinin məzmununu şeirə gətirir. O, özünü dərk edə bilir, içindən gələnə əlavə rəng qatmadan poetik yaşantıya çevirə bilir. Şairin poeziyasının uğurunu şərtləndirən ən ümdə əlamət, bəlkə də, elə bu təbiilikdir, bu təbiiliyə cəmiyyətin sosial sifarişinin heç vəchlə nüfuz edə bilməməsidir:

Şeirlərindən birində lirik qəhrəman öz sevgisinin qəribəliyindən, hamının sevə bilməyəcəyi bir tərzdə sevdiyindən, ürəyinə dolan işıqdan söz açır:

Hər kəs bu cür aşiq olmur,
Hamı sevə bilmir belə.
Hər ürəkdə işıq olmur,
Hamı sevə bilmir belə.

Lirik qəhrəmanın bu etirafı sənətkarın şeirlərində özünə davamlı yer alan böyük Sevgiyə işarə kimi başa düşülür. M.Nağının sevgisi əvvəlcə övladlarına, ailəsinə, sonra qohum-qardaşına, dostlarına, yoldaşlarına, daha sonra elinə-obasına, vətəninə, ən nəhayət, bütün bəşəriyyətə-insanlığa tükənməz məhəbbəti ilə böyükdür. Bu sevginin məzmununda milli və bəşəri dəyərlərə sağlam münasibət, humanist yanaşma əsasdır.

Ata yurdu, bu yurdda qaralan ev M.Nağı şeirində Milli-tarixi varlığın simvoludur; onun el-obaya, doğma yurda, adət və ənənələrə bağlayan, özünün özündən uzaqlaşmasına imkan verməyən və beləliklə, həyatını mənalandıran, yaşamasına stimul verən müqəddəs bir varlıqdır.

«Yüz il yaşamaq olmur» kitabında «Anam tək əzizdir bu ev» bölməsində toplanan şeirlərin birində — «Gəldim, yoluxdum, qayıtdım» şeirində doğma ocaq, yurd yerindəki ata evi ilə bağlı nisgilli təəssüratların bədii ifadəsi insanı heyrətləndirəcək dərəcədə canlıdır, həyatidir. Şair ömrün keçən günlərinin şirinli-acılı xatirələrini özündə yaşadan bu evdə sözlə təsvir olunması mümkün olmayan hisslər keçirir. Şeir

məhz bu lal duyğuların, qeyri-adi yaşantının bədii tərcümanı kimi doğulur. Şeirin bəndlərinin sonundakı «Doldum, doluxdum, qayıtdım», «Soldum, soluxdum, qayıtdım», «Durdum, duruxdum, qayıtdım» misraları bu yaşantını bütün çalarları ilə əks etdirmək gücündədir. Burada sözlərin düzümündə, müxtəlif səslərin, xüsusən «d» səsinin alliterasiyası sənətkarlıq uğurudur:

Dilsiz səsdə, lal hənirdə,
Ötən günlər dönüb bir də
Qabağıma çıxan yerdə
Durdum, duruxdum, qayıtdım.

Amansız xəstəliklə üz-üzə qaldığı günlərdə belə ata yurdundakı evlə bağlı düşüncələr şairin beyninə rahatlıq verməmiş, ürəyindəkiləri poetik sözün gücü ilə bacı-qardaşlarına bir daha çatdırmağı lazım bilmişdir-yurd həsrəti çəkən xəstə şairin vəsiyyəti kimi:

Sabah mən olmasam, durmayın bihal,
Yoluxun bu yurdu, tutun hal-əhval,
Nə azar yandırır məni, nə yığval,
Yandırır qalmağım həsrət bu evə…

Mətləb Nağıda poetik istedad analitik təfəkkürlə vəhdətdədir. Onun həyat və cəmiyyət hadisələrinə yeni «göz»lə baxışının əsasında bədii təfəkküründün analitik təbiəti dayanır. Bu keyfiyyət M.Nağı şeirini deyilmişlərin orbitindən çıxarır, həyat faktındakı yeni məzmun qatını görməyə istiqamətləndirir. «Yüz il yaşamaq olmur», «Saçın ucun hörərlər…» şeirlərində bu cəhət daha qabarıq görünür. «Yüz il yaşamaq olmur» O.Sarıvəllinin «Günah onun özündədir» şeiri ilə, «Saçın ucun hörərlər…» isə məşhur xalq mahnısı «Sarı gəlin»lə assosiativ müqayisədə oxunur və dərk edilir. Bu cür oxunuş və dərk etmə

posmodernist şeir estetikasını yada salır. «Postmodernistlərin fikrincə, mətn hç vaxt «avtonom» şəkildə mövcud olmur. Əslində, postmodernizmin mətnə bu konseptual münasibətinin əsası M.Baxtin tərəfindən qoyulmuşdur; tədqiqatçı F.Dostoyevskinin «polifonik» (çoxsəsli) roman konsepsiyasını təhlil edərkən onun əsərlərindəki mətnlərin ondan əvvəl və onunla eyni zamanda mövcud olan mətnlərlə dialoqa girməsi fenomenini üzə çıxarmışdır».[1]

Birinci şeirdə sərlövhəyə çıxarılan və hər bəndin sonunda təkrarlanan «yüz il yaşamaq olmur» misrası oxucunun yaddaşında uzun illər özünə yer etmiş «Hər kəs yüz il yaşamasa; Günah onun özündədir» beytini yada salır. Oxucunun yaddaşında O.Sarıvəlli şeirinin bədii məntiqi, oxucuya çatdırmaq istədiyi əsas fikir-ideya əsasən aşağıdakı misralar hesabına bərpa olunur:

Söz şairin ürəyində,
Zor binanın dirəyində,
Güc pələngin biləyində,
Pəhləvanın dizindədir.

Heç əlinə alma əsa,
Yetmişində batma yasa,
Hər kim yüz il yaşamasa,
Günah onun özündədir.

Əlli ildən artıq müddətdir ki, (şeir 1955-ci ildə yazılıb) bu şeir Azərbaycan oxucusunun yaddaşındadır. Etiraf etmək lazımdır ki, şeir kifayət qədər sənətkarcasına yazılıb; ifadəli, ahəngdar və təsirli bədii dildə. Misal gətirdiyimiz parçanın birinci bəndindəki dörd misra dörd aforistik deyim kimi çox gözəl təsir bağışlayır. Lakin şeirdə yazıldığı zamanın ideoloji

[1] Quliyev Q. Postmodernizm. «Azərbaycan» jurnalı. 2005, №1. s.180.

möhürünü də görməmək mümkün deyil. Misal gətirdiyimiz parçanın birinci bəndindəki aforizmlər müəyyən mənada həyat həqiqətinin bədii ifadəsi kimi doğulsa da (və elə buna görə də öz təsirini indii də saxlayır), ikinci bəndin son iki misrası həqiqətin bədii ifadəsi kimi səslənə bilmir və əslində birinci bəndin yedəyində gedir (bədii cəhətdən olduqca tutarlı deyilməsinə baxmayaraq). Ona görə ki, güc, doğrudan da, «pələngin biləyində», «pəhləvanın dizində» olduğu halda, neçə il yaşamaq insanın özündən asılı deyil. Hamıya məlum həqiqətdir ki, hər bir insanın alın yazısı var, adını biz versək də, «yaşını Tanrı verir». Alın yazısına inanmayanlar da yaxşı bilir ki, insan həyatının tənzimlənməsində təbii və sosial proseslər əhəmiyyətli rol oynayır.

Mətləb Nağı «Hər kim yüz il yaşamasa; Günah onun özündədir» misralarındakı ritorizmi görür və gerçəklikdən doğan bədii həqiqəti şeirinin ana xəttinə-nəqəratına çevirir:

Görürsən haqq basqıda,
Meydan sulayır nahaq.
Nəmərdlər dövran qurub,
Mərdlər yenə baxtabaxt.
Gedir əldən el-oba,
Qalıb düşmənə torpaq…
Baxıram ürəyimi
Kədər üzür, dərd sıxır;
Yüz il yaşamaq olmur,
İçindən yüz iş çıxır.

«Yüz il yaşamaq olmur» şeirində M.Nağının lirik qəhrəmanı sosial, siyasi və mənəvi-əxlaqi kataklizmlər burulğanında boğulan insandır. Onun yaşadığı dövranda haqq özünü sübut edə bilmir, çünki, nahaq «meydan sulayır», mərdlər namərdlər, torpaqlarımız düşmən əlindədir. Çəkilməz ağrılarla üz-üzə qalan qəhrəmanın ürəyinin «kədərdən üzülüb, dərddən

sıxılması» və bütün bunların nəticəsi kimi «yüz il yaşamağa» inamının itməsi də zamanın ən acı məntiqi kimi səslənir.

Sənətkarın bədii düşüncəsi polemik xarakterlidir. Deyilmişlərin məntiqi ilə razılaşmayanda mətləbi baş-ayaq çevirir. Bizə elə gəlir ki, M.Nağı çox vaxt şeir yazmır, özünəqədər yazılanları «oxu»yur. Bu «oxunuş»da sələflərin yazdıqları sanki «yenidən və indii yazılır». Bəlkə də, M.Nağı bunu təhtəlşüur edir, bəlkə də postmodernist estetikanın prinsiplərinə söykənərək? Konkret cavab vermək çətindir. Ancaq bir həqiqət var ki, «Yüz il yaşamaq olmur» və «Saçın ucun hörərlər…» şeirlərini oxuyan zaman postmodernizmdəki hər bir oxucunun «mətnin yaradıcısı statusu» qazanması və elə buna görə də «hər bir mətnin daim (oxucu tərəfindən-Q.Q.) burda və indii yazılması»na dair estetik prinsipləri[1] yada düşür. «Sarı gəlin» mahnısında xalq belə deyir:

Saçın ucun hörməzlər,
Gülü sulu dərməzlər.
Bu sevda nə sevdadır,
Səni mənə verməzlər.

Mətləb Nağıda bu mahnının «oxunuş»u tamam başqadır, daha doğrusu, tərsinədir:

Saçın ucun hörərlər,
Gülü sulu dərərlər.
Səni mənə verərlər.
Sən özün istəmirsən.

Bu bənddə xalq mahnısından fərqlənən iki fraza var. Birincisi, «Saçın ucun hörərlər; Gülü sulu dərərlər», ikincisi, «Səni mənə verərlər; Sən özün istəmirsən».

Hər ikisi xalq mahnısı ilə müqayisədə tərs «oxunuş»dur.

[1] Quliyev Q. Postmodernizm. «Azərbaycan» jurnalı. 2005, №1. s.180

Fikrimizcə, birinci frazanı elə, ya belə (xalqdakı kimi, yaxud M.Nağıda olduğu kimi) oxumağın bir o qədər əhəmiyyəti yoxdur. Çünki saçın ucun hörərlər də, hörməzlər də, gülü sulu dərərlər də, dərməzlər də. Nə xalq mahnısında, nə də şeirdə əsas olan bu deyil. Xalqda da, şeirdə də əsas fikir ikinci frazada əks olunub. Xalq mahnısındakı «Bu sevda nə sevdadır; Səni mənə verməzlər» frazasındakı məntiq ənənəvidir; bütün şifahi və klassik şeirdəki aşiq-məşuq münasibətlərində aşiqin şikayətinin məşuqa yox, ətrafdakılara istiqamətlənmiş məzmununu simvolizə edir. Sənətkar bu frazanı tərsinə «oxu»yur və onun şikayət hədəfi məşuqun (indiki zamanda sevdiyi qızın) özüdür:

Səni mənə verərlər,
Sən özün istəmirsən.

Bu məqam aşiq-məşuq münasibətlərini klassik şeir və folklor ənənəsindəki daşlaşmış müstəvidən çıxarıb yeni müstəviyə keçirir; münasibətlərdə səmimilik, təbiilik, real yaşantı çalarlarını gücləndirir, romantik sevgini real və həyati sevgi əvəz edir. M.Nağı məhz bu məqamda, əsrdən əsrə keçən, çox vaxt eyni cür oxunan «mətni» özünəməxsus şəkildə oxumaqla zamanın-yaşadığı anın şeirini yazır; bu şeiri həqiqətin bədii ifadəsinə çevirdiyi zaman şair olur.

Postmodernist estetikaya görə, sənətkar mətn yaradır və «hər bir deyim öz-özlüyündə yox, ondan əvvəl deyilmiş və hələ deyilməmiş deyimlərlə bir yerdə həqiqəti ortaya qoyur» (H.Gadamer). Q.Quliyev bu filosofun terminologiyasında «deyim» və «mətn»in sinonim anlayışlar olduğunu göstərir (Q.Quliyev Göstərilən məqaləsi, s.180). Tədqiqatçı H.Gadamerin bu mövqeyinin fransız postmodernisti Ü.Kristevanın və J.Janetin mətnlə bağlı fikirlərində bir qədər də inkişaf etdirildiyini nəticə etibarı ilə mətn münasibətlərinin müxtəlif tiplərinin aşkarlandığını qeyd edir.

«Yüz il yaşamaq olmur» və «Saçın ucun hörərlər…» şeirlərində həqiqət, öncə, «mətnin öz mətnöncələrinə münasibəti» kontekstində (metatekstuallıq) bədii ifadəsini tapır. İ.İlin metatekstuallığı «mətndə özündən əvvəlki mətnin izahı və çox vaxt ona tənqidi münasibət» kimi mənalandırır.[1] Haqqında danışdığımız şeirlərdə də özündən əvvəlki mətnlərə tənqidi münasibət əsasdır.

Hər kim yüz il yaşamasa,
Günah onun özündədir —

Misralarındakı fikir insanı əbədi və əzəli olandan — Mütləq Başlanğıcdan ayırır. İnsanın varlığının, mövcudluğunun kökünü və səbəbini maddi dünyaya bağlayır. Tənqidçi Ə.Cahangir yazır: «O, (Allah-T.S.) nisbi yox, mütləq anlayışdır və heç vaxt məhvə məhkum deyil. Onu «dağıtmağa» çalışmaq ən azı absurddur. O, varlığın kökü, mövcudluğun əsasıdır və ona qarşı çıxmaq üstündə dayandığın ağacın kökünə balta vurmağa bənzəyir».[2]

Güc pələngin biləyində,
Pəhləvanın dizindədir—

misralarındakı həqiqət nisbidir. Burda həqiqət axıra qədər dərk olunmayıb. Çünki pələngin biləyinə, pəhləvanın dizinə güc verən qüvvə-Mütləq Başlanğıc unudulub. Mətləb Nağının özündən əvvəlki mətnə tənqidi münasibəti bu məntiqdən qidalanır:

Yüzə çata bilməsəz,
Günah sizin dedilər.

[1] İ.İlin. Postmodernizm XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi. «Azərbaycan» jurn. 2005. N6.
[2] Ə.Cahangir. Dəmirbaşlar. «Körpü» jurnalı. 2005, №1, səh.245

Əvvəl səbəbsiz deyil,
Səbəbsiz gəlmir axır.

Son iki misra Allahı mütləq anlayış kimi qəbul etməməyin absurdluğunu və cəmi varlığın taleyinin Allaha bağlılığı həqiqətini təsdiqləyir.

«Saçın ucun hörərlər…» şeirindəki aşağıdakı misralara diqqət yetirək:

Zəif ilhamım, təbim
Necə dəyişsin dəbi?
«Al yanağı», «bal ləbi»,
«Gül üzü» istəmirsən.

J.Janet mətnlərarası münasibətdə ikincinin birinciyə, yaxud sonra yarananın əvvəlkinə və ya əvvəlkilərə parodik münasibətini (hipertekstuallıq) də qabardır. Mətləb Nağının şeirlərində də ənənədən gələn bəzi məqamlara parodik münasibət vardır. Misal gətirdiyimiz misralarda aşiq-məşuq münasibətlərində ənənəvi məzmunun artıq işə yaramadığı zamanın həqiqəti kimi verilir.

Postmodernizmin bir çox ideya başlanğıcları M.Baxtinin nəzəri konsepsiyalarından qidalanır. Mətnlərarası münasibətlərə dair postmodernist nəzəriyyələr də bu baxımdan istisna deyil. İ.İlin bu məsələyə toxunub[1] Baxtinin «sənətkar yaradıcılıq prosesində təkcə onu əhatə edən gerçəklik yox, həm də özündən əvvəl yaranmış və müasiri olan ədəbi formalarla daim dialoqda olur»[2] mülahizəsi əslində mətnlərarası bütün münasibətlərin dioloji xarakter daşıdığını göstərir. Əslində intertekstuallıq da, metatekstuallıq da, hipertekstuallıq da, paratekstuallıq da mətnlərarası diolji münasibətə əsaslanır. Məqsəd isə müxtəlif münasibətlər kontekstində zamanın

[1] İ.İlin. Postmodernizm XX əsrin sonunun ruhi konsepsiyası kimi. «Azərbaycan» jurn. 2005. N6, 167
[2] Yenə orada. s.187

həqiqətini sənətə gətirməkdir. Dioloji münasibətlərdə mətnlər zaman, mühit, fərdi yaradıcılıq imkanları, janr, metod, üslub fərqlərindən yaranan müxtəlif «həqiqətlər» qarşılaşdırılır; hər dəfə bu qarşılaşma başqa bir həqiqəti ortaya qoyur.

M.Nağının şeirlərinin xeyli hissəsi müxtəlif yaradıcı insanlara, klassik əsərlərdəki obrazlara müraciətlə və yaxud onlara ithafla yazılıb. Şairin Məhəmməd Füzuliyə, Xəlil Rza Ulutürkə, Məmməd Nazimoğluna, Mahir Kərimə, Yaşara, Alisa Freyndlinkə, Məmməd İsmayıla, Həsən Mirzəyə, Sabir Sarvana, Akif Səmədə, Hüseyn Əfəndiyə və başqalarına yazılmış şeirləri var. Yaradıcı insanlara-klassiklərə və müasirlərə bu çoxsaylı müraciətlər təsadüfidirmi? Sualı başqa cür də qoymaq olar: bu ithaf və müraciətlərin hər hansı bir estetik «yük»ü varmı? Sualın axıradək dərk olunmamış cavabı belədir ki, bu müraciətlər müxtəlif dövrlərin sənət adamlarına və ya onların yaradıcılığına simpatiyadan irəli gəlir. Bu, şübhəsiz ki, belədir, lakin müəllifin estetik priyomunun sona qədər açılışı deyil.

J.Janetin mətnlərarası münasibətlərdə önə çəkdiyi bir cəhət də var: paratekstuallıq-mətnin öz hissəsinə (epiqrafa, sərlövhəyə) münasibəti.

Nəzərə alsaq ki, «mətn digər mətnlərin eklektik toplusu yox, onların bir-birilə mübarizə apardığı, bir-birini təsdiq və inkar etdikləri meydandır»[1] və həqiqət «meydan»dakı bu mübarizənin nəticəsi kimi ərsəyə gəlir, onda M.Nağının epiqraf və ithaflarının mənasını, estetik «yük»ü təsəvvür etmək çətin deyil. M.Nağı şeirlərinin ideya-estetik yükü həm müasirlərinin, həm də klassiklərin yaradıcılığı ilə polemikada, dialoji münasibətdə müəyyənləşir. «Akif Səmədə», «Alqış sevməz, ura bilməz» şeirlərində Akif Səmədin şəxsi və insani keyfiyyətləri ilə bərabər sənətkar portreti də cızılır. Lakin bu portret M.Nağının öz portretinin də həmin şeirdə əks olunmasına gətirib çıxarır. Müxtəlif rəssamların çəkdiyi rəsm

[1] Quliyev Q. Postmodernizm. «Azərbaycan» jurnalı. 2005, №1. s.180

əsərlərinin qarşılaşdırılmasından alınan təəssüratda keyfiyyət fərqi daha aydın müəyyənləşdirilə bildiyi kimi, bu şeirlərdə Akif Səmədin və M.Nağının poetik qüdrəti müqayisənin predmetinə çevrilir və bu zaman son sözə ehtiyac qalmır. Son söz artıq oxucunundur:

Sısqa sular axar, doyar,
Dəli çaylar dağlar oyar.
Bir gün dünya çələng qoyar
Başına Akif Səmədin.

Alqış sevməz, ura bilməz,
Şeri qara-qura bilməz.
Mətləb Nağı dura bilməz
Döşünə Akif Səmədin.

Mətləb Nağı şeirini oxuyan oxucu həmin anda Akif Səməd şeirini də yaddaşında bərpa edərək fikir arsenalına daxil edir və müəyyən qənaətə gəlir. Həmin qənaət M.Nağı şeirində əks olunan həqiqətin obyektivliyini təmin edir.

Şeirlərdə mətnlərarası dialoji münasibətlər mövzu kontekstində də təzahür edir. Dünya, dünyaya sosial-fəlsəfi münasibət mövzusunda bu meyl daha qabarıq görünür. Azərbaycan şeirində dünya mövzusu əhəmiyyətli yer tutur və əksər şairlərin yaradıcılığında özünəməxsus bədii həllini tapır. Çağdaş şeirdə bu təmayül S.Vurğunun və M.Arazın yaradıcılığı üçün daha çox səciyyəvidir. Bu mənada, fikrimizcə, M.Nağının «Taledən yoxdur gileyim», «Bu isticə yay günü də», «Dünya, sən məndən cavansan», «Könül, dedin dünya heçdi», «Aşıq, hava o havadı», «Dünya, deyən, dizin gedir» və b. Azərbaycan şeirindəki «Dünyanamə»lər silsiləsindən olub, bu silsiləyə daxil olan şeirlərlə polemika kontekstində oxunur. Əlbəttə, M.Nağının bu silsiləyə aid şeirlərində heç bir sənətkarın şeirinə açıq tənqidi, nə də təqdiredici münasibət yoxdur. Lakin həmin şeirlərin dünyanın ünvanına deyilmiş ən

tutarlı «söz»lərlə polemikada yarandığı danılmaz həqiqətdir.

Aşıq, hava o havadı,
Oxuyan, çalan təzədi.
Davamız köhnə davadı,
Öldürən, qalan təzədi –

misraları bu həqiqətin estetik dərkinin bədii faktıdırsa:

Düz elə gördüyün düzdü,
Sər təzə, yalan təzədi.

Neyləyim bu dərdi, qəmi,
Bu dünyanın yoxdu cəmi.
Könlümü verdiyim həmin,
Canımı alan təzədi —

misraları dünyaya çağdaş zaman və sosial, mənəvi-əxlaqi münasibətlər kontekstində təzə baxışın bədii təcəssümüdür.

Həyatın mənası, dünyanın gedişi haqqında çox deyilib, çox yazılıb; onun bədii-fəlsəfi təfsirini, bir qədər əvvəl qeyd etdiyimiz kimi, çox sənətkarlar bədii sözün predmetinə çevirib. Ancaq Mətləb Nağı həyatın əbədiliyi, bu həyatda insanın yeri ilə bağlı öz «söz»ünü-bədii-fəlsəfi mövqeyini içdən gələn təbii bir yaşantı kimi aşağıdakı şeirdə predmetləşdirə bilib:

Çıxıb getdim əcəl gəlcək,
Nə peşimanam, nə sevincək,
Min il əvvəl olanlar tək
Doğuldum, yaşadım, öldüm.

3.*DƏRDLƏRİNİ VƏSF EDƏN ŞAİR və yaxud, «BULUDLARIN GÖZ YAŞI»*

Dayandur Sevgin adlı şairin «Mən bilmirəm ayrılığın yolunu» (Bakı, «Vektor» nəşrlər evi, 2003) şeirlər toplusu ilə tanış olanda ilk diqqətimi cəlb edən kitabın üz qabığında «müəlliflə tanışlıq» xarakterli qısa informasiyadakı bir deyim oldu: «Ədəbiyyatda elə böyük bir iddiam yoxdur». Beş-altı cümləlik tərcümeyi-hal yazısındakı aşağıdakı məqam da nədənsə mənə maraqlı göründü: «1976-cı ildə 17 yaşımda ikən əzrayıl evimizə ayaq açdı. Əvvəl nənəmi, 40 gün sonra isə atamı apardı. Həmin vaxtdan üzü bəri əzrayılın qoyub getdiyi dərd-qəmlə üz-üzəyəm. Gücüm çatanda üstünə qışqırmışam, gücüm çatmayanda mənə dağ çəkən dərdlərimi şeirlə vəsf etmişəm».

Mən sənətlə şəxsiyyətin harmoniyasını əks etdirən belə qeyri-adi mülahizələrə R.Rövşənin ədəbiyyat haqqındakı söhbətlərində, müsahibələrində rast gəlmişəm. Sənət haqqında bir az qəribə görünən mülahizələri ilə R.Rövşəni xatırladan Dayandur Sevgin şeirinin bu ilk təəsssüratı doğruldacaq gücü, sehri varmı? Məni daha çox düşündürüb, kitabı oxumağa sövq edən də bu cəhət oldu.

«Mən bilmirəm ayrılığın yolunu» Dayandur Sevginin «Boyuma biçildi dərd» poetik toplusundan sonra oxucuların ixtiyarına verdiyi ikinci kitabıdır. Kitaba yazılmış annotasiyada Dayandur Sevgin «ilahi sözü mənanın boynuna məharətlə biçməyi bacaran… şairlərin əbədi yön tutduğu dərdin poetik havasından rişələnən şair» kimi xarakterizə edilir. Dəqiq xarakteristikadır.

Çağdaş poeziyada dərd aparıcı motivlərdəndir. İndii bədii düşüncəni dərd üstə kökləmək poeziyada (həmçinin bədii

nəsrdə) bir dəb halını alıb və şairin vətəndaşlıq ləyaqətinin, vətəndaşlıq borcunun əlamətdar xüsusiyyətlərindən biri kimi çox vaxt qeyd-şərtsiz qəbul edilir. Lakin qeyd-şərtsiz qəbul edilmədiyi məqamlar da olur. Məsələn, ədəbi tənqiddə Qarabağ faciəsi ilə bağl yazılmış əsərlərdə sənətkarın «əlinə dəsmal alıb ağlaması»na ironik münasibət bunun təzahürü sayıla bilər.

Məqsədimiz dərd, kədər, qəm motivinin bədii əksinə etiraz deyil. Dərd, kədər bədii ədəbiyyatın, xüsusən poeziyanın əbədi və əzəli motivlərindəndir. Demək, məsələ bədii mənalandırmanın mahyyəti ilə bağlıdır; dərddən yoğrulan sözün bədii-estetik tutumundadır; sözə verilən mənanın dolğunluğunda, təzəliyində, səmimiliyindədir; nə dərəcədə həqiqi yaşantının məhsulu olmasında, milli problemlərimizin tərcümanına çevrilə bilməsində, humanist dəyər kəsb etməsindədir.

Dayandur Sevginin «Dərənin dərdi», «Dəyiş adımızı», «Allaha sual», «Silahdır nicatımız», «Dünyadan qan iyi gəlir», «Dözüm», «Bu torpaq» və b. şeirlərində bədii məzmunun yeni poetik «nəfəs»lə ifadəsini görmək mümkündür.

Dayandur Sevginin şeirlərində «dərd» içində yaşadığımız həyatı və Zamanı, eləcə də dünyanı idrakın, onun «tərcümeyi-hal»ını yazmağın, dünyanı dünyaya tanıtmağın yoludur-vasitəsidir.

Dayandur Sevginin həyatımızın və sürətlə qloballaşan dünyanın, yaddaşını itirən Zamanın bütün ağrılarını, problemlərini, bir şair kimi onu narahat edən məsələlərin hamısına dərdin prizmasından baxır. Belə bir baxış kifayət qədər başa düşüləndir. Çünki sənətkar dünyanın və millətin problemlərini özünün şəxsi dərdi kimi qavrayır. Dayandur Sevginin bədii təfəkküründə təşbeh də, metafora da, epitet də sosial pafosu ilə mənalı görünür.

Əlbəttə;

Süfrəmizdə nemət oldu,
Şərab kimi içildi dərd

və yaxud

Mənimlə əkiz doğuldu,
Öz boyuma biçildi dərd —

misralarının ilk baxışdan şəxsi yaşantının məhsulu kimi yarandığı düşünülə bilər. Lakin bədii yaradıcılıq konseptual yanaşma tələb edir. Dayandur Sevgin poeziyasında lirik qəhrəmanın içini saran, «gözlərinin yaşından keçən» dərdin kökü millətin, vətənin taleyi ilə birbaşa bağlıdır:

Bütün bu dünyanın qəmi, kədəri,
Dayandur Sevginin başından keçir.

Bu şeirlərdə M.Araz, B.Vahabzadə, X.R.Ulutürk, M.Yaqub, R.Rövşən poeziyasından qaynaqlanan məqamlar da var və Dayandur Sevginin müraciət etdiyi mövzularda, bu mövzuların bədii mənalandırılmasında, poetik deyim tərzində ədəbi təsirlənmənin bir çox əlamətlərini görmək çətin deyil. Misal üçün, Dayandur Sevginin:

Burnumun ucunda ölüm qorxusu,
Olan günahımı yuya bilmirəm.
Canımda yurd salıb bəndə qorxusu,
Mən sənin qorxunu duya bilmirəm,
Mən insandan qorxum, ya səndən, Allah?
şeiri ilə R.Rövşənin:
Ya gündüz olsun, ya gecə,
Özü də bimir heç necə,
Elə durduğu yerdəcə
Birdən birə qorxur adam —

şeirlərini birləşdirən cəhət təkcə hər iki şeirin «qorxu» motivi üstündə köklənməsi deyil. Mövzu və motivi bədii mə-

nalandırmadakı mahiyyət yaxınlığı daha artıq diqqəti çəkir. Bu yaxınlıqda ədəbi təsir də var, orijinallıq da. Bu şeirilər bir mənzərənin iki müxtəlif rəssam tərəfindən çəkilişi kimidir. Lakin rəssamlar arasındakı ustad-şagird əlaqəsi də gözdən yayınmır. Bununla yanaşı, Dayandur Sevginin poetik deyimlərindəki tapıntılar daha artıq diqqəti çəkir. Demək lazımdır ki, onun şeirləri məhz bu tapıntılarla, mövzunun bədii həllindəki özünəməxsusluq çalarları ilə xoş təsir bağışlayır. «Dəyiş adımızı», «Allaha sual», «Silahdır nicatımız», «Dünyadan qan iyi gəlir» və s. şeirlərində bədii məzmunun içində yaşadığımız zamanla həmahəngliyi ciddi estetik məziyyət kimi razılıq doğurur. Bu şeirlərdə şairin cəmiyyət həyatında baş verənlərlə və milli varlığımızın gələcək taleyi ilə bağlı narahatlığı əks olunur. Hiss olunur ki, bu şeirlərin hər biri şairin mənsub olduğu millət qarşısında cavabdehlik hissindən, şairlik adının üzərinə qoyduğu vətəndaşlıq məsuliyyətindən doğmuşdur. Hər şeydən qabaq bir insan, vətəndaş kimi sənətkar sosial və mənəvi əxlaqın pozulmasını, milli varlığın tarixi xarakterinə dəhşətli zərbələr endirən kataklizmləri həzm edə bilmir:

Oğrunun saçını sığal gözləyir,
Doğrunun başını kəsirlər, Dədə…
Qorxudan düşmüşük dərdə, möhnətə,
Diriykən dünyada ölüyük, Dədə.

şairin Dədə Qorquda müraciətində bu günün ən acı, ən tragik həqiqəti ifadə olunub:

Götür qopuzunu özün gəl, Dədə,
Qəlbindən bir cəngə od ver sən bizə.
Dəyiş adımızı, ad ver sən bizə,
Özümüzə yaraşan ad ver sən bizə.

Dayandur Sevginin şeirlərində həyat hadisələrini sosial mənalandırma kifayət qədər güclüdür və bu həqiqi şair üçün önəmli keyfiyyətdir. «Allaha sual» şeirində Allaha müraciət də, ona verilən sual da ənənəvi müraciət forması deyil; sosial situasiyanın dəqiq mənalandırılmasından, analitik təfəkkürün gücündən xəbər verir:

Allahın gölgəsi sayılan bəndə,
Allahın özündən qorxuludursa

və ya

Əllidə baş kəsib qan tökən kişi,
Yetmişdə əməli peyğəmbərdisə —

Allaha ünvanlanan bu suallar müqabilində lirik qəhrəmanının canında Allah qorxusundan çox bəndə qorxusunu hiss etməsi şeirdə təbii yaşantı kimi yüksək poetik ifadəsini tapır və şairin sosial həqiqəti bütün görünən və görünməyən tərəfləri ilə bədii həqiqətə çevirmək imkanlarını ortaya qoyur:

Sənin hökmün ilə açılan qapı,
Bəndənin əli ilə qıfıllanırsa,
Mən insandan qorxum,
ya səndən, Allah?

Milli gerçəkliyin acı həqiqətlərini bəşəri problemlər zəminində dəyərləndirmək Dayandur Sevginin şeirlərinin məna tutumunu artırır, onlara bəşəri məzmun verir. Dayandur Sevgin milli varlıq kimi də, təbii varlıq kimi də insan və onun gələcək taleyi haqqında eyni həyəcanla düşünür:

Hələ davam edir qanlı oyunlar,
Gözlər dikilibdi şahlıq tacına.
İlgəkdən sürüşür yoğun boyunlar,
Arıqlar çəkilir dar ağacına,

Yoğun boyunların yerinə, Dədə

«Mən bilmirəm ayrılığın yolunu» kitabında toplanan şeirlərdə bədii sözün çoxmənalılığı, fikir polifonizmi səciyyəvi keyfiyyət kimi yadda qalır. Əksər şeirlərdə təsvir olunanla müqayisədə idrak olunan mətləblərin əhatə dairəsi nəhayətsiz dərəcədə geniş olur. Dayandur Sevgini insanın iç dünyasındakı təbəddülatlar, onun öz təbiətindən getdikcə daha artan sürətlə çıxması öncə milli, sonra isə bəşəri problem kimi narahat edir. İnsanın iç dünyasına münasibətdə Dayandur Sevginin «var ceviz adamı, badam adamı» deyimi Ə.Əylislinin qəhrəmanı Qələndərin «ağaclı və ağacsız adamlar» fəlsəfəsini xatırlatsa da, bütövlükdə «Adamı» şeirində qloballaşan dünyanın insanına verilən xarakteristika müşahidə zənginliyindən doğur və dəqiqliyi ilə yadda qalır:

İndi muzeylikdir dar ağacları,
İndi sözdən asır adam adamı.

Dayandur Sevginin bədii təfəkkürü metoforikliyə də meyllidir. «Dərənin dərdi», «Buludun göz yaşları» şeirindəki Dərə, Dağ, Bulud və Yer metoforik obrazlar kimi uğurludur. Dərə və Dağ, eləcə də Bulud və Yer bu şeirlərdə təbiətin harmoniyasını simvollaşdırır. Eyni zamanda Zamanın sosial sindromlarının bu pozucu təsiri də şairi narahat edir. «Yer»i səmimi bir məhəbbətlə sevən, «Bulud»un «Yer»in taleyi ilə bağlı həyəcanlı yaşantıları ekoloji tarazlığı sürətlə pozulmağa başlayan Planetimizlə bağlı şair narahatçılığını önə çəkir:

Süzülür hərarətlə
Buludun göz yaşları
Sevgi üçün ağlayır
Yer üçün ağlayır o
Yerin ürəyindəki

Dərd üçün ağlayır o.

«Buludun göz yaşları» şeirində lirik pafosla sosial pafosun üzvi vəhdəti, poetik bütövlük yaratması da xüsusi qeyd olunmalıdır.

«Mən bilmirəm ayrılığın yolunu» kitabındakı «Adın yazılmayıb ar ağacında», «Qandı laxtalanıb bar ağacında», «Başına süzülən qanı görmürsən; Mer-meyvə gəzirsən dar ağacında», «Həsrətin hər günü olsaydı bir daş; İndi bu tayda da «Savalan» vardı», «Xarabalıq sevən bayquşlar təki; Həsrət yuva qurub Xudafərində», «Göylər ola dedik elin pənahı; Göylər uddu yerdən qalxan min ahı» kimi çoxsaylı poetik deyimlər söz «atı»nı ram etməyə qabil ilhamlı bir sənətkarın obrazını görüntüyə gətirir.

Bütövlükdə isə, kitabın «Vətən», «Dərdlərimlə birbaşa», «Sevgi dünyası» bölümlərində toplanan şeirlərin hamısı üçün xarakterik olan bir keyfiyyət var: bu şeirlər Dayandur Sevgin adlı «iddiasız bir şairin» təbii yaşantıdan-sevinc və kədərdən, əzablardan doğulan düşüncələrinin bədii-fəlsəfi ifadəsidir.

5. QORLANIB KÖZÜNƏ ALIŞAN ŞAİR

Qəlbimiz qırılıb gül qönçəsitək
İllərin qışına, yayına düşüb.
Döyüş illərində dünyaya gəlmək
Bizim nəsillərin payına düşüb.

Bu şeir 70-ci illərdə bədii yaradıcılığa gələn və tez bir zamanda poetik istedadının gücü ilə özünü təsdiq edən Məmməd İsmayılındır. Bu şeirdə M.İsmayıl ağır müharibə illərində dünyaya gələn, doğulanda artıq müharibəyə yola düşmüş atası haqqında xoş, ilıq sözləri anasının ona çaldığı layladan eşidən böyük bir ədəbi nəslin tale yolunu ümumiləşdirib. «Döyüş illərində dünyaya gələn» ədəbi nəslin nümayəndələrindən biri də Telman Hüseyndir. 1941-ci ildə Qərbi Azərbaycanın Vedi rayonunda dünyaya göz açan şair Telman Hüseyn uzun illərdir ki, Bərdənin Otuzikilər kəndində yaşayır. Onun şeirlərindən uşaqlıqda canına hopmuş müharibə acılarının, məhrumiyyətlərinin, ata itkisinin insanın varlığını lərzəyə gətirən qoxusu gəlir:

Hanı bizi bu dünyaya gətirənlər?
Həyat nə tez onlar üçün sona yetib.
42-də xatirəyə dönüb bir ər,
Sonra isə əlimizdən anam gedib.

«Bacılarım» adlı bu şeirdə də, «Əlli yaşım» şeirində də nisgilli ruhun, faciəli yaşantının ovqatı aşkar görünür:

Döyüşlərdə başa çatan ömrünün
Davamıyam, sonrasıyam atamın.
Zəfər səsi, səadəti, muradı,
Qələbəsi, «ura»sıyam atamın.

Ata nisgilinin, müharibənin insanların taleyinə vurduğu ağır mənəvi zərbələrin poetik ifadəsini verən bu şeirini yazana qədər Telman Hüseyn 20 illik bir şair ömrü yaşayıb. O da 70-ci illərdə şeirə gəlib. «Təzə tanışlarım» və «Məni bağışla» adlı kitablarında toplanan şeirlər onun təxminən 15 illik sənət yolunu əks etdirir. Kitablarla ilk və hətta ötəri tanışlıq belə, Telman Hüseynin sənət aləminə gəlişinin təsadüfi olmadığını, poetik istedadının təbiiliyi və gücü, sənət kredosunun ciddiliyi haqqında düşünməyə tam əsas verir:

Mənim şeir yazanda başqalaşmağım,
Qorlanıb közümə alışmağım var…
Pisliyə uzanan naqis əlləri
Sözlə kəmənd atıb saxlamağım var.
Mənim şeir üstündə qəhqəhələrim,
Mənim şeir üstündə ağlamağım var.

T.Hüseynin şeirlərini mövzu və mündəricəsinə görə aşağıdakı kimi təsnif etmək olar: Tərcümeyi-hal xarakterli şeirləri, təbiət mövzusunda yazılmış şeirləri, ikiyə parçalanmış Azərbaycan mövzulu şeirləri, məhəbbət mövzulu şeirləri, milli əxlaqi dəyərləri vəsf edən şeirləri, ekoloji problemlərə həsr olunmuş şeirləri, didərginlik mövzusunda yazılmış şeirləri və s. Lakin demək lazım gəlir ki, bu təsnifat bütün hallarda şərtidir, ona görə ki, T.Hüseynin şeirləri həm də polifonik məzmunludur. O mənada ki, şair üçün mövzu sərhəddi yoxdur. Mövzu onun üçün ürəyində yığılıb qalan fikirlərini oxucuya çatdırmağın vasitəsidir. Bir mövzudan başqa bir mövzuya körpü atmaq T.Hüseyn şeirində üslub keyfiyyəti kimi nəzərə çarpır. Misal üçün, təbiət mövzusuna, təbiət obrazlarına müraciət şair üçün parçalanmış Azərbaycan problemini önə çıxartmaq üçün vasitə olur. Şairin sənət görüşlərində də buna işarə var:

Söz şairin fikrinin üst geyimidir,
Əsil sənətkarın sözündə söz var.

«Səsimə səs ver», «Azərbaycan elimdir», «Mənəmi dilədin…» şeirlərinə «sözündə söz var» prinsipi ilə açar salsaq, görərik ki, onlarda vətən təbiətinin gözəlliklərinin tərənnümü fon xarakteri daşıyır, əsas məqsədə keçid pilləsidir, şairin poetik manevridir, senzuranı aldatma üsulu ilə həqiqəti demək üsuludur:

Kim sevməz bu yurdun gül qızlarını,
Oğullar razıdır bu qismət ilə.
Başımız ucadır el qızlarının
Hünəri, qeyrəti, qisməti ilə.

İstəyim doğular, arzum dağ olar,
Təbrizdə bağlanan qolumu açsam,
Alnım açıq olar, üzüm ağ olar
Vətəndən Vətənə yolumu açsam.

T.Hüseynin şeirlərini təsvir üsulunun xarakterinə görə də təsnif etmək olar. Bu halda təsvir-tərənnüm xarakterli şeirlərlə didaktik xarakterli şeirləri, həmçinin analitik səciyyə daşıyan, eləcə də şərti-metaforik ifadə tərzinin önə keçdiyi şeirləri bir-birindən ayırmaq lazım gəlir. Bütün bunlarla bərabər, onun yaradıcılığının əsas üslub təmayülü xalq aşıq şeiri tərzinə söykənir. T.Hüseyn Qurbanidən Xəstə Qasıma, Aşıq Abbas Tufarqanlıdan Dədə Ələsgərə qədər formalaşan aşıq şeirinin yazılı ədəbiyyatımızda M.P.Vaqif, Q.Zakir şeirindəki davamlı ənənəsini qoruyub saxlayır. Bununla belə, T.Hüseynin poetik sintaksisində ciddi yeniliklər də nəzərə çarpır. Onun sözə yeni poetik nəfəs vermək istedadı təqdir olunmalıdır:

Bir qaya qopaydı bu an, sonra da
Bir çay yatağında yırğalanaydı.

Bir duman çökəydi, duman, sonra da
Çiçəklər bəzənib, sırğalanaydı.

yaxud:

Şair oğlunun dünyaya gəlişinə belə poetik məna verir:

Anası bəbələndi,
Bacım da bibiləndi.
Nənəsi nənələndi
Nağıllar sinələndi.

Onun poetik istedadı, ilk növbədə, həyatın sərt üzündən, ağrı-acısından, qulağını oxşayan ana laylasının hüznlü ahəngindən qidalanır. Telman Hüseyn, öncə, dərddən doğulan şair kimi diqqətimizi çəkir:

41-də olanlar gözlərində kam,
Həyatın üzünü sərt görübdülər.
41-də olanlar şairdi, atam,
Çünki əzab görüb, dərd görübdülər.

Telman Hüseynin poeziyasındakı dərd ictimai məzmunludur. Müharibənin sənətkarın taleyindən keçən dəhşətləri minlərlə azərbaycanlının tərcümeyi-hal faktıdır. Buna görə də bu motiv onun şeirlərində fərdi hiss və duyğunun təcəssümü kimi yox, minlərin-milyonların həyat faciəsinin bədii əksi olaraq ciddi dəyər qazanır.

Onun lirik qəhrəmanı zəngin bir mənəviyyat sahibidir; fərdi arzu və istəklərindən çox, milli və bəşəri dəyərlər zəminində düşünməyi bacaran bir insandır. Lirik qəhrəmanın qürur mənbəyi vətən torpağı, vətən təbiətinin gözəlliklərəridir. Yəni şairin «Məni bağışla» kitabının «Azərbaycan elimdir» bölməsi ilə açılması və bu motivə köklənən şeirlərin kitabda əhəmiyyətli yer alması Telman Hüseynin poetik təfəkküründə vətəndaşlıq və milli varlıq üstündə kökləndiyini aşkarlayır:

Dost, səsimə səs ver, oyan,
Dan sökülür, səhərimdir.
Yollar gözlər yollarımı, —
Səfərimdir.

Gəzək yurdu zaman-zaman,
Bir istəkdə neçə güman…
Araz üstə çökən duman
Qəhərimdir.

«Araz üstə çökən duman»ın lirik qəhrəmanda yaratdığı «qəhər» Azərbaycan xalqının indi də göynək verən yarasının-ikiyə bölünmüş Azərbaycan faciəsinin uğurlu metoforik ifadəsidir. Yaradıcılıq aləminə yeni-yeni ayaq basdığı zamanlarda belə Telman Hüseynin bədii düşüncəsində Araz mövzusuna davamlı yer ayrılması sənətkarın zaman və millət qarşısındakı məsuliyyət hissindən doğur. Onun şeirlərində Araz milli birliyə çağırışın, mənəvi bütövlüyün, tarixin danılması mümkün olmayan həqiqətlərinin simvoludur:

Bir üzü ayazdısa,
Bir üzündə yazdısa,
Səbri bir Arazdısa,
O el mənim elimdir.

Cənubla Şimalın mənəvi birliyinin simvolu kimi ana dili, ayrılığın simvolik təcəssümü kimi Araz obrazları nə qədər siyasi məzmunludursa da, bu mövzuda yazılmış şeirlərdə fikrin çılpaq, ritorik ifadəsinə rast gəlmirik. Ümumiyyətlə, Telman Hüseynin şeir üslubunda, bədii düşüncəsində metoforikliyə güclü meyl var. Müəllif hər bir həyat faktını, detalı simvolik düşüncənin predmetinə çevirə bilir. Onun əksər şeirlərində bədii idrakın hüdudları bu hesaba nəhayətsiz dərəcədə genişlənə bilir, prozaikliyi fəlsəfi ümumiləşdirmə əvəz edir:

O yerdə zülmətin ürəyi sərin,
Günəşin başında ildırım çaxır.
O yerdə yerdəki çaylardan dərin
Aşılmaz, keçilməz bir Araz axır.

O yerdə təbiət yaralı, yaslı,
Orda hökm eləyir duman da, sis də.
Orda bir div yaşar zülmət libaslı,
Salıb lövbərini o çayın üstə.

Telman Hüseynin lirik qəhrəmanının ruhunda gələcəyə nikbin bir baxış var; bu qəhrəman varlığını mübarizə havasına kökləməyi bacarır. Lirik qəhrəmanın düşüncəsində belə bir fikir özünə yer alır ki, «çay üstündə lövbər salan zülmət libaslı o divi» yendirməyin, məğlub etməyin bir yolu var: mübarizə, həm də aramsız və əyilmədən mübarizə:

Əs səhər yelinin nəfəsi kimi,
Şimaldan cənuba bir hünər apar.
Ömr elə Koroğlu nəvəsi kimi
Sən haqqı nahaqqın əlindən qopar.

Qandal vur o divin qollarına da,
Sinəndə köz varsa, eləməlisən.
Arazdan ayrılıq yollarına da
Bir ovuc aydınlıq çiləməlisən.

Bu şeir 1978-ci ildə yazılıb. Şeirin yazıldığı illərdə Cənub mövzusuna, parçalanmış Azərbaycan probleminə belə aydın və milli münasibət, «divin qollarına qandal vurmağa» çağırış Telman Hüseynin həqiqi vətəndaşlıq cəsarətinin əksi idi.

Sənətkar öz xarakteri etibarı ilə milli tarixi varlığa, milli adət-ənənələrə bağlı insandır. «Obada toy», «Oxu, samovarım, oxu», «Ay səbirsiz anam», «Bacılarım», «Kövrək duyğular»,

«Dəli dağda», «Yurd yeri», «Gəlir» və b. şeirlərində vətən təbiətinin gözəllikləri ilə bərabər, tarixən Azərbaycan qadınına və kişisinə xas olan insani keyfiyyətlər-yurda, yurd yerinə daşa, torpağa, təbii gözəlliklərə məhəbbət, otun, ağacın, çiçəyin xoyuna-xasiyyətinə bələdlik önə çəkilir. Şair ana yurdun bahar nəfəsində, gəlinlik paltarı geymiş qızında, qulağına yetmiş yeddi Koroğlu dəlisinin nərəsini çatdıran qara zurnanın səsində, «cəngi», «cüləşəngi» havalarında min bir gözəllik görür, bu gözəlliklər ona sonsuz həyat eşqi verir, təbini coşdurur:

Ana yurdum, payızından
Baharın nəfəsi gəlir.
Bu gəlinlə, bu bəyə bax,
Adamın həvəsi gəlir.

Qara zurna haray etdi,
Sandım Eyvaz dara getdi.
Qulağıma yetmiş yeddi
Dəlinin nərəsi gəlir.

Telman Hüseynin bədii düşüncəsi analitik təbiətlidir. Sənətkar, həyat həqiqətinə münasibətdə, hətta bədii təsvir və bədii tərənnümdə belə ölçü hissini itirmir; onun lirik qəhrəmanı zaman və söz qarşısındakı məsuliyyət hissini heç vaxt yaddan çıxarmır. Məhz bədii düşüncənin analitik təbiəti varla yoxun, qalanla itənin, tarixi varlıqla çağdaş varlığın fərqini görməyə, bundan narahat olmağa və vətəndaş mövqeyini bəyan etməyə imkan verir. «Sonradan düşmələr» şeiri bu mənada bədii-fəlsəfi vüsəti və tənqid pafosu, analitik məzmunu ilə uğurludur:

Əzəllər bu qaya, bu dağ bütövdü,
Uçqunlar, yarğanlar sonradan düşüb.
Şahin şığıyardı, qartal uçardı,

Bu dağa qarğalar sonradan düşüb.
Bu ulu dağlarda qarğa nə idi,
Örüşdə, ilxıda yorğa nə idi,
Öyüd-nəsihətdi, sırğa nə idi,
Qulağa sırğalar sonradan düşüb.

«Təzə tanışlarım» və «Məni bağışla» kitablarından sonra Telman Hüseynin bir şeir kitabı da işıq üzü görüb: «Üşüyən nəğmə». 1992-ci ildə nəşr olunan «Üşüyən nəğmə» kitabındakı şeirlərdə şairin cəmiyyət hadisələrinə analitik nüfuzu, hadisələrə fəal vətəndaş münasibəti kifayət qədər güclənib. Bu kitablardakı şeirlərində Telman Hüseyn şəxsi həyat problemlərinin bədii inikasından, demək olar ki, tamam uzaqlaşıb; mənəvi-əxlaqi, sosial-siyasi həyatdakı aşınmalara narahat şair münasibətini bədiiləşdirib. «Sonradan düşmələr» şeiri bu mənada şairin iti müşahidə qabiliyyətindən xəbər verir. Bu şeirdə müəllif keçmişlə indini mənəvi dəyərlərə münasibət kontekstində uğurlu müqayisəyə cəlb etməyə, təzadlı lövhələr yaratmağa nail olub. «Bir qırğın düşübdü», «Dəyməsin», «Qaldı», «Utandı» şeirlərində xeyirlə şərin, mərdlə namərdin, düzlə əyrinin, yaxşı ilə pisin mübarizəsində birincilərin yerinin tədricən daralması şairi nəhayətsiz suallar məngənəsinə salır:

Namərdin böhtanı,
Yamanın şəri
Yaxşını ocağın közünə salıb.
Bir qırğın düşübdür oğuz elləri
Qaldırıb qılıncı özünə çalıb.

O gün damarımız qırıldı, nədi?...
Neçə qış dolandı, neçə yaz oldu,
Axdı zaman-zaman, qanı kəsmədi,
Sonra da çoxalıb bir Araz oldu.

Tarixi və çağdaş milli varlıq kontekstində oğuz ellərinə

düşən qırğınların, «özümüzü kəsən qılınc»ların çoxalması şairdə «damarımız qırıldı, nədi?» — deyə düşünməyə, həyat, ictimai-siyasi sistem və dünya haqqında fəlsəfi düşüncələrini sənətin predmetinə çevirməyə sövq edir. Əlbəttə, müasir Azərbaycan poeziyasında dünya mövzusunda, dünyaya sosial-fəlsəfi münasibəti əks etdirən şeirlər çoxdur. S.Vurğunun, Şəhriyarın, M.Arazın bu mövzuda yazdığı şeirləri xatırlamaq kifayətdir. Çağdaş Azərbaycan poeziyasındakı «dünya» silsiləsində Telman Hüseynin «Dünya 1», «Dünya 2», «Yeni dünya», «Bu dünya» şeirləri də özünəməxsus yer alır. Heç şübhəsiz, bu şeirlərdə dünyaya fəlsəfi münasibətdə ustadların yaradıcılığından gələn ədəbi təsiri də görmək mümkündür. Fikrimizcə, «Yeni dünya» şeirində M.Arazın adının xatırlanması sələf-xələf münasibətlərinə qədirşünaslıq mövqeyindən işarə kimi düşünülə bilər:

Qulaq asır xan Arazım,
Danışır Məmməd Arazım.
Bu həsrəti necə yazım,
Gidi dünya, gidi dünya!

Telman Hüseynin dünyaya fəlsəfi baxışı milli həyat problemlərindən güc alır. Əsrlər, qərinələr keçdikcə insanların bir-birinə münasibətdə mənəvi yadlaşma, fikir, düşüncə, əxlaq, mənəviyyat sistemində özünü göstərən cılızlaşma və bütün bunlardan törəyən bəlaları «gidi dünya»nın adına yazmaqla Telman Hüseyn daxili narahatlığını ifadə edir:

Bir zamanlar biz bir idik,
Dilbir idik, söz bir idik.
Od bir idik, köz bir idik,
Gidi dünya, gidi dünya!
Arz üstə boran oldu,
Xudafərin viran oldu,
Bir paramız İran oldu,
Gidi dünya, gidi dünya!

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ

1. ƏDƏBİYYATIMIZIN "AYRILAN YOLLARI"NA ELMİ MÜNASİBƏT KONTEKSTİNDƏ

Professor N.Cəfərov "Klassiklərdən müasirlərə" kitabında (Bakı, 2004) yazır: "Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixə qovuşarkən ideoloji əsaslarını, yaxud nəzəriyyəsini də özü ilə birlikdə apardı. Və beləliklə, sovet ədəbiyyatşünaslığının yerində böyük bir elmi-metodoloji boşluq qaldı".

Tanınmış tənqidçi bu həqiqəti etiraf edənədn sonra Azərbaycan ədəbiyyatının tarixini "düzgün elmi metodologiya ilə araşdırmağı" çağdaş ədəbiyyatşünaslığın əsas vəzifəsi hesab edib, bu sahədəki problemlərin "təsəvvür edilməyəcək qədər çoxluğun"dan danışanda, fikrimizcə, tam haqlı görünür.

Şübhəsiz, bu istiqamətdə məqsədyönlü iş gedir. Altıcildlik "Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi"nin birinci cildinin bu günlərdə işıq üzü görməsi müəyyən mənada çağdaş ədəbiyyatşünaslığın bu "elmi-metodoloji boşluğu" doldurmaq cəhdini ortaya qoyur.

N.Paşayevanın "İnsan bədii tədqiq obyekti kimi" monoqrafiyası da (Bakı, "XXI" – Yeni nəşrlər evi, 2003) bu problemlərin həlli ilə bağlı nikbin düşüncələrə stimul vermək baxımından diqqətdən yayınmır.

Monoqrafiyanın əsas tədqiqat obyekti Elçinin bədii yaradıcılığıdır. Lakin əsərdə elmi-nəzəri təhlilin əhatə dairəsi geniş və çoxistiqamətlidir. N.Paşayeva "İnsan bədii tədqiq obyekti kimi" probleminin konseptuallığını və bütün dövrlərdə ədəbi-tarixi proseslərin mahiyyətində dayandığını yaxşı başa düşür, buna görə də məsələləri "liberal bir "müasirliklə" yox "tarix"dən gəlmək"lə (N.Cəfərov) qiymətləndirmə mövqeyindən çıxış edir. Məhz bu cəhət, N.Paşayevanın kitabına Elçinin yaradıcılığı fonunda müasir Azərbaycan ədəbiyyatı haqqında elmi-nəzəri və elmi-metodoloji yönümlü

araşdırma səciyyəsi verir.

Elçin yaradıcılığa gələndə çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı yol ayrıcında idi. Bu ədəbiyyatın 50-ci illərin sonlarına qədərki mərhələsi ideoloji "yük"lüdür. 50-ci illərin sonu Azərbaycan ədəbiyyatında yeni keyfiyyət mərhələsinin başlanğıcı oldu. Azərbaycan ədəbiyyatı sosial problemlər sferasından qopub, öz əbədi və əzəli mövzusuna qayıtdı, insan və onun daxili dünyasına nüfuz etmək imkanı əldə etdi. "60-cı illərdə nəsrə dəstə ilə gələn" (Y.Qarayev) yazıçıların ən gənc və istedadlı nümayəndələrindən biri olan Elçin insana fərqli münasibətdən doğan Azərbaycan "yeni nəsri"nin formalaşmasında əhəmiyyətli rol oynadı.

60-cı illərdən sonra insana yeni münasibəti və deməli, "yeni nəsr" hadisəsini ədəbi mərhələnin siması kimi təsdiq etmək üçün N.Paşayeva 50-ci illərə qədərki ədəbiyyatımızın "panoram"ını yaradır. Bu "panoram" təkcə Elçinin yaradıcılığının mahiyyətini ədəbi-tarixi kontekstdə qiymətləndirmək məqsədinə xidmət etmir. Həm də Azərbaycan ədəbiyyatının sosial-siyasi nöqteyi-nəzərdən son dərəcə tələtümlü bir dövrünə elmi münasibət ehtiyacının zəruriliyindən qidalanır.

Aydın və dəqiq metodoloji konsepsiyadan çıxış edən tədqiqatçı siyasi ideologiyanın milli ədəbiyyata zərərli təsirini aydınlaşdırır, bu ədəbiyyatın ümumdünya ədəbiyyatı kontekstində inkişaf imkanlarını buxovladığını sübuta yetirir.

"Sovet ədəbiyyatı"nın qəhrəman tipinin qeyri-həyatiliyi, ideoloji-siyasi müstəvidə yaranması, müsbət və mənfi obrazların sinfi münasibətlərdən güc alan illüziyalı xarakteri bədii ədəbiyyatın inkişafını buxovlayan əsas amillərdən biri kimi götürülür, əsl ədəbiyyatın "həmişə yeni insanla doğulması" (İ.Bexer) prinsipinin unudulmasının ədəbiyyatımızda böyük itgilərə yol açması həqiqəti aşkarlanır. Araşdırmalarında heç vaxt ölçü hissini itirməyən tədqiqatçının solçuluğa meyl etməməsi dövrün, zamanın əsl həqiqətlərini ifadə mənasında bu illərin ədəbiyyatının H.Cavid, Yusif Vəzir, Ə.Cavad,

C.Cabbarlı, S.Vurğun, M.Müşfiq, M.Cəlal, Mehdi Hüseyn, R.Rza və başqalarının timsalında "öz varlığını itirməməsi" həqiqətini görükdürməsi onun sənəti zaman və mühit çərçivəsində, obyektiv və subyektiv amillərin vəhdətində analiz etmək imkanlarını ortaya qoyur.

Həqiqi novator ədəbiyyatın ənənədən doğulduğunu estetik prinsip kimi qəbul edən tədqiqatçı insan konsepsiyasının milli ədəbi tarixi prosesdəki təkamül yolunu cızır, Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatından yazılı ədəbiyyatın XX əsrə qədərki tarixində insana bədii-estetik münasibətin əlamətdar cəhətlərini elmi-nəzəri ümumiləşdirməyə nail olur. İstər 20-50-ci illərin "ideoloji yüklü" ədəbiyyatı, istərsə də klassik ədəbiyyatda insana bədii-fəlsəfi münasibətlə bağlı "panoram"lar 60-cı illərdən sonrakı Azərbaycan ədəbiyyatının milli-tarixi köklərini, ənənəyə istinad imkanlarını görüntüyə gətirməklə bərabər, onun novatorluq ruhunu, "yeni nəsr" hadisəsi kimi özünəməxsusluğunu qabartmağa xidmət edir. Bu cür tədqiqat üsulu özünü həm də ona görə doğruldur ki, ədəbiyyatımızın tarixini "bir-birindən təcrid olunmuş ədəbi fakt, yaxud hadisələr şəklində deyil, məhz düzgün elmi-metodologiya əsasında, sistemli olaraq öyrənmək imkanı"nı (N.Cəfərov) reallaşdırır. Bu "metodoloji yanaşma"nın düzgünlüyü və müasirliyi belə bir cəhətlə də təsdiq olunur ki, tədqiqatçı nəinki ədəbi fakt və hadisələri bir-birindən təcrid etmir, Elçinin yaradıcılığını milli ədəbiyyatın ümumi inkişaf yolundan ayrı təsəvvür etmir, həm də zəruri hesab edir ki, hər hansı bir ədəbiyyat hadisəsini dünya ədəbiyyatı kontekstindən ayrmaq olmaz. Tədqiqatçıya görə, "hər bir xalqın ədəbiyyatına onun fərdi inkişaf meyli nöqteyi-nəzərindən yanaşmaq"la yanaşı, "ayrı-ayrı ədəbiyyatlar arasında oxşar, tipoloji məqamlara" da xüsusi diqqət yetirmək lazımdır. Monoqrafiyada 60-80-ci illərin milli ədəbi prosesi dünya ədəbiyyatındakı analoji proseslərlə qarşılıqlı müqayisədə təhlil predmetinə çevrilir. Milli ədəbiyyatda 60-cı illərdən başlayan keyfiyyət

dəyişmələrinin, ilk növbədə, zamanın tələbi ilə şərtlənməsi və dünya ədəbiyyatındakı meyllərin əks-sədası kimi qavrayan tədqiqatçı tamamilə qanunauyğun görünən problem xarakterli bir suala cavab verməyi vacib sayır: "Azərbaycan ədəbi prosesi hansı "məxsusi mərhələ xüsusiyyətləri" ilə seçilirdi?

N.Paşayeva bu sual-problem ətrafında ona qədər düşünən — araşdırma aparan tədqiqatçıların mülahizələrini ümumi bir məcraya yönəltməyə çalışır, problemi aydın səciyyələndirən elmi mənzərə yaratmağa nail olur.

Monoqrafiyanın II, III, IV və V fəsillərində "Elçinin ədəbi qəhrəmanları", "Müasir Azərbaycan romanı və qəhrəman problemi", "Ədəbiyyatda "dəlilik" mövzusu", ağıllı "dəlilər", sərsəm "ağıllıar" və "Ədəbi tənqidin insanın bədii estetik dərki ilə bağlı axtarışları" problemlərinin elmi həlli istiqamətində aparılmış tədqiqatlar 60-cılar nəslinə xeyli gec qoşulan Elçinin istedadlı bir sənətkar kimi yaradıcılıq laboratoriyasına hərtərəfli nüfuz etməyə, nasir, tənqidçi və dramaturq kimi fərdi simasını, üslubi özünəməxsusluğunu aşkarlamağa geniş meydan vermişdir.

N.Paşayeva bu araşdırmalarında, ilk öncə, ədəbi şəxsiyyət kimi Elçinin portretini yaradır. Təbii istedadını, yaradıcı mühitdə tərbiyə almasını, güclü mütaliə qabiliyyətini onu uğurlu fəaliyyətə sövq edən əsas amillər sayır.

İnsana yeni münasibət kontekstində Elçinin hekayə, povest və roman yaradıcılığındakı obrazları səciyyələndirməyə və ümumiləşdirməyə çalışan tədqiqatçı bu obrazların "yeni nəsr"dəki mövqeyini dəqiq müəyyənləşdirir. N.Paşayevanın təhlilləri bir qayda olaraq Azərbaycan ədəbiyyatının ümumi təkamül yolu ilə sıx vəhdətdə aparılır. Elçinəqədərki mərhələdə bədii qəhrəmanın "müsbət" və "mənfi" xarakteri ilə müqayisə aspektində "yeni nəsr" qəhrəmanlarının ziddiyyətli xarakteri və deməli, həm də həyati səciyyəsi daha aydın görünməyə başlayır.

Bədii obrazların istər "ictimai-sosial planda", istərsə də

"mənəvi-əxlaqi aspektdə"ki səciyyələnməsində Elçinin iti müşahidə qabiliyyətindən, təbii istedadının gücündən və həyat həqiqətinə sədaqət prinsiplərindən qidalanan bədii kəşflərinin fəlsəfi ümumiləşdirmələrə yol açması qənaəti əsaslandırılır.

Yazıçı-dramaturq Elçinlə tənqidçi Elçini vəhdətdə dərk edən N.Paşayeva sənətin bu iki yolunun bir-birinə təsir imkanlarını nəinki gözdən qaçırmır, əksinə bu vəhdət onun təhlil manerasına bir spesifiklik gətirir. Elçinin tənqid və ədəbiyyatşünaslıq görüşlərinin işığında müasir Azərbaycan nəsrinin inkişaf yolu səciyyələnir. Eyni zamanda bu "səciyyələnmə" Elçinin tənqidi görüşlərində və fəaliyyətindəki novatorluğu aşkarlayır.

Bir tənqidçi kimi Elçinin bədii əsərə yanaşma meyarları N.Paşayevanın tədqiqatçı baxışları ilə uğurlu bir sintez yaradaraq onun nəsr və dramaturgiyasını müasirlik tələbləri ilə təhlil etməyə yardımçı olur.

Ədəbiyyatşünas alim kimi N.Paşayevanın təhlilləri bədii mətnlərlə yanaşı, nəzəri ədəbiyyatları kifayəti qədər əhatə meyli ilə də xüsusi rəğbət doğurur. Misal üçün, Elçinin nəsr üslubu haqqında Anarın, A.Məmmədovun, N.Cabbarovun, T.Əlişanoğlunun və b. əsaslı fikir və mülahizələri vardır. "İnsan bədii tədqiq obyekti kimi" monoqrafiyasının elmiliyini şərtləndirən cəhətlərdən biri budur ki, burda həm Elçinin üslubu ilə bağlı deyilənlər yüksək nəzəri səviyyədə ümumiləşdirilir, həm də yeni qənaətlər irəli sürülür. Bu qənaətlərin mücərrəd nəzəri fikir şəklində yox, ciddi təhlillərə əsaslanılaraq söylənilməsi də diqqətimizi cəlb edir.

N.Paşayeva öz araşdırmalarında polemikaya üstünlük verən tədqiqatçılardandır. Monoqrafiyada Y.Surkovun "Polemika aparmağa meyli olmayan tənqidçi tənqidçi yox… Çexovun professoru Serebyakovdur" fikrinin xüsusi vurğulanması qətiyyən təsadüfi deyildir. Bu fikir tənqidin ən əsas funksiyalarından birini qabartmaq məqsədi ilə yanaşı, Elçinin tənqidçi "xarakterini açıqlayır." Digər tərəfdən, misal üçün romanın

tədqiqi ilə müqayisədə digər janrlarla bağlı araşdırmaları "ölü dillərin tədqiqinə" bənzədən Baxtinlə polemikası N.Paşayevanın özünün də tənqidçi və ədəbiyyatşünas səciyyəsinin dolğunluğunu görükdürür. Onun "ölü-canlı dil qarşıdurması məsələnin mahiyyətini açıqlayan bir fikir yox, sırf epitet, məcaz səviyyəsindədir" fikri təkcə polemik tonu ilə yox, janrların (və deməli, bütövlükdə ədəbiyyatın – T.S.) taleyinə həssas yanaşan ədəbiyyatşünasın zəngin erudisiyasını görüntüyə gətirməsi ilə dəyər qazanır. Lakin monoqrafiyada tədqiqatçının polemik mövqeyini fərdi fikir və mülahizələrə fərqli kontekstdən yanaşma imkanı kimi başa düşmək onun tədqiqatının əhəmiyyətini yetərincə ehtiva edə bilməz. Polemika Nərgiz xanımın konseptual mövqeyindədir, problemləri özünəməxsus düşüncə stixiyası ilə həll etmək bacarığındadır.

Çağdaş ədəbiyyatşünas təfəkkürü ilə sırf polemik ruhda yazılmış bu əsərdə fərqli düşüncə ilə yanaşdığımız bir-neçə məqamı da qeyd etmək istərdik.

"Ağ dərə" və "Ölüm hökmü" əsərlərinin tarixi romanlar kimi təhlil edilməsini və "Mahmud və Məryəm"i nəzərdə tutaraq burada "konkret zamandan vaz keçilir, eyni zamanda tarixin müasirliyi və müasirliyin tarixi hədəf götürülür" qənaətini mübahisəli hesab edirik.

"Dolça" povestindəki it obrazının məna "yük"ü ilə bağlı təhlillərdə də polemika üçün kifayət qədər yer var.

Romanın "dünyanın bir nömrəli aparıcı janrı" kimi qiymətləndirilməsi və "gerçəkliyi yaşadan, onu çürüməkdən hifz eləyən məhz ədəbiyyat idi" mülahizələrini də qeyd-şərtsiz qəbul etmək çətindir.

Bütövlükdə götürəndə isə N.Paşayevanın "İnsan bədii tədqiq obyekti kimi" monoqrafiyasını gərgin yaradıcılıq axtarışlarının bəhrəsi hesab edir, milli və müstəqil ədəbiyyatşünaslığımızın formalaşmasında əhəmiyyətli addım kimi qiymətləndiririk.

2. «AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATININ YARADICILIQ PROBLEMLƏRİ»

«Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri»ni sərlövhəyə çıxarmaq və tədqiqatın mərkəzinə çəkmək məqsədi, ilk baxışda absurd görünə bilər. Bu təəssüratı, öncə, predmetin ağırlığı yaradır. Digər tərəfdən, məlumdur ki, müasir ədəbiyyatşünasların böyük əksəriyyətinin «dar ixtisası» var və bu sahədən kənara çıxmaq ciddi çətinliklər yaradır. Çətinlikləri dəf edib «geniş dairə»də fəaliyyət göstərmək zəngin erudisiyaya malik, cəfakeş alimlərin nəsibidir.

Filologiya elmləri doktoru, professor Himalay Ənvəroğlu elmi ictimaiyyət arasında həm ədəbiyyat tarixçisi, həm də nəzəriyyəçi kimi tanınır. «Ədəbiyyat nəzəriyyəsindən mühazirələr» (1981), «Bədiiliyin meyarı» (1999) kitabları onun nəzəri təfəkküründün dərinliyini və əhatəliliyini ortaya qoyur. Lakin alimin elmi fəaliyyətinin əsas hissəsi ədəbiyyat tarixi-mizlə bağlıdır. «Müasir Azərbaycan romanı» (1994), «Azərbaycan şeirinin poetikası» (1997), «Müasir Azərbaycan ədəbiyyatında yaradıcılıq meylləri» (1998), «Şəhriyarın lirikası və etinqadı» (1999) kitabları bunun əyani ifadəsidir.

Ədəbiyyatşünas alim kimi Himalay Ənvəroğlunun özünəməxsusluğu hansı cəhətlə müəyyənləşir? Fikrimizcə, daha çox ədəbiyyatımızın müxtəlif dövrlərinin problemlərinə özünəməxsus baxış bucağı altında nüfuz etmək bacarığıilə.

Bu kitabda ədəbiyyatımızın orta əsrlər, XIX əsr, XX əsr və müasir Azərbaycan ədəbiyyatı kimi tarixi dövrləri ilə bağlı tədqiqatlar toplanmış, İ.Nəsimi, M.Füzuli, M.F.Axundov, H.Cavid, S.Vurğun, M.Şəhriyar, İ.Əfəndiyev, Anar yaradıcılığı haqqında həm ədəbi-tarixi, həm də nəzəri-estetik kontekstdə maraqlı araşdırmalar aparılmış, mülahizələr söylənmişdir.

«Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri» kitabı ədəbiyyatımızın müxtəlif növ və janrlarını əhatə zənginliyi ilə

də diqqəti çəkir. Dramaturgiya, lirik və epik poeziya, bədii nəsr, xüsusən roman janrının təkamülü və inkişaf problemləri haqqında söylənmiş sərrast mülahizələr elmi təsəvvüvlərimizi genişləndirir.

Himalay Ənvəroğlunun öz tədqiqatlarında ədəbiyyat tariximizin müxtəlif dövrlərini, metod və yaradıcılıq üsulu ilə tamam fərqli və ya yaxın sənətkarları, müəllif ədəbi növ və janrlarda yazılmış əsərləri elmi təhlil müstəvisinə çəkməsinin səbəbi nədir? «Himalay Qasımov müasir tipli ədəbiyyatşünasdır» (Ş.Alihanlı). Onun daha çox tipoloji təhlilə üstünlük verməsi «zəngin fakt, sənədlər arxasında mahiyyəti, bədii konsepsiyanı görmək, qiymətləndirmək istedadı»ndan irəli gəlir. Tipoloji təhlil üsulu isə hadisələri empirik yox, mahiyyət müstəvisində açmağa imkan verir.

Ədəbiyyatşünas alim Nəsimi və Füzuli şeirini romantik təsvir üsulunun tələblərinə uyğun (bilavasitə bu şeirin təbiətindən doğan prinsiplərlə) açmağa çalışır. Quran ayələri ilə çoxsaylı tipoloji paralellər əsasında bu lirikanın məna və mündəricəsinin genişliyini, «gizli sirləri»ni ortaya qoyur.

Himalay Ənvəroğlunun tədqiqatları əksərən tənqid janrlarının səciyyəsinə köklənir, essevari yazılır («Ədəbi tənqid haqqında esse» yazısının kitabda yer alması da, fikrimizcə, təsadüfi olmayıb, alimin yazı manerasının xarakterindən doğur). O, elmi məzmunun bədii «don»da təqdiminə daha çox meyl edir. Nəsiminin, Füzulinin və Şəhriyarın lirikasından bəhs edən bölmələr «elmi fikrin poeziyası» təəssüratı yaradır. «Marksist-leninçi fəlsəfədən «güc» alan sovet ədəbiyyatşünaslığında əsl füzulişünaslığı (və həm də nəsimişünaslığı – T.S.) yeç yaratmaq da mümkün deyildi» qənaətindən çıxış edən tədqiqatçı Füzuli, Nəsimi (eləcə də Cavid, Şəhriyar, S.Vurğun) şeirini «tam və qəti dərk üçün» bədii təhlil müstəvisinə «şairin özü» və şeirini çıxardır, hər cür ideoloji şərhlər sərf-nəzər edilir.

Əsl həqiqət «mübahisə və mühakimələrdə, fikirlərin sin-

tezində aşkarlanır». Nəsimiyə, Füzuliyə, Cavidə, Şəhriyara, S.Vurğuna verilən şərhlər və dil o qədər fəlsəfi və bədii mətnin təbiətinə uyğundur ki, «Nəsimiləşən», «Füzuliləşən» tədqiqatçı haqqında düşüncələrə stimul verir.

Şəhriyar lirikasının qiymətləndirilməsində də tipoloji təhlil üsulu özünü tamam doğruldur. Nəsimi və Füzuli lirikası hər an Şəhriyar şeirinin dərin mahiyyətini, fəlsəfəsini üzə çıxarmaqda «körpü» rolunu oynayır. Ümumiyyətlə, klassiklərin yaradıcılığından müasir sənətkarların yaradıcılığına «körpü» atmaq Himalay Ənvəroğlunun təhlil manerasının diqqəti çəkən cəhətlərindən biridir. Məsələlərə irs-varislik əlaqəsinin ən gözəgörünməz, «alt» qatını üzə çıxarmağa imkan verir. Misal üçün, «Dramaturgiya» başlığı altında toplanmış araşdırmalarda H.Cavidin «Şeyx Sənan» və «Peyğəmbər» pyeslərinin müqayisəli təhlili şairin yaradıcılıq prinsiplərinin bir çox qanunauyğunluqlarını üzə çıxarırsa, S.Vurğunun, İ.Əfəndiyevin, Anarın dramaturgiyası H.Cavid sənəti ilə assosiativ müqayisə kontekstində qiymətləndirilir, müasirlərin yaradıcılığına klassik dramaturgiya ənənələri, novatorluq və müasirlik tələbləri ilə yanaşmaq şansını ortaya qoyur.

Himalay Ənvəroğlunun ədəbiyyatşünaslıq sahəsindəki fəaliyyətinin əsas hissəsi roman janrının öyrənilməsi ilə bağlıdır. Azərbaycan romanının problemləri Q.Xəlilov, X.Əliyev, H.Quliyev kimi nüfuzlu ədəbiyyatşünaslar tərəfindən monoqrafik tədqiqat obyekti olmuşdur. Kitabdakı romanla bağlı araşdırmalar bu silsilənin uğurlu davamı kimi səslənir, daha çox janra müasir estetik yanaşma mövqeyini predmetləşdirir, onun poetika və tipologiyasına nüfuzunu görükdürür.

Azərbaycan romanının qaynaqları, təşəkkülü və tarixi təkamül yolu, üslub xüsusiyyətləri ilə bağlı axtarışlar janrın poetikası ilə bağlı təsəvvürlərimizi əsaslı dərəcədə bütövləşdirir.

«Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri» adlı bu kitabın müstəqillik dövrü ədəbiyyat tarixçiliyimizə əhəmiyyətli

töhfə olacağı zənnindəyik.

3.SİLSİLƏNİN UĞURLU DAVAMI və yaxud, «NƏSRİN HƏRƏKƏTİ JANRIN YADDAŞINDA»

Azərbaycan romanının tarixi inkişaf yolunun öyrənilməsində iki əsas meyl qabarıq görünür. Birincisi, roman realist nəsrin üç əsas janrından biri hesab edilir və bu halda onun keçdiyi tarixi inkişaf yolunun başlanğıcı XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərinə düşür. «İbrahimbəyin səyahətnaməsi», «Bahadır və Sona», «Danabaş kəndinin əhvalatları» və yaxud bu illərdə yazılmış başqa bir əsərin ilk Azərbaycan romanı olması haqqında yekdil qənaət olmasa da, realist romanın tarixini XIX əsrin sonlarından başlamaq tendensiyası bir o qədər də mübahisə doğurmur. Bu məqamda yalnız M.Arif və S.Əsədullayevin «Aldanmış kəvakibi» roman hesab etmələri və beləliklə janrın tarixini XIX əsrin ikinci yarısından başlamaları problemə fərqli yanaşma meyli kimi götürülə bilər.

Romanın tarixi inkişaf yolunun müəyyənləşdirilməsində epik növün janrı çərçivəsində onun tarixini mənzum romanın tarixi ilə eyniləşdirmək problemə ikinci fərqli baxış bucağı kimi ümumiləşdirilə bilər.

Problemə konseptual baxışda üçüncü bir mövqeyi də fərqləndirmək mümkündür: Azərbaycan romanının tarixi realist nəsrin üç əsas janrından birinin tarixi kimi götürülür və klassik ədəbiyyatımızda özünə əhəmiyyətli yer alan mənzum roman epik növün folklor janrları ilə birlikdə romanın bir janr kimi formalaşmasına təkan verən bədii qaynaqlar hesab edilir. Prof.H.Qasımovun «Azərbaycan romanının inkişaf problemləri» (Bakı, «Elm», 2008) monoqrafiyası roman janrının tarixi inkişaf yolunu konseptual yanaşma tərzi ilə elmi təhlil müstəvisinə gətirməsi ilə xüsusi dəyər qazanır.

«Azərbaycan romanının tədqiqi tarixindən» başlıqlı hissədə

müəllif ilk növbədə romana baxış bucağındakı bu fərqli mövqelərə münasibət bildirir. Tədqiqat tarixinə bu qısa ekskursda F.Köçərlidən başlayaraq müasir tədqiqatçıların fikirlərinə qədər əhatəli təhlil edilmiş, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında həm roman nəzəriyyəsi, həm də janrın inkişaf yoluna dair deyilənlərlə bağlı elmi panoram yaratmaq mümkün olmuşdur. Bu «panoram»ın xarakterik cəhəti isə elmi-nəzəri baxışlara seyrçi və təsvirçi münasibətdən sərf-nəzər olunması, daha çox yeni ədəbiyyatşünaslıq təfəkkürü ilə tənqidi yanaşma mövqeyinin önə çəkilməsidir. Fikrimizcə, tədqiqatçının» göründüyü kimi, müasir Azərbaycan romanının tarixi tədqiqinin «klassik nümunələrində» ideologiya üstün tutulmuş, nəzəri konsepsiya yaratmaq tələbi unudulmuşdur. Bu isə öz nəticəsini sonrakı tədqiqatlarda aydın göstərmişdir. Ona görə də müasir roman haqqında dövrü mətbuat səhifələrində gedən yazılarda romanların konseptual təhlilindən çox, süjet xəttini izləmək, mövzunun aktuallığını sübut etmək, qəhrəmanların ideologiyası ilə müəllif fikri arasındakı müştərək və fərqli cəhətlər axarıb tapmaq cəhdi bədii-sənətkarlıq məsələlərinin həllini üstələmişdir» fikri romanla bağlı aparılmış tədqiqatların üzərinə kölgə salmaq cəhdinin yox, yeni elmi yanaşma tərzinin vacibliyini qabartmaq tendensiyasından qidalanır. Ən yaxşı cəhət isə budur ki, romanın keçdiyi inkişaf yoluna tarixi yanaşmadakı yanlışlıqların əsas istiqamətləri düzgün müəyyənləşdirilir və bu da məsələlərə müəllifin nəzəri-metodoloji baxışının aydınlığının ifadəsi hesab edilməlidir.

Monoqrafiya dörd fəsildən ibarətdir. Birinci fəsil «Roman janrının nəzəri-estetik problemləri və inkişaf mərhələləri» adlanır. Sırf nəzəri aspektdə işlənmiş bu fəsildə roman janrının estetikasına dair həm tarixi, həm də çağdaş ədəbiyyatşünaslıqda özünə yer almış müxtəlif elmi mövqelərə aydınlıq gətirilir. M.Baxtinin, Veselovskinin romanın tarixi və çağdaş formaları, funksiyaları, roman və epos, roman-epopeya münasibətlərinə dair mülahizələri nəzərdən keçirilir, janrın

estetik imkanları ümumiləşdirilir. Tədqiqatçının əsas qənaətlərindən biri budur ki, «romanın mükəmməl nəzəri konsepsiyası haqqında təsəvvürlər Azərbaycan romanının da inkişaf mərhələlərini nəzərdən keçirmək üçün müəyyən özül yaradır».

Monoqrafiyanın sonrakı fəsilləri məhz bu «özül»dən qidalanır. «Müasir Azərbaycan romanının bədii qaynaqları» adlanan ikinci fəsildə romanın milli folklor qaynaqları tədqiqatın mərkəzinə gətirilir. Tədqiqatçı müasir Azərbaycan romanındakı milli özünəməxsusluğun köklərini, öncə, mənzum roman və folklor əlaqələrində axtarır. «Vis və Ramin», «Xosrov və Şirin», «Vərqa və Gülşa», «Leyli və Məcnun» mənzum romanlarının yaranmasında Şərq folklorunun həlledici rol oynadığını əsaslandırır. Yazılı ədəbiyyatın bu böyük abidələrinin möhtəşəmliyinin əsas mənbəyini folklorla bağlayır. Bu estetik qənaət bədii nəsrin irihəcmli epik janrı kimi ərsəyə gələn çağdaş romanın təşəkkül və təkamül yoluna da işıq salır.

Çağdaş romanın çoxsaylı nümunələrinin Azərbaycan folklorunun dastan, mif, nağıl, əfsanə süjetləri üzərində qurulduğunu, təhkiyə tərzindəki folklor ladını, ümumiyyətlə, folklor poetikasının romana nüfuzunu açıqlayan tədqiqatçı sübut edir ki, bütün hallarda roman xalq təfəkküründə söykənir. H.Qasımovun folklor və Azərbaycan romanı istiqamətindəki araşdırmaları son illərdə ədəbi döriyyədə özünə yer almış çox əhəmiyyətli bir tezisin elmi sübutuna çevrilir: «Ədəbiyyat o zaman böyükdür ki, o güclü etnik-mədəni əsaslar üzərində dayanır. Eposa, epos mədəniyyətinə söykənməyən ədəbiyyat nəhəng ola bilməz»[1].

Tədqiqatçı romanın təşəkkül və təkamül yolunu izləyərkən mövcud bədii nümunələrə roman təfəkküründün ölçüləri ilə yanaşır. Bu «ölçülər»ə cavab verməyən əsərləri Azərbaycan romanının təşəkkülünə təkanı şişirtməyin əleyhinə çıxır. Alim

[1] Cəfərov N. Klassiklərdən müasirlərə. Bakı. «Çaşıoğlu», 2004, səh.266.

Z.Marağayinin «İbrahimbəyin səyahətnaməsi»ndən başlayan bir xronologiya təqdim edir və yazır: «Göründüyü kimi, məhsuldarlıq kəmiyyət mənasında ürək açandır. Lakin keyfiyyət baxımından bunu demək olmaz». Monoqrafiyada bu əsərlərin Azərbaycan romanının təşəkkülündəki rolu inkar edilmir. Məsələlərə ənənədən gələn yanaşma ilə yox, özünəməxsus nüfuz imkanları ilə seçilən tədqiqatçı ədəbiyyatşünaslığımızda romanın təşəkkülünün «XIX əsrin axırları»na aid edilməsi ənənəsinə tənqidi yanaşaraq, bu təşəkkül tarixində M.F.Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları» əsərinin yerini axtarır. «Dərinliyinə, genişliyinə, struktur polifonizminə görə» «romana çəkən» «Məktublar» vasitəsilə realist romanın tarixini XIX əsrin ortalarına aparır. Bu mənada H.Qasımovun elmi mövqeyi realist romanın tarixini «Aldanmış kəvakib» hesabına XIX əsrin ortalarına aparan M.Arifin və S.Əsədullayevin mövqelərini tamamlayır. Tədqiqatın «M.F.Axundovun «Kəmalüddövlə məktubları»nın roman poetikası» bölməsində əsər ideya-məzmun, janr struktur keyfiyyətləri baxımından əhatəli araşdırma obyekti olur. Janr-struktur baxımından əsərə ən müxtəlif baxışlar qarşılaşdırılır. Dünya ədəbiyyatından analoji tipli əsərləri də müqayisəli tədqiqatın predmetinə çevirən alim «Məktublar»ın roman xarakterini-məzmununu və strukturunu zəngin bədii faktlar əsasında araşdırır.

Tədqiqatın «Müasir Azərbaycan romanı ilk inkişaf mərhələsində» və «Roman janrının tipoloji prinsipləri» adlı sonuncu fəsillərində sovet dövrü Azərbaycan romanının keçdiyi mürəkkəb və ziddiyyətli inkişaf yolu tədqiqatın mərkəzinə çəkilir. Əvvəlki fəsillərdə olduğu kimi, bu fəsillər də tədqiqat obyektinin əhatə dairəsinin genişliyi, təsvirçilik və empirizmdən qaçmaq, ayrı-ayrı romanlar haqqında deyil, ayrı-ayrı romanların janrın təkamül yolundakı «iz»lərini, «cığır»larını müəyyənləşdirmək və bu əsasda keçilən yolun ümumi miqyası haqqında təsəvvür yaratmaq məqsədi önə

çəkilir.

Üçüncü fəslin birinci bölməsində müasir Azərbaycan romanının ilk inkişaf mərhələsi haqqında yaradılan panoramdan sonra «Azərbaycan romanının inkişaf tarixində «Şamo»nun yeri» və İ.Əfəndiyevin roman yaradıcılığından bəhs edən bölmələrin verilməsi də kifayət qədər elmi məntiqə söykənir və bu mənada başa düşüləndir. Tədqiqatçı yazır: «1930-cu ildə yazılmağa başlayan və yalnız 1974-cü ildə tamamlanan «Şamo» Azərbaycan romanının qüdrət ölçüsünə, milli roman təfəkküründün meyarın çevrilmişdir». Əslində Azərbaycan romanının hər hansı bir nümunəsini və yaxud S.Rəhimovun romanını tədqiqatın obyektinə çevirmək tədqiqatçının başlıca məqsədi deyil. Burada bədii material elə seçilib ki, o Azərbaycan romanının estetik prinsipləri haqqında nəzəri söhbət açmağa, nəticə etibarilə roman və roman təfəkkürü ilə gerçəkləşən həyat materialı haqqında qənaətlər irəli sürməyə imkan versin.

Üçüncü fəslin ikinci bölməsində «İ.Əfəndiyevin yaradıcılıq təkamülünün bəzi səciyyəvi məqamları» aşkarlandıqdan sonra, yazıçının bədii nəsrində əhəmiyyətli mövqeyə malik olan iki romanında — «Söyüdlü arx» və «Körpüsalanlar» da Nuriyyə və Səriyyə obrazları insana humanist münasibət və insanın təbii varlığı kontekstində araşdırılır.

Monoqrafiyanın dördüncü fəslində tədqiqatın ağırlığı 70-80-ci illərdə yaranan romanların üzərinə salınır. Fikrimizcə, milli romanın tipologiyasını araşdırmaq məqsədinin önə çəkildiyi bu fəsildə 70-80-ci illərin tədqiqat predmeti kimi seçilməsi ciddi bir qanunauyğunluğa söykənir. O mənada ki, xüsusən 80-ci illəri hətta Azərbaycan romanının inkişafı tarixində xüsusi «mərhələ» kimi fərqləndirmək də mümkündür. Obrazlı demiş olsaq, bu onillikdə Azərbayan bədii nəsri özünün «roman dövrü»nü yaşayır. Bədii nəsrin «roman dövrü»nün tipologiyası ilə bağlı H.Qasımovun fikirlərini ümumi bir məcrəya yönəltdikdə onun bir neçə cəhəti əsas

hesab etdiyini görmək mümkündür. Birincisi, tədqiqatçı romanı «çoxşəkilli və çoxnövlü» bir janr kimi alaraq bu növ və şəkillərin «nəinki süjet, heç struktur dairəyə» də sığışmadığını etiraf edir və belə qənaətə gəlir ki, «çoxsahəli janr olan romanın predmetinə bütün mübahisələrə son qoyan birmənalı qiymət vermək çətindir». İkinci bir tərəfdən, H.Qasımov rus roman nəzəriyyəçilərinin fikirlərinə söykənərək janrın tipologiyasında «mərkəzdənqaçma», «mərkəzəqaçma» və buna uyğun olaraq «roman-hadisə» və «roman-tale» bölgüsünə daha çox üstünlük verir. Bu əsasda müasir Azərbaycan romanının «epik-obyektiv» və «lirik-subyektiv» tiplərini fərqləndirir.

Bu fəsildə İ.Hüseynovun, S.Əhmədovun, İ.Əfəndiyevin, Anarın, Y.Səmədoğlunun, Elçinin, C.Əlibəyovun, M.Süleymanlının və b. romanları həm tipoloji zənginlik, həm də bədii üslub müxtəlifliyi baxımından əhatəli təhlilini tapır. Azərbaycan romanının problemləri Q.Xəlilov, S.Əsədullayev, N.Paşayeva, A.Hüseynov, X.Əliyev, H.Quliyev, Y.Axundov kimi nüfuzlu ədəbiyyatşünaslar və bu sətirlərin müəllifi tərəfindən monoqrafik tədqiqat obyekti olmuşdur. H.Qasımovun araşdırmaları bu silsilənin uğurlu davamı kimi səslənir, daha çox janra müasir estetik yanaşma mövqeyini, «onun poetika və tipologiyasına nüfuz imkanlarını predmetləşdirir» və «nəsrin hərəkətini janrın yaddaşında izləmək» (Ş.Alışanlı) baxımından xüsusi dəyər qazanır.

4. 2006-CI İLİN «KREDO»SUNDA TƏNQİD VƏ ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ MƏSƏLƏLƏRİ

Ədəbi prosesin canlanmasında AYB-nin ədəbi orqanları — «Azərbaycan», «Ulduz», «Körpü» dərgiləri, «Ədəbiyyat qəzeti», həmçinin «525-ci qəzet» böyük iş görür. Bütün ədəbi janrlarda yazılan əsərlərin mühüm bir qismi oxuculara kitab şəklində çatdırılsa da, oxucu ilə ən operativ ünsiyyət vasitəsi ədəbi-bədii orqandır. Azərbaycan ədəbi mühiti ədəbiyyat aləmindəki yenilikləri, yeni ədəbi hadisələrin sədasını əksərən bu orqanlardan alır. Kitaba nisbətən qəzet və jurnallar daha tez oxunur, onun informasiyanı oxucuya daha operativ ötürmək imkanı var. Ədəbi orqanlar ədəbi mühitdə baş verən olaylara indi əvvəlki illərə nisbətən daha həssas yanaşır. Azərbaycanda son illərdə ədəbi mühitin canlanmasında «Kredo» qəzetinin rolu danılmazdır. Ardıcıl çap olunan bu həftəlik qəzet çağdaş ədəbi prosesin güzgüsünə çevrilməkdədir. Bəzən on altı zərurət olanda isə (xüsusən son vaxtlar) otuz iki səhifə ilə oxucuların görüşünə gələn qəzet ədəbiyyatımızın ən müxtəlif janrlarında nəsr, poeziya, publisistika, tənqid və ədəbiyyatşünaslıq yazıları çap edir. Hər il, hər ay və hər gün qəzet çağdaş ədəbi prosesi daha obyektiv, daha hərtərəfli əks etdirməyə can atır.

«Kredo»nun səhifələrində tənqid və ədəbiyyatşünaslığa dair yazılara daha çox yer verilir. Əslində bu təbii hesab olunmalıdır. Çünki hər gün onlarla əsər işıq üzü görür. Əslində çap olunan hər bir əsərə tənqidi münasibət vacibdir. Qəzetin əməkdaşları da, şübhəsiz ki, bu zərurəti yaxşı başa düşürlər.

Bu günkü tədbir «Kredo»nun 2006-cı ildə ədəbi prosesə nüfuz imkanlarına baxış münasibəti ilə keçirilir.[*]

Məlumat üçün deyək ki, qəzetin 2006-cı il sayında tənqid

[*] Məqalə «2006-cı ilin «Kredo»su və ədəbi proses» mövzusunda keçirilən elmi-praktik konfransda edilən məruzə əsasında hazırlanmışdır.

və ədəbiyyatşünaslığımızın müxtəlif problemlərinə həsr olunmuş doxsana qədər elmi yazı çap olunmuşdur.

«Kredo» müəllifin əlyazmasına «əl gəzdirmir», onu «qayçılamır». Yaxşı yazıya (səviyyəli elmi yazıya) həcm məhdudiyyəti qoyulmur. Bu isə o deməkdir ki, tənqidçi və ədbiyyatşünas «Kredo»nun səhifələrində öz qələmi, öz elmi mövqeyi və təfəkkürü ilə çıxış edir. Qəzetin ədəbi prosesə obyektiv münasibəti bir də bununla müəyyənləşir.

«Kredo» qəzeti istedadlı yazara-yazıçıya, şairə, publisistə, tənqidçiyə, ədəbiyyatşünasa qayğı ilə yanaşır, həssas münasibət göstərir. Onu ədəbi prosesin ən müxtəlif problemlərindən yazmağa istiqamətləndirir, ona ruh verir.

2006-cı ildə qəzetdə tənqid və ədəbiyyatşünaslığa dair yazılarla çıxış edən imzalara diqqət yetirək: B.Nəbiyev, P.Xəlilov, N.Şəmsizadə, Q.Kazımov, H.Qasımov, Z.Əsgərli, Y.İsmayılov, Q.Bayramov, A.Hacıyev, B.Əhmədov, Ş.Salmanov, T.Novruzov, E.Mehrəliyev, Ş.Xəlilli, M.Qasımov, B.Xəlilov, S.Tahir, İ.Qəribli, Nijad Mikayılzadə, Y.Babayev, N.Tağısoy, Gülxani Pənah, Tofiq Mahmud, T.Rəhimli, M.Allahmanlı, Gülşən Əliyeva, Eldar Səfa Şahvələdli, Vəfa Xanoğlan, Ədilə Qasımova, Mərziyə Nəcəfova, Aydın Xan, Minəxanım Təkləli, S.Şərifova bu sətirlərin müəllifi və b.

«Kredo»nun 2006-cı il nömrələrində tarixi və çağdaş ədbi prosesə dair maraqlı məqalələrlə çıxış edən bu yazarlar, göründüyü kimi, müxtəlif ədəbi nəsilləri təmsil edirlər. Yazarlar arasında B.Nəbiyev, P.Xəlilov, Q.Kazımov kimi tənqid və ədəbiyyatşünaslığımızın ağsaqqallarının, bayraqdarlarının, çağdaş ədəbi tənqidin N.Şəmsizadə, Bədirxan Əhmədov, Q.Bayramov kimi nüfuzlu və aparıcı nümayəndələrinin imzalarının ardıcıl görünməsi ədəbi mühitin bu qəzetin səviyyəsinə inamının göstəricisi sayılmalıdır.

Yuxarıda adlarını çəkdiyim yazarların hər birinin qəzetdə bir il ərzində bir neçə dəfə təmsil olunması, böyük bir qismin isə ardıcıl çapı qəzetin öz ətrafında çox böyük elmi potensial

topladığını göstərir.

«Kredo»nun ədəbi-tarixi prosesə, klassik Azərbaycan ədəbiyyatının problemlərinə xüsusi diqqət yetirməsini önə çəkmək istəyirik. Bu məqalələrdə klassik ədəbiyyatımızın, demək olar ki, bütün dövrləri əks olunmuşdur: Nizami, Xaqani, Xacə Hümam Təbrizi, Şeyx Səfiyyəddin Ərdəbili, Füzuli, Seyid Nigari, Əbülhəsən Raci, N.Nərimanov, M.Ə.Sabir, A.Şaiq, Ə.Cavad və b. yaradıcılığına həsr olunmuş məqalələrin əksəriyyəti tədqiqat xarakterlidir; müxtəlif tarixi dövrlərdə yaşamış sənətkarların yaradıcılığının öyrənilməmiş və ya az öyrənilmiş problemlərinə aydınlıq gətirmək məqsədi ilə yazılmışdır. Bir neçə məqalənin adına və məsələnin qoyuluşuna diqqət yetirək. «Dahi Nizaminin «Xəmsə»sində hələ açılmamış kosmik elmi sirlər var» (Malik Məhəmmədoğlu), «Xaqani yaradıcılığında kimya motivləri» (Əli Zalov), «Klassiklərimizin tədqiqi və Əbülhəsən Racinin yaradıcılığına necə yanaşmalı» (Sədrəddin Hüseyn), «Azərbaycan füzulişünaslığının mənşəyi (məsələnin qoyuluşu)» (Gülşən Əliyeva), «Füzulişünaslığın Füzuli mərhələsi» (Gülşən Əliyeva) və s. Məqalələrin adları belə problemlərin qoyuluşu haqqında ilk müsbət təəssüratı formalaşdırır. Çünki bu yazılarda klassiklərin yaradıcılığına yanaşmanın metodoloji prinsipləri də, öyrənilməmiş problemlərin öyrənilməsinə meyl də, indiyə qədər diqqəti çəkməyən məsələləri tədqiqatın mərkəzinə çəkmək təşəbbüsü də (məsələn, Gülşən Əliyevanın füzulişünaslığın mənşəyini, başqa sözlə Füzuli irsinə marağın ilk mənbələrini aşkarlamaq təşəbbüsü buna misal ola bilər) klassik ədəbiyyatımıza günü-gündən güclənən marağın nəticəsidir.

Əgər yuxarıda adlarını çəkdiyimiz yazılar yaradıcılığı ədəbiyyatşünaslığımızda dönə-dönə işlənmiş sənətkarların bədii irsinin açılmamış səhifələrini açmaq mənasında uğurludursa, Y.Babayevin «Azərbaycan şairi Xacə Hümam Təbrizi (1238-1314)», «Şeyx Səfiyəddin Ərdəbili», Zaman Əsgərlinin

«Seyid Nigari və əsərləri» məqalələri müxtəlif tarixi dövrlərdə yaşamış və çağdaş Azərbaycan oxucusuna az məlum olan bu sənətkarlar haqqında dolğun məlumat vermək məqsədi daşıyır. Həmin yazıların janrını da elə bu məqsəd müəyyənləşdirir. Ədəbi portret janrında yazılan bu araşdırmalarda tədqiqatçılar zəngin mənbələr əsasında onların dövrü, mühiti, həyatı ilə bağlı əhatəli məlumat verə bilmiş, şeirlərini elmi təhlil süzgəcindən keçirmişlər.

İ.Qəriblinin «Səid Səlmasi», yenə də həmin müəllifin müasir cənub poeziyasının nümayəndəsi Nabdil Oxtayın həyatı və yaradıcılığından bəhs edən «Azadlıq fədaisi», S.Şərifovanın «Azadlıq carçısı-M.Şəhriyar» adlı daha çox ədəbi portret səciyyəli məqalələri «Kredo»nun ədəbiyyat «siyasəti»nin bütöv Azərbaycan konteksti, Ədilə Qasımovanın «Müasir ərəb ədəbiyyatı» məqaləsi isə «dünya ədəbiyyatı» konteksti haqqında düşünməyə imkan verir.

Qəzet Azərbaycan ədəbiyyatının müxtəlif tarixi dövrlərinin, dünya ədəbiyyatının nümayəndələrinin qəzetdə əks olunmasına nə qədər çox «can atsa» da, təbii ki, o daha çox müasir Azərbaycan ədəbiyyatı ilə «nəfəs alır».

P.Xəlilovun S.Vurğun, A.Hacıyevin İ.Şıxlı, Y.İsmayılovun İ.Əfəndiyev və İ.Məlikzadə, T.Novruzovun R.Rza, F.Məmmədlinin Anarın yaradıcılığı ilə bağlı məqalələri Azərbaycan ədəbiyyatının müasir mərhələsi haqqında təsəvvürləri dərinləşdirir. Bu məqalələrdə «çağdaş klassiklərin» yaradıcılığına müasir ədəbiyyatşünas təfəkkürü ilə yeni baxış əsas səciyyəvi əlamətdir.

Qloballaşan dünyada ədəbiyyatşünaslığın komparativistika (müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq) sahəsi getdikcə daha çox aktuallıq qazanmaqdadır. Son illərdə BSU-də müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq məsələlərinə həsr olunmuş konfransların keçirilməsi (2004 və 2006-cı illərdə) respublikamızda ədəbiyyatşünaslığın bu sahəsinin inkişafına yetirilən diqqətin tutarlı faktı sayıla bilər. Q.Kazımovun «Homerin poemaları və Kitabi-

Dədə Qorqud» adlı irihəcmli məqaləsi müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq istiqamətində ən sanballı yazılardan biridir. Qəzetin 2006-cı il yanvar-fevral nömrələrində çap olunmuş bu məqalədə Homerin «Odisseya»sı ilə «Kitabi-Dədə Qorqud»un poetikası müqayisəli təhlilə cəlb edilir. Əlbəttə, bu təhlil zamanı «Odisseya»nın 3300 il əvvəlin hadisələrini əhatə etməsi, «Kitabi-Dədə Qorqud»un isə «uzağı»-1500 yaşı olması (ifadə Q.Kazımovundur) nəzərə alınır. Ədəbiyyatşünaslıq elmində özünə yer edən bu «həqiqətlər» ilə bərabər Q.Kazımov abidələrin mətnlərinin ifadə etdiyi «həqiqəti» önə çəkməyi lazım bilir. Q.Kazımov yazır: «Dədə Qorqud» və Homerin poeması ilə tanışlıq göstərir ki, təpəgözlər aləmində fərqdən çox, müştərək və uyğun cəhətlər çoxdur». O, hər iki əsərin poetikasında belə çoxsaylı «müştərək və uyğun cəhətlər» tapır, onları tipoloji müqayisəyə cəlb edir. Lakin görkəmli alim bunu ikincinin birincidən «doğuluş»u kimi izah etmək fikrində deyil. Q.Kazımovun məqaləsini «Biz isə Homer dövründə «Dədə Qorqud»u yaradan oğuz türk tayfalarının axeylilər və başqa hind avropalılar ilə qonşuluq şəraitində yaşadıqlarını, yaxın əlaqə və münasibətlərdə olduqlarını göstərmək üçün bir neçə nümunəni nəzərdən keçirməli olduq» tezisi ilə yekunlaşdırmasını çağdaş qorqudşünaslığa ünvanlanmış mesaj kimi başa düşürük. Alimin fikrincə, «Dədə Qorqud» kitabının yaşını irəli aparmaq üçün kifayət qədər söykənməli arqument var.

2006-cı ilin «Kredo»su ədəbi-tarixi prosesə bu davamlı marağı ilə bərabər çağdaş ədəbi prosesə daha artıq nüfuz meyli ilə diqqəti çəkir. Bizcə, bu tamamilə təbii və qanunauyğun bir haldır. Qəzet ədəbi prosesə təsir etmək, çağdaş ədəbi təsərrüfatı istiqamətləndirmək, sənətkar və oxucu münasibətlərinə bir canlılıq gətirmək kimi ümdə funksiyasını heç vaxt unutmamışdır.

Qəzetin öz ətrafına, yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, kifayət qədər böyük elmi potensiala malik olan ədəbiyyatşünas

alimləri, tənqidçiləri toplaya bilməsi onun cari ədəbi prosesdə gedən hadisələri ardıcıl izləməsinə və vaxtında qiymətləndirməsinə imkan vermişdir.

«Kredo»nun 2006-cı il nömrələrində gedən tənqidi yazıların janrları müxtəlifdir. Demək olar ki, bütün tənqid janrlarını əhatə edir: resenziya, esse, açıq məktub, ədəbi portret, polemik məqalə, ədəbi icmal, ədəbi müsahibə və s.

Məlumdur ki, «ədəbi tənqid bədii materiala yanaşma tərzinə (istiqamətlərinə) görə bir neçə yerə bölünür:

— sosioloji tənqid;
— estetik tənqid;
— strukturalist tənqid;
— linqivistik tənqid».[1]

Sevindirici haldır ki, «Kredo»dakı ədəbi tənqid məqalələrinin böyük əksəriyyəti qələmə alındığı janrın imkanları çərçivəsində estetik tənqid nümunəsi kimi meydana çıxır. Əlbəttə, «Kredo»nun səhifələrində sosioloji meyarlarla əsərləri təhlil nümunələri tapmaq mümkündür. Əsərin təhlili zamanı bədiilik prinsiplərini yox, ideya-estetik bütövlüyü şərtləndirən keyfiyyətləri yox, mövzunun aktuallığını, onun zamanla səsləşməsini əsas götürüb bədii cəhətdən son dərəcə aşağı səviyyədə yazılmış əsəri ədəbi hadisə kimi qiymətləndirmək cəhdləri də danılmazdır. Lakin yaxşı cəhət budur ki, belə təhlillər «Kredo»nun elmi-nəzəri səviyyəsi yüksək olan yazılarının ümumi ansamblında görünməz olur.

«Kredo»da bədii əsərin təhlilində, qiymətləndirilməsində estetik tənqidin şəksiz üstünlüyü ilə bərabər, strukturalist və linqivistik tənqid nümunələrinin getdikcə daha artıq özünə yer alması ədəbi tənqidin zamanın estetik düşüncəsi ilə ayaqlaşmaq cəhdidir.

2006-cı il nümunələrində linqivistik tənqid nümunələri az

[1] V.Sultanlı. Ədəbi tənqidin tədrisi məsələləri. Bakı. Azərnəşr. 2007. səh.7

görünür. Lakin qəzetin 2007-ci il nömrələrində filologiya elmləri doktoru, professor Ə.Tanrıverdinin Zəlimxan Yaqub poeziyasının dili və həmçinin «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanlarındakı obrazların dili ilə bağlı silsilə məqalələrinin çap olunması bu sahəyə qəzetin böyük əhəmiyyət verməsinin faktı kimi dəyərləndirilə bilər.

Obyektivlik naminə qeyd edək ki, «Kredo»da ən işlək tənqid janrı resenziyadır. Bu janrın imkanları daxilində cari ədəbi prosesə nüfuz etmək istəyən qələm sahibləri daha çox yeni çap olunmuş nəsr və şeir kitabları haqqında rəylərlə çıxış etmişlər. Resenziya tənqidin ən kütləvi janrıdır. Müşahidələr tənqidin bu janrına bəzən yüngül münasibət göstərildiyini, resenziya adı altında «oxucu rəyi» səviyyəsində yazıların meydana çıxmasının adi hal olduğunu göstərir. Resenziyaya bu cür münasibət, əlbəttə, yaxşı hal deyil və qəzetlərin bu tip yazıları «oxucu rəyi» adı altında çap etmələri məqsədəmüvafiq olar. Resenziya adı altında «oxucu rəyi» səviyyəsində və bəzən ondan da aşağı səviyyəli yazılar bəzi hallarda «Kredo»nun da səhifələrində özünə yer tapır. Bir də görürsən ki, sadəcə olaraq düzgün cümlə qurmaq qabiliyyəti olmayan, nəzəri savadı və elmi təfəkkürü çox aşağı səviyyəli birisi hər hansı bir əsəri təhlil etməyə təşəbbüs edir və bu təhlillər çoxsaylı üslub xətaları ilə əsərin qısa süjetini oxucuya təqdim edir. Elə bu arada-təqdimetmədə fürsət tapdıqca təhlilə cəlb etdiyi əsərin müəllifini bildiyi, ona məlum olan təmtəraqlı epitetlərlə bəzəyir, nə əsərin, nə də sənətkarın ədəbiyyat tarixindəki və ya çağdaş ədəbi prosesdəki yerini nəzərə almır, heç bu barədə düşünmür də. Əlbəttə, bu cür halları özündə qabarıq təcəssüm etdirən yazıların adlarını konkretləşdirmək də olardı. İndiki halda buna lüzum görmürük. Nəticə çıxarmağı həmin qələm sahiblərinin öz ixtiyarına buraxırıq.

Əslində isə resenziya cari ədəbi prosesə operativ nüfuzun ən əlverişli janrlarından biridir. Lakin resenziya elmi təhlilə cəlb edilən əsəri cari ədəbi prosesin üzvi tərkib hissəsi kimi

götürməyi, bu prosesdə onun yerini düzgün müəyyənləşdirməyi, ənənədən yararlanma və novator keyfiyyətləri müəyyənləşdirməklə bərabər, təhlil obyektini ideya-estetik cəhətdən tam açmağı və oxucunu istiqamətləndirməyi nəzərdə tutur. «Kredo»da janrın bu tələbləri mövqeyindən yazılmış ədəbi-tənqid nümunələri kifayət qədərdir. İlk növbədə akademik B.Nəbiyevin H.Mirələmovun «Cəza» povesti haqqında «Təbiətin intiqamı yaman olur», İ.Qəriblinin Söhrab Tahirin «Yiyəsiz nişan üzüyü» adlı romanı ilə bağlı, Nizami Tağısoyun «Vətən məhəbbəti, yurd sevgisi və Ə.R.Xələflinin «Həsrət körpüsü», B.Nəbiyevin «Xəzan vurmasın» toplusu haqqında Elçin Mehrəliyevin «Ədəbiyyata qlobal baxışın ifadəsi» yazılarını resenziyanın yazıçı ilə oxucu, əsərlə oxucu arasında körpü yaradan, cari ədəbi prosesin mürəkkəb və ziddiyyətli təmayülləri haqqında müəyyən təsəvvür yaradan uğurlu nümunələr kimi qiymətləndirmək mümkündür.

«Kredo»da əsərləri haqqında daha çox resenziya çap olunan müəlliflərdən biri H.Mirələmovdur. Bu yazıçının xüsusilə son on ildə məhsuldar çalışması, bir-birinin ardınca yazıb çap etdirdiyi roman və povestləri tənqidin bu yazıçıya marağını artırmışdır. Əlbəttə, bu marağın səbəbi kəmiyyətlə bağlı deyil. Daha çox yazıçının zamanın tələblərinə uyğun mövzular seçə bilməsində və bu mövzuları kifayət qədər mükəmməl bədii-estetik biçimdə təqdim edə bilməsindədir. Tənqidin H.Mirələmovun yaradıcılığına artan diqqətində onun əsərlərinə kütləvi oxucu marağının da rolu az deyil. «Gəlinlik paltarı» romanı, «Cəza», «Həyat eşqi», «Xəcalət» povestləri haqqında çoxsaylı resenziyalar bu əsərlərin ədəbi mühitdə kifayət qədər rezonans doğurmasının faktıdır. Akademik B.Nəbiyevlə bərabər onun roman və povestləri haqqında İslam Qəribli, Venera Muxtarova, Elnaz Eyvazlı, Aydın Xan, Minəxanım Təkləli, Gülbəniz Əliyevanın resenziyaları «Kredo»nun 2006-cı il nömrələrində çap olunmuşdur.

Ədəbi icmal tənqidin ən məsuliyyətli və ağır janrıdır desək,

yəqin ki, səhv etmərik. Bu ağırlıq həm də özünü onda göstərir ki, ədəbi tənqiddəki resenziya axınını bu janrda görmək mümkün deyil. Ədəbi ənənəyə kifayət qədər bələdliklə bərabər, cari ədəbi prosesin bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətlərinə bələd olmaq, hər hansı bir zaman kəsiyində gedən prosesləri və yaxud janrdaxili dəyişmələri (ədəbi icmalın məqsədindən asılı olaraq) incəliklərinə qədər bilmək lazım gəlir. Bu mənada ədəbi icmal yazmaq ağır bir işdir. Hətta ədəbi prosesi ümumiləşdirməkdə böyük təcrübəsi olan «Azərbaycan» jurnalında belə bu tipli yazıların sayı məhdud olur. Bununla belə son illərin «Azərbaycan» jurnalı nömrələrində V.Yusiflinin, Ə.Cahangirin, E.Mehrəliyevin qələminə məxsus bir və yaxud bir neçə ilin nəsr təsərrüfatını yüksək elmi-nəzəri səviyyədə ümumiləşdirən icmal məqalələri yaxşı xatırlayıram. Bu istiqamətdə «Körpü» jurnalının da fəaliyyəti təqdir olunmalıdır. Xüsusən dərginin baş redaktoru Ə.Cahangirin öz tənqidi yazılarında ədəbi icmal janrına meyl etdiyi və bunun uğurlu nəticələri göz qabağındadır. F.Nizaməddinqızının «Ulduz»un son nömrəsində 2006-cı ilin poeziyası ilə bağlı icmalı da gənc tənqidçinin uğurlu axtarışları kimi yadda qalır.

«Kredo»nun 2006-cı il nömrələrində ədəbi icmal janrında böyük zəhmətin və tənqidçi səriştəsinin nəticəsi kimi meydana gəlmiş bir yazının üstündə xüsusi dayanmaq istəyirəm. Bu, tənqidçi-ədəbiyyatşünas Q.Bayramovun qəzetin altı sayında ardıcıl olaraq özünə yer alan «Müasir poeziya-illər və nəsillər» məqaləsidir.

Bu məqalədə 2005-ci ilin poeziyası tənqid süzgəcindən keçirilir. Müəllif, öncə, ilin poeziyasını hansı yolla ümumiləşdirmək qənaəti üzərində düşünür. Tənqidçi ilin poeziyasına ənənəvi tənqid düşüncəsindən gələn ədəbi nəsillər bölgüsü üzrə nəzər salmaq haqqında fikirləşsə də, ədəbi prosesi «vahid, canlı bir orqanizm» kimi vermək üçün son illərin poeziyası üçün xarakterik olan üslub təmayüllərini müəyyənləşdirmək və ilin şeir təsərrüfatına burdan açar salmaq qənaəti üzərində dayanır.

2005-ci ilin poeziyasında ənənəvi milli-realist üslub və modernist-simvolist eksperimental üslub təmayüllərini fərqləndirir.

Ənənəvi milli-realist üslubun nümayəndələrinin (B.Vahabzadə, Söhrab Tahir, Musa Yaqub, S.Rüstəmxanlı, Vaqif Bəhmənlı, Qəşəm Nəcəfzadə, Füruzə Məmmədli, Fərqanə, Ə.R.Xələfli, Əjdər Ol və b.) yaradıcılığını əhatəli təhlildən sonra bizim üçün maraqlı görünən aşağıdakı qənaətə gəlir: «Ənənəvi milli-realist üslubda yazan şairlərin yaradıcılığında mövzu rəngarəngliyi, bu istiqamətdə ciddi axtarışlar, bədii fikrin emosionallığı və fikrin lakonizmi, bənzətmə və təşbehlərin yeniliyi, poetik məntiqin ardıcılllığı, ənənəvi poetik modelə yeni ştrixlərin tapılıb əlavə edilməsi… müşahidə edilməkdədir».

Tənqidçiyə görə, modernist-simvolist eksperimental üslubun R.Rzanın «Rənglər»indən qaynaqlanan estafetini Əli Kərim, F.Qoca, Ələkbər Salahzadə, Fikrət Sadıq, Vaqif Səmədoğlu, R.Rövşən, Vaqif Cəbrayılzadə, Çingiz Əlioğlu və digərləri davam etdirərək müasir gəncliyə ötürə bildilər. Tənqidçi həmin üslubun əlamətdar xüsusiyyətlərini müasir gənclərdən Salam, Qulu Ağsəs, Xanəmir, Səlim Babullaoğlu, Ədalət Əsgəroğlu, Adil Mirseyid, Mahir Mehdinin yaradıcılığında görür və dominant cəhətləri aşkarlamağa çalışır. Fikrimizcə, ikinci üslub təmayülü ilə bağlı Qurban Bayramovun müşahidələri ədəbi fakta analitik münasibətin ifadəsi sayıla bilər: «Yeni nəsil şairlər ənənəvi poeziya ölçülərində, sərbəst şeirdə, bu iki forma arasında özünü büruzə verən destruktiv tərzdə, ağ şeir, nəsr sintaksisində şeirlər yazır, həm şeirin strukturunda, modelində, həm də poetik təhkiyənin morfoloji-sintaktik strukturunda fəal eksperiment aparır, tutdututmadı, daim mövzu, obraz sferasında, ədəbi-bədii təfəkkürün ifadə tərzində sürəkli axtarışlara gedir, şeirin hərəkətinə kosmoqon dinamika verməyə çalışırlar».

«Kredo»nun 2006-cı il nömrələrində işlək tənqid janrla-

rından biri də ədəbi portretdir. Şübhəsiz ki, bu yazıların böyük əksəriyyəti haqqında söhbət gedən sənətkarların yubileyləri münasibəti ilə yazılmışdır. Lakin «Kredo»dakı ədəbi portretlərin əksəriyyəti sənətkarın keçdiyi həyat və yaradıcılıq yoluna elmi baxış xarakterlidir. Yubiley söhbəti burda ancaq yazı yazılması üçün bəhanə-vəsilədir.

Q.Kazımov və N.Şəmsizadənin Q.Bayramova, Y.İsmayılov və Vəfa Xanoğlanın İ.Əfəndiyevə, Ş.Salmanovun Yaqub İsmayılova, Nüşabə Əsədovanın S.Tahirə, Q.Bayramovun İbrahim Göyçaylıya, B.Əhmədovun N.Həsənzadəyə, Ə.Məmmədov (Saraclıya), B.Xəlilovun N.Həsənzadəyə, T.Rəhimlinin R.Əhmədova həsr etdikləri ədəbi portretlər təkcə bu tənqid janrının kəmiyyət göstəricisi deyil, həm də yaradıcı insanlara ədəbi mühitin verdiyi qiymətdir.

Azərbaycan ədəbiyyatının təbliği və tədqiqi ilə bağlı «Kredo»nun ağır bir missiyanın öhdəsindən ləyaqətlə gəlməkdə olduğu göz qabağındadır. Bununla belə onun bu istiqamətdəki fəaliyyəti tam qüsursuz da deyil. «Kredo»nun müəlliflərə və yazıçılara münasibətində ifrat liberal və ifrat demokratik mövqe nümayiş etdirməsi heç də həmişə ədəbiyyatın xeyrinə olmamışdır. Bəzi məqalələrdə mətləbin lüzumsuz yerə uzadılması, qoyulan məsələlərin problematik xarakter daşımaması narahatçılıq doğurur. Məs.: Gülxani Pənahın qəzetin yanvar, fevral və mart nömrələrində özünə yer alan «Rəsul Rza poeziyası» məqaləsində böyük şairin yaradıcılığına təsvirçi münasibət aparıcıdır. Məqalədə elmi analitik təhlil, nəzəri ümumiləşdirmə yox dərəcəsindədir. Gülxani Pənahın yazılarında yersiz təfərrüatçılığa meyli biz qəzetin 2005-ci il nömrələrində gedən «Mahmud və Məryəm» və folklor» məqaləsində də müşahidə etmişdik. Bu məqalədə Elçinin romana gətirdiyi hər bir folklor nümunəsinin məzmunu, süjeti haqqında danışılır, hər dəfə yazıçının folklor nümunəsindən daha təsirli istifadəsi vurğulanır, lakin heç bir halda Elçinin folklor materialına istinadının səbəbləri, romanda, xüsusən

folklor süjetinin bədii funksiyasının nədən ibarət olduğu göstərilmir. S.Şərifovanın «Əlibala Hacızadənin «Möcüzə» romanında süjet xəttinin və obrazların təsvir özəllikləri» məqaləsi isə sosioloji məqamların qabardılması, əsərin hadisə planının önə çəkilməsi, sərlövhədə qoyulan məsələnin elmi həllinin verilməməsi baxımından qüsurlu görünür və müasir tənqidin tələbləri səviyyəsində dayana bilmir.

Bəzi yazılarda elmi təhlilə cəlb edilən faktların təhrifi, üslubi xataların və orfoqrafik səhvlərin çoxluğu oxunaqlılığı azaldır, elmi təsiri zəiflədir.

Qəzetin əməkdaşlarının bu məsələlərdə diqqətli olması zəruridir. Eyni zamanda, qəzetin məqalələri hissə-hissə çap etməsi və «davamı var»ların uzun-uzadı qəzetdə yer alması yazıların oxucuya təsir gücünü azaldır, əsas fikrin qavranılmasında çətinliklər yaradır. (Bu fikri söyləyən zaman mən həm də oxucuların mövqeyini ifadə edirəm - T.S.)

«Kredo»da biz ədəbi müsahibələrlə sıx-sıx rastlaşırıq. Fariz Çobanoğlunun uğurlu müsahibələri var. Vüsalənin «Söhrab Tahir və biz» adlı müsahibəsini xatırlada bilərəm. Ancaq «Kredo»da «ədəbi dioloq»un, «Dəyirmi stol»un ənənəsi hələ formalaşmayıb desəm, yəqin ki, yanılmaram. Mən əminəm ki, bu da olacaq. Ümumiyyətlə, mən inanıram ki, ədəbiyyat naminə «Kredo» hələ çox iş görəcək. Təki sağlıq olsun!

5. GÖRKƏMLİ SABİRŞÜNASIN 75 YAŞI

Firidun bəy Köçərli Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elminin təməlini qoydu. M.Cəlal, F.Qasımzadə, H.Araslı, M.C.Cəfərov, M.Arif, Əziz Şərif, Əkrəm Cəfər, M.Quluzadə, Cəfər Xəndan Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elminin formalaşmasına böyük əmək sərf etdilər və bu elmi formalaşdırdılar. Bu görkəmli alimlər böyük bir ədəbiyyatşünaslıq məktəbi yaratmağa müvəffəq oldular. Ə.Mirəhmədov, K.Talıbzadə, B.Nəbiyev, K.Məmmədov, F.Hüseynov, Q.Xəlilov, N.Axundov, Y.Qarayev, A,Rüstəmova, S.Əliyev, X.Yusifov, Ə.Səfərli, X.Məmmədov, T.Əhmədov, Ə.Məmmədov, İ.Ağayev, Y.Axundov, Ş.Salmanov, A.Hacıyev, H.Qasımov, A.Hüseynov və b. bu ədəbi məktəbin uğurlu «məzun»ları oldular. Müəllimlərinin qoyub getdiyi ədəbiyyatşünaslıq məktəbi onların simasında böyük bir inkişaf yolu keçdi.

M.Cəlal, F.Qasımzadə, H.Araslı, M.Cəfər məktəbinin davamçılarının bu sırasında «ədəbiyyatşünaslığımızın qara fəhləsi» (X.Məmmədov) kimi xüsusi çəkiyə malik olan bir ədəbiyyatşünasın da adı var: *filologiya elmləri doktoru, professor Məmməd Məmmədov.*

Bu günlərdə professor Məmməd Məmmədovun anadan olmasının yetmiş beş, elmi və elmi-pedoqoji fəaliyyətinin əlli beş ili tamam oldu. Ömrün yetmiş beşində, elmi və elmi-pedoqoji fəaliyyətinin əlli beşində Məmməd Məmmədov kimdir?

Zənnimizcə, taleyin alnına yazdığı ömrü şərəflə yaşamaqda davam edən bu görkəmli ədəbiyyatşünasın yaradıcılıq yoluna qısa bir nəzər, onun əməyinə verilən kiçik bir qiymət, gənc nəslə örnək mənasında əhəmiyyətli olar.

Professor Məmməd Məmmədov görkəmli sabirşünas alimdir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq elmində sabirşünaslığın yeri necədirsə, M.Məmmədovun da sabirşünaslıqda mövqeyi elədir. Ə.Mirəhmədov və A.Zamanovun ədəbiyyatşünaslıq

elmimizin bu sahəsinin formalaşması və inkişafı sahəsindəki fəaliyyətinin ən məhsuldar və səmərəli davamçısı professor Məmməd Məmmədovdur. «Hophopnamə»nin ən mükəmməl nəşrləri və elmi-tənqidi mətni onun adı ilə bağlıdır. M.Məmmədov 1962-1965-ci illərdə «müqəddimə, izah və şərhlər»lə birlikdə «Hophopnamə»nin üç cildlik elmi-tənqidi mətnini nəşr etdirmişdir. Bu nəşr nəinki sabirşünaslıqda, ümumən ədəbiyyatşünaslığımızda böyük ədəbi hadisə kimi qarşılanmışdır. Azərbaycan EA nəşriyyatının o zamankı direktoru Ə.Xanbabayev «Kommunist» qəzetinin 13 mart 1962-ci il nömrəsində yazırdı: «Sabirin əsərlərinin akademik nəşri hazırlanarkən əsl diqqət onun naməlum əsərlərinin axtarışına verilmişdir. Bunun üçün 1903-cü ildən 1912-ci ilədək Azəbaycanda nəşr edilən təqribən qırx adda qəzet və curnalı nəzərdən keçirmək lazım gəlmişdir. Bu ağır zəhmət gözəl nəticə vermişdir: şairin 20-dən çox satirik və lirik şerri, rübaisi, təqribən qırxa qədər publisistik və tənqidi məqaləsi, habelə bir neçə epiqramı tapılmışdır… İndiyədək «naməlum tarixli» hesab edilən 100-dən artıq əsərin ilk nəşr tarixi müəyyənləşdirilmişdir. İndiyədək olan nəşrlərdə buraxılan təhriflər aradan qaldırılmış, dürüstləşdirilmişdir. Mətnə geniş şərhlər yazılmışdır. Bu şərhlərdə həm Sabirin həyat və yaradıcılığının bir çox şərhə ehtiyajı olan cəhətləri, həm də mətndəki ayrı-ayrı ifadələr, istilahlar, tarixi hadisələr və şair haqqında məlumat verilir».

«Hophopnamə»nin 1980, 1992 və 2004-cü illər nəşrlərində də professor Məmməd Məmmədov elmi-tənqidi mətn üzərində təkmilləşdirmə işini davam etdirmiş və bunun nəticəsidir ki, bu gün sabirsevərlər böyük şairin irsi ilə tanışlıq baxımından heç bir problemlə qarşılaşmırlar. Yeri gəlmişkən, orasını da deyək ki, bu sahədə Sabirə nəsib olan xoşbəxtlik hər klassikə nəsib olmamışdır.

M.Məmmədov böyük satirikin irsi ilə bağlı mətnşünaslıq fəaliyyətini elmi-nəzəri araşdırmaları ilə ardıcıl olaraq ta-

mamlamışdır. «Şair-vətəndaş» (1962), «İdeal qardaşları» (1967), «Sabir və məktəb» (1968), «M.Ə.Sabir və Azərbaycan demokratik mətbuatı» (1974), «M.Ə.Sabir: mübahisələr, həqiqətlər» (1990) kitablarında şairin həyatı və yaradıcılığı ilə bağlı mühüm problemlər öz elmi həllini tapmışdır. Bir alim kimi həmişə dəqiqliyə meyl edən M.Məmmədov bir qayda olaraq Sabir irsinin ya heç öyrənilməmiş, ya da çox az toxunulmuş cəhətlərini tədqiqatın mərkəzinə çəkməyə çalışmış və bu zaman «mübahisələrdən həqiqətlərə» doğru aramsız irəliləyiş onun üslubunun əsas xüsusiyyətinə çevrilmişdir. M.Məmmədovun sabirşünaslıq sahəsindəki elmi fəaliyyətini görkəmli ədəbiyyətşünas alimlər — Mir Cəlal, M.C.Cəfərov, F.Qasımzadə, M.Quluzadə, N.Axundov, Q.Xəlilov, F.Hüseynov və b. yüksək qiymətləndirmişlər. «M.Ə.Sabir irsinin mahir bilici»sinin (M.Quluzadə) şair haqqındakı araşdırmaları «Sabirşünaslığa hədiyyə» (Q.Xəlilov, «Sabirşünaslığa hədiyyə». «Kommunist» qəzeti. 22 yanvar, 1975-ci il), «ədəbiyyatşünaslıqda mühüm elmi hadisə» (F.Hüseynov), «Sabirə yeni bir heykəl» (C.Əhmədov) kimi dəyərləndirilmişdir (Bu barədə bax: T.Salamoğlu. Y.Babayev. Ömrü şərəflə yaşayanda… Bakı, 2005). Görkəmli ədəbiyyatşünas, ədəbiyyatşünaslıq elmimizin fədakar təəssübkeşi Mir Cəlal (professor M. Məmmədovun öz müəllimini həmişə bu cür qiymətləndirməsini yaxşı xatırlayıram) «Sabir haqqında monoqrafiya» adlı məqaləsində («Ədəbiyyat və injəsənət» qəzeti, 10 yanvar 1970-ci il) yazırdı: «Məmməd Məmmədovun «M.Ə.Sabir və Azərbaycan demokratik mətbuatı» monoqrafiyası ölməz şairin ədəbi irsini ətraflı tədqiq baxımından qiymətlidir. Monoqrafiya həm məzmunu, elmi-nəzəri səviyyəsi, zəngin materialı etibarı ilə, həm də müəllifin səliqəli, məsuliyyətli və gərgin zəhmətinin məhsulu olan bir işdir». Böyük nəzəriyyəçi alim və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı üzrə nüfuzlu mütəxəssis kimi Mir Cəlal M.Məmmədovun monoqrafiyasını ciddi təhlil süzgəcindən

keçirmiş və son qənaətini belə ifadə etmişdir: «Mən Məmməd Məmmədovu sabirşünaslığın yaxşı mütəxəssislərindən biri kimi tanıyıram; «Hophopnamə» nəşrlərindəki qüsurları dönə-dönə görüb göstərən qiymətli məqalələrini xatırlayıram.

Yaxşı olar ki, onun «M.Ə.Sabir və Azərbaycan demokratik mətbuatı» adlı monoqrafiyası Akademiyada rus və Azərbaycan dillərində nəşr edilsin».

Sabir və M.Cəlil XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının iki ən böyük nümayəndəsidir. Hər iki sənətkarın ömür və yaradıcılıq yolu bir-birindən ayrılmazdır. Sabir və M.Cəlili bir-birindən ayırıb öyrənmək, demək olar ki, mümkün deyil. M.Məmmədovun Cəlil Məmmədquluzadənin və M.Ə.Sabirin məslək dostluğu haqqında «İdeal qardaşları» (Bakı, Azərnəşr, 1967) adlı monoqrafik tədqiqatı bu kontekstdə yazılmış əsərdir. Sabir və C.Məmmədquluzadənin həyat və yaradıcılığının bu monoqrafiyada müqayisəli təhlil predmetinə çevrilməsi həm də ona görə qanunauyğundur ki, alimin Sabir irsinə istiqamətlənən yaradıcılıq yolu C.Məmmədquluzadə irsinə bağlılıqdan keçirdi.

Alimin ilk mətbu məqaləsi 11 dekabr 1955-ci ildə «Ədəbiyyat və incəsənət» qəzetində dərc olunmuşdur: «Cəlil Məmmədquluzadənin əsərlərini mükəmməl nəşr etməli». İlk mətbu yazısı olmasına baxmayaraq M.Məmmədov problemə elmi və konseptual yanaşma tərzi nümayiş etdirə bilmiş, böyük sənətkarın irsinin nəşrləri ilə bağlı tənqidi mövqeyini bildirməkdən çəkinməmişdir. Hələ kiçik elmi işçi ikən onun xarakterində özünü göstərən tədqiqatçı məsuliyyəti və prinsipiallığı, bundan irəli gələn dəqiqlik və eyni zamanda nəzəri hazırlığı ona C.Məmmədquluzadə irsinin ən mükəmməl nəşrini meydana çıxarmağa imkan vermişdir. 1958-ci ildə C.Məmmədquluzadənin «Dram və nəsr əsərləri» M.Məmmədovun «tərtibi, izah və şərhlər»i ilə çap olunmuşdur.

M.Məmmədov həm də C.Məmmədquluzadə irsinin ən ardıcıl tədqiqatçılarındandır. Elə həmin ildə o, «C.Məmmədquluzadənin bədii nəsri» mövzusunda namizədlik dis-

sertasiyasını uğurla müdafiə etmişdir. Həm dissertasiya, həm də 1963-cü ildə nəşr etdirdiyi eyni adlı monoqrafiya elmi ictimaiyyətin dərin marağına səbəb olmuşdur. Tədqiqatçının C.Məmmədquluzadənin bədii nəsrini ideya-estetik keyfiyyətlərin sintezində təhlil üsulu təqdir olunmuşdur.

İstər sabirşünaslıq sahəsində, istərsə də C.Məmmədquluzadə yaradıcılığı ilə bağlı araşdırmalarında sələflərinin özündən əvvəl bu istiqamətlərdə axtarışlar aparmış alimlərin işinə hörmət və həssaslıqla yanaşmaq professor M.Məmmədovun elmi üslubunda dominant keyfiyyətlərdən biri olmuşdur. Bu cəhət onun tədqiqatlarını ənənəyə bağlamaqla bərabər ciddi elmi yeniliklərə doğru istiqamətləndirmişdir. Tədqiqata cəlb etdiyi sahəni ən xırda təfərrüatlarına qədər öyrənmək onun araşdırmalarında gəldiyi qənaətlərin dəqiqliyini və obyektivliyini təmin etmişdir.

M.Məmmədov bütün yaradıcı fəaliyyəti boyu obyektivliyi sevmiş, amma güzəşti sevməmişdir. Alim prinsipiallığı onun iş üslubunun ən aparıcı keyfiyyətlərindən biri olmuşdur. O, Sabir və M.Cəlilin həyatı və fəaliyyəti, irsinin nəşri və tədqiqi ilə bağlı hər hansı fakt təhrifinə belə həssas yanaşmış, mübahisəli məsələlərə aydın elmi münasibət bildirmişdir. Onun tədqiqatlarının hamısı polemik yönümlüdür. Bir çox məqalələrinin sərlövhəsində belə hiss lunan bu polemik ruh («C.Məmmədquluzadənin əsərlərini mükəmməl nəşr etməli», «Təhrif edilmiş həqiqət», «Hophopnamə»ni beləmi nəşr edərlər?», «M.Ə.Sabirə isnad verilmiş bəzi əsərlər haqqında» və s.) elmi fəaliyyətinin son illərinin məhsulu olan «Sabir: mübahisələr, həqiqətlər» monoqrafiyasında bütün konseptuallığı ilə önə çıxır.

Elçin yazır: «Bu gün ictimai-siyasi həyatımızın ən böyük şairi yenə də rəhmətlik Mirzə Ələkbər Sabirdir. «Nə deyibsə, səksən il bundan əvvəl, elə bil bu gün üçün deyib!» — deyirik, fəhlələrlə görüşlərdən tutmuş parlamentlərin iclaslarınacan ondan sitatlar söyləyirik, amma niyə, misal üçün Məmməd

Məmmədovun «Sabir: mübahisələr, həqiqətlər» (Bakı, «Yazıçı», 1990) kimi maraqlı bir kitabı meydana çıxır, amma ədəbi tənqid yenə də bir neçə resenziyaya baxmayaraq, mahiyyətcə susur. Söhbət bu kitabı tərifləməkdən, ya tənqid etməkdən getmir, söhbət əlamətdar fakta münasibətdən və əslində elə Sabirin özünə (böyük müasirimizə!) münasibətdən gedir. M.Məmmədovun kitabında başlığa çıxarılmış həqiqət varmı? Var. Qızğın ədəbi mübahisələr üçün əsas varmı? Var. Bəs nə üçün susuruq?» («Ədəbiyyat qəzeti», 4 oktyabr 1991-ci il)

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı üzrə mütəxəssis kimi professor M.Məmmədovun fəaliyyət dairəsi genişdir. İsmayıl Katib. «Şerlər və poemalar» (Bakı. Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1960), «XX əsr Azərbaycan poeziyası» (Bakı, «Yazıçı», 1988), Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat (XIX əsrin ikinci yarısı-XX əsrin əvvəlləri. Birinci kitab. Bakı. «Turan-Ə» NPM-2002), «Azərbaycan klassik uşaq ədəbiyyatı antalogiyası» (T.Salamoğlu və Y.Babayevlə birlikdə. Bakı. «Elm».1998) kitabları faktoloji zənginliyi, tərtibi prinsiplərinin elmiliyi, müqəddimə, izah və şərhlərinin əhatəliliyi baxımından seçilir.

«Pedaqoji mühit və uşaq ədəbiyyatı» (T.Salamoğlu, Y.Babayevlə birlikdə. Bakı. «Maarif», 1992) monoqrafiyası, «Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. (XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvəlləri)» kitabında realist və romantik tənqidlə bağlı icmal və portret-oçerk məqalələri onun XIX və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının ən müxtəlif problemlərinə nüfuz imkanlarını görükdürür.

M.Məmmədovun elmi fəaliyyətini pedaqoji fəaliyyətindən ayırmaq mümkun deyil. O, Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin professorudur. Elmi-tədqiqat işlərindəki uğurlarını auditoriyaya gətirmək, «XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı» və «Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi» fənlərinin tədrisi zamanı tələbələrini ədəbiyyatşünaslığımızın son

nailiyyətləri ilə tanış etmək onun ömür iksirlərindən biridir.

M.Məmmədov nə pedaqoji sahənin, nə də ədəbiyyatşünaslıq elmimizin sıra nəfəri deyil. Təmsil etdiyi hər iki sahədə o, ən azı bir «cığır» sahibidir. Bu «cığır» genişlənib «yol»a çevriləcəkmi? Bu daha çox bizdən, gənc nəsildən, bizim bu «cığır»la gedib-gedə bilməmək iqtidarımızdan asılıdır. Bir də bu «cığır»ın «yol»a çevrilməsi «cığır» sahibinə qoyulan qədir-qiymətdən asılı olacaq.

6. VAQİFİ İNKARDAN NİHİLİZMƏ QƏDƏR

İndi hər sahədə fikirlər plüralizmi hökm sürür. Köhnə stereotiplər dağılır. Məsələlərə yeni baxış bucaqları formalaşır. Ədəbiyyatımızın tarixi inkişaf yoluna da yeni baxış nəinki vacibdir, hətta bunun bütöv elmi konsepsiyasının yaradılması zəruridir. Bu konsepsiya məhz nəyi və necə qəbul etmək, nəyi və necə inkar etmək məsələsinə aydın münasibət formalaşdırmalıdır. Hələlik bu konsepsiya yoxdur. Lakin bu halda da əsaslandırılmamış inkarçı mövqe, əsaslı dəlilsiz — sübutsuz inkar mövqeyi təqdiredici hal kimi görünmür. Bu mənada Xanəmirin «Vidadi – Vaqiflə ədəbiyyatımızda başlanan – ayrılan yol» yazısı («Yeni Azərbaycan» qəzeti, 23.02.2003-cü il, №43) mənə bir qədər qəribə təsir bağışladı və müəllifin mövqeyinə münasibət bildirmək zərurəti yaratdı[*].

Yazının əsas pafosu şeirimizdə Vaqiflə təmsil olunan mərhələdən etibarən ruhani, mənəvi başlanğıcın get-gedə tənəzzülə uğraması, dünyəvi həzzin aparıcı meylə çevrilməsi fikri ilə müəyyənləşir. Bu prorsesin başlanmasının və sürəkli davamının bütün məsuliyyəti Vaqifin üzərinə qoyulur. Həmin fikir yazıda metaforik şəkildə belə ifadə olunub:

«…Amma Vaqifin əlində qalan o qırılan ipin çoxusu elə o gündən, o gündəcə Vidadi üz döndərənədək ədəbiyyatımızın boynuna keçdi. Bizi istədiyi yerə çəkib sürüdü.

Vaqiflə Vidadinin deyişməsi Azərbaycan türk ədəbiyyatının ayrılan yollarıydı.

Vaqif bizi şaha, saraya, tərifə, bağır basmağa, gözəllərin uca boyuna, mina gərdəninə, yaşılbaş sonalara, onların büllur bədəninə, ayna qabağına gətirdi. Azərbaycan türk ədəbiyyatını eşqin, səhranın, çölün, böyüklüyün, fəthiliyin, onun sonsuzluğunun əlindən alıb, bu ədəbiyyatı qadınlaşdıran,

[*] Bu məqalə o zaman yazılıb «Yeni Azərbaycan» qəzetinə («Ədəbiyyat» buraxılışına) təqdim edilsə də çap olunmadı.

arvadlaşdıran, gözəlləməyə çevirən M.P.Vaqif olub».

Vidadi və Vaqif eyni dövrün sənətkarlarıdır. Onların yaradıcılığı, sənət prinsipləri arasında «böyük Çin səddi» yoxdur. Vaqif «erkən realizm»in nümayəndəsidir. Vidadidə də realizmə meyl vardır. Bu, əlbəttə, bir həqiqətdir ki, Vidadi şeiri daha çox mənəvi, ruhi aləmin bədii tədqiqinə meyllidir. Bu meyl dövrün, zamanın yaratdığı problemlərlə üzbəüz qalanda qəm, kədər örtüyünə bürünür. Vidadi kədəri ictimai kədərdir. Şairin dərin və mənalı vətəndaşlıq narahatlığının ifadəsidir. Lakin Vidadi şeirinin pessimist səciyyəsi bu poeziyanın məhdudluğudur.

Vaqif şeirinin cövhərini həyat eşqi, sevgisi təşkil edir. Onun poeziyası dünyəvi istəklərə, maddiliyə köklənərək, sevinci, həzzi özünün əsas pafosuna çevirir. Vaqif poeziyasında realist təsvir aparıcıdır.

Həyat Xeyirlə Şərin, gecə ilə gündüzün mübarizə meydanıdır. Bu mübarizələrin aqibəti kədər də doğurur, sevinc də. Hər hansı bir ədəbiyyat da bunun ifadəsidir. Vaqifin və Vidadinin poeziyası Xeyirlə Şərin mübarizəsinin nəticələrinin əks qütblərini inikas edir. Vidadi həyatın kədərli məqamlarını, Vaqif sevinc gətirən tərəflərini görür. Bədii yaradıcılıq sənətkarın dünyagörüşü, həyata baxışı, estetik inikas prinsipləri ilə şərtlənir. Vidadidə həyata mənəviyyat prizmasından baxış qüvvətli idi və mənəviyə köklənib yaşamaq bütün zamanlarda çətin olub, problemlər yaradıb. Bu çətinlik Vidadi poeziyasında kədər motivini aparıcı meylə çevirib və onun üslub özünəməxsusluğunu müəyyənləşdirib.

Vaqif poeziyası daha çox gələcəyə inamı, nikbin pafosu, dünyəvi məzmunu ilə yadda qalır. Həm də Vaqifdə «gerçəkliyin gözəlliklə bərabərləşən (həm də əsasən maddi, görümlü, duyumlu gözəlliklə bərabərləşən) sərhədləri» (Y.Qarayev) onun qoca yaşlarında «pozulur».

«Görmədim» müxəmməsi və «Bax…» rədifli qəzəli Vaqifin dünyaya baxışının əks qütbünü ifadə edir və onun poeziyasını Vidadi şeiri ilə ruhən birləşdirir. Bu şeirlər Vaqifin

yaradıcılığının son mərhələsindəki mənəvi — psixoloji təbəddülatlarını əks etdirir, bədbin pafosu ilə bərabər şairin mənəviyyat axtarıcılığı yoluna düşdüyünü, həyatın, dünyanın fəlsəfi dərkinə meylini göstərir.

Vaqifi «…bu ədəbiyyatı (Azərbaycan ədəbiyyatını – T.S.) *qadınlaşdıran, arvadlaşdıran, gözəlləməyə çevirən»* (kursiv bizimdir – T.S.) bir sənətkar kimi damğalamaq Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi inkişaf yolundakı uğurlarına göz yummaq, tarixi ədəbi proseslər arasındakı qanunauyğun əlaqələri sərf-nəzər etmək deməkdir. Heç bir fikir ehkam deyil, onu qəbul etməmək də olar. Lakin elmi fikri inkar etmək üçün əsaslı dəlil, sübut lazımdır. Müasir ədəbiyyatşünaslıqda «M.F.Axundova qədərki realist bədii təmayülün məhz poeziyada böyük nümayəndəsi» (Y.Qarayev) kimi qiymətləndirilən Vaqifə yazı müəllifinin münasibəti təəccüb doğurur: «Təəssüflər olsun ki, Zərdüştçülüyün psixoloji və əxlaqi inanc sindromaları gizli ya aşkar şəkildə dilimizdə, ədəbiyyatımızda yaşaması Vaqifin Vidadi içərisində əriməsi (? – T.S.) baş tutmadı. Əksinə, qadın əndamını ədəbiyyatın üzüm tarlalarında, alaq otları təmizlətməyə məcbur edən (? – T.S.) Vaqifin zorakı, təcavüzkar şair anlayışı və taleyi (? – T.S.) sonda gətirib torpaqlarımızı təsadüfi deyil ki, xanlıq-xınlıq bölüb, azaldıb, ədəbiyyatımızı da bölgələrə ayırdı. Qazax ədəbiyyatı ifadəsini virusla yükləyib Azərbaycanlı qavrayışına pərçimlədilər. Vaqifin üzərində yüksələn və vüsət alan inamsız, inancsız ədəbiyyatımızın (? – T.S.) yetişdirdiyi insanlar günlərin bir günü çox asanlıqla sosializm, kommunizm buxovuna keçə bildilər. Vidadinin göz yaşları, axirət sevdası gözdən, könüldən irağa sürgün edildi».

Vaqifin adına istiqamətlənən bu ittihamlar tarixi ədəbi prosesə kompleks şəkildə yanaşmamağın nəticəsidir. Azərbaycan xalqının tarixi taleyində və ədəbiyyat tarixindəki faciəvi hallar Vaqif-Vidadi münasibətləri ilə yox, Azərbaycanda sovet hökümətinin qurulmasından sonra başlanan köklü siyasi-

ideoloji proseslərlə bağlıdır. Siyasi sistem özünün ədəbiyyat sahəsindəki siyasətini elan etdi. Bu siyasi elan nəticəsində Azərbaycan ədəbi mühiti «ədəbi mübarizələr» meydanına çevrildi. Partiyanın ədəbiyyat sahəsindəki siyasəti ədəbiyyatı özünün ədəbi və əzəli mövzusundan — insan və onun daxili dünyasını, sevinc və kədərini əks etdirmək funksiyasında uzaqlaşdırıb, ideoloji təbliğat vasitəsinə çevirdi. Proletar platvormasına keçmək istəməyən sənətkarların böyük əksəriyyətinə qarşı «qırmızı terror» siyasəti tətbiq edildi. «Kədər» motivi üzərinə «qırmızı yasaq» qoyuldu. Kədərdən, qəmdən yazmaq, keçmişi təsvir «cığırdaşlq», «xırda burjua humanizmi» kimi damğalandı, sosializmin bütün sahələrdəki təntənəsini qəbul etməmək kimi mənalandırıldı. Sevinc, tərənnüm proletar şeirinin əsas pafosu elan edildi. Ədəbiyyat «ələmdən nəşəyə» keçmək məcburiyyətində qalldı.

H.Cavid, Ə.Cavad, A.İldırım poeziyası milli tarixi yaddaş, milli varlıq, milli psixologiyaya kökləndiyi üçün, ADR-in çökdürülməsini Azərbaycan xalqının milli faciəsi kimi mənalandırdıqları üçün sənətkar kimi qəbul edilmədilər və ciddi təzyiqlərə məruz qaldılar. Ə.Cavadın, M.Müşfiqin, S.Mənsurun repressiya olunmasında, A.İldırımın, M.Ə.Rəsulzadənin, Ə.Abidin (Gültəkinin) mühacirət etməyə məcbur etməyə məcbur qalmasındakı əsas səbəblərdən biri şeirlərindəki mübariz əhvali-ruhiyyə, köləlik duyğusu ilə barışmazlıq hissi, qəsm, kədər motivi, başqa sözlə, milli, dini və bəşəri dəyərlər idi.

S.Rüstəmin «Ələmdən nəşəyə» şeiri bu dövrdə ədəbi mühitdə gedən proseslərin mahiyyətini ifadə edir. «Ələm»də qalmaq, qəmə, kədərə tapınmaq, milli yaddaşa, milli varlığa sədaqət demək idi. «Ələm»i atıb «nəşə»yə keçmək milli varlıqdan, öz kökündən uzaqlaşıb sosializmi xalqların birgəyaşayış forması kimi qəbul etmək, onun məqbul hesab etdiyi və dövriyyəyə buraxdığı ideologiyasını poeziya misralarına çevirib xalqın şüuruna təsir etmək idi.

Yeni həyat başlayırkən üzümüzə gülməyə,
Keçdim artıq gülə-gülə mən ələmdən nəşəyə.

Bu «ələmdən nəşəyə» keçidin və keçirtmənin çox ciddi ictimai-siyasi mənası var idi: ADR-in çökdürülməsi, Azərbaycanda sovet rejiminin qurulması zamanı sinfi mübarizə adı altında milli qırğınların təşkili, azərbaycanlıların kütləvi qırdırılmasının, tökülən qanların, yaşanan müdhiş faciələrin, milli müstəqillik duyğularının unutdurulması prosesi idi. «Ələmdən nəşə»yə keçid sovet imperiya siyasətinin milli respublikalarda unutqanlıq, milli tarixi keçmişə biganəlik psixologiyasını ədəbiyyat vasiəsilə adamların şüuruna yeritmək siyasəti idi.

Yazıda belə bir fikir ifadə olunub: «Yalnız indiyə qədərki ədəbi tarlamızın bədii ərazisində Aşıq Ələsgəri və H.Cavidi çıxmaq şərtilə heç kim Mola Vəli Vidadinin çəkdiyi harayı görmədi, duymaq istəmədi. Çünki təfəkkürümüzdə qadın əndamı, qadın boyası, ənliyi, kirşanı göz verir, işıq vermirdi. Vaqifin çəkdiyi ipin üzərində yığılan sosialist, kommunist, marksist odunu tab gətirə bilmədi. Bizi fəlakətlərlə — 1920-ci illə, 37, 41-45, 60, 70, 80, 90-cı illərlə üz-üzhə qoydu». Çox qəribə, bir o qədər də təəccüb doğuran mühakimələrdir. Birincisi, Vidadi şeiri Ələsgər şeiri ilə ancaq bəzi məqamlarda (xüsusən hər ikisinin dini mövzulara müraciətində) üst-üstə düşürsə, Ələsgər şeiri Vaqif şeiri ilə eyni ruhda, eyni pafosdadır. Onların hər ikisini həyat gözəlliklərinə, o cümlədən qadın gözəlliyinə məftunluq hissi və bundan doğan nikbin ruh, həyat eşqinin qüvvətliliyi birləşdirir. Ələsgərin Vaqiflə bağlılığı Ələsgərin Vidadi ilə bağlılığını həm kəmiyyət, həm də keyfiyyətcə üstələyir. İkincisi, yazı müəllifi Azərbaycan ədəbiyyatının Vaqifdən sonra keçdiyi inkişaf yolunda həqiqi ədəbiyyat mənasında Ələsgərdən, H.Caviddən başqa heç kimi qəbul etmək istəmir. Bədii təfəkkürümüzə hakim kəsilən «qadın əndamı, qadın boyası, ənliyi, kirşanı»nın əsl ədəbiyyat

yaratmağa imkan verməyini iddia edir.

Yazı müəllifinin nəzərinə çatdırmaq istəyirəm ki, Vaqifdən sonra Axundov, ondan sonra isə Sabir, Mirzə Cəlil tarixi ədəbi prosesin tam və mühüm qanunauyğun hadisələri kimi mövcuddur.

Ədəbiyyatın urfaniyyət aləmindən həyata qovuşmasında Vaqif ancaq şeiri ilə xidmət göstərmişdisə, Axundov bu yolda nəsri, dramaturgiyası, fəlsəfi əsərləri, tənqid çubuğu ilə aramsız külüng çalmışdı. Ədəbiyyatı göydən yerə endirmək, onu xalq həyatının tərcümanına çevirmək naminə Axundov Füzulini «inkar» etməyə qədər tədbirlərə əl atmışdı.

XX əsrin əvvəllərində M.Ə.Sabirin, M.Cəlilin və onların onlarla məsləkdaşlarının «kütləni millətə çevirə bilmək» üçün üzərlərinə «tantal əzabı» (Mürşüd Məmmədov) götürdüklərini, 20-30-cu illərin ədəbi mübarizələrində H.Cavidin, Ə.Cavadın, A.İldırımın, M.Müşfiqin, M.Ə.Rəsulzadənin və b. vətəndaşlıq və millətdaşlıq borclarını son nəfəslərinə qədər yerinə yetirdiklərini unutmaq mümkünsüzdür.

Azadlığı istəmirəm, zərrə-zərrə, qram-qram,
Qolumdakı zəncirləri qıram gərək, qıram, qıram –

Deyən X.Rzanın milli azadlıq idealı, onun «milli istiqlalımızın poetik üverturası» (Mürşid Məmmədov) hesab olunan «Afrikanın səsi», «İki qardaşın söhbəti» əsəri sovet rejiminin kəskin vaxtlarında belə ədəbiyyatımızın ən dəyərli ənənələrinə Axundov, Sabir, M.Cəlil, Ə.Cavad, H.Cavid, M.Hadi ideallarına sədaqətini — ədəbiyyatımızın kişilik sifətinə sədaqətini qəti şəkildə ortaya qoyurdu. M.Araz, B.Vahabzadə poeziyası bu yolun dönməzliyini sübut edir. Bu, nihilizmə heç bir yer qoymayan bir həqiqətdir.

7. «ƏHMƏDBƏY AĞAOĞLUNUN ƏDƏBİ – TƏNQİDİ GÖRÜŞLƏRİ»

Yeni dövr Azərbaycan ədəbi-fəlsəfi və ictimai fikrinin görkəmli nümayəndələrindən biri Əhmədbəy Ağaoğludur. Sovet siyasi rejimi bu «fikir nəhəngi»nin Azərbaycan ədəbi, fəlsəfi, mədəni və ictimai fikir tarixində öz layiqli yerini almasına imkan verməmişdir. Ə.Ağaoğlunun çoxsahəli yaradıcılıq irsi ya təhrif olunaraq, ya da tənqidə məruz qalaraq ədəbi-elmi ictimaiyyətə təqdim olunmuşdur.

Azərbaycanda Əhmədbəy Ağaoğlunun şəxsiyyəti, həyat və yaradıcılıq yolunun öyrənilməsi və obyektiv qiymətləndirilməsi milli müstəqillik ərəfəsi və dövrünə düşür.

Ülviyyə Hüseynovanın «Əhmədbəy Ağaoğlunun ədəbi-tənqidi görüşləri» adlı bu monoqrafiyası (Bakı: «Nurlan», 2006) da görkəmli mütəfəkkirin irsinin öyrənilməsi istiqamətində Azərbaycanda 80-ci illərdən görülməyə başlayan işin davamıdır. Bu illər ərzində Ə.Ağaoğlunun irsinin nəşri sahəsində müəyyən işlər görülmüş, onun həyat və yaradıcılıq yolu ilə bağlı məqalələr, monoqrafik tədqiqatlar yazılmışdır. Bu tədqiqatlarda sovet siyasi rejimi dövründə Ə.Ağaoğlu irsinin obyektiv qiymətləndirilmədiyi, tədqiqatçıların siyasi basqılar üzündən onun irsinin həqiqi mahiyyətini təhrif etdikləri etiraf olunmuş, eyni zamanda bu irsin milli mədəniyyət və ictimai fikir tariximiz üçün misilsiz əhəmiyyəti açıqlanmış, obyektiv təhlillər verilmişdir. Bu istiqamətdə görülən işlər sırasında K.Talıbzadə, Ə.Mirəhmədov, Ş.Qurbanov, Ş.Hüseynov, V.Quliyevin zəhmətlərini xüsusi qeyd etmək lazım gəlir.

Tədqiqat işində Ə.Ağaoğlu irsinin öyrənilməsində bu görkəmli alimlərin gördükləri davamlı işə aydın münasibət nəzərə çarpır. Bununla birlikdə ədəbiyyatşünas alimlərimizdən A.Zeynalzadə, İ.Həbibbəyli, O.Bayramlı, Ş.Vəfiyev,

A.Əliyeva, V.Sultanlı və b. elmi-nəzəri araşdırmalarında Ə.Ağaoğlu irsinə bu və ya digər dərəcədə müraciət faktları da diqqətdən yayınmır. Tədqiqatçının türk ədəbiyyatşünaslığında Ə.Ağaoğlu irsinin tədqiqi ilə bağlı araşdırmalara sistemli bələdliyi də razılıq doğurur.

Ümumən problemin tədqiqat tarixində müəllif hər bir türk və Azərbaycan aliminin yerini, baxış bucağındakı «irəliləyişi» dəqiqliyi ilə verməyə çalışır. Bu cəhət monoqrafiyada Ə.Ağaoğlu irsinin öyrənilmə dərəcəsi haqqında təsəvvürümüzü konkretləşdirir, öyrənilməmiş problemlərin konturlarını görüntüyə gətirir. Məhz həmin «konturlar» tədqiqatın probleminin Ə.Ağaoğlunun ədəbi-tənqidi görüşlərinə doğru istiqamətlənməsinin səbəbini açıqlayır, aktuallığını şərtləndirir.

Ü.Hüseynovanın mövzunun aktuallığını Ə.Ağaoğlunun ədəbi-tənqidi irsinin, dünyagörüşü və ədəbi-estetik baxışlarının, tənqidçi təfəkkürünün müasirliyi, azərbaycançılıq, avrasiyaçılıq konteksti ilə əlaqələndirməsi gənc tədqiqatçının ədəbiyyatşünas təfəkkürünün çağdaşlığından xəbər verir.

Araşdırılan problem «Əhmədbəy Ağaoğlunun yaradıcılığında ideya-estetik prinsiplər», «Klassik ədəbiyyat problemləri Əhmədbəy Ağaoğlunun tənqidində», «Çağdaş ədəbi prosesin inkişaf problemləri» fəsillərində gerçəkləşir. Fikrimizcə, Ə.Ağaoğlunun ədəbi-tənqidi görüşlərinin bu üç elmi problem kontekstində öyrənilməsində ciddi elmi qanunauyğunluq var. Məsələlərin bu şəkildə qoyuluşu Ə.Ağaoğlunun tənqidçi xarakterini bütün tərəfləri ilə görməyə və elmi təhlil müstəvisinə gətirməyə imkan verir.

Çağdaş ədəbiyyatşünaslıq tələb edir ki, tənqidçi bədii ədəbiyyatın nəzəri məsələlərini dərindən bilməli, ədəbiyyatın keçdiyi tarixi inkişaf yolu (həm milli, həm də dünya ədəbi təcrübəsində) haqqında aydın təsəvvürə malik olmalı, çağdaş ədəbi prosesi bütün istiqamətlərdə izləməyi bacarmalıdır. Bu üç keyfiyyətdən kənarda kamil tənqidçi xarakteri təsəvvür etmək mümkün deyil.

Monoqrafiyada məsələlərin fəsillər üzrə qoyuluşu çağdaş ədəbiyyatşünaslığın bu elmi prinsipinə söykənir. Birinci fəsil Ə.Ağaoğlunun dünyagörüşünün və ədəbi-nəzəri görüşlərinin əsas cəhətlərini ümumiləşdirməyə istiqamətlənir.

Bu fəsildə qoyulan problemin elmi həlli üç bölmədə gerçəkləşir. Bu bölmələrdə Ə.Ağaoğlunun dünyagörüşündə əhəmiyyətli yer tutan maarifçilik ideyalarının, tarixin ibrət dərsləri və dinə münasibət, çağdaş zaman və həyat məsələlərinin bədii ədəbiyyatda nə dərəcədə özünə yer alması məsələləri elmi təhlilin mərkəzinə çəkilir, bu kontekstdə ədəbiyyatla həyatın qarşılıqlı əlaqəsi tənqidçinin sənət görüşlərinin əsas prinsipi kimi təqdim olunur.

Tədqiqatçı Ə.Ağaoğlunun ədəbi tənqid sahəsindəki fəaliyyətini ədəbi ənənədən ayırmır. Ə.Ağaoğlunun dünyagörüşündə və ədəbiyyata münasibətində M.F.Axundovun tənqidi görüşlərinin təsirini vurğulamaqla onun yaradıcılığını XX əsr Azərbaycan ədəbi tənqidinin tərkib hissəsi kimi təqdim edir.

Birinci yarımfəsildə Ə.Ağaoğlu tənqidində maarifçilik tendensiyasının təzahür xüsusiyyətlərinin şərhinə daha artıq diqqət yetirilir. Elmə, təhsilə, dini və dünyəvi biliklərin mənimsənilməsinə çağırışın dövrün ədəbiyyatında mühüm yer tutmasının vacibliyi ideyasını dönə-dönə vurğulaması tənqidçinin ədəbiyyatın həyatla əlaqəsi kontekstində maarifçilik ideyalarının təbliğinə xüsusi əhəmiyyət verməsinin əlaməti kimi şərh edilir.

Tarixi həqiqətlərin və dini məsələlərin çağdaş bədii ədəbiyyatda əksi məsələləri Ə.Ağaoğlunun estetik görüşlərinin əhəmiyyətli tərkib hissəsi kimi monoqrafiyada xüsusi araşdırma obyekti olur. Müxtəlif tarixi dövrlərin, həmçinin islam tarixinin ibrətli səhnələrinin, tarixi və müqəddəs şəxsiyyətlərin həyat yolunun bədii ədəbiyyatda əks olunması və bunun tərbiyəedici və idraki əhəmiyyəti Ə.Ağaoğlunun çağdaş ədəbiyyat qarşısında qoyduğu mühüm tələblərdən biri kimi önə

çəkilir.

Tədqiqatda bədii ədəbiyyatda maarifçilik, tarixi və dini məsələlərin bədii əksinin önə çəkilməsi kontekstində tənqidçinin ədəbiyyatın ictimai-tarixi, tərbiyəvi, idraki, humanist roluna dair, həmçinin irs-varislik və ədəbi ənənəyə həssas yanaşma, bədii yaradıcılıqda novatorluğun vacibliyi ilə bağlı mülahizələrinin şərhinə də diqqət yetirilir.

Birinci fəslin üçüncü bölməsində Ə.Ağaoğlunun çağdaş həyat problemlərinin bədii yaradıcılıqdakı inikas prinsiplərinə dair mülahizələri açıqlanır. Ədəbiyyatın həyatla əlaqəsinin dərinliyi, ictimai-siyasi məsələlərə analitik bədii nüfuz, milli və ümumbəşəri dəyərlərin tərənnümü, şəxsiyyət və mühit, cəmiyyət həyatında dövlətin, dinin, görkəmli şəxsiyyətlərin rolu, milli istiqlal və türkçülük ideyaları, söz və vicdan azadlığı onun çağdaş bədii ədəbiyyatın mövzu və problematikası çərçivəsində önə çkdiyi məsələlər idi.

Tədqiqatda belə bir cəhət də vurğulanır ki, Ə.Ağaoğlu bədii yaradıcılığın mövzu və problematikasına dair mülahizələr irəli sürməklə kifayətlənmir, sənətkarların qarşısında yeni estetik tələblər qoyurdu.

Ü.Hüseynovanın araşdırmalarında Ə.Ağaoğlunun milli ədəbiyyatın yeniləşməsi, Avropa ədəbi nümunələrinə istinad, «ənənəvi ədəbiyyata və sənətə islahatçılıq mövqeyindən yanaşma» və s. dair fikirlərinin şərhinə də diqqət yetirilir.

İkinci fəsildə Ə.Ağaoğlunun ədəbiyyat tarixi istiqamətindəki fəaliyyəti tədqiqatın mərkəzinə çəkilir. Bu fəslin birinci bölməsində Ə.Ağaoğlunun şərq bədii fikir tarixi, xüsusən «Avesta», ikinci bölmədə isə Qərbin Russo, Volter, Höte, Bayron və b. sənətkarlarının yaradıcılığı ilə bağlı əhatəli təhlil və qiymətləndirmələr, üçüncü bölmədə rus ədəbiyyatının tarixinə dair araşdırmalar özünə əhatəli yer alır.

İstər Şərq, istərsə də Qərb ədəbiyyatı nümunələri, ilk növbədə, mövzu və problematikasının müasirliyi, yeni dövrün «ictimai-siyasi, etno-kulturoloji problemlərini» nə dərəcədə öz

içinə almaq imkanları baxımından araşdırılır.

Dünya ədəbi təcrübəsi Ə.Ağaoğluna ictiami ideallarını cəmiyyətə təlqin etmək, onun şüuruna təsir etmək vasitəsi idi. «Avesta»ya, müxtəlif səmavi kitablara, Qərb klassiklərinin əsərlərinə, rus ədəbiyyatı nümunələrinə yeni dövr üçün əhəmiyyətli olan milli, dini və bəşəri dəyərləri təbliğ və təlqin məqsədi ilə müraciət olunurdu. Tədqiqatda belə bir qənaət vurğulanır ki, Ə.Ağaoğlu həm də bu əsərlərdən bir ədəbi nümunə kimi söz açırdı. Bu nümunələr tənqidçiyə ədəbiyyatın estetik funksiyası, ictimai rolu ilə bağlı düşüncələrini oxucu kütləsinə çatdırmaq imkanı verirdi. Ə.Ağaoğlunun araşdırmaları oxucunun bədii zövqünü formalaşdırmağa, onda həqiqi ədəbiyyat haqqında təsəvvür yaratmağa istiqamətlənirdi. İkinci halda, Ə.Ağaoğlu ədəbi-tarixi təcrübədən nümunələr gətirməklə dövrün sənətkarlarını istiqamətləndirməyə çalışırdı. Monoqrafiyada Ə.Ağaoğlunun rus ədəbiyyatına dair araşdırmaları əhatəli təhlil olunur və belə bir qənaət vurğulanır ki, «tənqidçi hər iki sənətkarın (A.S.Puşkin və M.Qorki nəzərdə tutulur — T.S.) timsalında rus ədəbiyyatında formalaşan romantizm və realizmin nəzəri-estetik keyfiyyətlərinə diqqət yönəldir, bu əsasda Azərbaycan ədəbiyyatında da yeni əsərlərin yaranmasını arzulayırdı. Elə buna görədir ki, tənqidçi rus ədəbiyyatı tarixini sistemli şəkildə öyrənir və tövsiyə edirdi ki, eyni təcrübə Azərbaycan mühitində də geniş yayılsın».

Lakin Ə.Ağaoğlunun çağdaş milli ədəbi prosesi dünya ədəbi prosesi kontekstində araşdırmaq, qiymətləndirmək və istiqamətləndirmək imkanlarının mahiyyəti daha çox üçüncü fəsildə açılır. «Çağdaş ədəbi prosesin inkişaf problemləri» adlanan bu fəslin «Ədəbi-tarixi həqiqətlərin müasir dərki» bölməsində Ə.Ağaoğlunun dünya ədəbi-tarixi təcrübəsinə çağdaş milli ədəbi prosesi istiqamətləndirməkdə oynaya biləcəyi «misilsiz örnək» konsepsiyası mövqeyindən yanaşmasının əsas tendensiyaları ümumiləşdirilir. Ə.Ağaoğlu rus

ədəbiyyatının Puşkin, Lermontov, Dostoyevski, Çexov, Tolstoy, Qorki kimi nümayəndələrinin əsərlərindəki inqilabi demokratizm, dövlətçilik, vətənçilik, mədəni intibah və s. ideyalara diqqət çəkir, bu sənətkarların yaradıcılığını həm də ümumbəşəri sərvət kimi qiymətləndirərək onları böyük ədəbiyyat nümunəsi kimi təqdim edirdi. Türk ədəbiyyatının Namiq Kamal, Tofiq Fikrət və b. sənətkarlarının yaradıcılıq təcrübəsindən yararlanmağın faydaları məsələləri ilə bərabər, osmanlı ədəbiyyatında özünə yer alan epiqonçuluq, təqlid istiqamətlərinə də tənqidi münasibət bildirirdi.

Ə.Ağaloğlunun araşdırmalarında «Quran»a böyük ədəbi abidə kimi baxılır, onun ifadə etdiyi hikmətli fikirlərin və misilsiz dini duyğuların müasir ədəbiyyatda özünə yer alması vacib sayılır və belə bir fikir xüsusi vurğulanır ki, «klassik ədəbiyyatın elmi-dini əsasları müasir ədəbi prosesdə özünə-məxsus yer tutmalıdır».

Üçüncü fəslin «Yeni sənət və ictimai-siyasi ideyaların qarşılıqlı əlaqəsi» adlı ikinci bölməsində Ə.Ağaoğlunun yeni dövr dünya ədəbiyyatına dair mülahizələri ümumiləşdirilir. Tədqiqatda bu mülahizələr kontekstində Ə.Ağaoğlunun cari ədəbi prosesi istiqamətləndirmək məqsədi də qabardılır.

Ə.Ağaoğlu ədəbi tənqidi fikirlərində daha çox çağdaş rus və türk sənətkarlarının yaradıcılığına müraciət edir; Qorkinin, Dostoyevskinin yaradıcılığını təhlil əsasında bədii obrazın xarakteri haqqında öz mövqeyini əsaslandırır, yeni forma və janrlarla bağlı axtarışların zəruriliyini söyləyir, roman, dram, tarixi faciə janrlarının yeni dövrdəki əhəmiyyətini izah edirdi. Çağdaş dünyadakı ədəbi prosesə nüfuz Ə.Ağaoğluna «vətəndaşlıq və milli duyğular formalaşdıran», «istiqlalçı-mücadiləçi», xalq həyatı və xalq təfəkkürü ilə əlaqələnən əsərlərin yazılması zərurətindən söz açmağa imkan verir və çağdaş milli ədəbi prosesdəki bəzi təmayülləri (Molla Nəsrəddinçilərin və Füyuzatçıların ideya-estetik mövqeyini) müsbət mənada qiymətləndirməsinə təkan verirdi.

Tədqiqatın bu fəslində Ə.Ağaoğlunun çağdaş ədəbiyyata analitik təhlil və tənqid yönündən yanaşması, müasir ədəbi prosesə mane olan təqlidçilik, ideyasızlıq, doqmatizm elementlərini aradan qaldırmağı tövsiyə etməsi, bədii ədəbiyyatda əxlaqi-mənəvi dəyərlərin, milli psixologiyanın, etnopsixoloji dəyərlərin mühafizə olunmasına dair fikirlərinin də əhatəli təhlili ilə rastlaşırıq.

Bütün bu məziyyətləri ilə bərabər, monoqrafiyada diqqətimizi çəkən bir neçə qüsurlu cəhəti də qeyd etmək istərdik:

Birincisi, monoqrafiyada müəllifin polemik mövqeyi zəifdir. Ə.Ağaoğlunun ədəbi-nəzəri görüşləri ancaq təqdir edilir, müasir ədəbiyyatşünaslığın tələbləri nöqteyi-nəzərindən onun hər hansı bir mülahizəsinə tənqidi və ya polemik yanaşma nəzərə çarpmır.

Ə.Ağaoğlu haqqındakı araşdırmalara da qoyulan problemlə bağlı polemik münasibət hiss olunmur.

İkincisi, Ü.Hüseynovanın mülahizələrində bəzən Ə.Ağaoğlunun ədəbi tənqidə dair mülahizələri ilə hər hansı bir məsələyə (sosial, əxlaqi və s.) tənqidi münasibəti eyniləşdirilir. Bu cəhət xüsusən birinci fəslin ikinci yarımbölməsindəki təhlillərdə qabarıq görünür.

Üçüncüsü, üçüncü fəslin «Ədəbi-tarixi həqiqətlərin müasir dərki» adlı yarımbölməsində tədqiqatın mərkəzinə çəkilən məsələlər Ə.Ağaoğlunun ədəbiyyat tarixi sahəsindəki fəaliyyətini əks etdirdiyi üçün daha çox ikinci fəsillə bağlanır. Üçüncü fəsildə bu məsələnin qoyuluşu tədqiqatçını ikinci fəsildə deyilənləri bu və ya digər dərəcədə təkrar etmək məcburiyyəti qarşısında qoyub.

Dördüncüsü, Ə.Ağaoğlunun «Üç mədəniyyət» əsərindən bir yerdə sitat verilsə də, bütövlükdə bu əsər elmi təhlildən kənarda qalır. Halbuki bu əsərdə Ə.Ağaoğlunun ədəbiyyatın ictimai həyatda oynadığı rola dair konseptual mövqeyi əks olunmuşdur. «Üç mədəniyyət» əsəri Ə.Ağaoğlunun dünyagörüşünün tədqiqi ilə də bağlı tədqiqatçıya geniş material

verərdi. Bu mənada əsərin elmi təhlildən kənarda qalması təəssüf doğurur.

Lakin bu qeydlər monoqrafiyanın elmi səviyyəsini aşağı salmır. Bu tədqiqatı Ə.Ağaoğlu irsinin öyrənilməsi istiqamətində uğurlu addımlardan hesab edirik.

MÜNDƏRİCAT

Tədqiqatın təzəliyi (***Bəkir Nəbiyev***)…….. 3

Ədəbiyyatşünaslıq məsələləri

I. 80-Cİ İLLƏR AZƏRBAYCAN ROMANI: JANR TƏKAMÜLÜ

(*monoqrafiya*)

Giriş ……..28
Birinci fəsil
Roman və müasir həyat: mövzu və onun bədii həlli ….48
1.1. Çağdaş romanın tənqid pafosu. Sosial və siyasi həyatın ziddiyyətləri analitik təhlil müstəvisində ……48
1.2. Patriarxal insanın urbanizasiya mühitində taleyi..78
1.3. Bədii qəhrəmanın mənəvi-əxlaqi səciyyəsi: stereotip düşüncə ilə fərdi düşüncənin qarşılaşmasından yaranan kolliziya. İntellektual qəhrəmanın özünütəsdiq ehtirası (pafosu) ……. …..123
İkinci fəsil
Tarixi romanın tipologiyası, problematikası və əsas ideya istiqamətləri ……150
2.1. Tarixi romanın tipologiyası, janr xüsusiyyətləri...150
2.2. Müxtəlif tarixi dövrlərin sosial-fəlsəfi dərki Zamanın obrazı ……..194
2.3. Tarixi şəxsiyyətlərin xarakteri dövrün mütərəqqi ideyalarının daşıyıcısı kimi……..247
Üçüncü fəsil
Janrın forma axtarışları. Həyatı inikasın yeni üsulları 276
3.1 Kompozisiya mürəkkəbliyi. Süjetqurma üsullarının müxtəlifliyi …….276

3.2. Bədii nəsrin üslub təmayülləri. 80-ci illərin aparıcı roman üslubu – sinkretik üslub. Polifonik romanın yaranması……..…….310
3.2.1. Bədii nəsrin üslub təmayülləri. 80-ci illərin aparıcı roman üslubu – sinkretik üslub ….……..310
3.2.2. Polifonik romanın yaranması ……..……..342
Nəticə……356

II. 80-Cİ İLLƏR AZƏRBAYCAN HEKAYƏSİNƏ DAİR BƏZİ QEYDLƏR...……..362

Ədəbi tənqid məsələləri
(məqalələr)

NƏSR

1. Ağarəhim Rəhimovun nəsr üslubu və romanlarının poetikasına dair...…….382
2. Gülbənizin taleyi «Taleyin hökmü»ndə……..406
3. «Yarımçıq əlyazma» romanı postmodernizm və polifonik roman konsepsiyalarının sintezində...…413
4. Çağdaş Azərbaycan romanında Qarabağ mövzusu……....432
5. «Erməni kölgəsi»: erməni sindromu və yaxud siranuşçuluq nədir? ……. 441
6. Gerçək həqiqətlər romanı…….…….. 451

POEZİYA

1. Dərddən boğulan şair… Dərddən doğulan şeir….465
2. «Ruhun dindiyi yerdə…» yaxud Mətləb Nağı lirik şair kimi……..……. 475
3. Dərdlərini vəsf edən şair və yaxud «buludların göz yaşı»……..489
4. Qorlanıb közünə alışan şair…….496

ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ

1. Ədəbiyyatımızın «ayrılan yolları»na elmi münasibət kontekstində……505
2. «Azərbaycan ədəbiyyatının yaradıcılıq problemləri»……..511
2. Silsilənin uğurlu davamı və yaxud «nəsrin hərəkəti janrın yaddaşında»……514
3. 2006-cı ilin «Kredo»sunda tənqid və ədəbiy-yatşünaslıq məsələləri……...520
4. Görkəmli Sabirşünasın 75 yaşı……532
5. Vaqifi inkardan nihilizmə qədər…….539
6. «Əhmədbəy Ağaoğlunun ədəbi-tənqidi görüşləri»……..…….545

Təyyar Salamoğlu (Cavadov) — ədəbiyatşünas, tənqidçidir. Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin üzvü, filologiya elmləri doktoru, Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin dosenti, Bakı Qızlar Universitetinin «Ədəbiyyat və jurnalistika» kafedrasının müdiridir.

1960-cı ildə Sabirabad rayonunun Mürsəlli kəndində anadan olmuş, 1981-ci ildə APİ-nin (indiki ADPU-nun) filologiya fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir. 1984-cü ildə aspiranturaya daxil olmuş, 1988-ci ildə «XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan uşaq poeziyası» mövzusunda namizədlik, 2007-ci ildə isə «80-ci illər Azərbaycan romanı: janr təkamülü» mövzusunda doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir.

«Pedaqoji mühit və uşaq ədəbiyyatı» (M.Məmmədov və Y.Babayevlə birlikdə, 1992), «Faciəli talelər (Azərbaycan repressiya və mühacirət şeirinə dair portret oçerklər)» (1998), «Müasir Azərbaycan romanının poetikası (XX əsrin 80-ci illəri)» (2005), «Müasir Azərbaycan romanı: janr təkamülü (XX əsrin 80-ci illəri)» (2007) monoqrafiyalarının, 100-dən artıq elmi məqalənin müəllifi, «Azərbaycan klassik uşaq ədəbiyyatı antologiyası», «Ömrü şərəflə yaşayanda…» kitablarının (Y.Babayevlə birlikdə), «Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı» fənninə dair tədris proqramının tərtibçisidir.

Bir sıra beynəlxalq elmi konfranslarının iştirakçısıdır. Elmi məqalələri Rusiya, Türkiyə və b. xarici ölkələrdə çap olunmuşdur.

Ailəlidir. Bir oğlu, iki qızı var.

Yığılmağa verilmiş 14.03.2008
Çapa imzalanmış 11.03.2008
Kağız formatı 70x100. Çap vərəqi 25
Sifariş 50. Sayı 500

Kitab «BQU»-nun mətbəəsində çap olunmuşdur. M.Sənani küç.14.