

**AZƏRBAYCAN RESPUBLİKASI TƏHSL NAZİRLİYİ
AZƏRBAYCAN DÖVLƏT PEDAQOJİ UNİVERSİTETİ**

TƏYYAR SALAMOĞLU

**XIX ƏSRİN SONU
XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİ
AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATININ
AKTUAL PROBLEMLƏRİ**

Azərbaycan Dövlət Pedaqoji Universitetinin Tədris-Metodiki Şurasının 23 dekabr 2020-ci il tarixli iclasının qərarı ilə (protokol №2) Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (XIX-XX əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı) fənninə dair dərs vəsaiti kimi təsdiq edilmişdir.

**“Elm və təhsil”
Bakı – 2021**

Elmi redaktoru və

*“Ön söz”ün müəllifi: **Yaqub Babayev***

Filologiya elmləri doktoru, professor

Rəyçilər:

Bədirxan Əhmədov

Filologiya elmləri doktoru, professor

Razim Məmmədov

Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru, dosent

Təyyar Salamoğlu.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatının aktual problemləri (*Dərs vəsaiti*).

Bakı, “Elm və təhsil”, 2021, 664 səh.

Dərs vəsaiti müəllifin XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatına dair tədqiqatlarını əhatə edir. Kitabda milli tənqidi realizmin C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, maarifçi realizmin Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, İ.Musabəyov, S.M.Qənizadə, romantizmin A.Şaiq, C.Cabbarlı, Ə.Cavad, U. Sadıqzadə kimi nümayəndələrinin yaradıcılığı, ədəbi tənqidin aparıcı simalarından F.Köçərli, S.Hüseyn, Ə.Hüseynzadənin irsi yeni metoloji konsepsiya əsasında araşdırılmışdır. Dərs vəsaitində milli tənqidi və maarifçi realizmlərin, romantizmin yeni estetik prinsiplərinin müəyyənləşdirilməsi istiqamətində də əsaslı fikirlər irəli sürülmüşdür.

ISBN

MEYAR HƏQİQƏTDİRSƏ...

Gözəl şair, gözəl rəssam, gözəl hyekəltəraş, gözəl musiqiçi və s. olmaq, əlbəttə, ilk növbədə, Allah vergisidir. Tanrının öz bəndəsinə əta etdiyi lütfdür. Bəxş etdiyi bu keyfiyyəti (əslində üstünlüyü) ilə onu başqalarından fərqləndirir. Ancaq o da bəllidir ki, Tanrının insana ehsan etdiyi istedad və bacarıqdan əlavə insanın özünün də qazanmalı olduğu bir sıra keyfiyyətlər vardır. Bunlar məkasibdir, yəni bəndənin özünün kəsb etdiyi, qazandığı (və qazanmalı olduğu) keyfiyyətlərdir. Həmin keyfiyyətlər isə zəhmət və elmlə başa gəlir. Təbii ki, bir şeyin elmini öyrənməkdən ötrü mütləq zəhmətə qatlaşmalısan, əmək sərf etməlisən. Çatmaq istədiyini məqsədin əzabını çəkməli, cəfasını yaşamalısan. Məsələn, gözəl şair olmaq üçün hələ Xalığın bəxş etdiyi istedad azlıq edir. Bunun üçün bəndə həm də kəsb yolunu tutmalı, elm öyrənməli, mükəmməl bilik sahibi olmalıdır. Böyük Füzuli bu həqiqəti hamıdan dolğun və sərrast şəkildə ifadə etmişdir: “Elmsiz şeir əsası yox divar olur, əsassız divar qayətdə bietibar olur”.

Gözəl filoloq olmaq da belədir. Bu missiyanın yolçusuna Allah tərəfindən bağlıslananlar var. Məsələn, filoloq fəhmi, analitik düşüncə və təfəkkür tərzini, müşahidə qabiliyyəti, duymaq və təhlil etmək bacarığı və s. Bir də filoloq olmaq istəyən yolçunun özünün kəsb etdiyi, qazandığı elm, bilik, filoloji qabiliyyət və savad. İkinci məkasibdir və ancaq əziyyətlə, illərlə axtarış aparmaqla, filologiya elminin sirlərinə bələd olmaq istəyi ilə bağlıdır. Bunun üçün vaxt sərf etməli, illərini xərcləməli, zehni yormalı, obrazlı şəkildə desək, canına qəsd etməlisən.

Sözümüzü belə bir müqəddimə ilə başlamağımız təsadüfi deyil. Mətləbimiz birbaşa bu yazımızın subyektivi olan ədəbiyyat

yatşünas alim Təyyar Salamoğlu ilə bağlıdır. Bu sözlər, izahatlar da birbaşa onun ünvanına yönəldilə bilər. Yəni T.Salamoğlunun ədəbiyyatşünas fitrətində məvəhib və məkasib olanlar nədir və bu iki cəhət onun filoloq təbiətində, düşüncəsində, həyata baxışında, idraki imkanlarında, təhlil bacarığında, duyum və şərh manerasında necə, hansı şəkildə, hansı keyfiyyətdə öz əksini tapmışdır?

Təyyar müəllimin şagird həyatının, tələbəlik illərinin necə, hansı mühitdə keçdiyi, bu mühitlərin ona necə təsir etdiyi barədə bir söz deyə bilmərəm. Çünki bu mühitlərlə tanış deyiləm. Ancaq onun filoloq “mən”inin, ədəbiyyatşünas həqiqətinin, alimlik və axrarişçılıq missiyasının böyük və həm də əsas bir mərhələsi ilə tanışam. Ona görə də fikir və qənaətlərimi, daha doğrusu, ədəbiyyatşünas Təyyar Salamoğlunun səciyyəsinə bu sürəklə tanışlıq müddətinin faktlarından çıxış edərək söyləyə bilərəm. Belə ki, onun ömrünün bir alim kimi “barvermə” mərhələsi bütünlüklə mənim onu tanıdığım zamanın payına düşür. Həmin bar-bəhərin necə yarandığı barədə də kifayət qədər şahidliyim və təsəvvürüm vardır.

Belə ki, mən Təyyar müəllimi 1985-ci ildən tanıyıram. Onda biz hər ikimiz SSRİ xalqları (əslində Azərbaycan ədəbiyyatı) ixtisası üzrə aspirant idik. Dissertasiya mövzumuz bir-birinə yaxın idi. Onun mövzusu “XIX əsrin sonu-XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan uşaq poeziyası” adlanırdı. Mənim dissertasiya mövzum isə eyni dövrün uşaq nəsrinə həsr olunmuşdu. Hər ikimizin elmi rəhbəri XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli tədqiqatçısı prof. Məmməd Məmmədov idi. Əlbəttə, Məmməd müəllimin nüfuzu, tələbkərlığı, ciddiliyi, həssaslığı, filoloq və tədqiqatçı səriştəsi bizi öz işimizə məsuliyyətlə yanaşmağa sövq edən cəhətlərdən biri idi. Ancaq kənar faktorlarla yanaşı insanın özünün fitrətində də bir məsuliyyət, əzab-əziyyətə qatlaşmaq istəyi, axtarış meyli və marağı olmalıdır. Bu keyfiyyətlər olmadan həqiqi alim olmaq mümkün deyil. Cəsarətlə deyə

bilərəm ki, elə o vaxtlardan Təyyar müəllimin xarakterində, tədqiqatçı şəxsiyyətində deyilən cəhətlər özünü bariz şəkildə büruzə verirdi.

Doğrudur, aspirant olduğu müddət ərzində (qiyabi aspirant olduğu üçün) o, doğulub boya-başa çatdığı Mürsəlli kəndində ixtisası üzrə müəllim işləyirdi. Ancaq tez-tez Pedaqoji Universitetə (o zamankı V.İ.Lenin adına APİ-yə) və yaxud M.F.Axundov adına kitabxanaya gəlirdi. Biz onunla uzun-uzadı söhbətlər, fikir mübadilələri edərdik. Təyyar müəllim adi söhbətlərdə bir dost və insan kimi nə qədər səmimi, güzəştə meyilli, həlim olsa da, elmi söhbətlərdə, polemikalarda, diskussiyalarda o qədər ciddi, obyektiv, güzəştə yovuşmaz idi. Təbii ki, bu deyilənlər alimin özünə inamını, həqiqətpərəstliyini ifadə edən, yalana yox, gerçəyə söykəndiyini sübuta yetirən əlamətlər sırasındadır. Həqiqi alim həmişə güzəştin deyil, həqiqətin yanında dayanır. Təyyar müəllimi tanıdığım uzun illər ərzində bu cəhət onun daimi yol yoldaşı, məslək kodeksi olmuşdur: həmişə doğrudan yapışmaq, həqiqətin yanında olmaq, əyri nə qədər zorlu görün-sə də, onu müdafiə etməmək.

Təyyar müəllimin şəxsiyyətində, alimliyində və filoloq “mən”ində müşahidə olunan bir cəhəti də nəzərə çatdırmalıyam. Bu, onun təkmini, səbrlə davranışı və ciddiliyidir. Həqiqətən də, onun şəxsiyyətində bir ciddilik və bütövlük vardır. Həmin ciddilik və bütövlük onun alim “mən”inin, ziyalı şəxsiyyətinin formalaşmasına da əsaslı şəkildə təsir göstərmişdir. Başqa sözlə desək, T.Salamoğlu təkminli, ciddi və bütöv şəxsiyyət olduğu kimi, həm də təkminli, ciddi və bütöv alimdir.

T.Salamoğlu bir filoloq alim kimi elm meydanına XIX-XX əsrlər Azərbaycan uşaq poeziyasının tədqiqi ilə qədəm basmışdır. Bu mövzu üzərində işləyərkən o, istər-istəməz, bir tədqiqatçı məsuliyyəti və yanğısı ilə xatırlatdığımız tarixi mərhələnin ictimai, siyasi, pedaqoji, ədəbi, mədəni həyatını hərtərəfli mənada öyrənməli, onlara yaxından bələd olmalı olmuşdur.

Məsuliyyət, cəfəkeşlik, axtarışa həvəs, araşdırıcı təşnəliyi, ayıq müşahidə qabiliyyəti, yüksək intellekt, dərin təfəkkür, bacarıqlı təhlil ədası tədricən Təyyar müəllimi peşəkar ədəbiyyatşünasa çevirmişdir. Və nəhayət, o, Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının nüfuzlu, tanınmış, öz sözü, səsi və nəfəsi olan filoloq alimlərindən birinə çevrilmişdir.

1990-cı ildən T.Salamoğlunun taleyi birbaşa ADPU ilə bağlıdır. Həmin ildə o, universitetdə işə başlayır. Çox keçmədən universitetdə “Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı”, “Ədəbi tənqid tarixi”, “Müasir ədəbi proses”, “Ədəbiyyat nəzəriyyəsi” və s. fənləri tədris edir. Onun şəxsiyyətində və fəaliyyətində alimliklə müəllimlik qoşalaşır. Və həm də bir-birini tamamlayır. Yəni indi biz alim T.Salamoğlunu müəllim T.Salamoğlundan ayıra bilmərik. Onun alimliyi müəllimliyinə, pedaqoji fəaliyyətinə stimül verdiyi kimi, müəllimliyi də alimliyinə qida verir. Mubaliğəsiz deyə bilərik ki, alimin bir çox elmi əsərləri, axtarış və tədqiqatları bilavasitə auditoriyanın ehtiyaclarından doğmuşdur. Yəni nəyi (və nələri) və necə tədqiq edib aydınlaşdırmağı bir çox hallarda ona auditoriya və onun tələbləri diktə etmişdir. Auditoriyada peşəkar, ayıq və həssas müəllimin qarşısına çıxan ən vacib məsələlərdən biri də budur: Tələbəyə-bu günün gəncinə, gələcəyin mütəxəssisinə nəyi və necə öyrətmək! Və ən başlıcası hansı həqiqəti, həm də necə izah etmək!

Təyyar müəllim tələbə qarşısına çıxıb ədəbiyyat tariximizin bir çox şəxsiyyətləri, problemləri, hadisələri haqqında danışmalı olarkən bir sıra mətləblərin indiyə qədər müəyyən səbəblər üzündən (ya hakim siyasi rejimin ideoloji tələblərindən, diktələrindən doğan, ya da hər hansı tədqiqatçının şəxsi münasibətindən, təfəkkür tərzindən, bacarıq və baxışından meydana gələn yanlışlıqlar ucbatından) tələbələrə düzgün, dürüst, obyektiv öyrədilmədiyini, yanlış izahatlar verildiyini duyur və görür. Həmin yanlışlıqların nəticədə ədəbiyyat tariximizə, onun ayrı-

ayrı şəxsiyyətlərinə, problemlərinə münasibətdə ciddi fəsadlara, qeyri-obyektiv münasibətlərə yol açdığını da sezir və anlayır. Elə buna görə də ayıq vətəndaş, həssas pedaqoq, intellektual filoloq və analitik təfəkkür sahibi kimi həmin yanlışlıqları zəruri olaraq düzəltmək məcburiyyətində qalır. Biz cəsarətlə deyə bilərik ki, ədəbiyyatşünas alimin bir sıra araşdırmaları, elmi əsərləri, obyektiv analizə söykənən məqalə və oçerkləri deyilən nöqsanları düzəltmək ehtiyacından irəli gəlmişdir. Biz hər yerdə və hər zaman auditoriyada dərs deyən müdərris T.Salamoğlu ilə tədqiqatçı-filoloq T.Salamoğlunu qoşa görürük.

Alimin həm tədris etdiyi fənlərin zaman hədəfi, həm də ümumiyyətlə, araşdırma obyektinə çevirdiyi zaman kəsimi XIX yüzillik də daxil olmaqla həmin əsrdən indiyə qədərki sürəkli bir dövrü əhatə edir. Bu, ədəbiyyat tariximizin iki əsrdən də uzun bir tarixi dövrü deməkdir. Həm də bu dövrün özü də fərqli mərhələlərə ayrılır. Həmin mərhələlər isə istər kəmiyyət, istərsə də keyfiyyət baxımından bir-birindən kəskin şəkildə fərqlənir. Məsələn, ədəbiyyatımızın XIX əsr və XX əsrin əvvəllərindəki inkişaf xüsusiyyətləri ilə sovet dönəmindəki, yaxud müstəqillik dövründəki inkişaf xüsusiyyətlərinin əsaslı şəkildə fərqləndiyi hamıya bəllidir. Hər ədəbi-tarixi mərhələnin dinamikasını, inkişaf tendensiyasını və təmayülünü, ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni mühitin ədəbi prosesə təsirini duymaq, bütün həqiqətləri ilə dərk etmək tədqiqatçıdan xüsusi hazırlıq, fəhm, bilik, idraki qabiliyyət, filoloq duyğusu tələb edir. Təyyar müəllimin əksər araşdırmalarında biz bu deyilənlərin şahidi oluruq. Uşaq nəsrindən yazanda da, Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixini araşdıranda da, Azərbaycan romanlarını şərh edəndə də, ayrı-ayrı ədəbi şəxsiyyətlərimizin yaradıcılıq məhsullarını təhlilə cəlb edəndə də, çağdaş ədəbi prosesə nüfuzunda da biz onu səriştəli, duyumlu və təmkinli bir ədəbiyyatşünas ampulasında görürük. Çünki həm auditoriya, həm də axtarış həvəsi, cəfəkeşliyi və nəhayət, təcrübəsi T.Salamoğlunu bir müəl-

lim-müdərris və alim kimi “bişirmişdir”, yetkinləşdirmişdir. Hər şeydən əvvəl, təhlilə, təfsirə cəlb etmək istədiyi əsərlərə, problemə, ədəbi şəxsiyyətin yaradıcılığına ayıq, həssas və duyumlu münasibət göstərməyi öyrətmişdir.

T.Salamoğlu həmişə və hər yerdə özünün alim etikasını, təmkinini qoruyub saxlayır. Həm filoloq sələflərinə, həm də müasirlərinə hörmətlə, ehtiram və sayğı ilə yanaşmağı bacarır. İrili-xırdalı hər hansı problemlə, əsərlə, bədii yaradıcılıq məhsulu ilə bağlı sözünü deyərkən “Ancaq mən varam, ancaq mənim dediklərim doğrudur”-kimi eqoist tədqiqatçı fəlsəfəsi ilə hərəkət etmir. Daim alim təvazökarlığını hiifz edir, gözləyir. Başqalarının da etdiklərini dəyərləndirməyi bacarır. Sələflərin açdığı cığırı, qoyduğu izi, çəkdiyi əməyi qiymətləndirdiyi kimi, müasirləri olan ədəbiyyatşünasların da gördükləri işi, çəkdikləri əməyi, ortalığa qoyduqları məhsulu qiymətləndirməyi özünə borc bilir. Ancaq özünün obyektiv, həqiqəti dürüst ölçən taraz tədqiqatçı arşınına da əldən qoymur. Çünki bu arşın indiyə qədər yanlış, kəsirli və qüsurlu ölçülən bir çox mətləbləri yenidən daha düzgün, daha taraz, daha obyektiv ölçməkdən və oxucuya yenidən təqdim etməkdən ötrü ona lazımdır. Tədqiqatçının dürüst, düzgün, qüsursuz ölçən bu arşını əslində oxucu kütləsinə də lazımdır. O səbəbə ki, ədəbiyyat tariximizdə, ədəbi tənqidimizdə keçmişdə və indi deyilən bir sıra yanlışlıqları, qeyri-obyektiv mülahizələri, illüziyalı fikirləri, ideoloji təhrifləri, siyasi-ədəbi yanlışlıqları, subyektiv və qüsurlu təhlilləri oxucu da bilmək istəyir. Əgər Təyyar müəllim bunların bir çoxunu öz ədəbiyyatşünas arşını ilə düzgün ölçüb dürüst şəkildə ortalığa qoyursa, bu, həm oxucunun, həm də bütövlükdə ədəbiyyatşünaslığımızın qazancıdır.

Bizim buraya qədərki söhbətimizin, yığcam izahatımızın əsas hədəf, məqsəd və məramında dayanan niyyət “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (XIX –XX əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı)” fənninə dair “XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan

ədəbiyyatının aktual problemləri” kimi mötəbər bir dərs vəsaitinin müəllifi olan T.Salamoğlunun alimlik və müdərrişlik fəaliyyətinin konturları barədə ümumi təsəvvür yaratmaqdır. Yəni bir filoloq tədqiqatçı və pedaqoq kimi Təyyar müəllim bu vəhdətdə götürməli olduğumuz meydana necə, hansı silah, hansı məslək, hansı amal, hansı intellekt, hansı düşüncə və hansı hazırlıqla qədəm basmışdır? Əlbəttə, adını çəkdiyimiz dərs vəsaitinə qədər haqqında söz açdığımız bu ədəbiyyatşünas alim cəfakeş və peşəkarlığa aparan şərəfli, həm də əzablı bir yol, sürəkli bir məsafə qət etmişdir. Beləliklə, tam cəsarətlə deyə bilərik ki, “XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatının aktual problemləri” kitabı professional bir hazırlığın, möhkəm özülü olan bir dayağın, ardıcıl və uzunmüddətli axtarışların sayəsində və üzərində ərsəyə gəlmiş, qərar tutmuşdur. Dərs vəsaitinin bu qədər uğurlu, səmərəli və yararlı alınmasının başlıca səbəbini də burada axtarmaq lazım gəlir.

Əslində qeyd olunan dərs vəsaiti təsadüfi bir hadisə kimi meydana çıxmamışdır. Bu, T.Salamoğlunun uzun illərdir ki, Azərbaycan ədəbiyyatının aktual problemləri ilə əlaqəli apardığı axtarışların, gördüyü silsilə işlərin dəyərli bir həlqəsidir. Tədqiqatçı bu yolda uzun illərdir ki, bir ədəbiyyatşünas qeyrəti və milli yanğı ilə külüng vurur, qələm çalır, tər tökür. Təyyar müəllim, hər şeydən əvvəl, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin öyrənilməsində, elmi ictimaiyyətə və kütləyə çatdırılmasında, təqdimində yetərincə boşluqların, yanılmaların, səhvlərin, illüziyaların, nöqsanlı fikir və təhlillərin olduğunu duyur və görür. Əlbəttə, deyilən qüsurların əksəriyyəti sovet dövründə aparılan tədqiqatlara, söylənən mülahizələrə, bəyan edilən analizlərə, oxucuya təqdim olunan (əslində sırınan) qənaətlərə aiddir. Belə bir hökmü verməkdə biz sovet dövründə ədəbiyyatşünaslıq sahəsində görülən işlərin dəyərini azaltmaq, bu sahədə zəhmət sərf edən alimlərin əməyinin üstündən qələm çəkmək fikrindən uzağıq. Elə Təyyar müəllim özü də həmin dönəmdə görülən iş-

lərə kifayət qədər dəyər verir, sovet dövrünün filoloq alimlərinin zəhmətini yetərincə dəyərləndirir. Şübhəsiz ki, nə Təyyar müəllim, nə biz, nə də başqa biri sovet dövründə görülən böyük, gərəkli, faydalı işləri qətiyyənlə dana bilməz. Belə bir yanlış mövqe qədirşünaslıqdan və həqiqətdən uzaq olardı.

Ancaq o da var ki və həm də danılmaz həqiqətdir ki, sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında “sovet ideologiyası”, “kommunizm stixiyası”, “bolşevik arşını”, “sosialist baxışı” deyilən bir meyar, bir şablon, siyasi bir tələb də var idi. Tədqiqatların, təhlillərin, fikirlərin əksəriyyəti də siyasi rejimin ideoloji tələblərinə, diktəsinə, şablonlarına uyğunlaşdırılırdı. Araşdırma və təhlildə hər şeyə həqiqətin gözü ilə yox, ideologiyanın gözü ilə baxmaq tələb olunurdu. Əlbəttə, nəticə ciddi fəsadlara, yanlışlıqlara, səhvlərə, təhriflərə, məntiqsiz qənaətlərə gətirib çıxarırdı. Təbii ki, bədii mətnin, sənətkar idealının və qayəsinin, müəllif amalının və ideyasının məntiqi ilə siyasi ideologiyanın məntiqi bir çox hallarda uyuşmur, hətta biri digərini inkar edirdi. Beləliklə, obyektiv düşüncə, təhlil və meyarlardan uzaq ədəbiyyat tarixçiliyi və ədəbi tənqid meydana gəlirdi. Bu isə görülən böyük işlərə kölgə salır, həqiqəti həqiqət kimi ortalığa qoymağa imkan vermirdi. T.Salamoğlu həssas bir ədəbiyyatşünas fəhmi ilə bu mənəzərni bütün mahiyyəti ilə dərk edir, onun təshihinə və “təmirinə” çalışır. Səy edir ki, ədəbiyyat tariximizin həm dünənində, həm də bu günündə həqiqət oxucuya həqiqət kimi təqdim olunsun. Hər cür siyasi, ideoloji libasdan, qabıqdan təmizlənsin. Bulanıq və dolaşmış həqiqətlər durulub yalandan, təhriflərdən təmizlənsin. Və inamla deyə bilərik ki, T.Salamoğlu öz təhlil və təfsirlərində buna uğurla nail ola bilər.

Ədəbiyyat tariximizin, onun ayrı-ayrı ədəbi şəxsiyyətlərinin yaradıcılıq məhsullarının öyrənilməsi, tədqiqi və təbliği istiqamətində diqqətəlayiq işlər görülsə də, həmin sahədə araşdırmaya, yeni baxış və münasibətə zəruri ehtiyac vardır. Bunlar bütövlükdə ədəbiyyatşünaslığımızın “aktual problemləri” sıra-

sındadır. Hətta vaxtilə öyrənilənlərin, təhlil və şərh olunanların da yenidən öyrənilməyə, təzədən təhlil və şərh olunmağa ehtiyacı vardır. Ən başlıcası tədqiq və təfsir edilənlərin mahiyyətindən, təqdimatından ideoloji nöqsanları, yalançı ştampları çıxarıb atmaq gərəkdir. Bizim ədəbiyyat tariximiz, onun irili-xırdalı çoxsaylı ədəbi şəxsiyyətləri və onların oxucuya nə demək istədikləri, mətləb və məramları, sənətkar ideali yalnız bu zaman elmi-kütləvi ictimaiyyətə dürüst şəkildə bəlli ola bilər. Çağdaş ədəbiyyat tarixçiliyimizdə, həmçinin ədəbi tənqidimizdə prof.T.Salamoğlu belə bir həqiqəti dərk edib bu yolda cəfa çəkən alimlərin öndə gedənlərindən biridir. Onun, haqqında söz açdığımız dərs vəsaiti də bunu aydın şəkildə sübuta yetirir. Kitabda barəsində söz açılanlar, həqiqətən də, XIX-XX əsrlər ədəbiyyatımızın yenidən saf-çürük edilməyə ehtiyac duyulan aktual problemləridir. Təyyar müəllimin tədqiqatçı cəhdinin məqsədində dayanan əsas hədəf ədəbiyyatımızın göstərilən dövrünün bir sıra mətləblərini ideoloji təhlil və təqdim qaranlığından xilas etmək, onu həqiqətin işığına çıxarmaqdır. Bu yöndə niyyət, məram saf və sağlam olduğu kimi, tutulan yol, gəlinən nəticə, ortalığa qoyulan elmi-metodiki əsər də sanballı, səviyyəli və təqdirəlayiqdir.

“Aktual problemlər” bütövlükdə giriş və dörd fəsildən ibarətdir. Bəri başdan əsərin müsbət məziyyətləri sırasında ilk olaraq onu xatırlatmaq lazım gəlir ki, burada XIX-XX əsrlərin hüdudlarında Azərbaycan ədəbi prosesində özünü büruzə verən ədəbi cərəyanların hər üç qolu ilə bağlı fundamental araşdırmalarla üzləşirik. Bəllidir ki, həmin qol və ədəbi təmayüllər tənqidi realizm, maarifçi realizm və romantizm idi. Təbii ki, romantizm müstəqil ədəbi cərəyan, tənqidi realizm və maarifçi realizm isə realizm ədəbi cərəyanının fərqli qolları, ədəbi istiqamətləri kimi fəaliyyət göstərmişdir. Bundan əlavə, T.Salamoğlu cəsarət və cəfakeşliklə öz tədqiqatçı yükünü bir az da artıraraq XIX-XX yüzilliklərin hüdudlarındakı ədəbi tənqidin əsas

simalarının yaradıcılığına nəzər salmağı da unutmamaşıdır. Nəticədə mənzərə dolğunlaşmış, bütövləşmiş və bir-birini tamamlamışdır. Yəni kitabda biz dediyimiz dövrün həm ədəbi cərəyanları, bu cərəyanların mahiyyəti və estetikası, onların aparıcı simalarının yaradıcılığının əsas məqamları, məfkurə yükü barədə, həm də o dövr ədəbi tənqidimizin ümumi mənzərəsi haqqında müəyyən obyektiv elmi məlumatlar ala bilirik. Belə bir uğurlu cəhət müəllifin xatırladılan ədəbi-tarixi mərhələnin gedişatına, proseslərinə, təmayüllərinə, ideya-mövzu axtarışlarına, təlqin və təbliğ etmək istədiyi mətləblərə geniş müstəvidə baxmaq istəyindən və missiyasından irəli gəlmişdir. İstək və missiyanın yükü ağır, cəfali və məsuliyyətli olsa da, nəticəsi səmərəli və fərəhlidir.

Girişdə müəllif təşrih obyektini kimi götürdüyü hədəflərə obyektiv, ideologiyasız, bədii mətnin və sənətkar idealının həqiqətləri ilə yanaşacağını, yalnız ədəbi cərəyanın, bədii mətnin diktəsi, meyarları, estetikası baxımından söz deyəcəyini vəd edir. Diqqətəlayiq cəhətdir ki, tədqiqatçı bütün araşdırma və şərh boyunca öz vədinə sadıq qalır. Nəticədə həm sağlam polemikalar üçün çeşidli fikirlərə yol açır, həm də bir sıra qənaətlərində əvvəl deyilənlərin yanlış, onun dediklərinin isə doğru olduğuna oxucunu inandırır. Həmin inandırma bacarığında Təyyar məllimin aldığı enerji ancaq bir istinad dayacağına söykənir: bədii mətnin həqiqəti. Başqa sözlə, təcrübəli, səriştəli, ayıq bir filoloq kimi T.Salamoğlu iki məsələni (ağı və qaranı) bir-birindən yetərincə ayıra bilir. Təhlil zamanı nəyə söykənmək, hansı meyarı əsas götürmək? İdeologiyanın tələb və “həqiqətləri”ni, yoxsa bədii mətnin, sənətkar idealının həqiqətlərini (Əlbəttə, biz buraya tədqiqatçının bədii mətnin, sənətkar idealının və ədəbi cərəyanın mahiyyətini, estetikasını hansı dərəcədə, hansı səviyyədə dərk və fəhm etmək imkanlarını da əlavə etməliyik). Təyyar müəllim üçün bədii mətn müqəddəsdir, obyektiv söz demək üçün yeganə və ən etibarlı mənbədir. Müqəddəs və ob-

yektiv söz deməkdən ötrü onun özünə üz tutmaq, ona istinad etmək, onun həqiqətlərini anlamaq (anlamağı bacarmaq!) lazımdır. Bunsuz ədəbiyyatşünas heç vaxt doğru, dürüst nəticəyə gələ bilməz.

“Aktual problemlər”in “Tənqidi realizm ədəbi cərəyanı” adlanan I fəslinin ilk yarımfəslində fəslə, burada qoyulan mətləblərə, söylənən yeni mülahizələrə giriş kimi əvvəlcə ədəbiyyatşünaslıq müstəvisində tənqidi realizmin estetikası geniş şəkildə təhlilə cəlb edilir. Belə bir giriş-izahat fəslin sonrakı yarımfəsilərində bir çoxları üçün mübahisəli və hətta bəzən qəbul edilməz görünən təhlilləri arqumentli şəkildə təqdimə, söylənən qənaətləri əsaslandırmağa xidmət edir. Məhz bu arqumentlərin, nəzəri və əməli dəlillərin (əməli dəlil dedikdə biz bədii mətnin özünü nəzərdə tuturuq) sayəsində tənqidçi uzun onilliklər boyu ədəbiyyatşünaslıqda “qaranlıq dünya”nın, “zülmət səltənəti”nin insanlarına, bədii tiplərinə bəslənilən yanlış münasibətin, təhrif olunmuş izahatların mahiyyətini üzə çıxarır. Bununla paralel olaraq onun ideoloji mahiyyətini, real həqiqətini, estetikasını ortalığa qoyur. Həm də təəssüflənir ki, ədəbiyyatşünaslığımızda sovet dönmindən start götürən yanılmalar, qeyri-obyektiv təhlillər hələ də (müstəqillik dövründə də!) öz ömrünü gur və şaxəli şəkildə davam etdirir. Hansı ki həmin təhlillərin izi, sorağı, təsiri ali məktəb auditoriyalarına qədər gedib çıxır. Halbuki indi “qaranlıq dünya”nın həqiqətlərinə, “zülmət səltənəti”nin insanlarına (bədii tiplərinə) yeni sözlə, yeni gözlə (həm də obyektiv gözlə) baxmağın vaxtıdır.

Əlbəttə, Təyyar müəllimin “aktual problem” kimi üzərində dayandığı nöqtələr çoxdur. Bunların hamısına bizim toxunmağımıza nə imkan, nə də lüzum yoxdur. Həmin problemlərlə tanışlıq üçün ən etibarlı qaynaq elə dərs vəsaitinin özüdür. Ancaq fikrimizin sübutu üçün bir-iki fakta (münasibət və təhlilə) toxunmaq yerinə düşər. Məsələn, bütün sovet dönmində Mirzə Cəlilin ədəbiyyatşünaslıqda daim diqqət və dövriyyədə olan,

barələrində sıx-sıx danışılan Novruzəli və Məmməd həsən əmi obrazlarına tənqidçinin münasibəti, baxışı ənənəvi münasibət və baxışlardan tamamilə fərqlənir. Belə ki, ədəbiyyatşünaslığımızda ta 20-ci illərdən başlayaraq “qaranlıq dünya”nın bu zavallı insanlarına, “kiçik adamlar”ına, daha dəqiqi, yaddaqalan bədii obraz səviyyəsinə qaldırılmış tiplərinə, “zülmət səltənəti”nin təmsilçilərinə, bir qayda olaraq, canlı meyit, çörək yeyən və danışan, lakin heç bir düşüncəsi, mühakiməsi, dərrakəsi olmayan alət kimi dəyər verilməmişdir. Guya dünyanın nəinki mədəni tərəqqisindən, hətta adi gedişatından da xəbərsiz olan bu adamlar nə düşünüb-daşınmağı, nəyisə anlamağı, götür-qoy və dərk etməyi, nə də irili-xırdalı hansısa bir məsələ barədə mühakimə yürütməyi bacarırlar. Hər cür şüur, mühakimə, idrak və götür-qoy etmək qabiliyyətindən məhrum olan novruzəlilər, məmməd həsən əmilər canlı cənazələrdir, qidalanan və danışan müqəvvalardır, cəhalət dünyasının ictimai robotlarıdır. Bunun ədəbiyyatşünaslıqda əsaslı (və həm də sürəkli) qüsur olduğunun fərqi nə varan T.Salamoğlu bu qüsurun səbəbini, fəlsəfəsini də açıb göstərir və haqlı olaraq yazır: “İdeoloji resept Novruzəlini ancaq “qaranlıq dünya” adamı kimi təqdim etmək imkan verir. Buna görə də onun ictimai şüurunda dünyanın “qaranlığı”nı təsdiqləyə biləcək bütün potensial əlamətlər qabardılır, “qaranlığı” yarım keçmənin əlamətləri kimi qəbul edilə biləcək bütün düşüncə və hərəkətlər mümkün qədər “zərərsizləşdirilərək” təqdim edilir.”

Deyilən qüsurun səbəbini, mahiyyətini nəzərə çatdırmaqla yanaşı, tənqidçi Novruzəlinin də (Novruzəlilərin də!), Məmməd həsən əminin də (Məmməd həsən əmilərin də!) ədəbiyyatşünaslıqda indiyə qədər, yəni az qala yüz ilə yaxın bir müddət ərzində xarakterizə və təqdim edildikləri kimi olmadığını əsaslandırır. Həm də əsaslandırma zamanı bilavasitə mətnin diktəsindən, məntiqindən çıxış etdiyindən onun mülahizələri oxucunu daha çox inandırır, əsaslı və sübutlu görünür. Təyyar müəl-

lim problemi və problemdən doğan sualı konkret, həm də aydın şəkildə belə qoyur: “Məmməd həsən əmi düşünə bilən, yoxsa düşünməyən qəhrəmandır? Bu suala cavab vermək vacib şərtidir. Çünki Məmməd həsən əminin bir şəxsiyyət və vətəndaş kimi özünü təsdiqi bu sualın cavabından asılıdır”. Sonra suala cavabı ideologiyanın qəliblərində, kodeksində deyil bədii mətnin özündə axtarır. Məhz mətnin həqiqəti ilə isbat edir ki, Novruzəli də, Məmməd həsən əmi də öz çevrələrində, öz mühitlərində, öz səviyyələrində əməlli-başlı düşünüb-daşınmağı, yaxşını yamandan ayırmağı, öz gəlir-çıxarlarını anlamağı, götür-qoy etməyi bacarırlar. Onlar danışan alət, canlı müqəvva deyillər. Onların məntiqi ədəbiyyatşünaslığın (və ədəbiyyatşünasların) məntiqindən daha üstün və inandırıcıdır. Sadəcə olaraq onlar savadsızdırlar, mədəniyyət və maarifdən xəbərsizdirlər, ictimai mühitin xürafat, cəhalət, mövhumat və rəzalətinin çirkəbi, əsarəti içindədirlər. “Zalımın atasının goruna od vurmaq” (M.F.Axundov), inqilabçılıq, öz hüquqlarını tələb etməyi bacarmaq missiyasından, düşüncəsindən məhrumdurlar. Lakin ictimai robot deyillər. Deyilən inqilabçılıq, öz haqqını tələb etmək keyfiyyətini aşılamaqdan ötrü onlar maariflənməli, tərbiyə olunmalı, başa salınmalıdırlar. Bu məziyyət isə bütün cəmiyyət səviyyəsində yerinə yetirilməli olan bir missiyadır. Danışan aləti, ictimai müqəvvanı isə “zalımın atasının goruna od vurmaq” səviyyəsində tərbiyə etmək, anlatmaq mümkün deyil. Doğrudur, tənqidi realist olan Mirzə Cəlilin mətnində həmin çıxış yolu birbaşa göstərilmişdir. Yazıçı bir qələm sahibi kimi bunu birbaşa göstərməyi bir məqsəd olaraq qarşısına da qoymur. Ancaq mətnaltı, mətnarxası qatda həmin sosial reallığı dərk etmək, duymaq, daha dəqiqi sezmək mümkündür. Sovet, bolşevik resepti ilə təhlil aparan ədəbiyyatşünasların “qaranlıq dünya”nın bədii tiplərində “inqilabçılıq” axtarışı, bu keyfiyyəti tapmadıqda isə onları töhmət, qınaq obyektinə çevirməsi də ideoloji reseptin dumana bürünmüş buyruğundan qaynaqlanır. Nəti-

cə etibarını ilə Məmməd həsən əminin və onu daha dürüst duyduğu səbəbindən Təyyar müəllimin tədqiqatçı məntiqi ədəbiyyatşünaslığımızın az qala yüz ilə qədər ömür sürən yanlış məntiqini üstələyir.

I Fəsildə Azərbaycan tənqidi realizminin iki böyük ədəbi simasının yaradıcılıqlarının bir sıra “aktual problemlər”inə toxunulur. Bunlar C.Məmmədquluzadə və M.Ə.Sabirdir. Təbii ki, hər iki sənətkar Azərbaycan tənqidi realizminin öncül, bayraqdarı və nəhəngləridir. Sabir yaradıcılığına baxışda da tədqiqatçının fikirləri orijinal və təzə görünür. Doğrudur, çağdaş ədəbiyyatşünaslar içərisində bu baxışı qəbul etməyənlər (və ya qəbul etmək istəməyənlər), ona çiyin çəkənlər, dodaq büzənlər də vardır. Fəqət həqiqət ortalıqdadırsa, bu deyilən neqativ məziyyətlər heç bir yük daşımır, “özündə şey” olaraq qalır.

Dərs vəsaitinin I fəslində Sabir ədəbi məktəbinin tənqid pafosunun və xüsusiyyətlərinin şərhinə də təfəssilatlı yer ayrılmışdır. Müəllif deyilən məsələni ətraflı surətdə elmi analizdən keçirdikdən sonra bu kontekstdə Səməd Mənsurun yaradıcılığının bir sıra məqamlarının şərhinə də ayrıca yer verir.

Dərs vəsaitinin istər I, istərsə də sonrakı fəsillərində diqqəti xüsusi olaraq cəlb edən zəruri bir məsələyə də toxunmaq lazım gəlir. Hansı ki, bu məsələ aktual bir problem kimi T.Salamoğlunu da ciddi şəkildə narahat və məşğul etmişdir. Deyilən problem uzun onilliklər boyunca, yəni bütün sovet dönməsində siyasi-ideoloji sferada olduğu kimi, ədəbiyyatşünaslıqda da özünü göstərmiş, əsərə filoloq baxışlarının hakim xətlərindən biri kimi diqqəti cəlb etmişdir. Hətta indi də ədəbiyyatşünaslıqda öz statusunu qoruyub saxlamaqda, hakim xətt olaraq qalmaqdadır. Bu, dinə münasibətlə din xadimlərinə münasibətin eyniləşdirilməsi, eyni arşınla ölçülməsidir. Əslində bu, məsafəni tərəziylə, ağırlığı isə arşınla ölçməyə bənzəyir. Alınan nəticə də hər iki əməliyyatda yanlışlığa, daha dəqiqi, nəticəsizliyə səbəb olur.

Məlumdur ki, kommunist ideologiyası ateizmə əsaslanırdı. Dini qəbul etmir, istər dinə, istərsə də onun xadimlərinə, ruhanilərə düşmən münasibət bəsləyir, inkarçı mövqedən yanaşırdı. Belə bir tendensiya ifrata vararaq hətta sosial-ideoloji mühitdə dinlə din xadimini eyniləşdirmək, onlara eyni prizmadan baxmaq kimi qeyri-obyektiv nəticəyə gətirib çıxarmışdı. Məsələ burasındadır ki, belə bir səhv, nimdaş və həqiqətdən kənar baxış bütünlüklə ədəbiyyatşünaslığı da öz ağışuna almışdır. Nəticədə klassik ədəbiyyatımızın çoxəsrlik tarixində XIX-XX əsrlərin hüdudları da daxil olmaqla yaranan çoxlu sayda bədii əsərlər, daha dəqiqi, dini mövzuda yazılmış və yaxud din xadimləri haqqında qələmə alınmış bədii nümunələr (bu əsərlərdə din xadimi istər tərifi, istərsə də tənqid edilsin, fərqi yoxdur) yanlış, qeyri-elmi, qeyri-obyektiv təhlil və təqdim olunmuşdur. İdeoloji burulğanda yaranan bu meyl ədəbiy-yatşünaslıqda eninə və dərininə o qədər kök salmışdır ki, axırda ədəbiyyatşünaslığın özü də bu cəfəngiyata inanmağa başlamışdır. Bu hələ fəlakətin bir tərəfidir. Fəlakətin digər daha qorxulu tərəfi ondan ibarətdir ki, ədəbiyyatşünaslıq özünün sürəkli, inadlı, ardıcıl yalanları və təqdimatları ilə ədəbiyyatşünaslığa dair əsərləri az-çox mütaləyə edən kütləni də buna inandırmışdır. Öz yalanlarını oxucu kütləsinin böyük bir qisminə sıraya bilməmiş, belə mülahizələri onların təhtəşüuruna yeridə bilməmişdir. Təəssüf doğuran burasıdır ki, bizim ədəbiyyatşünaslığımız və bu ədəbiyyatşünaslara inanan oxucu kütləmiz hələ də bu səhv, zərərli, qeyri-elmi tendensiyadan yaxasını qurtara bilməmişdir. Təyyar müəllimin həssaslıqla, ayıq təfəkkürlə diqqət yetirdiyi “aktual problemlər”dən biri də budur. Tədqiqatçı özü məsələyə tamamilə yeni müstəvidə, yeni baxışla yanaşdığı kimi, ədəbiyyatşünaslarımızı da problemə yenidən baxmağa, bu vacib məsələdə suyu süddən seçməyə çağırır.

Filoloq alim çox doğru olaraq başa salır ki, XIX-XX əsrlərin hüdudlarında yaşayıb fəaliyyət göstərmiş çoxlu sayda qə-

ləm və istedad sahiblərimiz hansı ədəbi cərəyana mənsubluğundan asılı olmayaraq, dinə son dərəcə rəğbətlə, məhəbbətlə yanaşmış, onu vacib etiqad, inanc sistemi, bəşər övladında müsbət mənəvi-əxlaqi dəyərlər formalaşdırmağa stimül verən ən vacib vasitə kimi qiymətləndirmişlər. S.Ə.Şirvani də, H.Zərdabi də, Ə.Hüseynzadə də, Ə.Ağayev də, C.Məmmədquluzadə də, M.Ə.Sabir də, N.Nərimanov da, Ə.Haqqverdiyev də və onların müasiri olan ədiblərimiz, şairlərimiz də islama və ümumiyyətlə, monoteist dinlərə hörmətlə yanaşmışlar. Bəs onların din xadimlərini, ruhaniləri kəskin şəkildə həcv, tənqid və ifşa etməsinin səbəbi nə idi? Bu məsələyə necə münasibət göstərmək gərəkdir? Əlbəttə və təəssüf ki, sovet ədəbiyyatşünaslığı bu məsələdə ideoloji təlimatın diktəsi əsasında cini şeytandan, mələyi iblisdən, qaranı ağdan fərqləndirməmişdir. Belə ki, xalqımızın inkişaf tarixində milli intibah epoxası kimi səciyyələnən XIX əsrin II yarısı və XX əsrin əvvəllərində bizim mütərəqqi baxışlı, vətənin və millətin istiqlalı, xoşbəxt istiqbalı naminə çalışan mütəfəkkirlərimiz, qələm fədailərimiz dini din xadimlərindən yetərincə ayırmış, fərqləndirmişlər. Onlar mürtəcə, mühafəzəkar, mənfəətpərəst din xadimlərini sıx-sıx, ardıcıl və kəskin şəkildə tənqid etmiş, hətta ifşa hədəfinə çevirmişlər. O din xadimlərini ki, əsrlər boyunca ya savadsızlıqdan, ya da öz şəxsi mənfəətləri naminə islam aləminə ancaq xürafat, mövhumat, fanatizm, cəhəlat, rəzalət “bəxş etmişlər”. Şərqi tənəzzülünə, cəhəlat və zəlalətinə səbəb olmuşlar. Bizim mütəfəkkirlərimizin, şair və yazıçılarımızın tənqid hədəfinə çevirdikləri də din və şəriət adından istifadə edən həmin ruhanilər idilər. Deməli, din xadimlərini, onların törətdikləri fəsadları dinin ayağına yazmaq ciddi yanlışlıqdır. Sovet ideoloji konsepsiyasına, onun ateist fəlsəfəsinə sərif etdiyindən siyasi rejim bu qüsurlu, yanlış, nimdaş və həqiqətdən uzaq yükü ədəbiyyatşünaslığın da boyuna qoya bildi. Yüz ilə yaxındır ədəbiyyatşünaslıq oxucunu inandırmağa çalışır ki, din xadimini tənqid elə dini tənqid et-

məkdir. Məsələn, guya N.Nərimanovun “Pir” hekayəsi din əleyhinə yazılmış bir əsərdir. Halbuki Təyyar müəllimin də iqrar və isbat etdiyi kimi, “Pir” dindən, şəriətdən bir fırıldaq vasitəsi kimi istifadə edən, mövhumata, cəhəlatə, fanatizmə səbəb olan din xadimlərinin əleyhinə yazılmış bir nümunədir. Yəni buradakı tənqid hədəfi din yox, saxtakar din xadimləri və onların zəhərlədiyi ictimai mühitdir.

T.Salamoğlunu klassik irsimizi sağlam məzmunu, ideya və mətləbləri, daşdığı obyektiv yükün meyarları ilə oxucuya başa salmaq əsaslı şəkildə düşündürür. Təbii ki, haqqında danışdığımız bu problem, yəni təhlil və təbliğatda dinə münasibətlə din xadiminə münasibətin başqa-başqa şeylər olduğunu anlatmaq da bir təəssübkeş yanğısı ilə onu narahat edir. Bu istiqamətdə onun gördüyü faydalı təşəbbüslər əsl örnəkdir.

Haqqında danışdığımız dərs vəsaitinin II fəslə maarifçi realizm ədəbi cərəyanının nümayəndələrinə həsr olunmuşdur. Bu fəsildə Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov və İ.Musabəyov kimi sənətkarların yaradıcılığında üzləşdiyimiz və maarifçi-realizmin estetikasına, ölçülərinə, tələblərinə uyğun gələn, lakin uzun illər boyunca fərqli, yaygın, qeyri-qənaətbəxş baxışlarla şərh olunan bir sıra “aktual problemlər” nəzərdən keçirilir. Həmin problemlərin çoxunun indiyə qədərki şərhə müasir tələblər baxımından, daha doğrusu, həqiqət baxımından mübahisə doğurur və yeni baxışa, yeni münasibətə ehtiyacı vardır. Məsələn, doğrudan da, uzun onilliklər boyu “tədqiqatların əksəriyyətində Ə.Haqverdiyevin dramaturgiyası dini dünyagörüşdən sərf-nəzər edilir. Tədqiqatçılar dini dünyagörüşünün Haqverdiyevin dram estetikasında oynadığı çox mühüm rolunu görməməzliyə vurur və məsələlərə daha çox ümumi əxlaqi ideyalar, didaktika çərçivəsində öləri toxunmaqla üstündən keçməyə çalışırlar”. Problemin şərhinə belə bir prizmadan baxan T.Salamoğlu haqlı olaraq Əbdürrəhim bəyin yaradıcılığında, o cümlədən dramaturgiyasında dini dünyagörüşünün nəzərə alınmamasının, şüur-

lu ateizm axtarışının əleyhinə çıxır. Bunun birtərəfli, yarımçıq, bəzən də yanlış təhlillərə yol açdığını diqqətə çatdıran alim sənətkarın dramaturgiyasına məhz özünün dediyi həqiqət güzgüsündə baxmağı bacarır. Bu cəhət “Dağılan tifaq” və onun baş qəhrəmanı Nəcəf bəy də daxil olmaqla bəy obrazlarının səciyyələndirilməsində, xarakteristikasında maraqlı, orijinal, həm də polemikaya yol açan qənaətlərə gətirib çıxarır. Fikrimizcə, əənəvi standart, şablon təhlillərdən fərqli olaraq, Təyyar müəllimin mülahizələrində mübahisəli cəhətlərin varlığı işin ancaq uğurlu məziyyətlərindən sayıla bilər. Çünki həqiqət yalnız bu mübahisələrin gedişində üzə çıxa bilər. Filoloq alim bu məqamda müstəqillik dövrü ədəbiyyatşünaslığımızın bu yöndə qarşısında duran vəzifəni də xatırladır və haqlı olaraq yazır: “Müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığının qarşısında duran vəzifə əsərdə dini dünyagörüşünün bədii ifadəsinə göz yummaq deyil, yaxud ateist mövqedən verilmiş şərhləri bir qədər də “tündləşdirmək, qəlizləşdirmək” deyil, bədii mətnə istinadla və bu gün müstəqilliyin bizə verdiyi imkanla yazıçı dünyagörüşünü bədii həqiqətə uyğun şəkildə şərh etmək, mövzunun ideyaestetik ifadəsində dini dünyagörüşünün yerini bərpa etməkdir”. Doğrudan da, indi ədəbiyyatşünaslığımızın “namus və vicdan yükünü” çəkən ədəbiyyatşünasların mövqeyi Təyyar müəllimin tədqiqatçı mövqeyi ilə uzlaşır. Digər filoloqlarımız da bu çağırışa haray verməli, bu istiqamətdə iş görməlidirlər. Bu həm onların öz qazancı, həm də ədəbiyyatşünaslığımızın qazancı ola bilər. Ədəbi-tarixi mirasımızı, klassik sənətkarlarımızın yaradıcılığını daha obyektiv, daha dürüst, daha şəffaf dərk etməkdə oxucu kütləsinə yardım edər.

Təyyar müəllimin ayıq başla, iti tədqiqatçı fəhmi ilə nəzər yetirdiyi “aktual problemlər”dən biri də ədəbiyyatşünaslığımızda uzun müddətdir ki, mübahisəli olan, fərqli filoloqların fərqli yanaşdığı, fərqli təsrih etdiyi, fərqli yönərdən baxdığı, lakin sabitləşməyə (sabit fikrə), yekdil rəyə ehtiyacı olan “uçurum

dərələr” problemidir. Deyilən məsləyə tədqiqatçı II fəsilə N.Nərimanovun “Bahadır və Sona” romanını analiz edərkən toxunur. Romanın ideya-estetik qayəsində başlıca hədəflərdən olan bu məsələyə biz XIX-XX yüzilliklərin qovşağında başqa əsərlərdə də (həm bədii, həm də publisistik əsərlərdə) rast gəlirik, Onu da deyək ki, zikr olunan problem yalnız xatırladılan zaman kəsiminin problemi deyil. Bu məsələ əsrlər boyunca da im bədii-fəlsəfi fikri məşğul etmiş, bununla bağlı orta əsrlər Şərq, o cümlədən Azərbaycan ədəbiyyatında kəmiyyətcə çox, keyfiyyətcə sanballı bədii nümunələr meydana gəlmişdir.

T.Salamoğlu araşdırmasında “uçurum dərələr” probleminə “Uçurum dərələr hansı dərələrdir?” sualı kontekstində cavab axtarmışdır. Onun bu kontekstdə yürütdüyü mülahizələr, söylədiyi fikirlər orijinallığı ilə diqqəti cəlb edir. Müəllif belə bir qənaətə gəlir ki, müxtəlif dinlərdən, təriqətlərdən, məzhəblərdən, etiqad və inanc yollarından ibarət olan bu uçurumlar Allah-taalanın hökmü ilə deyil, bəşər övladının ağılı, iradəsi ilə onun cəhaləti, qəfləti, mənəvi-idraki dayazlığı nəticəsində yaranmışdır. Həm də insan övladlarının uydurduqları bu “uçurum dərələr” nəticədə insanlığın əleyhinə yönəlmiş, saysız-hesabsız faciələrə, fəlakətlərə, qanlara və qırğınlara yol açmış, bəşər övladlarını bir-birinə düşmən etmişdir. Orta əsrlər islam şərqində də təriqət ədəbiyyatında insanların uydurduğu müxtəlif etiqad yolları kəskin şəkildə tənqid və ittiham edilmişdir. Biz bu ideyanın bədii-fəlsəfi təzahürünü C.Rumidə də, Y.Əmrədə də, Nəsimidə də, M.Füzulidə də, S.Təbrizidə də aparıcı ideya-təbliğət xətti kimi görə bilirik. N.Nərimanov həmin ənənəni yeni zaman kəsimində maarifçi-realist ədəbiyyatın ideya-estetik ölçüləri çərçivəsində, yeni bədii forma və məzmununda ortaya qoymuşdur. Təyyar müəllimin əsərə yanaşma tərzini, baxış bucağı mətnin həqiqətinə əsaslandığından oxucunu inandırır.

Dərs vəsaitinin III fəslində Azərbaycan romantizminin bəzi nümayəndələrinin yaradıcılıq irsinin müəyyən məqamları, bədii

nümunələri üzərində araşdırma aparılır, Azərbaycan romantizminin bir sıra “aktual problemləri” nəzədən keçirilir. Burada tədqiqatçı, əsasən, A.Şaiqin “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeiri, C.Cabbarlının dramaturgiyası, Ə.Cavad və Umgülüm Sadıqzadənin yaradıcılıqlarından bəzi örnəklər üzərində dayanır. Əvvəlki fəsillərdə olduğu kimi, buradakı baxış, elmi analiz və mühakimələrdə də bir tərəvət, orijinallıq vardır. Ancaq mübahisə doğuran, sağlam elmi polemikaya yol açan məqamlar da az deyil. Təbii ki, bu işin təqdirəlayiq cəhətlərindəndir. Çünki hər hansı bir araşdırmada marağa, mübahisəyə, mükəliməyə səbəb olan fikir yoxdursa, deməli, orda yeni, diqqətəlayiq bir şey də yoxdur. Əlbəttə, bu fəsildə təhlil və təşrihə cəlb edilən bütün əsərlərə münasibətin səciyyəsi barədə fikir söyləməyə imkan yoxdur. Ona görə də biz yalnız filoloq alimin A.Şaiqin “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeiri barədə söylədiyi fikirlərə münasibət bildirməklə kifayətlənirik. Təbii ki, münasibəti tədqiqatçının bilavasitə öz sözlərindən çıxış edərək bəyan etmək daha inandırıcı görünür. Belə ki, ədəbiyyatşünaslığımızda A.Şaiqin adı çəkilən şeiri barədə XX əsrin əvvəllərindən günümüzdə qədər deyilən mülahizələri elmi-nəzəri baxımdan təhlilə cəlb edən, söylənən fikirləri ümumiləşdirən müəllif nəticədə səriştəli bir filoloq təcrübəsindən çıxış edərək yazır: “Ancaq elə buradaca ortalığa sual çıxır ki, şair “fitnəni, zülmü, nifaqı” məhv etmənin yolunu nədə görür? Bəşəriyyəti hansı yola dəvət edir? Bəlkə, bu bizim uzun illər adət etdiyimiz və sənətkarların boyuna qoyduğumuz “inqilaba çağırış”dır, “inqilabi mübarizə”yə dəvətdir? Yox, belə deyil, ən azı bu şeirdə məsələyə marksist-cəsinə həll vermək A.Şaiqin xəyalından belə keçməmişdir. A.Şaiqin romantik düşüncəsi məsələni idealist-cəsinə həll edir. Bu isə o deməkdir ki, bəşəriyyətin əsrlərdən bəri zülmə alışmasının, “pərakəndə”, “dağılmış” halda qalmasının tarixdən üzü bəri gələn və bu günümüzdə qədər davam edən ciddi səbəbləri var. Bu günün insanları bu səbəblər üzərində düşünməlidir və

A.Şaiq bizi bu səbəblər üzərində düşünməyə, düşünərək səbəbləri aradan qaldırmağa səsləyir. A.Şaiq bəşər övladının bu günkü günə qədər “pərakəndə”, “dağılmış” vəziyyətdə qalmasını onun özünün-özünə zülmündə axtarır”. Təyyar müəllim belə bir nəzəri hökmü verdikdən sonra şeirin mətnini həssə-hissə təfərrüatlı şəkildə analizdən keçirməklə verdiyi hökmün həqiqiliyinə bizi inandırır. İsbat edir ki, əvvəlki təhlillərdəki, mülahizələrdəki dolaşıqlıq, yanlılıq, sapmalar haradan qaynaqlanır və niyə doğru deyil. Biz ortalığa qoyulan arqumentlərin tutarı əsasında Təyyar müəllimin mülahizələri, qənaətləri ilə razılaşmalı oluruq.

Dərs vəsaitinin sonuncu, yəni IV fəslə XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbi tənqidinin inkişaf problemlərinə həsr olunmuşdur. Bu problemlərə tədqiqatçı F.Köçərli, S.Hüseyn və Ə.Hüseynzadə kimi mütəfəkkir şəxsiyyətlərimizin ədəbi tənqidlə bağlı yaradıcılıq irsi kontekstində yanaşmışdır. Təbii ki, adı çəkilən və Təyyar müəllimin hər birinin tənqidçilik fəaliyyətinə ayrıca oçerklər həsr etdiyi bu böyük simalar haqqında söhbət gedən ədəbi-tarixi mərhələdə ədəbi tənqidimizin əsas təmsilçiləri idilər.

Əlbəttə, dərs vəsaitinin müsbət, uğurlu cəhətləri kifayət qədər çoxdur. Burada onun bütün detallarını, təfərrüatını incələməyə nə imkan, nə də ehtiyac yoxdur. Biz kitab haqqında nə qədər çox, nə qədər təfərrüatlı danışsaq da, kitabın özü qədər onu yaxşı, məqsədəuyğun təqdim edə bilmərik. Dərs vəsaiti barəsində dolğun, daha dürüst, daha əhatəli təsəvvür əldə etməkdən ötrü biz kitabın özünü oxumağı, mütaləə etməyi məsləhət görürük. Ən yaxşı, etibarlı təqdimat elə kitabın özüdür. Biz əminik ki, kitab həm tələbələr, həm də ümumilkdə elmi ictimaiyyətimiz üçün faydalı bir töhfə olacaqdır.

Sonda bir məsləyə də diqqəti cəlb etmək istəyirik. Çağdaş zamanımızda, təəssüflər olsun ki, xılt və boz ədəbiyyat nümunələri mətbuatı, coxsaylı kitabları başına götürmüşdür. Bu nü-

munələri (onlara əsər deməyə adamın dili gəlmir) müəllifindən başqa nə oxuyan, nə də faydalanan vardır. Əslində bu örnəklərdə faydalanmalı bir cəhət də tapmaq mümkün deyil və onların çoxunun ədəbiyyata, bədii sözə dəxli də yoxdur. Cari ədəbiyyatşünaslığımızda da eyni mənzərə ilə üzləşirik. Yazılan, işiq üzü görün “elmi araşdırmaların”, məqalə və kitabların kəmiyyəti kifayət qədər çox, keyfiyyəti isə ümumiyyətlə, yoxdur. Hətta bəzilərinin keyfiyyəti utanılacaq, xəcalət çəkiləcək həddə aşağıdır. Belə bir ədəbi-elmi mühitdə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının “namus, şərəf və vicdan yükünü çəkənlər” az qala barmaqla sayıla biləcək qədər azdır. Tam səmimiyyət və vicdanla deyə bilərik ki, T.Salamoğlu da həmin yükü çəkənlərin cərgəsindədir. Onun alim, axtarışçı, araşdırıcı və tədqiqatçı missiyasının ən böyük amalı, əməli və meyarı həqiqətdir. Meyar həqiqətdirsə, tədqiqatçının getdiyi yol da onu nəhayətdə həqiqət meydanına aparıb çıxarır. Bədii sözün və elmin səmərəsi isə yalnız həqiqət meydanında üzə çıxıb bilər.

Yaqub Babayev
filologiya elmləri doktoru, professor

GİRİŞ, yaxud problemlərin elmi həllinin metodoloji tərəfləri haqqında

Bu kitab elmi ənənədən doğulub. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatına dair ədəbiyyatşünaslığın keçdiyi yolun irəliyə doğru hərəkəti, davamı kimi yazılıb. Bu illərin ədəbiyyatı ədəbiyyat tariximizdə həmişə müstəqil bir dövr kimi araşdırılıb. İki əsrin qovşağında yaranan bu ədəbiyyat zaman etibarlı ilə bir neçə onilliyi əhatə etsə də, ədəbiyyatşünaslığımızda mürəkkəb və zəngin bir dövr kimi dəyərləndirilərək araşdırılıb. Ədəbiyyatımızda fərqli “izm”lər məhz bu dövrdə meydana çıxıb. Məhz bu dövrün hesabına Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı ədəbiyyatımızı fərqli estetik hadisələr kontekstində dərk və təhlil təcrübəsinə yiyələnib.

Bu dövrün ədəbiyyatının müstəqil bir fənn – kurs kimi ali məktəblərdə tədrisi də uzun bir yol keçib.

Mir Cəlal Paşayevin “Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917-ci illər)” tədqiqatında XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatının “izm”lər kontekstində araşdırmaq təcrübəsi tədris prosesinə uğurla tətbiq edilib. Xüsusən Mir Cəlal və F.Hüseynovun birgə müəllifliyi ilə ərsəyə gələn ali məktəblər üçün “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” dərsliyi dövrün ədəbiyyatının aparıcı ədəbi cərəyanların və metodların estetikası, əsas nümayəndələrinin yaradıcılığı kontekstində tədris etməyin mükəmməl təcrübəsini verib. Çünki həmin dərslük XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının iki böyük tədqiqatçısının uzun illər apardıqları axtarışların nəticəsi kimi ərsəyə gəlib.*

* Bu dərslük müstəqillik dövründə yarandığı zamanın siyasi tələblərindən irəli gələn stereotiplərdən təmizlənərək yenidən tələbələrin ixtiyarına verilib. Bu xeyirxah təşəbbüsün sahibləri və icraçıları misli olmayan dəyərlı bir işə imza atıblar.

Onun bir üstün cəhəti də o idi ki, dərslük müəlliflərin ali məktəbdə söylədikləri mühazirələrin praktik nəticələrini də özündə əks etdirirdi. “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” dərslüyü zəngin elmi-nəzəri və metodiki baza əsasında yarandığı üçün bu gün də tələbələrin stol üstü kitabı missiyasında çıxışını əldən vermir.

Lakin bir başqa məsələyə də diqqət çəkmək lazım gəlir. Dərslüyün müəlliflərin öz sağlıqlarında çap etdirdikləri son təkmilləşdirilmiş nəşrinin üzərindən qırx ilə yaxın vaxt keçir. Keçən vaxt isə ədəbiyyatşünaslığın irəliyə doğru hərəkətini şərtləndirir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı sözü gedən dövrün ədəbiyyatı ilə bağlı yeni axtarışlarını, elmi-nəzəri və metodoloji baxış bucağını ortaya qoyur. Bədii materiala müstəqillik dövrünün tələblərindən irəli gələn baxış sistemi ortaya çıxır. Dövrə bağlı ədəbiyyat tarixi istiqamətində aparılan araşdırmaların dərslüyə gətirilməsi ehtiyacı qaçılmaz şərtə çevrilir. Bu halda da Mir Cəlal və F. Hüseynovun “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” dərslüyü yaranmaqda olan dərslük, dərslük vəsaitləri, hətta ədəbiyyat tarixləri üçün ən etibarlı elmi ənənə rolunda çıxış edir.

Müstəqillik dövründə həmin elmi ənənənin davamı kimi B.Əhmədovun “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi” (I cild) dərslüyü maraq doğurur. Bədii materialın zənginliyi və onun müəyyən mənada müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinə uyğun təfsiri baxımından, bu dərslük irəliyə doğru addımdır. Dərslükdə “Azərbaycan ədəbiyyatında milli hərəkət dövrü”, “Cümhuriyyət dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı”, “Cənubi Azərbaycan ədəbiyyatı” kimi bölmələrin, həmçinin Əhməd bəy Ağaoğlu, Əli bəy Hüseynzadə, Haşım bəy Vəzirov, Əliabbas Müznib, Əlipaşa Səbur kimi ədəbi simalara aid portret-öçerklərin yer alması müstəqillik dövrünün elmi düşüncəyə yaratdığı imkanlarla birbaşa bağlıdır.

Bununla belə, demək lazımdır ki, sözü gedən dövrün ədəbiyyatı ilə bağlı ən yeni axtarışların, tədqiqat nəticələrinin təd-

ris prosesinə gətirilməsi tarixi dövrün ənənəsi haqqında tələbələrə tam təsəvvür yaratmağın əsas şərtinə çevrilir. Buna görə də “ənənə”yə də, “ənənəyə novator münasibət”ə də yeni yanaşma vacib tələb kimi meydana çıxır.

Fikrimizi əsaslandırmaq üçün bəzi məsələlərin üzərində bir qədər təfsilatlı şəkildə dayanmaq. Mir Cəlal və F. Hüseynovun dərsliyində “romantik ədəbiyyat”ı xüsusi bölmədə öyrənmək ənənəsi B.Əhmədovun da dərsliyində tam doğru olaraq davam və inkişaf etdirilir. Birinci dərslikdə M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət və A. Divanbəyoğlu Azərbaycan romantizminin nümayəndələri kimi təqdim olunur. İkinci dərslikdə isə bu sıraya Əli bəy Hüseynzadə, Abdulla Şaiq, Əliabbas Müznib və Əlipaşa Səburun da adları əlavə edilir, həyat və yaradıcılıqları portret-öçerklər şəklində təqdim edilir. Mir Cəlal və F.Hüseynov Abdulla Şaiqi “maarifpərvər –realist ədəbiyyat” bölməsinə daxil edirlər. O zamankı elmi təsəvvürdə romantizmin mütərəqqi və mürtəcə qollara ayrılması və Ə.Hüseynzadə, Ə.Müznib, Ə. Səburun ikinci qolun təmsilçiləri kimi tanınması Mir Cəlal və F.Hüseynova onlar haqqında müsbət tendensiya ilə əhatəli şəkildə bəhs açmaq imkanı vermir.

Müstəqillik dövrünün tədqiqatçısının isə bu ideologiyanın təsirindən çıxmaq və onlardan təfsilatlı şəkildə danışmaq imkanı var. Bununla belə, fikrimizcə, Ə.Müznib və Ə.Səbura romantizmin nümayəndəsi kimi müstəqil öçerklər həsr edilməsinə xüsusi ehtiyac da yoxdur. Onların yaradıcılığından dövrün romantizm ədəbi cərəyanına həsr edilmiş elmi mənzərəni verən icmalda bəhs açmaq daha məqsədəuyğun olardı.

Məsələ burasındadır ki, XX əsr Azərbaycan romantizmində müstəqillik zamanının ədəbiyyatşünasının dərsliyə gətirməli və müstəqil öçerklər həsr etməli olduğu daha güclü ədəbi simalar var. Bu sırada C.Cabbarlı, Ə.Cavadın adlarını xüsusi vurğulamaq lazımdır. Birmənalı şəkildə demək olar ki, onların hər ikisi XX əsr romantizminin böyük nümayəndələridir. Lakin in-

diyə qədər C.Cabbarlı və Ə.Cavaddan, bir qayda olaraq, sovet dövrü ədəbiyyatını əhatə edən dərsliklərdə bəhs açılmışdır. Nümunə üçün deyək ki, “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı” (1988) adlı dərslikdə və onun müstəqillik dövründə təkmilləşdirilmiş variantı kimi nəşr olunan ikicildlik “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” dərsliyində C.Cabbarlı və Ə.Cavad sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatının nümayəndələri sırasında təqdim olunmuşdur. Bu bir həqiqətdir ki, hər iki sənətkarın yaradıcılıq yolunun əsas hissəsi XX əsrin əvvəllərinə, az bir hissəsi isə sovet dövrünə düşür. İlk təəssürat belədir ki, dərslik müəllifləri onların sovet dövründə keçdiyi yaradıcılıq yolunu daha mühüm, daha əsas hesab etdikləri üçün bu dövrün nümayəndələri kimi tədrisini məqsədə müvafiq bilməmişlər. Əslində isə, məsələnin bu şəkildə həlli ideoloji məqsəddən qidalanır. Bu ideoloji məqsəd isə, ilk növbədə, ədəbiyyat tarixlərində gerçəkləşdirilmişdir. Məsələn, üç cildlik “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”nin “sovet dövrü”ndən bəhs edən III cildində C.Cabbarlı “1930-1940-cı illərdə ədəbiyyat” bölməsinə salınmış, burada ona bir oçerk həsr edilmişdir. Yaradıcı fəaliyyətinin əsas hissəsi 1920-ci ildən əvvələ düşən, 1920-ci ilə qədər son dərəcə məhsuldar bir yaradıcılıq yolu keçən C.Cabbarlının ədəbiyyat tarixinin “sovet dövrü”nə salınması onu “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixində görkəmli bir yer tutan”, “adı Azərbaycan sovet ədəbiyyatının inkişafı ilə möhkəm bağlı” olan bir sənətkar kimi qələmə vermək istəyinə hesablanıb. Bu istək isə, təbii ki, tədqiqatçının elmi düşüncəsindən gələn qənaət olmayıb, siyasi rejimin ədəbiyyat siyasətindən qaynaqlanıb. Həmin oçerkdə Cabbarlının həyatına və yaradıcılığının 1920-ci ilə qədərki mərhələsinə cəmi on beş səhifə, sovet dövrü yaradıcılığına isə otuz iki səhifə ayrılıb. Halbuki, Cabbarlı 1911-1920-ci illər arasında çox məhsuldar bir yaradıcılıq yolu keçib. Cabbarlının istər lirik və satirik şeir, istər hekayə, istərsə də dramaturgiyasının, hətta tənqid və publisistikasının ağırlıq mərkəzi 1920-ci ilə qədərki zaman

kəsiyinə düşür. Bu mərhələdə lirik şeirlərində və dramaturgiyasında Cabbarlı romantik sənətkardır, XX əsr Azərbaycan romantizminin böyük nümayəndələrinin davamçısıdır. Romantik yaradıcılığında Cabbarlı orijinal sənətkardır. Burada onun özünəməxsus sənət prinsipləri, sənət estetikası var. Cabbarlının mövzu seçimində də, mövzuya verdiyi bədii həlldə də, dünyagörüşünün yaradıcılığına təsirində də spesifikasiyalar aydın seçilir.

Cabbarlının yaradıcılığının “sovet ədəbiyyatı” çərçivəsində tədrisi onun yaradıcılığının 1920-ci ilə qədərki mərhələsini romantizmin estetikası çərçivəsində və eyni zamanda, fərdi özünəməxsusluğunda açmağa imkan vermir. “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixində görkəmli bir yer tutan” sənətkar kimi dəyərləndirilən Cabbarlının 1920-ci ilə qədərki yaradıcılığı da sovet ədəbiyyatı prizmasından, sosialist realizminin tələbləri əsasında dəyərləndirilir və əslində, mahiyyətcə kölgədə qalır. Bu dəyərləndirmədə onun yaradıcılıq yolunun əsas mərhələsi ideya-estetik baxımdan ya təhrif edilir, ya gözdən salınır, ya da sadəcə olaraq inkar edilir və hətta bu dövrdə yaranan və sənətkarın yaradıcılığında mühüm yer tutan bəzi əsərlərinin sadəcə çapına imkan verilmir.

Sovet ədəbiyyatı çərçivəsində ancaq Cabbarlının sovet dövründə yazdığı əsərlər daha çox önə çəkilərək, geniş təhlil predmetinə çevrilir və bütün bunlar onun “sovet ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi” obrazını yaratmağa xidmət edir. Bu isə o deməkdir ki, Cabbarlının yaradıcılığı ideoloji qiymətləndirmənin qurbanına çevrilərək, xüsusən tədris prosesində öz həqiqi dəyərini ala bilmir. Cabbarlını sovet ədəbiyyatının böyük nümayəndəsi hesab edib “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” (Sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı) çərçivəsində tədqiq və tədris etməklə onun yaradıcılığının həqiqi dəyərini vermək mümkün deyil. Bir cəhəti də nəzərə almaq lazım gəlir ki, əgər 1920-ci ilə qədərki yaradıcılığı onun dünyagörüşünün həqiqi mahiyyətini ifadə edir, romantik ifadə üsulu sənətkarın həqiqi sənət stixiyası-

nı əks etdirirdisə, sovet dövrü yaradıcılığı siyasi rejimin ədəbiyyat siyasətinə, sosialist realizminin doqmalarına əməl etmək məcburiyyəti altında meydana çıxırdı. Buna görə də, sovet dövrü yaradıcılığı 1920-ci ilə qədərki yaradıcılığı ilə müqayisədə sənətkarın yaradıcılıq fərdiyyətinin tam mənası ilə əksi sayıla bilməz. Onun sovet dövrü yaradıcılığı dəyərləndirilərkən məsələnin bu tərəfi mütləq nəzərə alınmalıdır. Bu isə ancaq və ancaq Cabbarlının XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatının böyük nümayəndəsi kimi öyrənilməsi və tədrisi zamanı mümkün ola bilər.

Ali məktəblərdə tədrisi baxımından Ə.Cavadın yaradıcılığı da oxşar taleyi yaşamış və yaşamaqdadır. Hətta, demək olar ki, sözü gedən mənada Ə. Cavadın sənət taleyi daha ağır olmuşdur. Çünki Cabbarlının yaradıcılığının XX əsrin əvvəllərinə aid mərhələsi sovet dövrünə dair ədəbiyyat tarixlərində və dərsliklərində sənətkara həsr edilmiş oçerkin əvvəlində məhdud şəkildə olsa və ideoloji qiymətləndirməyə məruz qalsa da, təhlil predmetinə çevrilmişdir. Cabbarlıdan fərqli olaraq, Ə.Cavada Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin nə XX əsrin əvvəllərinə aid, nə də sovet dövrü mərhələlərində yer ayrılmamışdır. Üç cildlik “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”nin sovet dövrünə aid üçüncü cildinin “20-30-cu illərdə ədəbiyyat” bölməsinin şəirdən bəhs edən icmalında Ə. Cavada bir səhifə yer ayrılmışdır. İki cildlik “Azərbaycan sovet ədəbiyyatı tarixi”nin birinci cildində də Ə.Cavad sənəti eyni taleyi yaşamışdır. “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” dərslində Ə.Cavada “Sovet dövrü ədəbiyyatı” bölməsinin “Siyasi-ictimai ziddiyyətlər, münaqişələr və represiyalar dövründə ədəbiyyat (1920-1940)” fəslində cəmi üç səhifə yarım yer ayrılmış, burda da əsas diqqət onun sovet dövründə qələmə alınmış əsərlərinə yetirilmişdir. Müəlliflər Ə. Cavadın 1920-ci ilə qədərki yaradıcılığından “Milli-mənəvi dirçəliş və Azərbaycan Xalq Cümhuriyyəti dövründə ədəbiyyat (1918-1920)” bölməsində cəmi bir səhifədə bəhs açmışlar. Bu,

təkciz olunması mümkün olmayan bir həqiqətdir ki, 1913-1920-ci illər Ə.Cavad yaradıcılığının ən qüdrətli və məhsuldar mərhələsini təşkil edir. Ə.Cavadın sənətkar siması məhz bu mərhələdə bütün aydınlığı ilə üzə çıxır. Məhz bu mərhələdə meydana çıxan əsərlər və 1920-1929-cu illərdə yazılmış əsərləri onu Azərbaycan romantizminin qüdrətli nümayəndələrindən biri kimi təqdim etməyə imkan verir. Ə. Cavad 1916-cı ildə çıxan “Qoşma”, 1919-cu ildə nəşr olunan “Dalğa” kitabları ilə romantik şair kimi özünü təsdiq edir və məşhurlaşır.

Qeyd etmək lazımdır ki, həm C.Cabbarlının, həm də Ə.Cavadın ali məktəblərdə tədrisi istiqamətində müəyyən irəliləyişlər də vardır. B.Əhmədovun yuxarıda adı çəkilən dərsliyinin “Cümhuriyyət dövrü Azərbaycan ədəbiyyatı” bölməsində “Poeziya”ya aid icmal yazıda Ə.Cavadın cümhuriyyət dövrü yaradıcılığından çox qısa şəkildə olsa da bəhs edilmişdir. C.Cabbarlının isə bu illərdəki yaradıcılığından həm “Poeziya”, həm də “Dramaturgiya” icmalında nisbətən təfəssilatlı söhbət açılmışdır. “Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı” dərsliyinin birinci cildində də 1920-1940-cı illər ədəbiyyatından bəhs edən bölmədə C.Cabbarlıya yığcam bir öçerk həsr edilmiş, 1920-ci ilə qədərki əsərlərindən “Ulduz” və “Ədirmə fəthi” nisbətən geniş təhlil obyektinə olmuşdur. Hər iki sənətkarın 1920-ci ilə qədərki yaradıcılığının ali məktəb dərsliyində yer alması baxımından, bu, əlbəttə çox yaxşıdır və birmənalı şəkildə təqdir olunmalıdır. Lakin məsələnin başqa tərəfi də var. Nə C.Cabbarlının, nə də Ə.Cavadın 1920-ci ilə qədərki yaradıcılığı ancaq cümhuriyyət dövrü ilə məhdudlaşmır. Hər iki sənətkarın cümhuriyyət dövrü yaradıcılığı onların 1920-ci ilə qədərki sənət yolları haqqında tam təsəvvür yarada bilməz. Yaxşı cəhətdir ki, bu dərsliklərdə “Cümhuriyyət dövrü ədəbiyyatı”nın nümayəndələri kimi Umgülsüm, Əli Yusif, Əmin Abid (Gültəkin) və b. əsərlərindən də söhbət açılmış, Azərbaycan romantizminin əhatə dairəsi xeyli genişləndirilmişdir. Təkrar edirik ki, bütün bunlar, əl-

bəttə, çox yaxşıdır və irəliyə doğru addımdır. Lakin indiki halda, elə bil ki, bizdə stereotipləri pozmaq, siyasi rejimin ədəbiyyat siyasəti əsasında formalaşmış ənənədən tamamilə kənara çıxmaq keyfiyyəti çatışmır. Daha doğrusu, sanki dərslük müəllifləri sovet dövründə yazılmış ədəbiyyat tarixlərinin və dərslüklərinin ənənəsindən kənara çıxmağa çətinlik çəkirlər. Biz sovet dövründə haqqı özünə verilməyən sənətkarların tam haqqını özlərinə qaytarmağa, onların yaradıcılıq yolunu obyektiv və hərtərəfli şəkildə xalqımıza təqdim etməyə çətinlik çəkirik. Halbuki müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığının qarşısında bu, çox vacib bir vəzifə kimi durur. **Əgər biz ədəbiyyatımızın tarixinin müstəqilliyimizin təməl prinsiplərinin möhkəmlənməsində iştirakçı olmasını təmin etmək istəyiriksə, əgər biz müstəqilliyimizin “dönməz və əbədi” olmasına (H.Əliyev) əsaslı töhfələr vermək istəyiriksə, qəti addımlar atmalı, milli ictimai şüurun möhkəmlənməsinə, milli varlıq və müstəqillik uğrunda mübarizəyə, azərbaycançılığın təməl prinsiplərinə, ümmətçiliyə, tarixi müstəqilliyimizi simvollaşdıran (elə indiki müstəqilliyimizi də) atributların tərənnümünə həsr edilmiş, bütövlükdə isə milli azadlıq uğrunda mübarizə idealına hesablanaraq qələmə alınan əsərləri – uzun müddət həqiqi məzmunu ya təhrif edilmiş, ya gizlədilmiş əsərləri bütün mahiyyəti, estetikası, mövzu-ideya tərəfləri ilə geniş oxucu kütləsinə çatdırmağı prioritet vəzifəmizə çevirməliyik. Təkrar edirik ki, “müstəqilliyimizin dönməzliyi və əbədiliyi”nə gedən yola biz ədəbiyyatşünasların verə biləcəyi töhfə həm də bu istiqamətlə müəyyənləşir.**

Məsələ burasındadır ki, gedəcəyimiz yolun əsas istiqamətini Ümummilli Liderimiz H.Əliyev hələ müstəqilliyimizin ilk illərində müəyyənləşdirmişdir.

Ümummilli lider ədəbiyyatla bağlı çıxışlarında klassik ədəbiyyatımıza həmişə böyük dəyər vermiş, milli tarixi varlığımızın təsdiqində, bir xalq və millət olaraq dünyada tanınmağı-

mızda və qəbul edilməyimizdə klassiklərimizin – Nizami, Xaqani, Nəsimi, Füzuli kimi dühalarımızın çox dəyərli rollarından ürək dolusu danışmışdır. Bununla belə, ədəbiyyatla bağlı nitqlərini, sənət adamları ilə söhbətlərini təfsilatlı şəkildə nəzərdən keçirdikdə onun XIX və XX əsrdə yaranan ədəbiyyatımıza xüsusi diqqət yetirməsini, xüsusi dəyər verməsini görürük. Bu diqqət, ilk növbədə, bu əsrlərin Azərbaycan xalqı üçün xüsusi taleyüklü bir zaman olması ilə bağlıdır. Məlumdur ki, məhz bu əsrlərdə Azərbaycan xalqı böyük güc dövlətləri içərisində öz taleyini müəyyənləşdirməyə çalışmış, tarixi taleyimizdə ağır iz qoyan ikiye parçalanma ağrısını yaşamış, özünü bir millət və dövlət kimi təsdiq etmək zərurəti qarşısında qalmışdır.

H.Əliyev xalqımızın bir millət kimi özünüdərkində və təsdiqində, milli dövlətçilik uğrunda mübarizəsində bu dövrün ədəbiyyatının oynadığı müstəsna rolu görür , ədəbiyyat və mədəniyyət xadimləri qarşısındakı çıxışlarında bu rolu dönə-dönə vurğulayırdı. Bu, təkə tarixi dövrün düzgün qiymətləndirilməsi, qədirşünaslıq nöqtəyi-nəzərindən dilə gətirilmiş mülahizələr deyildir. H.Əliyev XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində milli ictimai şüurun formalaşması və dövlətçilik uğrunda mübarizənin dərslərini xatırladırdı, milli müstəqillik dövründə müstəqilliyimizin “dönməzliyi və əbədiliyi” uğrunda mübarizədə bu dərsləri yaddan çıxarmamaq, bu təcrübədən istifadə zərurətini önə çəkirdi. Ulu öndər Azərbaycan ədəbiyyatının keçdiyi yolu milli yaddaşın tarixi yolu hesab edir, XIX əsr və XX əsrin əvvəllərini bu tarixi yaddaşın ən mühüm səhifələri kimi dəyərləndirirdi. O deyirdi: “Azərbaycan Asiya ilə Avropanın birləşdiyi, qovuşduğu bir ərazidə yerləşən, amma Avropaya daxil olan bir ölkədir. Ancaq Azərbaycan öz kökünə, dini mənsubiyyətinə, ənənələrinə görə Şərq aləminə, İslam, türk dünyasına daxil olubdur. Bu qəbildən olan xalqlar, millətlər içərisində Azərbaycan xalqı XIX-XX əsrlərdə öz milli köklərindən ayrılmayaraq

öz ədəbiyyatını, mədəniyyətini dünyanın inkişaf etmiş Qərb mədəniyyəti, ədəbiyyatı ilə birləşdirə bilibdir”(85,203). “Bizim milli ədəbiyyatımızı, mədəniyyətimizi Qərb mədəniyyəti, ədəbiyyatı ilə birləşdirən, onun sintezini yaradan insanlar” sırasında H.Əliyev M.F.Axundzadənin, S.Ə.Şirvaninin, N.Vəzirovun, H.Cavidin, M.Ə.Sabirin, C.Məmmədquluzadənin və başqalarının adlarını dərin bir məmnunluq hissi ilə çəkirdi. Əslində H.Əliyev müstəmləkə rejimləri şəraitində xalqımızın milli tarixi varlığını qoruyub saxlayaraq, Qərb dünyasında gedən mütərəqqi prosesləri mənimsəməsində bu sənət adamlarının gördüyü böyük işlərdən danışır və bütün bu “işlər”in strateji məqsədlərə xidmət etdiyini, son nəticədə Azərbaycan xalqını milli istiqlala qovuşdurmağa hesablandığını görür və yüksək dəyərləndirirdi. Ümummilli lider bu “yüksək dəyərləndirmə”də, ilk növbədə, irs-varislik əlaqəsini nəzərə alır və hesab edirdi ki, əgər bu gün biz “öz milli, mənəvi ənənələrimiz əsasında, xalqımızın, həyatımızın xüsusiyyətlərini nəzərə alaraq öz dövlətimizi qururuq”sa, qura biliriksə, deməli, bu proseslərdə tarixi ənənənin və heç şübhəsiz ki, ədəbi ənənənin də böyük payı vardır.

Ümummilli liderin ədəbiyyat strategiyasında ədəbi-tarixi yaddaşın bərpası və qorunması məsələsi mühüm yer tuturdu. O, çox yaxşı bilirdi ki, ədəbi-tarixi yaddaşın bərpası və qorunması mahiyyətcə milli tarixi yaddaşın qorunması və bərpası demək idi və strateji planda bizim özümüzü dərkimizə, təsdiqimizə və milli tarixi keçmişimizi dünyaya tanıtmaq məqsədinə xidmət edirdi. H.Əliyevin ədəbiyyatla bağlı çağırışlarını analitik təhlilə cəlb etdikdə belə bir birmənalı qənaətə gəlmək mümkündür ki, onun XIX və XX əsrlər ədəbiyyatında ən çox dəyər verdiyi keyfiyyət müasirlikdir. Bu çıxışlardan aydın olur ki, XIX əsrdə və XX əsrin əvvəllərində, eləcə də sovet dövründə ədəbiyyatın milli mücadilə hərəkətinin başında durması öz səciyyəsi etibarı ilə bu gün də aktualdır və müstəqillik dövrünün ədəbiyyatının

qarşısında bir vəzifə kimi dayanır. Sadəcə keçən iki əsrdə milli müstəqillik uğrunda mücadiləni XX əsrin sonlarında müstəqilliyimizin “əbədiliyi və dönməzliyi” uğrunda mübarizə əvəz edir. Lakin bu əvəzətmə mahiyyəti qətiyyəni dəyişmir və H.Əliyev müstəqillik dövrünün milli ədəbiyyat strategiyasını müəyyənəşdirərək sənət adamlarının qarşısına belə bir vəzifə qoyur: “Bu sahədə də sizin dəstəyinizə, köməyinizə ehtiyacımız var. Mədəniyyət, ədəbiyyat gərək daim dövlətlə bir yerdə olsun... Siz tam sərbəstsiniz, azadsınız və sərbəstlik, azadlıq şəraitində nə cür istəyirsinizsə, o cür də yazın. Hansı mövzunu götürürsünüz, götürün, sizin öz işinizdir. Dövlət bu işlərə qarışmayacaqdır. Mən bunu sizə tam qətiyyətlə deyirəm.

Ancaq hesab edirəm ki, bir məsələdə siz daha da yaxından iştirak etməlisiniz, bu məsələ də Azərbaycanın ərazi bütövlüyünün bərpa olunması, Azərbaycanın qüdrətli ordusunun yaradılması, Azərbaycan vətəndaşlarının hərbi vətənpərvərlik, ümumiyyətlə, vətənpərvərlik ruhunda tərbiyələndirilməsi, Azərbaycan gənclərinin hərbi vətənpərvərlik ruhunda tərbiyəsinin möhkəmləndirilməsidir. Bu, çox vacibdir, çox lazımdır” (23-a,216).

H.Əliyev milli ictimai şüurun formalaşmasında, milli vətəndaşlıq düşüncəsinin inkişaf etdirilməsində, milli birlik və dövlətçilik, müstəqilliyimizin möhkəmləndirilməsi uğrunda mübarizədə ədəbiyyatın üzərinə düşən funksiyaların XIX və XX əsrlər ədəbiyyatında çox dəyərlə ənənələrinin olmasından danışıq və müstəqillik dövrünün sənətkarlarını bu ənənələri öyrənməyə, onlardan novatorcasına bəhrələnməyə səsləyirdi. O, ədəbiyyatımızın bu istiqamətə köklənməsinin yaranmış tarixi şəraitin tələblərindən irəli gəldiyini, yalnız tarixi şəraitin doğurduğu bu missiyanı ləyaqətlə yerinə yetirməklə müstəqilliyimizin “əbədiliyi və dönməzliyi”nə təminat verə biləcəyimizi vurğulayırdı. H.Əliyev deyirdi: “Bilirsiniz, bizim ədəbiyyatımızın xalqımıza etdiyi ən böyük xidmət ondan ibarətdir ki, şairlərimiz, yazıçılarımız öz əsərləri ilə Azərbaycanda, xalqımızda,

millətimizdə daim milli hissiyyatları oyatmağa çalışmışlar. Milli özünüdərk, milli oyanış, dirçəliş prosesi xalqımıza birinci növbədə ədəbiyyatdan keçir” (23-a,216). Ümummilli Liderin C.Məmmədquluzadənin anadan olmasının 125 illiyinə həsr olunmuş yubiley gecəsində söylədiyi nitq C.Məmmədquluzadə və müasirlərinin yaradıcılığını müstəqillik dövründə necə qəbul etməyin, necə dərk və izah etməyin ən düzgün metodoloji açarını verir. Azərbaycan Respublikasının Prezidenti uca səslə, böyük bir fəxr duyğusu ilə elan edirdi ki, “O, bizim müasirimizdir, o, bu gün də bizimlədir, bizim sıralarımızdadır. Bizimlə bərabər Azərbaycanın müstəqillyinə sevinir və bununla bərabər, Azərbaycan Respublikasının daim müstəqil dövlət olması uğrunda öz yaradıcılığı ilə, qoyduğu mənəvi irslə çalışmaqdadır”.

Ümummilli Lider daxili bir intuisiya, böyük siyasətçi stixiyası, mədəniyyətimizin və elmimizin keçdiyi tarixi inkişaf yoluna bələd bir insan kimi duyurdu ki, Mirzə Cəlil irsində, onun irsinin xalqa çatdırılması və izahında hələ görülməsi lazım gələn işlər çoxdur: “C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığı elə bir dəryadır ki, o dəryanın dibinə gedib çatmaq, hamısını əhatə etmək mümkün deyildir. Güman edirəm ki, hələ bir neçə nəsil Azərbaycan tarixçisi, ədəbiyyatşünası, siyasətşünası, alimi C.Məmmədquluzadə xəzinəsini, yaradıcılığını araşdıracaq, onu tədqiq edərək yeni-yeni kəşflər edəcəkdir”(19,14). C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının “Azərbaycan mənəviyyatının”, “xalqımızın nəyə qadir olduğunu göstərən böyük bir sənət” olması fikrini qabartmaqla, əslində, Ümummilli Lider böyük sənətkarın irsinə müstəqillik dövründə necə yanaşmaq lazım olduğunun metodoloji başlanğıcını qoyurdu. Məsələ burasındadır ki, bu “metodoloji başlanğıc” fəlsəfi yönümü ilə ədəbiyyatşünaslığımızı böyük sənətkarın irsini müstəmləkəçi rejimin ədəbiyyat metodologiyası ilə tədqiq etməyə son qoymağa, yeni yaradıcılıq axtarılarına çıxmağa sövq edirdi. Bunsuz Mirzə Cəlil irsinin həqiqi mahiyyətinin açılmasının, “dəryanın di-

binə gedib çatmaq, hamısını əhatə etməy”in mümkünsüzlüyünü işarələyirdi.

Ümummilli Liderin ədəbiyyat strategiyasında müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığının qarşısına qoyulan vəzifə mahiyyətcə hansı məzmunu ifadə edir? Fikrimizcə, onun XIX-XX əsrlər ədəbiyyatına verdiyi böyük önəm, onları milli müstəqillik hərəkatımızın bu günkü iştirakçısı hesab etməsi bizim qarşımıza onların yaradıcılığını tam yeni aspektdə öyrənmək – tədqiq və tədris etmək tələbi qoyur.

Biz, bu əsrlərin ədəbiyyatını, o cümlədən XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinin ədəbiyyatını “oxu və yenidən dərk et” konseptinə uyğun şəkildə araşdırmalı və araşdırmalarımızın nəticəsini ali və orta məktəb dərslərinə gətirməliyik. Bunu etmədən, bu cür yanaşma olmadan, Azərbaycan xalqının milli istiqlal düşüncəsinin formalaşmasında çox böyük rol oynamış bu dövr sənətkarlarını bu günkü müstəqilliyimizin “dönməzliyi və əbədiliyi” yolunun iştirakçısına çevirə bilmərik.

C.Cabbarlıdan Ə.Cavada və A.Şaiqə, C.Məmmədquluzadə və Sabirdən Ə.Haqverdiyevə, N.Nərimanova, İ.Musabəyova və başqalarına qədər, bütövlükdə XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində milli ədəbi prosesin iştirakçısı olan bütün sənətkarların yaradıcılığında İslam dünyagörüşü mühüm yer tutur. Ədəbiyyatşünaslıq isə bütün sovet dövründə bu ədəbiyyatı İslam dünyagörüşündən təmizləməyə çalışmış, mümkün olduğu təqdirdə onları ateist sənətkar kimi təqdim etmiş, olmadığı təqdirdə isə dinə tənqidi münasibət göstərən, ən yaxşı halda isə dünyagörüşü ziddiyyətli sənətkar kimi qəbul etmişdir.

C.Cabbarlının “Vəfalı Səriyyə” əsəri başdan-başa dini dünyagörüşü əsasında yazıldığı halda, əsərin ideya-məzmunu bu dünyagörüşündən sərt-nəzər edilmişdir. 20-ci illərə qədər yazdığı bütün şeirlərində, hekayələrində, dramlarında birbaşa İslam dünyagörüşü mövqeyindən çıxış əsas olduğu halda, milli birlik, türk xalqlarının birliyi ilə bərabər, İslam xalqlarının bir-

liyi – ümmətçilik var olmağımızın, özümüzü millət kimi təqdim etməyin, dünya düzənində uğur qazanmağın əsas şərti kimi irəli sürüldüyü halda, həmin əsərlərin təhlilində sənətkar mövqeyi ciddi təhriflə təqdim edilir, sənətkarın islam inancını görməməzliyə vurulur. Narahatedici amil ondan ibarətdir ki, müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığı Cabbarlı dünyagörüşündə İslam dünyagörüşünün yeri məsələsində, çox vaxt, sovet ədəbiyyatşünaslığının təsirindən çıxıb bilmir.

Dini dünyagörüşünə münasibətdə ədəbiyyatşünaslığımızın dominant mövqeyi iki istiqaməti ilə narahatlıq doğurur. Birincisi, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinin ədəbiyyatına baxışda ədəbiyyatşünaslıq əsərləri dini dünyagörüşündən mümkün qədər sərf-nəzər edərək təqdim etməyə çalışır. Buna görə də, ədəbiyyatşünaslıq təhlillərində sənətkar dünyagörüşünün həqiqi ifadəsi əvəzinə, bu dünyagörüşünün ateist mövqedən təqdimi meydana çıxır. Nəticədə əsərlərin həqiqi ideya-məzmunu təhrif olunur və onlar ateist təbliğatın vasitəsinə çevrilirlər.

İkincisi, yaradıcılıq yolunun mühüm hissəsi XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə düşən sənətkarların sovet dövründəki yaradıcılıqları, xüsusən onların dünyagörüşündə baş verən dəyişmə prosesi tarixilik prinsipi əsasında dəyərləndirilmir. Məsələn, ədəbiyyatşünaslıq C.Cabbarlının sovet dövrü yaradıcılığını dəyərləndirərkən onun XX əsrin əvvəllərinə qədərki yaradıcılığında bilavasitə İslam dünyagörüşündən çıxış etdiyini nəzərə almır. Sovet dövrü yaradıcılığında meydana çıxan ateist baxışları onun həqiqi yaradıcılıq prinsipi kimi qəbul edir. Yaxud “Xatiratım” əsərində Mirzə Cəlilin namaza və namaz qılan möminə ironik münasibətini onun həqiqi dünyagörüşünün ifadəsi hesab edir. Halbuki əsərin 1926-cı ildə - ateizmin tüğyan etdiyi dövrdə yazıldığını və ironik münasibətin dövrün siyasətindən güc aldığına nəzərə almaq lazımdır. “Xatiratım”da İslam dininin əsaslarını, İslamda namazın növləri və namaz qılmağın şərtlərini yüksək savadlı din xadiminin belə həsəd aparacağı sə-

viyyədə mükəmməl bilən Mirzə Cəlillə bildiklərinə ironik don geyindirib təqdim etməyə məcbur olan Mirzə Cəlili fərqləndirmək lazımdır. Bu cəhət elmi dəyərləndirmədə tarixiliyin bilərəkdən unudulmasından irəli gəlir. İdeologiyaya söykənən həmin unutqanlıq Cabbarlının sovet dövrü əsərlərində dinə tənqidi və inkarçı mövqeyi onun həqiqi dünyagörüşünün ifadəsi hesab etməklə nəticələnir. Sənətkar dünyagörüşündəki ziqzaqlar onun yaradıcılığının irəliyə doğru hərəkəti, estetik yenilik kimi götürülə bilməz. İndiyə qədər sənətkarın həqiqi dünyagörüşünün bədii ifadəsi onun yaradıcılığının məhdud cəhəti, siyasi rejimin təlqinləri ilə yaradıcılığında yer alan “dünyagörüşü”nün ifadəsi isə onun sənət uğuru kimi qələmə verilmişdir.

Sovet ədəbiyyatşünaslığı üçün bu “qanunauyğun” sayılan bir elmi prinsip idi. Ancaq müstəqillik dövründə bu “prinsiplər” əldə rəhbər tutula bilməz. Əsərlərə metodoloji yanaşmanın açarı ola bilməz. Əvvəllər də qeyd etdiyimiz kimi, müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünası sənətkar dünyagörüşünün həqiqi ifadəsi ilə siyasi rejimin təlqinlərindən irəli gələn cəhətləri bir-birindən riyazi dəqiqliklə ayırmağa borcludur. Beləliklə, XX əsrin əvvəllərinin sənətkarlarının sovet dövrü yaradıcılığında həqiqi müəllif mövqeyinin ifadəsi olan təsvirlərlə siyasi rejimin diktələrindən irəli gələn təsvirləri ayırmaq lazımdır. Yalnız bu yolla sovet dövründə yaranan əsərlərin həqiqi mahiyyətini üzə çıxarmaq mümkündür.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatına münasibətdə ədəbiyyatşünaslığımızda meydana çıxan metodoloji yanlışlıqlardan biri də obrazların sinfi mövqedən dəyərləndirilməsidir. Bütün sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığı XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinin ədəbiyyatına münasibətdə obrazları sinfilik prinsipi əsasında dəyərləndirmişdir. Bu dövrün ədəbiyyatşünaslığında sinfilik bir estetik kateqoriya kimi təqdim edilərək ya xəlqiliyə bərabər, ya da onu əvəz edən bir anlayış kimi qəbul edilmişdir. Sovet ədəbiyyatşünaslığının obrazla-

ra sinfi münasibəti “ictimai aşağılar”ın obrazına total şəkildə müsbət tendensiya (zahirən müsbət görünən tendensiya) ilə, “ictimai yuxarılar”ın obrazına mənfi tendensiya ilə yanaşmaq ənənəsi formalaşdırmışdır.

İnsana humanist münasibətin ifadəsi kimi ədəbiyyatda yer alan “məzlumlar və zalımlar” qarşıdurması ədəbiyyatşünaslıqda “ictimai aşağılar”la “ictimai yuxarılar” arasında antoqonist ziddiyyətlərin bədii ifadəsi kimi təqdim edilib. Halbuki bu dövrün ədəbiyyatında “məzlum” anlayışı ancaq aşağı təbəqəni, “zalım” anlayışı isə ancaq yuxarı təbəqəni nəzərdə tutmur. Bu dövrün ədəbiyyatında (romantizmində də, realizmində də) məzlumluq haqqı əlindən alınan, zalımlıq isə haqqı tapdayanı ifadə edir.

Sovet ədəbiyyatşünaslığının məsələlərə sinfi mövqedən şərh verməsi “izm”lərin estetik prinsiplərinin müəyyənləşməsində də mənfi izini qoyub. Məsələn, tənqidi realizmin birmənalı şəkildə “qəti inkar” məzmunu daşmasına dair sovet ədəbiyyatşünaslığında birmənalı qəbul edilmiş “esteik prinsip” bədii mətn həqiqətləri ilə üz-üzə qoyulduqda, heç cür özünü doğrultmur. Məsələ burasındadır ki, milli tənqidi realizmin nəhəng nümayəndələri olan Mirzə Cəlilin və Sabirin yaradıcılığı, heç də sovet ədəbiyyatşünaslığında müəyyənləşdirildiyi kimi, ancaq “eybəcərliyi tənqid” sənəti deyildir. Yəni bu sənət ancaq “inkar pafosu”nun ifadəsi deyil. Milli tənqidi realistlərin yaradıcılığında inkar pafosu ilə bərabər, təsdiq pafosu da, yəni cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proseslərin inikası da eyni dərəcədə yer alır. Bu isə mahiyyətə o deməkdir ki, milli tənqidi realistlərin yaradıcılığı, Baxtinin məşhur ifadələri ilə desək, ancaq monoloji məzmun daşımır. Mirzə Cəlilin və Sabirin yaradıcılığı dialoji məzmun daşıyır və məhz bu keyfiyyəti ilə milli realizmin yeni keyfiyyət mərhələsini yaradır və milli həyatın ensiklopediyasına çevrilə bilər.

Qəbul etmək lazımdır ki, sovet ədəbiyyatşünaslığının milli tənqidi realizmi ancaq inkar pafosuna tabe tutması ideoloji xarakter daşıyır və bu sənətin mürəkkəb məzmununu və məramını ifadə etmək gücündə deyil. Bu baxış sisteminn baş məqsədi sovet cəmiyyəti ilə müqayisədə keçmiş cəmiyyətin – tənqidi realistlərin təsvir obyektini kimi götürdüyü cəmiyyətin eybəcərliyini sübut etməyə istiqamətlənir.

Ədəbiyyatşünaslığımızda maarifçi dünyagörüşünün ancaq maarifçi realizmə aid edilməsi, tənqidi realistlərin dünyagörüşünün inqilabi-demokratik məzmun daşması, inqilabi-demokratik dünyagörüşü ilə müqayisədə maarifçi baxışın XX əsrin əvvəllərində cəmiyyət həyatını irəli aparmaq gücündə olmamasının elan edilməsi ideoloji tendensiyadır və sinfi məzmun daşıyır.

Maarifçi dünyagörüşünün cəmiyyəti tərbiyə etmək və birləşdirmək məqsədi inqilabi-demokratik dünyagörüşündə cəmiyyəti parçalamaq, sosial təbəqələri bir-birinə qarşı qoymaq tendensiyası ilə əvəz olunur. Tənqidi realistlərin inqilabi-demokratik dünyagörüşünün daşıyıcıları elan olunması sosial təbəqələrin üz-üzə qoyulması tendensiyasını onların yaradıcılıq prinsipi kimi təqdim etmək məqsədi daşıyır. Məhz bu baxımdan maarifçi dünyagörüşü məhdud və vaxtını keçirmiş sayılır.

Halbuki və əsl həqiqətdə bütün XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı (XIX əsrin sonu da daxil olmaqla) maarifçi dünyagörüşündən güc alır, ictimai həyata estetik münasibəti bu dünyagörüşünü çıxış nöqtəsi kimi alaraq təsvir və analitik təhlil predmetinə çevirir.

Oxuculara təqdim olunan bu kitabda XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində zəngin bir inkişaf yolu keçən ədəbiyyatımıza verilən təhlillərdə sovet ədəbiyyatşünaslığının yaşarı ənənələrinə əsaslı şəkildə istinadla bərabər, bu ənənəyə tənqidi yanaşma tendensiyası da qabarıqdır. Müəllif bu dövrün ədəbiyyatına bədi mətn həqiqətləri, “oxu və yenidən dərk et” konsepti əsasında

da baxış sistemini ortaya qoyur və indiyə qədər ədəbiyyatşünaslığımızda formalaşmış fikirlərdən tam fərqli mövqedən çıxış edir, mülahizələr irəli sürür, konsepsiya formalaşdırır.

Fikrimizcə, bu mövqe və konsepsiya bədii mətn həqiqətlərinə istinad etməklə sənətin ifadə etdiyi həqiqətləri meydana çıxarır, oxucuları və bütövlükdə milli cəmiyyətimizi bu dövrün ədəbiyyatını düzgün başa düşməyə, orada ifadə olunan və müstəqilliyimizin “dönməzliyi və əbədiliyi”nə xidmət edən ali fikirləri dərk etməyə istiqamətləndirir. Kitabın yazılmasının başlıca məramı da budur. Tələbələrə (və təbii ki, həm də elmi ictimaiyyətə və geniş oxucu kütləsinə) təqdim olunan bu kitab nəzərdə tutduğumuz məqsəd yolunda, az da olsa, iş görə biləcəksə (ədəbiyyatşünaslığımızda müəyyən bir ənənə formalaşdırıla biləcəksə), bunu zəhmətimizin hədəf getmədiyini kimi qəbul edər, mənəvi cəhətdən rahatlanarıq.

I BÖLMƏ

TƏNQİDİ REALİZM ƏDƏBİ CƏRƏYANI

I.1. TƏNQİDİ REALİZMİN ESTETİKASI ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ MÜSTƏVİSİNDƏ

C Məmmədquluzadə və Sabirin, Sabir satira məktəbi-
nin nümayəndələrinin, bütövlükdə isə “Molla Nəsrəddin”çi sənətkarların yaradıcılığı Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığında milli realizmin tam yeni bir keyfiyyət mərhələsi və tipoloji cəhətdən əvvəlki mərhələlərdən köklü şəkildə fərqlənən realizm tipi – tənqidi realizm mərhələsi və tipi kimi fərqləndirilmişdir. Azərbaycan ədəbiyyatında realizmin Sabir və Mirzə Cəlil yaradıcılığında yeni bir mərhələyə qədəm qoyması, həyat həqiqətlərinin estetik ifadəsi baxımından fərqli tipoloji xüsusiyyətlər kəsb etməsi elmi həqiqət kimi bu gün də öz qüvvəsində qalır. **Lakin bu realizmin sırf tənqidi səciyyə daşması, gerçəkliyin ancaq və ancaq inkar pafosu ilə bədii ifadəsinə çevrilməsi, onun estetikasının sözün bütün mənalarında “tənqidilik”ə müncər edilməsi mübahisə doğurur, birmənalı elmi həqiqət kimi qəbul oluna bilmir.**

Zamanın həqiqətlərinin estetik ifadəsinə tarixilik prizmasından yanaşanda tənqidi realistlərin yaradıcılığına verilən elmi yozumlarda kifayət qədər və həm də əsaslı suallar doğuran məsələlər ortaya çıxır.

1948-ci ildə “Sosialist realizminin bəzi məsələləri” adlı məqaləsində M.Arif yazırdı: “Azərbaycan ədəbiyyatında sosializm realizminə layiqiylə yiyələnmək işinə əsasən iki xətdən maneə törənməkdədir. Bunlardan biri “tənqidi realizm”ə aid isə, ikincisi mücərrəd romantikaya aiddir” (9,227).

Bu cür tənqidi düşüncənin kökündə nə dayanırdı? Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, tənqidi realizm realist təsvir üsulunun tiplərindən biri, realizmin inkişafında maarifçi realizmdən sonra bədii yaradıcılıqda yer alan ikinci qanunauyğun bir mərhələdir. Bu yaradıcılıq metodunun sovet dövrünün həqiqətlərini, sovet həyatını təsvir etmək üçün imkansızlığı, onun həyatı inikas üsullarının məhdudluğu ədəbi tənqiddə dönə-dönə vurğulanır və belə bir qəti hökm verilirdi ki, “tənqidi realizm bu gün, sosializm quruluşu dövründə artıq çoxdan keçilmiş bir mərhələdir” (9,222).

Tənqidi realizmə bu cür münasibət milli və fərdi tənqidi düşüncənin məhsulu deyil. Sovet rejimi sosialist realizmini sovet ədəbiyyatının yeganə yaradıcılıq metodu elan edəndə bütün realizm tipləri kimi, tənqidi realizmə də arxa çevirmişdi. Sosrealizm nəzəriyyəsi tənqidi realizmdən keçmişin qalıqlarına tənqidi, işşaedici münasibət kontekstində sosrealizmin bir ünsürü kimi istifadəyə imkan verirdi. Nəzəri cəhətdən tənqidi realizmin sosrealizmin estetikasındakı yeri nə qədər izah edilirdisə də, praktik işdə, başqa sözlə, bədii yaradıcılıq prosesində tənqidi realist təsvir üsulu onun üçün ayrılmış çərçivəni dağıdır, sənətkarın həyatı idrak və inikasında ünsür kimi yox, aparıcı bir mövqedə çıxış edirdi.

Sənətin yeganə metodu sosrealizm elan edilsə də, bir çox bədii əsərlər tənqidi realizmin nümunəsi kimi meydana çıxırdı. Niyə? İlk növbədə, ona görə ki, sovet rejimi ədəbi cərəyan və yaxud bədii yaradıcılıq metodu kimi tənqidi realizmin tarixə çevrildiyini elan etsə də, ədəbiyyatın immanent qanunları buna müqavimət göstərir, tənqidi realizmin bədii yaradıcılıqdakı yaşarılığını təmin edirdi. Müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığı tam doğru bir qənaətə gəlir ki, “bütün polemik mülahizələrlə bərabər, belə bir fakt təkzib edilməz qalır ki, sovet ədəbiyyatında 1920-ci illər və 1930-cu illərin əvvəlləri sosialist realizminin təşəkkülü prosesində tənqidi realizm və romantizm yaradıcılıq

metodu ilə yazan sənətkarlar olmuşdur” (6,25). Bu zaman onu da nəzərə almaq lazım gəlir ki, sosrealizm bir metod kimi yeni tarixi şəraitdə ədəbi ənənənin qanunauyğun davamı kimi doğulmamışdı.

20-50-ci illər ədəbiyyatına münasibətdə sovet tənqid və ədəbiyyatşünaslığı həmişə keçmiş həyat səhnələrinin və bu səhnələri təcəssüm etdirən obrazların sovet həyat tərzindən bəhs edən təsvirlərdən və yeni həyat qəhrəmanlarından daha canlı, daha təbii və inandırıcı çıxdığını döən-döənə etiraf etmişdir. Bu, doğrudan da belə idi və bunun iki əsas səbəbi var idi. Birincisi, sovet dövrü ədəbiyyatının yaradıcılıq metodunun sosrealizm olması fikri ictimai və estetik şüura nə qədər yeridilsə də, əsl həqiqətdə bədii yaradıcılıqda uzun illər (bir neçə onillik) bu metodlara məxsus xüsusiyyətlər paralel şəkildə yer almışdır. Keçmiş həyat səhnələri və dövrün eybəcərliklərinə tənqidi münasibətdə tənqidi realizmin prinsiplərinə istinad edilmiş, yeni həyatın təsvir və tərənnümündə isə sosrealizmin estetik prinsiplərinə əməl etməyə çalışmışlar.

Tənqidi realizm bir metod kimi həyatın özündən doğulmuşdu, buna görə də həyatın təbii və canlı təsvirinə imkan verirdi; sosrealizmi isə siyasi rejim doğurmuşdu, onun estetik prinsiplərini müəyyənləşdirərkən ədəbiyyatı təbliğat vasitəsinə çevirmək missiyası önə çəkilmişdi. Həyatın özündən doğan bir təsvir üsulu olmadığı üçün onun həyatı canlı təsvir imkanı da ola bilməzdi. Yazıçıların iki yaradıcılıq üsulunu birləşdirmək cəhdi bir qayda olaraq bədii təsvirdə tənqidi realizmin önə çıxmasına, sosrealizmin isə fona çevrilməsinə səbəb olurdu. Tənqidi realizmə istinad sənətdə özünə ənənənin gücü ilə yer edirdi, sosrealizm isə siyasi rejimin təlqini ilə. Tənqid və tərənnümdə, inkar və təsdiqdə estetik mükəmməllik, canlılıq və həyatilik mənasında ikincilər həmişə birincilərə uduzur və bu da dövrün ədəbi tənqidini ciddi şəkildə narahat edirdi.

M.Qorki yazırdı: “Keçmiş tənqid etmək (keçmişin bugünkü qalıqları da buraya daxildir) asan olduğu üçün yazıçıları bugünün böyük hadisələrini və proseslərini təsvir etmək zərurətindən uzaqlaşdırır. Gənc müəlliflərdə elə bir qüvvə yoxdur ki, onlar oxucuda keçmişə qarşı nifrət oyatsınlar” (9,225). M.Arif yazırdı: “Böyük sovet ədibinin bu sözləri tamamilə doğrudur” (9,225). Əlbəttə, bu fikirlərin heç biri ilə razılaşmaq olmaz. Birincisi, keçmişə tənqidi yanaşma zərurəti sovet yazıçılarına ardıcıl olaraq tələq edilirdi və əslində bu tənqid mahiyyətə tənqidi realistlərin keçmişə tənqidi münasibətlərindən köklü surətdə fərqlənirdi. Tənqidi realistlərin keçmişə tənqidi yanaşmasında milli və ictimai şüurun oyanışı, vətəndaş cəmiyyəti formalaşdırmaq əsas yaradıcılıq məqsədi idi. Tənqidi realistlərdə keçmişə tənqid keçmişə inkar deyildi. Sosrealizm isə keçmişə tənqidi “keçmişə qarşı nifrət oyatmaq” kimi başa düşürdü. Bədii əsərdəki tənqid “oxucunu bir o qədər də keçmişdən uzaqlaşdırmaq” (M.Qorki) məqsədi daşımırdısa, sosrealizmdə bu cür tənqid yolverilməz elan edilirdi. Sovet ideoloqları tənqidi realizmin estetikasındakı tənqidilik prinsipinin keçmişə inkarçı münasibətdən yox, sevgidən doğduğunu başa düşür və buna görə də bu prinsipi hər vəchlə sosrealizmin tərkibindən qovub çıxarmağa çalışırdılar.

Tənqid narahatçılıq hissi ilə yazırdı: “Bəs necə olur ki, hələ də bəzi yazıçılarımız tənqidi realizmdən əl çəkə bilmirlər?” (9,223). Bu narahatçılıq hissi ilə tənqidi pafosla yazılmış əsərlərə qarşı çıxılır, Mir Cəlalın “Açıq kitab” romanı, S.Rəhimovun “Xala uşağı”, “Sərbətali” hekayələri, S.Rəhmanın “Aşnalı” komediyaları həyatımızı birtərəfli göstərməkdə, müəllifləri obrazları “qeyri-səciyyəvi, donmuş və dəyişməz bir halda” təsvir etməkdə suçlanırdı. Sən demə, ictimai həyata kəskin tənqidi münasibət tonunda, ictimai eybəcərliyə daxili bir etiraz ruhunda və tənqidi realizmin və ümumiyyətlə realizmin yaşarı ənənələrinə istinadən yazılmış bu əsərlərdə “xala uşaqlarını, şərbətə-

lıları, gəldiyəvləri, mirzə qərənfilləri və bu kimilərini sovet oxucularına tez-tez xatırlatmaqla və həm də pis xatırlatmaqla yazıçılar heç də sovet adamlarına kommunist tərbiyəsi vermək vəzifəsini yerinə yetirmirlər” (9,225). Diqqət edilsə, görmək çətin deyildir ki, bu mülahizələr M.Qorkinin yuxarıda səslənən mülahizələrinin ədəbi mühitə transferi idi, həm də heç bir yaradıcı münasibət olmadan.

Diqqətimizi o da cəlb edir ki, ədəbi mühitə tənqid vasitəsi-lə ötürülən bu tip ideoloji ştamplar təkcə dövrün ədəbi prosesinə tətbiq edilmir, həm də klassik irsə münasibətdə həlledici meyar rolu oynayırdı.

Məhz bu cəhət müasir Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı qarşısında XX əsr Azərbaycan realistlərinin yaradıcılığına (klassik irsə) müstəqillik dövrünün elmi düşüncəsi ilə yanaşmağı zəruri və aktual bir tələbə çevirir. Ona görə ki, sovet rejiminin ideoloji prinsipləri ilə yüklənən ədəbiyyatşünaslığın özündən əvvəlki zamana-Azərbaycan xalqının keçib gəldiyi tarixi inkişaf yoluna, o cümlədən XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinə münasibəti tendensiyalı olmuşdur. Çox vaxt keçib gəldiyi tarixi yolun uğurları yox, bu yolda müşahidə olunan qüsurlu hallar xalqın tarixi xarakterinin və taleyinin əsas cəhətləri kimi ümumiləşdirilmiş, həqiqətdə olduğundan qat-qat artıq şişirdilmişdir. Xalq kütləsinin savadsızlığı nadanlıq, cəhalət və avamlıq, dinə inam fanatizm kimi qələmə verilmiş, milli ictimai təfəkkürdə başlanan yeniləşmə hərəkatına, feodalizmdən kapitalizmə keçid dövründə milli tərəqqi uğrunda mübarizə proseslərində əldə olunan uğurlu fəaliyyətə, milli ideoloqların yetişməsinə, onların milli intibah uğrunda mübarizələrinə, son nəticədə Azərbaycan xalqının öz müstəqil dövlətini qurmağa nail olmasına bilərəkdən göz yumulmuş, inkarçı tendensiya ilə xalqın tarixi keçmişini aşağılanmışdır. Ona görə də metodoloji yanaşmanın dəqiqliyini təmin etmək üçün həm tənqidi realizmin estetik, həm

də ədəbiyyatşünaslığın elmi həqiqətlərinə tarixi gerçəkliyin reallıqları prizmasından yanaşmaq vacib şərtə çevrilir.

Milli tənqidi realizmin estetikasını bədii mətn həqiqətləri əsasında aşkarlamaq və bu realizm haqqında həqiqətləri müəyyənləşdirmək üçün, ilk növbədə, ədəbiyyatşünaslıqda bu məsələyə verilən nəzəri həllin mahiyyətinə varmaq lazım gəlir.

Elmi-nəzəri ədəbiyyatda tənqidi realizmə xas estetik keyfiyyətlər bu və ya digər dərəcədə ümumiləşdirilmişdir. Tənqidi realizmin estetikası müəyyənləşdirilərkən rus demokratik tənqidinin, xüsusən Belinskinin bu realizm tipinə və mərhələsinə aid baxışlarına xüsusi diqqət yetirilmişdir. Tənqidi realizmə dair fundamental tədqiqatın müəllifi S.M.Petrov rus demokratik tənqidinin tənqidi realizmin estetikasına dair fikirlərini aşağıdakı kimi ümumiləşdirmişdir: “Tarixilik, sosiallıq, psixologizm və həmçinin insanın daxili aləminə dərinlən nüfuz və onu cəmiyyət həyatı ilə əlaqədar götürmək – bütün bunlar demokrat – tənqidçilərin gözündə müasirləri olan realist yazıçıların həyatı bədii təsvir özünəməxsusluqlarıdır” (65,81).

Petrov tənqidçi – demokratların – Çernişevskinin, Dobrolyubovun, Belinskinin tənqidi realizmə dair əsas tezislərini şərh edərkən yazırdı: “Çernişevski və Dobrolyubov realizmdə tipiklik məsələsinin həllini dərinləşdirdilər, tipik xarakterin sosial əhəmiyyəti haqqında fikirləri inkişaf etdirdilər”. Petrov demokrat-tənqidçilərin tənqidi realizmə dair baxışlarının əsas tendensiyalarından birini aşağıdakı kimi şərh edir: “Təsvir etdiyi insanı cəmiyyət həyatı ilə ayrılmaz əlaqədə göstərir...” (65,81)

Qeyd etmək lazımdır ki, sənətin ictimai həyatla sıx əlaqəsinin tənqidi realizm üçün əsas əlamətdar keyfiyyət olması onun dünya ədəbiyyatındakı nəhəng nümayəndələri tərəfindən də qəbul edilmişdir: “Balzakin fikrinə görə, bədii əsəri qiymətləndirən əsas şərt onun həyatla üzvü bir əlaqədə olmasından ibarətdir. Əgər sənətkar obyektiv varlıqdan ayrılıbsa, əgər real

həyat yazıçı üçün yaradıcılıq mənbəyi deyilsə, həmin sənətkar sənət üçün ölmüş deməkdir” (53,413).

Elmi ədəbiyyatşünaslıqda “tənqidi realistlərin öz yaradıcılıqlarında dövrün ictimai həyatını hərtərəfli əks etdirməsi” (63,467) kimi formulə edilən esteik keyfiyyət demək olar ki, ədəbiyyatşünaslıqda birmənalı qəbul olunmuşdur.

Ədəbiyyatşünaslıqda tənqidi realizmin estetik prinsipləri sırasında bu cərəyanın nümayəndələrinin “ictimai həyatda baş verən ayrı-ayrı hadisələri yox, həmin hadisələrin qarşılıqlı əlaqələrinin mürəkkəb sistemini verməyə çalışmaları” (63,414) da birmənalı qəbul olunmuş həqiqətlər sırasındadır.

Demək lazımdır ki, “dövrün ictimai həyatını hərtərəfli əks etdirmək” və həyat hadisələrinin “qarşılıqlı əlaqələrinin mürəkkəb sistemini verməyə çalışmaq” tənqidi realizmdə tarixiliyin estetik xüsusiyyət səviyyəsində elmi dərkinə gətirib çıxarır: “Tənqidi realizm epoxası üçün ədəbiyyatın, xüsusilə nəsr və dramaturgiyanın tamam tarixilik prinsipinə keçməsi səciyyəvi idi. Zaman və məkan konkretliyi, birmənalı milli zəmində durmaq realizmin ilkin əlamətlərindən biri idi. Ona görə realizm epoxası hər xalqın ədəbiyyatında özünə xas tarixi və milli həqiqətləri əks etdirən bir hadisə kimi daxil olur, xalqların milli həyatının və tarixinin bədii mənzərəsi və salnaməsi kimi meydana çıxır” (22,48).

Həyat hadisələrini təsvirdə, analitik təhlil və qiymətləndirmədə obyektivliyə nail olmaq və buna nail olmağın üsulu kimi bədii inikasdə gizli tendensiyalılığı təmin etməyin tənqidi realizm üçün vacib xüsusiyyət kimi meydana çıxması ədəbi-nəzəri fikirdə, demək olar ki, bu gün də heç bir mübahisə doğurmur.

Lakin tənqidi realizmin estetikasının müəyyənləşməsində, xüsusən milli ədəbiyyatşünaslıqda təsbit olunan elmi mövqələrdəki bəzi məqamlar ciddi mübahisələr üçün material verir.

Məlumdur ki, tənqidilik tənqidi realizmin estetikasında mühüm əhəmiyyətə malik bir keyfiyyətdir. Milli ədəbiyyatşü-

naslıqda tənqidi realizmdə tənqidiliyin səciyyəsi haqqındakı bəzi ümumiləşdirici qənaətlər olduqca dəqiqdir və bu realizmi əvvəlki realizm tipləri və yaxud mərhələlərindən fərqləndirən estetik xüsusiyyət kimi mənalanı bilir: “Tənqidi realizmdə “tənqidilik” keyfiyyətinin digər spesifik cəhəti isə odur ki, o əvvələn keyfiyyətə (ayrı-ayrı qüsurları doğuran vahid mahiyyətə, ictimai əsasın özünə) qarşı çevrilir” (36,142). Bu mülahizədə tənqidi realizmə məxsus tənqidilik xüsusiyyəti maarifçi realizmdəki “tənqidilik” xüsusiyyətindən tipoloji cəhətdən kifayət qədər dəqiq fərləndirilir. Y.Qarayev estetik prinsip olaraq tənqidi realizmdəki “tənqidilik”in təbiətini düzgün müəyyənləsə də onun müəllif mövqeyində ifadə olunan məqsədinə aydınlıq gətirərkən sosioloji nöqteyi-nəzərdən ifrata varır. Y.Qarayev yazır: “Ən başlıca cəhət isə odur ki, o, heç yerdə və heç zaman islah üçün tənqid etmir, kökündən qazımaq, “baltanı dibindən vurmaq”, inkar və rədd etmək üçün tənqid edir” (36,142). Bu nəzəri müddəa polemika üçün ciddi material verir. Biricisi, bu müddəa ilə Y.Qarayev tənqidi realizmin yeganə pafosunun, estetik kriteriyasının inkar pafosu olduğunu mütləqləşdirir. İkincisi, tənqidin məzmununu inkara, inkarın məzmununu rədd etməyə tabe tutduğu üçün tənqidi realizmdə estetik idealın ancaq inkar yolu ilə ifadəsini mümkün sayır.

Halbuki, nə dünya ədəbiyyatında tənqidi realizmin böyük nümayəndələrinin yaradıcılığı, nə milli tənqidi realizmin kifayət qədər mürəkkəb məzmunu, nə də dünya ədəbiyyatşünaslığında tənqidi realizmin estetikası ilə bağlı irəli sürülən fikirlər onun bu mövqeyini təsdiq etmir.

Y.Qarayevin tənqidi realizmə aid etdiyi “qəti inkar və rədd” konsepsiyası ideoloji-sosioloji mahiyyət daşımaqla tənqidi realistlərlə burjua ictimai mühiti arasında barışmaz mövqe olması tendensiyasına söykənir. Halbuki nə Balzakda, nə Dikensdə, nə də Tekkerydə və digərlərində burjua ictimai mühitini bütövlükdə inkar tendensiyası yoxdur. Bu mühiti kəskin

tənqid ruhu var, amma inkar ruhu yoxdur. Bu cəhət rus ədəbiyyatşünaslığında sovet ideologiyasının kifayət qədər qüvvədə olduğu 60-cı illərdə də etiraf olunurdu. “XIX əsr xarici ədəbiyyat tarixi”ndə oxuyuruq: “Balzak heç yerdə və heç zaman burjuva cəmiyyətini inqilabi yolla dəyişdirmək qənaətinə gəlməmişdir” (63,403).

Ali məktəblər üçün yazılmış dərslikdə özünə yer tapdığı və Balzak, Dikens, Tekkerey və başqa tənqidi realistlərin yaradıcılıqları haqqında təhlillərdə davam və inkişaf etdirildiyi üçün aşağıdakı qənaəti 60-cı illər rus ədəbiyyatşünaslığı və təbii ki, həm də bütövlükdə sovet ədəbiyyatşünaslığı üçün qəbul olunmuş elmi həqiqət kimi qəbul etmək olar: “Realist yazıçılar var qüvvələri ilə, böyük bir ehtirasa ictimai ədalətsizliklərə və burjuaziyanın başqa qüsurlarına qarşı çıxış edirdilər. Bununla bərabər, onların heç biri bu cəmiyyətin lap dərinliklərinə enmir, onlar yeni bir cəmiyyətin haqqında düşünmürlər. Buna görə də onlar burjuva cəmiyyətini tənqid edərkən, onu kökündən dəyişdirmək haqqında yox, onu islah etmək haqqında düşünürlər” (63,517). Heç şübhəsiz ki, tənqidi realistlərin cəmiyyəti “kökündən dəyişdirmək haqqında yox, onu islah etmək haqqında” düşünmələri sovet ədəbiyyatşünaslığına görə, bu realizmin məhdud cəhəti idi. Onun böyük nümayəndələrinin belə, mövcud cəmiyyətdəki barışmaz ziddiyyətləri görə bilməmələri, başqa sözlə, “bu cəmiyyətin lap dərinliklərinə” enməmələri ilə izah olunurdu. Ədəbiyyatşünaslıq tənqidi realistlərin dünyagörüşləri ilə eybəcərliyə tənqidi yanaşmaları arasında ziddiyyətlər görünür, onların gerçəkliyə kəskin tənqidi münasibətlərini qəbul edir, müəllif dünyagörüşünün “məhdudluqları”na isə tənqidi yanaşırdı. Lakin məsələnin yaxşı cəhəti bu idi ki, rus sovet ədəbiyyatşünaslığı tənqidi realizmin bədii mətn həqiqətlərini ciddi təhrifə meyl etmir, sənətkarların dünyagörüşləri və həyatı inkas üsullarında razılaşmadıqları cəhətlərə tənqidi baxış ifadə etməklə kifayətlənir, təhlillərində bədii mətnlərin ifadə etdiklə-

ri həqiqətləri dilə gətirməkdən çəkinmirdilər. İngilis tənqidi realizminin ən görkəmli nümayəndəsi Ç.Dikkens haqqında aşağıdakı ədəbiyyatşünaslıq qənaətinə diqqət yetirək: “Bunlarla yanaşı, Dikkens cəmiyyəti sülh yolu ilə yenidən dəyişib qurmağın mümkün olmasına inanırdı. O, belə zənn edirdi ki, adamları inandırmaq və yenidən tərbiyə etmək yolu ilə cəmiyyəti düzəltmək olar” (63,482).

Bu qənaətlər, heç şübhəsiz ki, sovet ədəbiyyatşünaslığının Dikkens yaradıcılığına tənqidi baxışı kimi meydana çıxırdı. Lakin bu tənqidin bətnində Dikkens yaradıcılığının həqiqi tendensiyalarının ifadəsi də vardır.

Məsələyə yanaşmalarda milli ədəbiyyatşünaslıqla rus sovet ədəbiyyatşünaslığı arasında həm üst-üstə düşən, həm də prinsipial fərqlər vardır. Bizim ədəbiyyatşünaslıqda bədii mətnləri ideoloji mövqedən müəyyənləşdirilmiş “estetik” qəliblərə sığdırmaq meyli üstünlük təşkil edir. “Dünya xalqlarının ədəbiyyatında tənqidi realizmin əsasında adətən, bir qayda olaraq, ifşa olunan burjua əlaqələrinin real gerçəkliyi dayanır. O, qəti inkar məzmunu daşıyır və mövcud quruluşun ictimai sütunları əleyhinə çevrilir. Bunsuz tənqidi realizm olmur. Hər halda müasir ədəbiyyatşünaslıqda məhz bu cəhət tipoloji bir vahid kimi tənqidi realizmə hər yerdə və həmişə məxsus zəruri, fərdi və spesifik cəhət deyə təsdiq və qəbul olunur” (36,152).

Məhz bu nöqtəyi-nəzərdən Y.Qarayevin tənqidi realizm konsepsiyası bu realizmə aid etdiyi “qəti inkar” tendensiyası üzərində qurulur və onun təsdiq pafosunu qəti inkarla nəticələnilir. Mahiyyətə bu nə deməkdir? Fikrimizcə, bu, o deməkdir ki, tənqidi realizmdə gülüşün xarakteri birmənalı qavranılır. Yalnız kəskin satirik gülüş tənqidi realizm üçün səciyyəvi hesab edilir və onun öldürücü, məhvedici mahiyyəti önə çəkilir.

Y.Qarayevin tənqid konsepsiyasında yumoristik gülüşə yer qalmır. Çünki yumor inkar məzmunu yox, tərbiyəedici məzmun daşıyır. Y.Qarayevə görə, tənqidi realizmin estetikasında

tərbiyəedicilik funksiyası yoxdur. Halbuki tənqidi realizmin nümayəndələrinin böyük əksəriyyətinin yaradıcılığında satirik və yumoristik tənqidin paralelizmini görürük. Onların tənqidin tərbiyəedicilik funksiyasına inandıqlarını müşahidə edirik. Ədəbiyyatşünaslıq etiraf edir ki, “Dikkens dünya ədəbiyyatının ən böyük yumoristik yazıçılarında biridir... Dikkensin gülüşü onun nikbinliyinin və pisləklərin, bələlərin həyatda islah edilə bilməsinə inamının təzahürüdür” (63,497-498).

Ədəbiyyatşünaslıq onu da etiraf edir ki, Dikkens “adamları inandırmaq və yenidən tərbiyə etmək yolu ilə cəmiyyəti düzəltmək”in (63,482) mümkünlüyünə inanırdı. Deməli, tənqidi realizmi birmənalı şəkildə “qəti inkar və rədd” pafosuna müncər etmək nə ümumi ədəbiyyatşünaslıq baxışları, nə də bədii mətn həqiqətləri kontekstlərində özünü doğrultmur.

Təqdirədiçi haldır ki, milli ədəbiyyatşünaslığın tarixində tənqidi realist satiranın ancaq inkar pafosu ilə məhdudlaşmadığını, onda güclü təsdiq pafosunun da mövcudluğuna dair konsepsiya olmuşdur. A.Əfəndiyevin 1971-ci ildə çap etdirdiyi “Azərbaycan ədəbiyyatında soialist realizminin ərəfəsi və təşəkkülü” adlı monoqrafiyasında məsələyə məhz bu mövqedən yanaşılmış, tədqiqatçı tənqidi realizmin təsdiq pafosunu təsdiq edən ciddi araşdırma aparmışdır. A.Əfəndiyev yazır: “Sabir öz zamanını ona qədərki sənətkarlardan daha düzgün başa düşmüşdür. O, öz zamanını daxili mahiyyəti ilə dramatik, dağılma və qurulma prosesinin eyni zamanda baş verdiyi bir epoxa kimi başa düşmüşdür. Son dərəcə çoxtərəfli – mürəkkəb hadisələrin baş verdiyi bu epoxada yeni doğulan və gündən-günə möhkənlənən və çoxalan qüvvələr qarşısında köhnə həyat qaydaları bütövlükdə sarsılır və dağılır.

Sabirə qədər Azərbaycan ədəbiyyatında belə müsbət başlanğıcı göstərən, bu müsbət başlanğıcın əzəmətini, yüksəlişini və təntənəsini konkretliyi ilə duyub təsvir edən olmamışdır” (64,26).

Diqqət edilsə, görmək çətin deyildir ki, A.Əfəndiyev bu mülahizələrdə məsələni realizmin tarixi tipləri və mərhələləri arasındakı fərq müstəvisinə gətirir. Tənqidçinin təfsirində “Sabirə qədər Azərbaycan ədəbiyyatı” anlayışı realizmin Sabirə qədərki mərhələsini və tipini nəzərdə tutduğu heç bir şübhə doğurmur. “Sabirə qədərki” anlayışı burada milli maarifçi realizmdəki satirani nəzərdə tutur. Sabirin satirik yaradıcılığı ilə tənqidi realizm mərhələsi və tipinin nəzərdə tutulduğunu nəzərə alsaq, demək, A.Əfəndiyev mahiyyətə, maarifçi realist satira ilə tənqidi realist satira arasında həyatı əks etdirmə üsulları arasındakı fərqdən danışır. Sabirin “Spi” (“Yat”) adı ilə tərcümə olunan və “Tərpənmə, amandır, bala, qəflətdən ayılma” misrası ilə başlayan şeirindən bir parçanı nümunə verərək tədqiqatçı yazır: “İlk baxışda bu şeir bir qədər köhnə dəbli şeir təəssüratı yaradır. Hamımıza məlumdur ki, Sabirə qədərki Azərbaycan realizmi hadisələrə məhz tənqidi münasibəti ilə güclü idi. Əgər əsəri dərinədən dərk etsək, başa düşmək olar ki, müəllif əsərini gerçəklilyə tənqidi münasibətlə məhdudlaşdırmamışdır. O, oxucunu oyanmağa çağırır” (64,30).

Həmin şeirə C.Xəndanın yanaşmasını bir qədər də inkişaf etdirən A.Əfəndiyev fikrində davam edərək yazır: “prof. C.Xəndan deyəndə ki, müəllif “oyanma” sözündə “oyan” fikrini ifadə edir, tamamilə haqlıdır. Lakin bizim fikrimizcə, burda əsas olan yeninin-müsbətin bizə son dərəcə yaxın olmasının əsərin bütün materialında meydana çıxması, onun ritmini, bədii üsulunu (ahəngini) təyin etməsidir. Müəllif dəyərləndirməsi qəti, aydın və konkretidir. Lirik qəhrəman tipi ona görə tənqid edir ki, o geri qalıb, dünənki günlə yaşayır. Özlüyündə o yeninin, mütərəqqi başlanğıcın təmsilçisi kimi çıxış edir” (64,30).

A.Əfəndiyev birmənalı mövqe ifadə edərək, Sabirə qədərki Azərbaycan realizmində, başqa sözlə, maarifçi realist satirada ancaq “tənqidi münasibət”in ifadəsini bu realizmin mahiyyətini şərtləndirən əsas xüsusiyyət kimi irəli sürür. A.Əfəndiyevin

realizmin tipləri və mərhələləri ilə bağlı mövqeyi belədir ki, o, tənqidi realizmin hadisələrə ancaq “tənqidi münasibət”lə kifayətlənmədiyini, başqa sözlə, ancaq inkar məzmunu daşmadığını, həm də bu realizmin “yeninin, mütərrəqqi başlanğıcın ifadəsi” olduğunu düşünür. Bununla da A.Əfəndiyev tənqidi realist satirada mövzunun estetik həllinin iki mərhələdən keçməsi problemini qoyur: Eybəcərliyin tənqidi (inkar pafosu) və yeninin əksi (təsdiq pafosu).

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında maarifçi realist satira ilə tənqidi realist satirada inikasın xarakteri arasındakı fərqlərdən söhbət getmişdir. Bu istiqamətdə ədəbiyyatşünaslığımızın qəbul etdiyi əsas konsepsiya məsələyə Y.Qarayevin baxışı olmuşdur. Yuxarıda da bəhs etdiyimiz kimi, tədqiqatçı maarifçi realist satirada tənqidin “kəmiyyətə (ayrı-ayrı qüsurlara) qarşı” çevrilməsini, tənqidi realist satirada isə tənqidin “keyfiyyətə (ayrı-ayrı qüsurları doğuran vahid mahiyyətə, ictimai əsasın özünə) qarşı çevrilməsini” bu iki realizm tipini fərqləndirən əsas cəhətlərdən biri hesab edir.

Dünya ədəbiyyatşünaslığında, yenə də yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, tənqidi realizmdə “ictimai həyatda baş verən ayrı-ayrı hadisələri yox, həmin hadisələrin qarşılıqlı əlaqələrinin mürəkkəb sistemini verməyə çalışma”nın əsas estetik keyfiyyət kimi qəbul edildiyini və heç bir mübahisə doğurmadığını nəzərə alsaq, Y.Qarayevin də mövqeyi ilə də bu və ya digər dərəcədə razılaşmaq lazım gəlir. Lakin maarifçi realist satira ilə tənqidi realist satira arasında keyfiyyət fərqlərinin müəyyənlişməsində A.Əfəndiyevin daha bir konseptual fərqi meydana çıxardığını da etiraf etməliyik.

Bizim ədəbiyyatşünaslığımızda M.Ə.Sabir də daxil olmaqla bütün tənqidi realistlərin öz estetik idealını inkar yolu təsdiq etdiyi qəbul olunmuşdur. Yəni tənqidi realizmdə eybəcərliyə kəskin tənqidi münasibətin sənətkarın yüksək estetik ideali mövqeyindən meydana çıxması fikri üzərində dayanılır. Bu hal

tənqidi realizm üçün, əlbəttə, səciyyəvi estetik keyfiyyətdir. A.Əfəndiyev də məsələnin bu tərəfinə diqqət çəkir və bu halı tənqidi realizm üçün bir estetik keyfiyyət kimi qəbul edir. Sabirin “Bejim, moy sın!” (“Dur qaçaq, oğlum”) adı ilə təqdim etdiyi “Vah!... Bu imiş dərsi-üsuli-cədid?!” misrası ilə başlayan şeiri üzərində müşahidələrini ümumiləşdirən tədqiqatçı yazır: “Burada yalnız meşşan tənqid olunmur, eyni zamanda meşşanlıq təsəvvürlərinə qarşı məktəb haqqında yeni, mütərəqqi düşüncə qoyulur, bu yeni tərənnüm edilir. Burada mahiyyətcə məsələyə iki baxış qarşı-qarşıya gəlir: birini qəhrəman, o birini isə müəllif ifadə edir” (64,31).

A.Əfəndiyev Sabirin yaradıcılığı üzərində müşahidələrini dərinləşdirərək müəllifin müsbət ideali haqqınakı qənaətlərini aşağıdakı kimi ümumiləşdirir: “Aşağıdakı cəhəti Sabirin yaradıcılığı üçün çox xarakterik özünəməxsusluq saymaq olar: şairin əsəri elə bil ki, iki hissədən ibarət olur. Birinci hissədə müəllif qəhrəmanı tənqid edir, ikinci hissədə isə açıq kinayəyə keçilir və müəllifin müsbət ideali açılır”(64,31).

A.Əfəndiyevə qədər və A.Əfəndiyevin tədqiqatından sonrakı onilliklərdə də bizim ədəbiyyatşünaslıq tənqidi realizmdə təsdiq pafosunu ancaq müəllifin estetik idealında axtarmış və bu ənənə indi də qalmaqdadır.

A.Əfəndiyevin tədqiqatını digər müəlliflərin araşdırmalarından fərqləndirən konseptual fərq ondan ibarətdir ki, tədqiqatçı tənqidi realizmin təsdiq pafosunun ancaq müəllifin müsbət idealında ifadə olunması ilə kifayətlənmir. Satirik sənətkarın estetik idealında ifadə olunan təsdiq pafosunu qəbul edir, lakin, eyni zamanda, düşünür ki, tənqidi realizmdə təsdiq pafosu daha mürəkkəb xarakterə malikdir. Tədqiqatçı, fikrimizcə, sabirşünaslıqda ilk dəfə olaraq məsələni fərqli şəkildə qoyur: “Sabir mühitini tənqid edirdi, ancaq bununla kifayətlənmirdi. Bu zaman öz “mən”ini də ifadə edirdi. Sabir poeziyasında tək-cə öz “mən”ini dahiyənə ifadə etmirdi, o, eyni zamanda, ger-

çəkliyin çoxsaylı tərəflərini (mürəkkəbliklərini – T.S.) dahiyanə əks etdirirdi.

Sabir yaradıcılığının özünəməxsusluğu kimi meydana çıxan bədii ifadə və təsvirdəki belə bir birlik, eyni zamanda, XX əsr poeziyasındakı mühüm tendensiyanı əks etdirir” (64,45). Asif Əfəndiyev XX əsr poeziyasındakı hansı “mühüm tendensiya”dan danışır?

Əgər şairin öz “mən”inin ifadəsini Sabirin müsbət estetik ideali kimi başa düşsək, gerçəkliyin çoxsaylı tərəflərini də gerçəkliyə tənqidi münasibətin ifadəsi kimi qavrasaq, onda tədqiqatçının mülahizələrində yeni bir cəhət müşahidə olunmur. Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu ədəbiyyatşünaslıqda qəbul olunmuşdur. Lakin məsələ burasındadır ki, “gerçəkliyin çoxsaylı tərəfləri” anlayışı öz məzmununu etibarlı ilə A.Əfəndiyevin təfsirində daha mürəkkəb səciyyə kəsb edir. “Çoxsaylı tərəflər” anlayışı burada bir tərəfdən gerçəkliyə tənqidi münasibəti ifadə edirsə, digər tərəfdən gerçəklikdə mövcud olan mütərəqqi prosesləri, həyatın inkişaf tempini nəzərdə tutur, inkişafın dialektikasını əks etdirir. Məsələ burasındadır ki, Sabir satirasının inkar pafosu ilə bərabər, onun təsdiq pafosunu da açmaq, məsələnin bu tərəfinə ədəbiyyatşünaslığın diqqətini çəkmək tədqiqatçının yaradıcılıq məqsədinin tərkib hissəsinə çevrilir. A.Əfəndiyev yazır: “Digər tərəfdən, Sabir poeziyasında elə keyfiyyətə rast gəlirik ki, buna biz əvvəlki, inqilaba qədərki realizmdə rast gəlmirik və yaxud çox az rast gəlirik. Biz burada qalib gələn qüvvələrin təntənəsinin zərif bir pafosla açılışını görürük” (64,42). A.Əfəndiyev Sabir satirasının təsdiq pafosu haqqında ümumiləşdirmələrini getdikcə dərinləşdirir: “Mütərəqqi müsbət qüvvələr Sabirin əsərlərində yaxınlaşmaqda olan, yüksələn, əzəmətli, qarşısızalmaz qüvvələr kimi çıxış edir. Onlar epoxanın səsini ifadə edirlər.

Sabirə qədər Azərbaycan ədəbiyyatında yeninin bu cür təsviri olmayıb” (64,29).

Sabir şeirinin təsdiq pafosu ilə bağlı konsepsiyasını ortaya qoyarkən sanki A.Əfəndiyev fikirlərinin müqavimətlə qarşılanacağını, mübahisə doğuracağını duyur və ona görə də mövqeyini bir daha və qəti, eyni zamanda, tam açıq şəkildə ifadə etmək qərarına gəlir. Tədqiqatçı yazır: “Məsələ onunla yekunlaşır ki, Sabir təkcə tənqidçi – satirik deyildi, sözün geniş mənasında, həqiqi realist idi. Kim bunu başa düşmür, yaxud lazımcaca dərk etmir, deməli, o böyük sənətkarın yaradıcılığının mahiyyətini başa düşmür.

Tənqidilik – bu ancaq onun realizminin bir tərkib hissəsi, bir elementidir. Onun realizminin digər vacib keyfiyyəti isə müsbət tendensiyaların, hələ ki, rüşeym halında, yeni doğulmaqda olan və gələcəyimizi ifadə edən hadisələrin doğru-dürrüst təsviridir” (64,50).

A.Əfəndiyev təfsirində Sabirin satira yaradıcılığının novatorluğunu təyin edən ən əsas cəhətlərdən biri onun təsdiq pafosudur, cəmiyyətdə gedən mütərəqqi prosesləri dahiyənə şəkildə duyub əks etdirməsindədir. Sabirin satira estetikasının məhz bu cəhətini tədqiqatçı nəinki onun özündən əvvəlki satira irsimizdən, hətta müasiri olduğu satiriklərin yaradıcılığından fərqləndirən tipoloji keyfiyyət kimi qəbul edir.

Sabirşünaslıqda Sabirin müasirləri olan sənətkarların, əslində isə Sabir ədəbi məktəbinin davamçılarının yaradıcılığından çox bəhs edilmişdir. Bu tədqiqatların böyük əksəriyyəti XX əsr satiriklərini Sabirə bağlayan cəhətlərin aşkarlanmasına istiqamətlənmişdir. Sabir ədəbi məktəbinin nümayəndələrinin yaradıcılığında böyük sənətkarın ədəbiyyata gətirdiyi mövzuların necə yer tutması, onlara verilən Sabiranə həll, satirik ifadə üsulları arasındakı yaxınlıq, klassik şeir ənənələrindən bəhrələnmədəki oxşarıqlar və s. məsələlər tədqiq-təhlil süzgülündən keçirilmişdir. Bu tədqiqatlarda ədəbi məktəb nümayəndələrinin Sabir səviyyəsinə yüksələ bilməməsinin səbəbləri, başqa sözlə, Sabirlə ədəbi məktəb nümayəndələri arasındakı əsas tipoloji

fərq sənətkarlıq müstəvisinə çıxarılmış, ədəbi məktəb nümayəndələrinin Sabir mövzularına verdikləri bədii həlldə böyük sənətkarın səviyyəsinə yüksələ bilməmələri onların əsərlərinin sənətkarlıq cəhətdən zəif olması ilə izah edilmişdir. Tədqiqatlarda doğru vurğulanır ki, “mollanəsrəddinçi şairlər içərisində Sabir yaradıcılığından faydalanan, onun təsiri altında poetik axtarışlar aparıb satiranın dairəsini genişləndirən, bəzən də bu böyük ustadın yaratdığı rəngarəng tutumlu bədii təsvir vasitələri əənələrinə novator münasibət bəsləyən şairlər az olmamışdır. Bununla əlaqədar bir məsələni də qeyd etmək lazımdır ki, bu şairlərin çoxusunda Sabir istedadı yox idi. Onlar Sabir şeirinin üstünlüyünü, kütlə tərəfindən sevilə-sevilə oxunub əzbərlənməsini, göstərdiyi böyük təsir gücünü onun inqilabi ideya-məzmunu ilə birlikdə satirik üslubunda, klassik vəzn və formalardan istifadə etməsində, dilinin xəlqiliyində axtarırdılar. Amma çox vaxt bütün bunların dərinliyinə varmağı bacarmırdılar... Sabir şeirinin bədii səviyyəsinə qalxa bilmirdilər” (51,169). Heç şübhəsiz ki, Sabir məktəbinin davamçılarının yaradıcılığı ilə Sabir satirası arasındakı tipoloji fərqlər burada əsasən düzgün ümümləşdirilmişdir. Bu sitatda ədəbi məktəb nümayəndələrinin Sabir satirasının “dərinliyinə varmağı bacarmamaları” haqqında tezis diqqətimizi xüsusilə çəkir. Təəssüf ki, tədqiqatda bu doğru tezis inkişaf etdirilmir. Biz Sabir satirası ilə ədəbi məktəb nümayəndələrinin yaradıcılığını fərqləndirən “dərinlik”in məzmunu ilə bağlı A.Əfəndiyevin araşdırmalarında maraqlı mülahizələrə rast gəlirik. A.Əfəndiyev sözü gedən tədqiqatda Sabirlə onun təsiri altında yazan sənətkarları birləşdirən xüsusiyyətlərlə bərabər, onların arasındakı prinsiplial estetik fərqlərə də diqqət çəkir. Tədqiqatçı ədəbi məktəb nümayəndələrinin, o cümlədən Ə.Qəmküsar və C.Cabbarlının satiralarını təhlil müstəvisinə gətirərək belə bir qənaətə gəlir ki, onların satiralarında tənqid pofosu əsasdır, bu sənətkarlar həyat hadisələrinə tənqidi münasibətlə kifayətlənirlər. Onlarda yeninin hərəkətlərini gör-

mə və əks etdirmə halları müşahidə olunmur: “Sabirdə tamam başqa cəhət müşahidə olunur: Biz burada köhnənin addımbaaddım dağılmasını, yeninin isə yaranmasını müşahidə edirik. Ə.Qəmküsarda isə, təəssüf ki, “heç nə dəyişmir, hər şey olduğu kimi qalır” mövqeyindən çıxış etmə və bunun həyəcanlı ifadəsi birinci plandadır” (64,52).

C.Cabbarlının satirik şeirlərini də Sabir satirası ilə müqayisəli təhlilə cəlb edən A.Əfəndiyev belə bir ümumiləşdirici qənaətə gəlir ki, eybəcərliyi tənqid burada da əsas mahiyyəti təşkil edir. Tədqiqatçı yazır: “Tamamilə aydındır ki, bu əsərlərdə müəllif Sabir ənənələrini davam etdirir. Lakin belə bir vəziyyəti də qeyd etməmək olmaz: Sabirin əsərlərində qəhrəmanın (tipin – T.S.) haqqında çox danışmağa məcbur olduğu müsbət tendensiyalar rol oynayır. Sabirin əsərlərində hansı cəhəti isə müdafiə etməyə məcbur olan köhnəlik tərəfdarı ilə həmişə bu köhnəliyin müdafiəçisini narahat edən, həyəcanlandıran yeni əks cəbhələr kimi qarşı-qarşıya durur”(64,54). A.Əfəndiyevin Sabirlə ədəbi məktəb nümayəndələrinin yaradıcılığı arasındakı tipoloji fərqi aşkarlayan bu mülahizələri, eyni zamanda və öz-lüyündə bir-birini tamamladığını, böyük sənətkarın yaradıcılığının əsas novatorluğunu da burada axtarmaq lazım olduğunu göstərir.

İstər Sabir, istərsə də Mirzə Cəlil yaradıcılığına dair əksər tədqiqatlarda milli tənqidi realizmin ancaq inkar pafosuna əsaslanması fikri müdafiə edildiyi və bu mövqe tənqidi realistlərin bədii mətn materialının mahiyyətini tam açmadığı üçün müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə bu materiallara nüfuz zərurəti meydana çıxır.

I.2. CƏLİL MƏMMƏDQULUZADƏ

I.2.1. “QARANLIQ DÜNYA” – “ZÜLMƏT SƏLTƏNƏTİ” İDEYASI VƏ ONUN FƏLSƏFİ-İDEOLOJİ ƏSASLARI

C.Məmmədquluzadənin öz yaradıcılığında büsbütün qaranlıq bir dünyanı, cəhalət, dini fanatizm içində boğulan bir aləmi, başqa sözlə, başdan ayağa “zülmət səltənəti”ni təsvir etdiyini yazarkən ədəbiyyatşünaslar bədii mətn həqiqətlərindən çox, onun “Xatiratım” memuarında içində yaşadığı zamana və mühitə verdiyi xarakteristikaya istinad etmişlər. Daha doğrusu, ideologiyanın “zəhərli katorqa həyatı” (M.Qorki) tendensiyasını klassik irsə tətbiq etmək üçün müəllifi öz dilindən tutmuş, siyasi rejimin təlqinləri, ideologiyanın təsiri və emosional ovdə qatda deyilmiş bir mülahizəni müəllifin həyata baxış və estetik konsepsiyası kimi təqdim etmişlər. Bu cür təqimətmə faktlarının ən səciyyəvilərinə diqqət yetirək:

M.Rəfili “Zülmət içində bir nur” məqaləsində yazırdı: “Böyük ədib Cəlil Məmmədquluzadə natamam qalmış “Xatiratım” əsərində gözünü açdığı zaman mühitində qaranlıqdan başqa bir şey görmədiyini acı bir təəssüflə yazır: “Gözümü ömrümdə birinci dəfə açan kimi dünyanı qaranlıq görmüşəm...”

Bu qaranlıq – patriarxal-feodal cəmiyyətinin cəhalət, mövhumat, nadanlıq və əsarət dünyası idi” (18,120).

Həbibulla Səmədzadənin “Böyük realist və inqilabi satirik” məqaləsində də məsələyə eyni mövqedən yanaşılması diqqəti çəkir: “Mirzə Cəlil “Xatiratım” əsərinin bir yerində yazır: “O qaranlıq dünya ki, mən birinci dəfə gözümü açıb baxmışam və qulağımı açıb eşitmişəm, həmin qaranlıq dünyada mən valideynimi, qövəm-əqrəbamı, qonşularımı və cəmi vətəndaşlarımı həməvaxt gecə və gündüz namaz üstündə görmüşəm. “Allahü-əkbər”, “Allahü-əkbər”. Gündüz “Allahü-əkbər”, gecə “Allahü-əkbər”. Təsvir edilən bu zülmət dünyası yazıcının mühiti idi.

Bu qaranlıq mühitdə insanların şüur gözü göylərə dikilmiş, dilləri ancaq “Allahü-əkbər” və “sübhənallah” vird edirdi. Allah xofu, cəhənnəm qorxusu onların zehmində hakim idi” (18,104).

Prof. Ə.Sultanlı da C.Məmmədquluzadənin əsərlərində yer alan zamana və mühitə “Xatiratım” memuarına istinad edərək nüfuz edir: “Şərqi qapısında yerləşən Naxçıvan əyaləti, onun ictimai şəraiti müəllifin “Xatiratın”da öz real əksini tapmışdır.

Gəncliyinin ilk illərində o bu mühitə qarşı nifrət bəsləmişdir” (18,126).

Beləliklə, əsasən “Xatiratım”dan start götürən “zülmət və cəhəlat dünyası” tendensiyası bir tədqiqatçının yaradıcılığından o birinə keçərək, bütövlükdə sovet dövründə Mirzə Cəlil yaradıcılığı haqqında yazan tədqiqatçıların, demək olar ki, hamısının əsərində bu və ya digər dərəcədə yer almış, sənətkarın əsərlərini təhlil və qiymətləndirmənin açarına çevrilmişdir. Məsələnin bu tərəfi sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında Ə.Mirəhmədovun da diqqətini çəkmişdir. O yazırdı: “Məmmədquluzadə haqqında yazanlar çox doğru olaraq onun uşaq illərinə və pərvəriş tapdığı mühitə böyük fikir verib, xatiratının bir yerini tez-tez misal gətirirlər: “Gözümü ömrümdə birinci dəfə açan kimi dünyanı qaranlıq görmüşəm” (46,6). Qaranlıq dünya problemi ilə bağlı sələflərinin mövqeyini təsdiq və inkişaf etdirən Ə.Mirəhmədov da hesab edir ki, “bu sözlər bizi maraqlandıran dövrü başa düşmək üçün ən yaxşı bir açardır” (46,6). Mirzə Cəlilin “Xatiratım” əsərində təsvir edilən “qaranlıq dünya”nın ideya başlanğıcı şəklində sovet ədəbiyyatşünaslığına sürətli nüfuzunun arxasında dayanan əsas amil nə idi?

Fikrimizcə, “Xatiratım”da önə çəkilən “qaranlıq dünya” ideyası ideologiyanın milli keçmişlərə verdiyi “zəhərli katorqa həyatı” (M.Qorki) xarakteristikası ilə üst-üstə düşürdü. Mirzə Cəlil yaradıcılığında bu cəhətin qabardılması onun təsvir, təhlil obyektinə çevirdiyi zamanla müqayisədə sovet dövrünün və cəmiyyətinin üstünlüklərini, “zülmət dünyası” ilə müqayisədə

ışıqlı bir dünyanın qurulması haqqında həqiqətləri ictimai şüura yeritmək üçün əlverişli təbliğata imkan yaradırdı.

Bəs böyük sənətkarın “Xatiratım”da tarixi milli varlığı bu cür səciyyələndirməsinin, yol verdiyi ifratın kökündə, mahiyyətində nə dayanırdı?

Mirzə Cəlilin içindən çıxdığı tarixi varlığı büsbütün cəhalət və zülmət səltənəti kimi xarakterizə etməsinin ictimai-siyasi səbəbləri nədir? Mütləq və ilk növbədə, bu barədə düşünmək lazımdır.

“Xatiratım” memuarı 1926-cı ildə yazılmışdır. 20-ci illərin sonları sovet rejiminin nəinki ictimai-siyasi, hətta ədəbi-mədəni sahələrdə də öz həqiqi simasını büruzə verməyə başladığı, ədəbiyyat üzərində nəzarəti günü-gündən artırmağa nail olduğu, ədəbi-mədəni sahədə də proletar ideologiyasını hakim ideologiyaya çevirmək istiqamətində atılan ciddi addımları ilə yadda qalır. Görkəmli Mirzə Cəlilşünas, akademik İ.Həbibbəyli yazır: “Həyatının şübhə və sarsıntılı mərhələsi sayılan bu illərdə Cəlil Məmmədquluzadənin əhvalında “yorgunluq və bezginlik” müşahidə olunmuşdur. O, tez-tez xəstələnmiş, narahatlıqlar keçirmişdir” (24,48). İ.Həbibbəyli tarixi gerçəklik haqqında obyektiv təsəvvür yaratmaq üçün belə bir fakta da diqqət çəkir ki, 20-ci illərin sonlarında “məcmuəni (“Molla Nəsrəddin”i – T.S.) Mübariz Allahsızlar İttifaqının orqanına çevirmək haqqında qəbul edilmiş anlaşılmaz qərar baş redaktoru dərindən sarsıtmışdır” (24,47).

İ.Həbibbəyli dahi sənətkarın həyatının son illərində ağır sosial-siyasi durum və psixoloji gərginlik şəraitində yaşaması və “ömrünün son dövründə soyuq qış günlərində əlyazmalarını sobaya ataraq yandırması”na gətirib çıxaran halları açıqlayan çoxsaylı faktlar təqdim edir. Tədqiqat predmetinə çevirdiyimiz problem ilə bağlı akademik təqdim etdiyi aşağıdakı fakt diqqətimizi xüsusilə çəkir: “...1931-ci ildən etibarən “Molla Nəsrəddin” jurnalına ayrılmış dövlət maliyyə yardımı kəsilmişdir.

Vəziyyətdən çıxış yolu kimi Cəlil Məmmədquluzadə “Molla Nəsrəddin” fəhlələrdən, kasıblardan, batraklardan və təhsil alan gənclərdən ibarət daha geniş oxucu kütləsinə tərəf dönür... öz işini ateizm sahəsində gücləndirir..., kolxoz quruculuğu ideyasını geniş təbliğ edir” – kimi yeni cəmiyyətin prinsiplərinə uyğun gələn proqram qəbul etdiyini elan etməsinə baxmayaraq, ona bəslənilən münasibət dəyişməmişdir” (24,77).

Faktlar 20-ci illərin ortalarından sonra Mirzə Cəlilin dünyagörüşündəki demokratizmdən geri çəkilmək məcburiyyətində qaldığını, sovet rejiminin ideoloji basqısı altında “öz işini ateizm sahəsində gücləndirmək”ə istiqamətləndirdiyini sübut edərsə, bu məgər “Xatiratım”da qoyulan bir çox məsələlərin mövcud rejimin ideoloji məqsədlərinə hesablandığını düşünməyə ciddi əsas vermirmi? Şübhəsiz ki, verir. İslam dininə qail milli cəmiyyətin İslam şəriətinin tələblərinə əməl etməsinə onun kinayəli münasibət bəsləməsinə, “gündüz “allahü-əkbər”, gecə “allahü-əkbər” deyərək İslamı alver vasitəsinə çevirənlərə deyil”, bilavasitə şəri qanunlara kinayəsini ürəkdən gələn və həqiqi münasibət hesab etmək olarmı? Əgər müsəlmanın dini inancına kinayə ilə yanaşırdısa, yaxud şəriət qanunlarını zülmət səltənətinə aparan yol kimi təsəvvür edirdisə, o zaman böyük ədib məcmuəni ”Mübariz Allahsızlar İttifaqının orqanına çevirmək”i nəzərdə tutan qərardan niyə sarsılırdı? Mirzə Cəlil daxilən, bütün mənəviyyəti və dünyagörüşü ilə sovet ideologiyasına uyğunlaşa bilsəydi, “Molla Nəsrəddin” jurnalının baş redaktorluğu vəzifəsindən getməyə məcbur qalardımı? Son nəticədə ağır sarsıntılı hallar keçirərək dünyasını dəyişməsi Mirzə Cəlilin işıqlı ideallarının sovet rejimində alt-üst edilməsi ilə birbaşa bağlı deyildimi? Və ən nəhayət, düşünmək lazım gəlmirmi ki, çar rejimi dövründə milyonlara öz zəkasından işıq paylayan, bunu əməli işə çevirən Mirzə Cəlilin sovet dövründə nəinki idealları, arzuları, hətta şəxsi həyatı belə zülmətə qərq oldu.

Sovet rejimi dövründə idealları daşa dəyib çiliklənən, geniş dünyagörüşünə malik ədibin “Sizi deyib gəlmişəm” deyib üz tutduğu və son nəticədə “millətlər içində öz imzası”nı təsdiq edəcəyinə inandığı millətin tarixi varlığını büsbütün “qaranlıq və cəhalət dünyası” kimi təsəvvür etməsi məntiqli cəhətdən sadəcə olaraq mümkün deyil, axı.

Digər tərəfdən, “gözümü açanda dünyanı qaranlıq görmüşəm” deyən ədibin yaşadığı dünya həqiqətənmi zülmətin bir parçası idi? Mirzə Cəlilin ideoloji basqı altında məcburən söylədiklərinə yox, tarixin həqiqətlərinə və bu həqiqətlərin onun əsərlərindəki bədii həllinə nəzər yetirmək haqqında söhbət gədən zamanla bağlı bizə daha obyektiv məlumat verə bilər. Tarixin həqiqətlərini və bu həqiqətlərin Mirzə Cəlil yaradıcılığında əksini önə çəkməmişdən qabaq milli ədəbiyyatşünaslıqda özünə yer alan bəzi paradokslara, siyasi ideologiyanın təsiri altında söylənən və bir-birini təkzib edən mülahizələrə diqqət yetirək. Prof. Ə.Sultanlı yazırdı: “Gəncliyinin ilk illərində o (Mirzə Cəlil-T.S.) bu mühitə qarşı nifrət bəsləmişdir”. Əli Sultanlı böyük ədibin guya gəncliyində “nifrət bəslədiyi” mühiti isə belə təsvir edir: “Həmin ziyalılar Naxçıvanda ilk dəfə teatr yaradaraq tamaşalar vasitəsilə xalqı tərbiyə edir, qaranlıq dünya, mövhumat, nadanlıq əleyhinə mübarizə aparırdılar. M.T.Sidqi, M.A.Süleymanov, M.M.Zamanov, M.T.Xəlilov, M.Q.Şərifov, M.C.Mirzəyev, Şürbi, şairlərdən Bala Əşrəf, Fəqir, Nəqqaş, Bikkəs, Dabbağ və başqaları bu dəstəyə daxil idilər” (18,127). Bu tarixin danılmaz faktları qarşısında ədəbiyyatşünaslığın etiraf etdiyi həqiqətlər deyilmi? Bütöv Azərbaycanla müqayisədə Naxçıvan kimi balaca bir mühitə bu qədər “ışıq şüası”nın yayılması Mirzə Cəlil zamanında millətin artıq tərəqqi yoluna düşməsinin, bu yolda böyük uğurlar qazanmaq əzmində olmasının sübutu deyilmi? Şübhəsiz ki, bu faktın özü XIX əsrin milli “dünya”sının başdan başa zülmətlərə qər q olduğunu yox,

əksinə, dünyanın mədəni həyatına qoşulmaq cəhdlərini ortaya qoyur.

Maraqlıdır ki, sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığının özündə də “Xatiratım”da qoyulan “qaranlıq dünya” probleminə Mirzə Cəlilin mübaliğəyə yol verməsi etiraf olunmuşdur. Ə.Mirəhmədov yazırdı: “...Məmmədquluzadə bununla kifayətlənməyib, dövrünün mənzərəsini çəkərkən “qaranlıq dünya”dan əlavə “qaranlıq əsr”, “qara günlər” kimi təşbihlər də işlədir.

Bəlkə bu təşbihlər satirik mübaliğədən əmələ gəlmişdir? Bəli, qismən elədir” (46,6). “Amma burada həqiqət payı mübaliğənin payından çoxdur” qənaətinə gələn alim həqiqətin payını əsaslandırın bəzi tarixi faktları diqqətə çəkməklə bərabər, ”mübaligənin payı”nı da göstərən əsaslı arqumentlərdən də yan keçə bilməmişdir. Məsələyə elmi obyektivliklə yanaşmağa çalışan görkəmli alim yazırdı: “Hərçənd Məmmədquluzadənin uşaqlıq və ilk gənclik çağlarında onun vətəninin ictimai, sosial, iqtisadi və mənəvi həyatında bir sıra yeniliklər, tərəqqi əlamətləri vardı, Azərbaycan ümumrusiya bazarına qoşulur və ictimai əmək bölgüsünə cəlb olunurdu; kənd təsərrüfatı məhsulları istehsalı ləng də olsa artırdı; carizmin müstəmləkə siyasətinə, yerli hakimlərin zülm və özbaşınalığına baxmayaraq Azərbaycan xalqı öz qoynunda vətəni irəli aparmaq üçün çarpışan yeni fədakar oğullar yetirirdi; ədibin doğma yurdu Naxçıvanın özündə də yenilik və tərəqqi əlamətləri yox deyildi” (46,36). Bu mənada çox ibrətamiz bir ədəbi fakta da diqqət yetirmək lazım gəlir. Vaxtı ilə F.Köçərli N.Nərimanovun “Nadanlıq” dramına bütün digər ideya-estetik kəsirləri ilə bərabər, həm də ona görə kəskin tənqidi münasibət göstərirdi ki, yazıçı XIX əsr Azərbaycan həyatında baş verən mütərəqqi prosesləri görə bilməmişdi. Tənqidçi bu qənaətə gəlirdi ki, XIX əsrin sonları Azərbaycan kəndinə “nadanlıq” ideyası mövqeyindən baxış müəllifi təsvir predmetinə çevirdiyi zamanı “quldur qəhrəmanlığı” dövrü kimi xarakterizə etməyə gətirib çıxarmışdır. F.Kö-

çərli yazırdı: “Halbuki biz nisbətən əmin-amanlıq yaradılmış bir dövrdə yaşayırıq” (35,27). F.Köçərli “nisbətən əmin-amanlıq yaradılmış bir dövrü” – XIX əsrin sonlarını büsbütün cəhəllət və nadanlıq zamanı kimi xarakterizə etməyi Azərbaycan kənd həyatını, kəndli mühitini təhrif kimi qəbul edirdi. F.Köçərli yazırdı: “Müəllif bədbəxt kəndlilərin şəxsində nadanlığın nümayəndələrini səciyyələndirmək üçün öz qara boyalarını əsirgəməmişdir. Lakin əsəri hər cəhətdən düşünüb mülahizə edəndə görürsən ki, müəllif kəndlilərin məişəti ilə qətiyyəən tanış deyildir” (35,26). Burada söhbət ondan gedir ki, tənqidçi yazıçıdan təsvir predmetinə çevirdiyi gerçəkliyə sədaqət hissi tələb edir. Çünki zamanın həqiqətlərinin təhrifi heç vaxt bədiiyin xeyrinə olmamışdır.

Onu da xüsusi vurğulamağa ehtiyac var ki, XIX əsrin Azərbaycan gerçəkliyi tarixin həqiqətləri şəklində müasir bədii nəsrimizi dönə-dönə məşğul etmişdir. XIX əsrin tarixi həqiqətləri milli varlığın irəliyə doğru hərəkəti, milli həyat qanunlarının obyektiv inikası şəklində ilk dəfə İ.Şıxlının “Dəli Kür”ündə ifadəsini tapmışdır. İ.Şıxlı XIX əsr Azərbaycan xalqının tarixi xarakterini çar Rusiyasının müstəmləkə rejiminə müqaviməti və maarifçilik hərəkətinin vüsət alması zəminində əks etdirmişdir. İ.Əfəndiyevin “Geriyə baxma, qoca”, Ç.Hüseynovun “Fətəli fəthi”, F.Eyvazlının “Qaçaq Kərəm” əsərlərində XIX əsr Azərbaycan həyatı milli mənafə uğrunda mübarizə, mütərəqqi tarixi proseslərin ideya-estetik ifadəsində əks olunmuşdur.

Müasir Azərbaycan nəsrində XIX əsr Azərbaycan həyatına verilən tarixi səciyyə müstəqillik dövrünün XIX əsr tarixinə elmi baxışları ilə üst-üstə düşür. XIX əsrin ikinci yarısının Azərbaycan tarixində özünə yer alan və milli varlığın müstəmləkəçi rejimə müqavimətindən güc alan sənayedə kapitalist münasibətlərinin təşəkkülü, Azərbaycan kəndində kəndlilin feodaldan asılılığının əsaslarını sarsıdan “Kənd cəmiyyətləri haqqında qanun”un (1865) verilməsi, sahibkar kəndliləri feodal asılığın-

dan azad edən 1870-ci il 14 may “Əsasnamə”sinin qəbulu, müstəmləkəçi xarakterinə və yarımçıq təsir bağışlamasına rəğmən, verilən qanunların Azərbaycan kəndində kapitalist münasibətlərinin inkişafına təkan verməsi, Mərdəkanda H.Z.Tağıyevin bağçılıq məktəbinin açılması, Tiflisdə “Qafqaz kənd təsərrüfatı cəmiyyəti”nin, Bakıda, Nuxada, Zaqatalada, Şuşada və b. yerlərdə kənd təsərrüfatı məşinləri və alətləri satan kontorların fəaliyyəti, əkinçiliyin ən müxtəlif sahələrində kapitalist münasibətlərinin formalaşması, buna uyğun olaraq kəndli təbəqələşməsi prosesinin sürətlənməsi, nəticədə sosial təbəqələr arasında ziddiyyətlərin meydana çıxması, müstəmləkəçi rejimin bu proseslərə rəvac verməkdə maraqlılığı və s. kimi tarixi həqiqətlər XIX əsrin ikinci yarısında Azərbaycan kəndində durğunluq və ətalətin yox, zamanına görə tam mütərəqqi proseslərin baş verdiyini göstərirdi. Azərbaycan tarixində oxuyuruq: “XIX əsrin son rübündə milli müstəmləkə əsarətinə və feodal zülmünə qarşı mübarizə getdikcə güclənirdi. Kəndlilər vergi verməkdən və mükəlləfiyyət daşımaqdan boyun qaçırır, sahibkarlara məxsus torpaqları ələ keçirir, hökumət məmurlarının, bəylərin evlərinə, malikanələrinə hücum edir, onları dağıdır, yandırır və bəzən də sahibkarların özlərini öldürürdülər” (11,103). “Milli zülmə, zorakılığa, yerli mülkədar – bəy istismarına qarşı çevrilmiş” qaçaq hərəkatı getdikcə daha böyük vüsət alırdı.

XIX əsrin son rübündə Bakıda, həmçinin Azərbaycanın əksər qəzalarında şəhər və kəndlərdə yeni tipli məktəblər açılır, yeni tipli məktəb hərəkatının öncülləri, Rusiyada və xarici ölkələrdə təhsil alıb qayıtmış, məktəb və maarif hərəkatının kütləviləşməsinə rəvac verən ziyalılardan sayı durmadan artmaqda idi. “Milli burjuaziyanın H.Z.Tağıyev, M.Nağıyev və digər nümayəndələri maarif sahəsində və başqa xeyriyyə işlərində cəsəratli addımlar atırdılar: məktəblər açır, teatr binası tikdirir, ayrı-ayrı qəzetlərin nəşrinə pul buraxırdılar” (11,112). “Əkinçi” qəzeti kənd təsərrüfatının elmi prinsiplərlə inkişafına, kəndli küt-

ləsinin hərtərəfli maariflənməsinə, ictimai və milli şüurun inkişafına əsaslı təkan verirdi.

“Əkinçi”nin ardınca “Kəşkül” və “Ziya” qəzetlərinin nəşri, qəzet və jurnal nəşr etmək üçün Azərbaycan ziyalılarının hökumətə çoxsaylı müraciətləri F.Köçərlinin təbircə desək, XIX əsrin son rübündə Azərbaycan kəndinin “quldur qəhrəmanlığı” dövründən çox qabağa getməsinin, maariflənmə, milli və ictimai şüurun inkişafı baxımından mütərəqqi proseslərin başlanmasının göstəricisidir.

Bədii istedadının gücü və tipi etibarlı ilə Mirzə Cəlil Nərimanov deyildi. Dahiyənə fitri istedadı onu həyata doğru çəkir, həyati müşahidələrini ümumiləşdirərək ədəbiyyata gətirməyə sövq edirdi. Bir yazıçı kimi onun özünəməxsusluğunu səciyyələndirərkən dövrünün tənqidi məhz bu cəhətləri xüsusi vurğulamışdı. F.Köçərli yazırdı: “Hər şeydən görünür ki, müəllif öz xalqının həyatını və dünyagörüşünü yaxşı bilir və incə müşahidə qabiliyyətinə malikdir” (18,5).

F.Köçərlinin bu tipli sərrast müşahidələri sonrakı dövrün tənqid və ədəbiyyatşünaslığında da dənə-dənə təsdiq olunmuş və dərinləşdirilmişdi. Hətta qeyri-proletar ədəbiyyatına birmənalı təqdirədiçi münasibətdən çəkinən 30-cu illər tənqidində də məsələnin bu tərəfinə xüsusi diqqət yetirilməsini müşahidə edirik. Bu mənada Ə.Nazimin mülahizələri Mirzə Cəlil istedadının zamanı üçün ən yeni cəhətlərini ümumiləşdirmə gücü ilə səciyyəvidir: “O, ədəbiyyata ədəbiyyatdan gəlmir, həyata ədəbi ənənədən enmir, bəlkə, əksinə, ədəbiyyata həyatdan, müəyyən təbəqənin həyatından, məişətindən, canlı insan tip və obrazlarının içərisindən çıxıb yüksəlir və özü ilə bərabər bu təbəqənin məsələlərini, ələm və kədərlərini, düşüncə və hisslərini, istək və arzularını gətirir” (18,35).

Böyük ədibin yaradıcılığında müşahidə edilən bu xüsusiyyətlər bu gün də onun əsərlərinin müasirliyini şərtləndirir, yaşarılığını təmin edir. Klassik irsə nihilist münasibəti özlərinin

fəaliyyət prinsipinə və məqsədinə çevirənlərin bəzi əsassız mülahizələrini nəzərə almasaq, demək lazım gəlir ki, məsələnin bu tərəfi çağdaş milli ədəbiyyatşünaslıq və tənqiddə heç bir mübahisə doğurmur. Mübahisə doğuran məsələnin tamam başqa tərəfidir. Məlumdur ki, Cəlil Məmmədquluzadənin yaradıcılığının öyrənilməsi istiqamətində Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığı uzun bir yol keçmiş, ədəbiyyatşünaslığımızın Mirzə Cəlilşünaslıq qolu formalaşmışdır. **Təbii ki, müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığı sovet ədəbiyyatşünaslığının Mirzə Cəlil irsinin öyrənilməsi istiqamətində formalaşan ən yaxşı ənənələrini qoruyub saxlamaqla bərabər, onun zamanın tələblərinə və estetik həqiqətlərə uyğun gəlməyən qənaət və nəticələrinə də tənqidi yanaşmağa çalışır.** Etiraf etmək lazımdır ki, böyük ədibin irsinə yanaşmada sovet ədəbiyyatşünaslıq konsepsiyasının bu günün tələblərinə cavab verməyən, hətta azərbaycançılıq ideologiyası nöqtəyi-nəzərindən ziyanlı cəhətlərini tapıb üzə çıxarmağın və ümumiyyətlə, irsə münasibətdə sovet ədəbiyyatşünaslıq inersiyasından qopmağın kifayət qədər ciddi çətinlikləri var. *“Qaranlıq dünya” – “zülmət səltənəti” ideyasının fəlsəfi-ideoloji əsasları nədən ibarətdir?*

Yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, Mirzə Cəlilin yaradıcılığı realizmin yeni mərhələsinin, başqa sözlə, tənqidi realizmin nümunəsidir və bu realizm mərhələsi və tipi haqqında ədəbiyyatşünaslığımızda haqlı olaraq belə bir fikir formalaşmışdır ki, tənqidi realizmdə tendensiyalılıq (başqa sözlə, açıq tendensiyalılıq) yoxdur, bu realizmə xas olan gizli tendensiyalılıq hadisələrə birtərəfli, açıq münasibəti sərf-nəzər edir. Lakin diqqətimizi xüsusi şəkildə çəkir ki, gizli tendensiyalı əsərlərə, mənə, məğz və mətləbin birmənalılıqdan kənar, haradasa polifonik məzmununda, o cümlədən xarakterlərin öz həyatı mürəkkəbliyində və ziddiyyətlərində ifadəsini tapdığı tənqidi realist mətnlərə, açıq yox, qapalı adlandıra biləcəyimiz mətnlərə tənqid və ədəbiyyatşünaslıq ideya-məzmunun və xarakterin birtərəfli, birmə-

nalı və açıq ifadəsi kimi yanaşır. Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın əslində tendensiyasız mətnlərə açıq tendensiyalı münasibəti elmi təhlilin əsas istiqamətinə çevrilir.

Tənqidi realistlərin təsvir predmetinə çevirdiyi dünya “qaranlıq dünya”, “zülmət səltənəti” elan olunur və eynən nağıllarda olduğu kimi, bu mətnlərin qəhrəmanları iki yerə ayrılır: xeyiri təmsil edənlər və şəri təmsil edənlər. Tənqidi realistlərin, o cümlədən Mirzə Cəlilin yaradıcılığındakı yuxarı təbəqə nümayəndələri şərin, aşağı təbəqə nümayəndələri xeyirin təmsilçiləri elan olunur. Onların yaradıcılığı ən ümumi şəkildə belə bir ideya başlanğıcına münəcər edilir ki, bu “qaranlıq dünya”nın – “zülmət səltənəti”nin “hakimi-mütləqlər”i şərq qvvələr - yuxarı təbəqə nümayəndələridir və onlar aşağı təbəqə nümayəndələrinin qaranlıqda qalmalarının səbəbkarı və yaxud bu qaranlıqdan işığa can atanlara hər cür, hər növ mane olanlardır.

Tənqidi realistlərin yaradıcılığında xarakterin yaradılmasında ümumiləşdirmə və fərdiləşdirmə tip yaratmanın elmi-nəzəri əsası kimi qəbul edilsə də obrazın fərdi xarakterinə münasibət bədii mətnin diktələrindən kənarlaşdırılır və daha çox onun mənsub olduğu təbəqəyə aid edilmiş ümumi nəzəri postulatlar əsasında dəyərləndirilir. Bədii mətnlərdə özünə yer alan bəy, xan, mülkədar, kəndxuda, tacir və digər yuxarı təbəqə təmsilçiləri olan obrazlar fərdi xarakter müstəvisində dəyərləndiriləndə belə, bu dəyərləndirmənin ümumi pafosunda “şərin təmsilçiliyi” dayanır və nəticə etibarlı ilə onların ədəbiyyatşünaslıq təqdimində eyni tipli obrazlar silsiləsi meydana çıxır. Qaranlıqda qalıb işığa çıxmağa can atan və atmayan aşağı təbəqə nümayəndələrinə müsbət aura ilə yanaşmaq tendensiyası öndə olsa da, nəticə etibarlı ilə onların hamısı avam, cahil, nadan, fanatik, başqa sözlə, hərəkətsiz, dünyanın gəlişini, gedişini başa düşməyən, ağasına qarşı çıxmadığı üçün passiv qəhrəman mövqeyindən dəyərləndirilir. Çox vaxt bu dəyərləndirmələr

estetiklik tülünə bürünsə də, qəhrəmanın fərdi dünyasına və xarakterinə nüfuz tam arxa planda qaldığı üçün, yaxud fərdi dünyanın və xarakterin dəyərləndirilməsi “ictimailik”ə tabe tutulduğu üçün təhlillər vulqar sosioloji, ən yaxşı halda isə sosioloji mahiyyətdən qopa bilmir.

Əli Nazim yazırdı: “Bir tərəfdən Məhəmməd həsən əmilər, kəndlilər, zeynəblər, şərəflər, digər tərəfdən isə xudayar bəylər, qazılar, qlavalər, “nəçərniklər” kimi istismarçı sinif və qruplar təsvir olunur” (18,36). Bu müəyyən mənada belədir. Lakin Mirzə Cəlil yaradıcılığına istinadla aparılmış bu obraz təsnifatının mahiyyətində sinfi fərqlər dayanır. Bu cür təsnifat aparılacaq təhlillərin, obrazların dəyərləndirilməsinə tendensiyalıq aşılayır, təhlilin istiqamətini estetiklikdən sosiolojiyə doğru çevirir, obrazları öz mürəkkəb və ziddiyyətli fərdi dünyaları kontekstində, obrazın xarakter kimi fərdi mahiyyəti müstəvisində təhlil aparmaq imkanını qat-qat zəiflədir. Sovet ədəbiyyatşünaslığının ilk onilliklərində obrazı dəyərləndirmənin bu sosioloji konsepsiyası tam gücü ilə olmasa da bütün sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında əsas götürülür. H.Səmədzadə yazır: “Novruzəli, Usta Zeynal və başqaları eyni dərəcədə zavalı, miskin insandırlar. Bunların şüurları, mənəvi varlıqları illətə düşmüş, ciddi müalicəyə möhtac olan xəstələrdir” (18,104).

Eyni tendensiya hətta sovet ideologiyasının bu və ya digər dərəcədə zəiflədiyi, “siyasi yumşalma” dövrünü arxada qoyub, siyasi rejimin laxlamağa doğru getdiyi aşkar duyulan 80-ci illərin ədəbiyyatşünaslıq yazılarında da davam etdirilir: “Avam, mömin Məhəmməd həsən əminin, Novruzəlinin fəhlə, sənətkar qardaşı da var: Usta Zeynal!” (36,183). Belə bir məsələ də kifayət qədər düşündürücüdür ki, tənqid və ədəbiyyatşünaslıq eyni tipli elan etdiyi bu qəhrəmanlar arasında fərq qoymuşdurmu? Əlbəttə, söhbət düşüncə müstəvisində, dünyagörüşü səviyyəsində olan fərqdən gedir. Heç şübhəsiz ki, Mirzə Cəlil heç bir halda düşüncə və dünyagörüşü səviyyəsində bir-birini təkrar

edən obrazlar yaratmamışdı və onların hər biri bədii nəsrimizə orijinal xarakterləri ilə gəlmişdilər. Məsələnin bu tərəfi, şübhəsiz ki, elmi düşüncəyə təsirsiz qala bilməzdi. Bu istiqamətdə müəyyən müşahidələrin ədəbiyyatşünaslıqda yer almaması mümkünsüzdür. Lakin məsələ burasındadır ki, ədəbiyyatşünaslıq bu fərqləri dünyagörüşləri və düşüncələr, xarakterlər arasındakı fərqdə yox, mütiliyn və möminliyin dərəcə və təzahür formaları arasındakı fərqdə axtarır. Bu “fərqlər” isə nəticə etibarlı ilə onları eynitipli – eyni düşüncəli, dünyagörüşlü və xarakterli, avam və cahil insanlar kimi səciyyələndirməyə gətirib çıxarır. Onlar bütün hallarda cəmiyyətin şikəst etdiyi məzlum insanlar statusunda, qaranlıq dünyanın sakinləri kimi qalırlar. Bu qaranlıq dünyadan çıxmağın yolunu isə ədəbiyyatşünaslıq assosiativ düşüncənin ixtiyarına buraxır. Bu assosiativ düşüncədə isə “Simurğ quşu” rolu sovet rejiminə verilir. Əgər oxucu Məhəmməd həsən əmi, Novruzəli, Usta Zeynal kimi “qaranlıq dünya” sakinlərinin işıqlı dünyaya çıxışında “Simurğ quşu”nun – sovet rejiminin rolunu dərk edə bilirsə, onda ədəbiyyatşünaslıq öz məramına yetmiş olur, məhz bu zaman tənqid və təhlillər ideoloji cəhətdən sağlam, məfkurəvi cəhətdən yüksək və deməli, elmi təhlil statusu qazanır. Ədəbiyyatşünaslığın aşağıdakı tip mülahizələri, dolayısıyla sovet rejiminə “simurğ quşu” statusu verməklə bağlı ədəbi dövriyyəyə buraxılır: “Lakin Usta Zeynal ilə Məhəmməd həsən əmi arasında bir mühüm fərq vardır. O da budur ki, Usta Zeynal fəal mübəlligdir, islam mövhumatının kar və kor mücahididir, Məhəmməd həsən əmi isə passiv fanatıkdir” (38,54). Aşağıdakı ədəbiyyatşünaslıq qənaəti də sovet rejiminə verilən “simurğ quşu” statusundan güc alır: “Öz mütiliyində və möminliyində Usta Zeynal daha aktıvdır. “Novruzəlilik” burada daha da qatılaşır, “oblomovçuluq” səviyyəsində bir xəstəliyi, şikəstliyi ifadə edən ictimai-əxlaqi anlayışa çevrilir” (36,184).

“Poçt qutusu”, “Danabaş kəndinin əhvalatları” və bu silsilədən olan digər əsərlərin qəhrəmanlarının təbiətinə təfsilatlı diqqət yetirməklə məsələnin əsl mahiyyətinə varmağa çalışaq. Amma bunu gerçəkləşdirməmişdən qabaq elmi obyektivlik naminə çağdaş Mirzə Cəlilşünaslıqda Cəlil Məmmədquluzadə fenomeninə yeni baxışın bəzi ciddi təzahürlərini meydana qoyan bir tədqiqata müfəssəl nəzər yetirək.

I.2.2. “QARANLIQ DÜNYA” PROBLEMİ VƏ MİRZƏ CƏLİLŞÜNASLIĞIN YENİ MƏRHƏLƏSİ

Mirzə Cəlilin bədii inikas obyektinə çevirdiyi zamana və mühitə, yaratdığı qəhrəmanlara elmi münasibətdə sovet ədəbiyyatşünaslıq inersiyası indi də davam etməkdədir. Lakin məsələnin bu tərəfi müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında Mirzə Cəlil irsinə yeni metodoloji baxış axtarışlarının olmaması anlamına gəlmir. Fikrimizcə, sənətkarın yaradıcılığına yeni baxışın zəruriliyi ideyası elə müstəqilliyin ilk illərindən ədəbi dövriyyəyə buraxılmış, Mirzə Cəlilin yaradıcılığının “fasiləsiz tədqiqi” probleminin qoyuluşu bunun ifadəsi kimi meydana çıxmışdır. Y.Qarayev müstəqillik dövrü araşdırmalarında yazırdı: “Mirzə Cəlil ideallarını dövrümüzdə həyata keçirməyin ən yaxşı üsulu onun fasiləsiz tədqiqi, tədrisi, nəşri və səhnəyə qoyulmasıdır...” (39,231). Sənətkarın yaradıcılığının “fasiləsiz tədqiqi”nin zəruriliyi fikri sonrakı tədqiqatlarda metodoloji baxımdan konsepsiya şəklinə salınaraq elmi ifadəsini aşağıdakı kimi tapır: “Fikrimizcə, Cəlil Məmmədquluzadənin mükəmməl elmi tərcümeyi-halı yazılmalı, bədii-publisistik irsi yenidən, milli mövqedən təhlil edilib araşdırılmalıdır” (25,23). Akademik İ.Həbibbəyli Mirzə Cəlilin “bədii-publisistik irsinin yenidən, milli mövqedən təhlil edilib araşdırılması” məsələsini xüsusi vurğulamaqla onun irsinə yeni metodoloji yanaşmanın zəruriliyini önə çəkir. Tədqiqatçı yaradıcı həyatının “ömr kitabı”na

çevrilmiş “Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” kitabında (I nəşr -1997; ikinci təkmilləşdirilmiş nəşr - 2009) məqsədini gerçəkləşdirməyə nail olur. Monoqrafiyada Mirzə Cəlilin həyatı və yaradıcılığına, mühiti və müasirləri ilə bağlı məsələlərə yeni konsepsiya əsasında elmi həll verilir. Lakin monoqrafiyanın dəyəri ancaq bununla müəyyən olunmur. Mirzə Cəlil XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatının böyük nümayəndəsi, unikal hadisəsi kimi meydana çıxdığı və ədəbi məktəb yaratdığı üçün onun yaradıcılığına yeni yanaşma bütövlükdə bu dövrün ədəbiyyatını tədqiq və təhlilin elmi-metodoloji açarına çevrilir. Bu konsepsiyamı istinad mənbəyi kimi alaraq sovet ədəbiyyatşünaslığının XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatına ideoloji-sosioloji baxış konsepsiyasını dəyərdən salmaq, ədəbiyyatımızla sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığımız arasında Çin səddinə çevrilən sovet rejiminin ideoloji siyasətini nəzəri baxımdan zərərsizləşdirmək, nəticə etibarlı ilə ədəbiyyatımızla ədəbiyyatşünaslığımız arasındakı məsafəni qısaltmaq mümkündür.

Bu konsepsiyanın mahiyyəti nədən ibarətdir?

Birincisi, İ.Həbibbəyli sovet ədəbiyyatşünaslığının elmi-ideoloji konsepsiyasının əsasında dayanan “qaranlıq dünya” probleminə elmi aydınlıq gətirir, bu problemi obyektiv və milli mövqedən şərh edə bilir. “Qaranlıq dünya” ideyasına həm yanlış yanaşmalara tənqidi münasibətinin, həm də özünün obyektiv elmi baxışının bəzi əsas tezisləri monoqrafiyada aşağıdakı kimi ümumiləşdirilmişdir: “Lakin təəssüf ki, bu məqamda elmdə hakim olan keçmiş tarixə birtərəfli münasibət metodu həmin mühiti lazımı səviyyədə təhlil edib, obyektiv qiymətləndirməyə müəyyən dərəcədə mane olmuşdur. C.Məmmədquluzadənin özünün də göstərilən mərhələni “gözümü ömrümdə birinci dəfə açan kimi dünyanı qaranlıq görmüşəm” səviyyəsində təqdim etməsi elmi təhlilin onsuz da birtərəfli olan görkəminə tünd rənglər əlavə etməyə şərait yaratmışdır. Buna görədir ki,

C.Məmmədquluzadədən bəhs edən əksər əsərlərdə XIX əsrin 70-80-ci illərinin mühiti əsasən “qaranlıq dünya” şəklində təqdim olunmuşdur... Hətta həmin “qaranlıq dünya” ifadəsindən göstərilən dövrü səciyyələndirmək üçün “yaxşı bir açar” kimi istifadə olunmuşdur”.

C.Məmmədquluzadənin “Xatiratım” memuarında işlətdiyi “qaranlıq dünya” ifadəsinin kökünə, mahiyyətinə varmaq, məsələnin bu cür qoyuluşunun obyektiv elmi dəyərini vermək üçün İ.Həbibbəyli belə bir sual qoyur: “Bəs C.Məmmədquluzadənin gözünü ömründə ilk dəfə açarkən gördüyü “qaranlıq dünya” haqqındakı fikirləri haradan meydana gəlmişdir?” (25,31). Tədqiqatçı böyük ədibin “xatirə”sində özünə yer alan bu ifadənin bir neçə səbəbdən qaynaqlanması ilə bağlı düşünür: “Birincisi, müəyyən qədər mübaliğəli olsa da, ictimai mühitin özündə tərəqqi əlamətləri yenicə başladığı üçün hələ kiçik yaşlı uşaq tərəfindən tam və aydın dərk oluna bilməzdi. İkincisi, bu ifadə diyarda mədəni tərəqqinin və maarifçilik məsələlərinin heç olmaması kimi yox, geridə qalması mənasında şərti olaraq başa düşülməlidir. Üçüncüsü isə, fikrimizcə, Mirzə Cəlil “qaranlıq dünya” anlayışını müəyyən ideoloji təsiri də nəzərə alaraq söyləmişdi... “Xatiratım” memuarında 50-60 il əvvəlki keçmiş cəmiyyətin vəziyyəti və mənzərəsi canlandırılarkən artıq yeni ideoloji sistemə malik olan 20-ci illərin tələbləri müəyyən dərəcədə öz təsirini göstərmişdi” (25,31-32). Bu mülahizələrdə sənətkarın gözünü açdığı dünyaya yaşlı vaxtında və dəyişən zamanda ki baxışını şərtləndirən əsas səbəblər yer almışdır. İ.Həbibbəyli məsələyə münasibət bildirərkən öz mövqeyini nə qədər yumşaltmağa çalışsa da, onun mülahizələri sovet ədəbiyyatşünaslığının mövqeyini təkzib etməyə istiqamətlənir. Tədqiqatçının təkzibləri obyektiv elmi mövqə səviyyəsinə qalxa bilmir. Bu “qalxmə” təkzibedilməz dəlillər, faktlar, çox zəngin materialla şərtlənir. Bu məqamda monoqrafiyada əksini tapan polifonik məzmun haqqında düşünmək lazım gəlir. Söhbət ondan

gedir ki, akademikın tədqiqatının baş məqsədi, əlbəttə, C.Məmmədquluzadənin yaşayıb-yaratdığı mühitin obyektiv və dolğun mənzərəsini yaratmaqdır. Lakin bu “baş məqsəd” monoqrafiyada sanki “cari məqsəd” kimi həyata keçirilir və bu zaman “cari məqsəd”dən “strateji məqsəd”ə yol açılır. **C.Məmmədquluzadənin fəaliyyət göstərdiyi pedaqoji, ədəbi-mədəni və ictimai mühitlərin obyektiv mənzərəsi Naxçıvan, bütövlükdə Azərbaycan xalqının XIX əsrin ikinci yarısından XX əsrin 30-cu illərinin əvvəllərinə qədərki həyatının elmi ifadəsinə çevrilir. Bu mənada Mirzə Cəlilin yaşadığı “qaranlıq mühit” haqqında həqiqi təsəvvürlər böyük ədibin qaynar bir maarifçi mühit içərisində yaşamasının dəlilinə çevrilməklə bərabər, Naxçıvan və bütövlükdə Azərbaycanda formalaşan maarifçi mühit haqqında dolğun təsəvvür və təəssüratın yaranması ilə nəticələnir.**

İ.Həbibbəyli Mirzə Cəlilin ailə, ibtidai və seminariya təhsil mühitləri, ünsiyyətdə olduğu kiçik və böyük müasirləri, Naxçıvanda maarifçi mühitlə ilk təmasları, maarifçi mühitin maarifçilik hərəkətinə çevrilməsində rolu, maarifçi müəllim, maarifçi hüquqçu, maarifçi aktyor və rejissor, maarifçi yazıçı və şairlərlə maarifçilik və yaradıcılıq əlaqələri zəminində fəaliyyəti üzərinə gur işıq salır, müasirləri ilə təmasının hər bir nöqtəsinə, başına aydınlıq gətirir. Bu cəhət həm Mirzə Cəlilin İrəvan və Naxçıvan mühitlərindəki bütün fəaliyyətini geniş obyektivə gətirməklə bərabər, adları bizə bəlli olan və olmayan müasirləri haqqında zəngin faktlar əsasında təfərrüatlı araşdırmaların ortaya qoyulmasını şərtləndirir. Nəticə etibarlı ilə isə bütün bunlar Mirzə Cəlilin XIX əsr dünyasına aid edilən “zülmət”i yararaq, işıqlı bir dünyaya açılan qapıları bizim ictimai, ədəbi-mədəni və elmi düşüncəmizin üzünə taybatay açır.

Mirzə Cəlilin həyatı və yaradıcılığının Tiflis, cənub, Bakı mərhələləri haqqında sərgilənən zəngin faktların elmi təfsiri bütövlükdə M.F.Axundzadə ideyalarından başlanğıc götürən

maarifçilik hərəkatının XX əsrin 20-ci ilinə qədər yüksələn xətlə davam etməsi, 20-ci illərdə isə siyasi rejimin dəyişməsi ilə maarifçilik hərəkatının və maarifçi dünyagörüşünün daşıyıcılarının üzləşdiyi mürəkkəb və ziddiyyətli hallar haqqında bitgin təəssürat vardır.

“Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” monoqrafiyasında Mirzə Cəlilşünaslığa, əsl mənada və bütövlükdə isə Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığına təqdim edilən konsepsiyanın elmiliyini və həqiqi metodoloji məzmununu ortaya qoyan ikinci məsələ burada mənsub olduğumuz dinə və din xadimlərinə münasibətdə tam obyektiv, milli zəmində və eyni zamanda, ümmətçilik prizmasından baxışın ortaya qoyulmasıdır.

Məlum olduğu kimi, Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığındakı tədqiqatlarda İslam dininin təmsilçilərinə (həm də bu və ya digər dərəcədə dinin özünə) tənqidi yanaşma elmi dəyərləndirmənin metodoloji prinsipinə çerilmişdir. Müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında bu və ya digər tədqiqatda din xadimlərinə, din xadimlərinin bədii ədəbiyyatdakı obrazlarına münasibətdə yumşalma meyli nəzərə çarpsa da, sovet ədəbiyyatşünaslığının metodoloji inersiyası əsasən qalmaqda davam edir. **“Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” kitabında bu inersiyadan imtina, din xadimlərinə, onların bədii obrazlarına və bütövlükdə İslam dininin ictimai həyatımızda oynadığı rola, dünyagörüşümü təsirinə tam fərqli yanaşma müəllifin formalaşdırdığı konsepsiyanın üzvi tərkib hissəsi kimi çıxış edir.**

Müəllif bu metodoloji yanaşmanı dini mühiti sovet ədəbiyyatşünaslığının “dindar fanatik mühit” kimi mənalandırmasının qeyri-obyektivliyini, bu mənalandırmanın mühitin obyektiv məzmununu əks etdirməkdən büsbütün uzaq olduğunu, müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığının proqram – məramnaməsinə zidd mahiyyət daşdığını uca səslə elan edərək gerçəkləşdirir: “Cəlil Məmmədquluzadənin

ata və anasının, qohumlarının dindar olmaları, onun əhatəsində vaxt-bivaxt dini ayinlərin icrası indiyə qədər tədqiqatçıları bu mühiti “dindar fanatik mühit” kimi təqdim etməyə sövq etmişdir” (25,33-34).

İ.Həbibbəyli sovet ədəbiyyatşünaslığının dini mühiti “dindar fanatik mühit” kimi damğalayıb, ona əxlaqa pozucu təsir funksiyası verməsinə qarşı bu mühitin şəxsiyyətin tərbiyəsində, əxlaqın formalaşmasındakı müsbət rolunu önə çəkir. Bu “rol”un önə çəkilməsi ciddi məntiqə və həyati qanunauyğunluğa söykənir. İ.Həbibbəyli milli varlığın tarixi xarakterindən çıxış edir. Bu xarakterin mental özünəməxsusluqlarla bərabər, İslam əxlaqı və dünyagörüşü əsasında formalaşması məsələsini qabardır: “Halbuki halal, təmiz müsəlman adətlərinə əməl olunması hələ uşaqlıqdan namaz qılıb, oruc tutan C.Məmmədquluzadə kimi uşaqların tərbiyəsinə bir çox cəhətdən müsbət təsir göstərmişdir. Çünki onlar dini ayinləri icra edə-edə İslam şəriətinin təsiri ilə “xeyir əməl sahibi” olmağa can atmışlar... Beləliklə, ata və ananın dindar olmaları, özünün dini ayinləri icra etməsi C.Məmmədquluzadənin mənəvi cəhətdən saf, xeyir əməl sahibi kimi böyüməsinə rəvac vermişdir”.

Alim dindar mühitin mütləq şəkildə fanatizmə aparmasına dair söylənən fikirləri qəbul etmir. Dindar mühitlə maarifçi mühit arasındakı dialektik əlaqələri aşkarlayıb, öz məntiqini tutarlı faktlarla əsaslandırması onun konsepsiyasının tarixin gerçək üzünə söykənməsinə heç bir şübhə yeri qoymur. C.Məmmədquluzadənin ailə mühitində dindarlıqla maarifçilikdən birini inkar edən əks qütblər kimi yox, bir-birini tamamlayan, şərtləndirən tərəflər kimi söz açılır. Monoqrafiyada C.Məmmədquluzadənin atası Məmmədqulu Məşədi Hüseynqulu oğlunun simasında “dindar ata” obrazı ilə “maarifpərvər ata” obrazı bir araya gətirilir. **İ.Həbibbəyli sübut edər ki, atanın dindarlığı ailənin maarifə, təhsilə, elmə gedən yolunu bağlamır. Əksinə, dindar ata öz evindən dünyəvi təhsilə geniş qa-**

pı açır. “Atanın maarifpərvər şəxs olması Cəlilin və ailənin digər üzvlərinin gələcək həyat yolunun müəyyənləşməsində əsaslı rol oynamışdır” qənaətindən çıxış edən alim dini dünyagörüşünün dünyəvi təhsili inkar etmədiyini əsaslandırır və “zülmət dünyası” kimi qələmə verilən Naxçıvan mühitindən buna dair əlamətdar faktlar təqdim edir. Atanın “Cəlilə və daha iki oğluna (Yusif və Əkbərə) əvvəlcə mədrəsə təhsili verməsi, sonra onların hamısını “rus məktəbi”nə qoyması”, qızı Səkinənin “qız məktəbində oxumasına razılıq verməsi” və s. bu kimi çoxsaylı faktlara diqqət çəkən alim İslam dünyagörüşünün insanın daxili dünyasını zülmətə qərq etməsi, onu avamlıq və cəhalət pəncəsində saxlaması ilə bağlı sovet ədəbiyyatşünaslıq və ictimai düşüncəsinin kökündən yanlış olduğunu və ideoloji niyyətlərə hesablandığını xüsusi vurğulayır. Haqqında söhbət gedən zamanın ədəbi-mədəni, ictimai, eyni zamanda siyasi şəraitinin düzgün metodoloji dərki alimi C.Məmmədquluzadənin mollaxana təhsilinə də obyektiv yanaşmaya istiqamətləndirir: “Mövcud tədqiqatlarda C.Məmmədquluzadənin təhsil mühiti də layiq olduğu qiyməti ala bilməmişdir. Çünki oktyabr devrimindən əvvəlki mərhələdə yaşamış sənətkarların, o cümlədən Cəlilin mollaxana məktəblərində oxumaqları tədqiq edilərkən əsasən dini təhsilin yeniyetmələrin taleyindəki “mürtəcə mahiyyəti”ndən söz açılmışdır” (25,44). Müəllif tarixi şəraitin qanunauyğunluqlarından çıxış edərək hətta Mirzə Cəlilin özünün “Xatirələr”ində mollaxana məktəblərinə verdiyi xarakteristika ilə razılaşmır. Mirzə Cəlil “Xatirələr”ində “mollaların həsirli və bitli-sirkəli məktəblərində üç-dörd il avara olduğu” haqqında məlumat verir. Tədqiqatçı çox doğru olaraq, böyük ədibin bu sözlərini mollaxana məktəbinin həqiqi mahiyyətini ifadədən uzaq olduğunu, zamanın ideoloji siyasətindən çıxış edilərək söyləndiyini araşdırmalarının leytmotivinə çevirir. O, mollaxana təhsilinin bu və ya digər dərəcədə qüsurlarının olduğunu qəbul etsə də, ədibin dünyagörüşünün, əxlaqi xarakterinin və mə-

dəni səviyyəsinin formalaşmasında əsaslı rol oynadığını düşünür və bunu aşağıdakı kimi ümumiləşdirir: “Dini təlimin ikinci pilləsində C.Məmmədquluzadə “Quran”la yanaşı, digər təlim kitablarını da oxumaq imkanı qazanmışdır... Cəlil Məmmədquluzadə:

1) Ərəb və fars dillərini öyrənmiş, bu sahədəki biliklərini dərinləşdirmiş və təkmilləşdirmişdir;

2) İslam tarixi vasitəsilə bütövlükdə Şərq tarixini öyrənməyə başlamışdır;

3) Şərq ədəbiyyatı nümunələri ilə ilk dəfə yaxından tanış olmuşdur;

4) Mütaliə vərdişlərinə yiyələnmişdir;

5) Əxlaqi qənaətləri müəyyənləşmiş, xarakteri daha da dərinləşmişdir” (25,47).

“Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” monoqrafiyasında ilk dəfə olaraq mollaxana məktəbində dərs deyən müəllimdən – molladan mütərəqqi dünyagörüşə malik insan kimi söz açılır. Mirzə Cəlilə mollaxanada dərs deyən Molla Əli Hüseynzadə və Hacı Molla Bağır Məmmədovdan həqiqi milli ziyalılar kimi danışılır. İ.Həbibbəyli mollaxana məktəbindəki təhsilin Mirzə Cəlil üçün “bir neçə cəhətdən faydalı olduğu”nu vurğulayaraq, “bütün bunlarda Hacı Molla Bağır Məmmədovun özünəməxsus səyi və xidməti olduğu”nu xüsusi qabardır. Söhbət burada qətiyyənlə ondan getmir ki, Mirzə Cəlilin müasirləri və onun yetişməsində rolunu olanların içərisində Molla Əli Hüseynzadə və Hacı Molla Bağır Məmmədovun da adı var. **Burada söhbət cəmiyyətdə, milli tarixi varlıqda gedən mütərəqqi proseslərdə din xadimlərinin oynadığı fəal rolun obyektiv şərhindən gedir. Onların gördüyü böyük işin dəyərləndirilməsindən, bu istiqamətdə indiyə qədər qüvvədə qalan mövcud stereotiplərin sındırılmasından gedir.**

Tədqiqatın elmi və metodoloji dəyərini artıran cəhətlərdən biri də onunla müəyyənləşir ki, burada ictimai və ədəbi-mədəni

düşüncəmizdə “ictimai yuxarılar”a bəslənən düşmən (yumşaq desək, mənfi) münasibətlə bağlı uzun illər boyu formalaşmış stereotiplərə də son qoyulur. Bu bir həqiqətdir ki, Cəlil Məmmədquluzadə bütün ictimai, maarifçi, ədəbi-mədəni və pedaqoji fəaliyyətini həm də “ictimai yuxarılar”ı təmsil edən böyük bir ziyalı ordusu ilə birlikdə gerçəkləşdirmişdir. İ.Həbibbəylinin zəngin arxiv materialları əsasında həyat və fəaliyyətlərinə aydınlıq gətirdiyi bəy, xan, ağa titullu bu insanların bir qisminin adını burada verməyi lazım bilirik: Eynəli bəy Sultanov, Məhəmməd ağa Şaxtaxtinski, Məmməd bəy Qaziyev, Tağı bəy Səfiyev, Kərimbəy Əsəd oğlu İsmayılov, Fərəc bəy Sultanov, Məmmədqulu bəy Kəngərli, Cümşüd – Paşa İsmayıl bəy oğlu Sultanov, Mirzə Sadıq Qulubəyov, Məhəmmədağı bəy Səfəralibəyov, Bəhram xan Naxçıvanski, Kiçik xan Naxçıvanski, Böyük xan Naxçıvanski və b. Görkəmli alim Cəlil Məmmədquluzadənin müasirləri və böyük ədibin başında durduğu maarifçilik hərəkatının fəal üzvləri olan bu insanların hər birinin vətəndaşlıq missiyası nöqtəyi-nəzərindən və soydaşlarının maariflənməsi, sosial hüquqlarının dərki istiqamətində gördükləri saysız-hesabsız işlərdən danışır, onların maarifçi-müəllim, maarifçi-hüquqşünas, ən ümdəsi isə maarifçi vətəndaş obrazlarını yaradır, əgər belə demək mümkünsə, tarixi haqlarını özlərinə qaytarır. **İ.Həbibbəyli sübut edir ki, vətən və millət naminə aramsız fəaliyyətlərində bu insanları yalnız bəylik, ağalığ, xanlıq titulları birləşdirmir. Əksinə, bəylər, ağalar, xanlar millət və vətən yolunda mübarizə amalı ilə birləşir, bu amalla sona qədər fəaliyyət göstərirlər.** Tədqiqatda önə çəkilən bu fəaliyyət tarixin sözü və səsi kimi, tarixi gerçəklik kimi bizim düşüncəmizə daxil olur və oradan bəyin, xanın, ağanın birmənalı istismarçı, zalım, tüfeyli obrazını silib atmağa istiqamətlənir.

“Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” kitabında tarixin gerçək üzü kimi bəyliyin, xanlığın, ağalığın təmsilçiləri

millətin formalaşmasını şərtləndirən sosial təbəqələrin müxtəlifliyi fonunda araşdırma obyektı olur. Burada ən ali missiya ondan ibarətdir ki, bizim ictimai düşüncəmizdə “ictimai yuxarılar”ı təmsil edən bu təbəqə nümayəndələrinin “ictimai aşağılar”a düşmən olmadığı fikri formalaşsın, bu təbəqələrin milli birlik, milli tale uğrunda apardıqları mübarizənin mahiyyəti aydınlaşsın.

İ.Həbibbəylinin haqqında söhbət açdığı Naxçıvan və İrəvan ziyalılarının hər birinin milli maarifçilik tarixində bu və ya digər dərəcədə xidmətləri olmuşdur. Görkəmli alim bu “xidmətlər” barədə bəqədri-qüvvə məlumat verməyə, onların vətəndaş ziyalı obrazlarını yaratmağa çalışmışdır. Vaxtilə milli ziyalıların üzərinə düşən vətəndaşlıq missiyasından danışarkən Əli bəy Hüseynzadə yazırdı: “Fədai lazımdır, fədai! Yuxarı sıçrayan murdarlıqlardan qorxmayan fədai! Türk qanlı, müsəlman etiqadlı, firəng fikirli, Avropa qiyafəli fədai!” (31,361). Apardığı ictimai mübarizələrin, içərisində olduğu ədəbi-mədəni hərəkatın səmərəli nəticələr verməsi üçün Ə.Hüseynzadə fədai kimi çalışmağın və fədailər ordusu yaratmağın zəruriliyini önə çəkirdi. Maraqlıdır ki, Ə.Hüseynzadənin XX əsrin əvvəllərində ortalığa atdığı “fədailər ordusu” yaratmaq ideyasını Naxçıvan və İrəvan ziyalıları öz əməli işlərində XIX əsrin 70-80-ci illərində gerçəkləşdirmişdilər. İ.Həbibbəyli bu dövrdə Naxçıvanda və İrəvanda yaşayan “türk qanlı, müsəlman etiqadlı, firəng fikirli, Avropa qiyafəli” bütöv bir maarif ordusu təqdim edir. Böyük əksəriyyəti bəy, ağa, xan titulu daşıyan bu insanlar maarifçilik istiqamətində həm əməli, həm də yaradıcı fəaliyyətlərini aramsız şəkildə davam etdirirdilər. Həm də onların içərisində elələri də var idi ki, milli mənafe uğrunda mübarizədə ölümə qədər getmək əzmini özlərinin tale yolu kimi qəbul etmiş və elə geniş miqyaslı fəaliyyət göstərmişdilər ki, onların adı milli vətəndaşlıq simvolu kimi tanınılmağa layiqdir. Məsələn, Məmmədqulu bəy Kəngərlinin ictimai və maarifçilik istiqamətindəki

fəaliyyəti həqiqi vətəndaş ziyalının mükəmməl obrazını təsəvvür etməyə imkan yaradır. “Qafqaz müsəlmanlarının siyasi hüquqlarını müdafiəsi”ndə onun ardıcıl fəaliyyəti, qazandığı böyük uğurlar, erməni terrorizmi təhlükəsinə rəğmən bu istiqamətdəki işindən geri çəkilməməsi, vəkil kimi sırası vətəndaşların hüquqları uğrunda mübarizədə “nəinki İrəvan quberniyasında, cəmi Qafqazda, hətta Rusiyada geniş şöhrət qazanması”, “qızlar üçün Rus-Azərbaycan məktəbi, oğlanları gimnaziyaya hazırlayan məktəb-pansion açması”, bu məktəblərin bütün xərclərini öz üzərinə götürməsi haqqında İ.Həbibbəylinin elmi analizdən keçirdiyi materiallar Məmmədqulu bəy Kəngərlinin nəinki həqiqi bəy obrazını, eyni zamanda, bəyliyə məxsus milli düşüncəni, bütövlükdə isə Azərbaycan bəyinin tarixi xarakterini ortaya qoyur, bu barədə mövcud yanlış təsəvvürləri dağdır, obyektiv təsəvvürlərimizi dərinləşdirir və bütövləşdirir.

Monoqrafiyada düzgün elmi və metodoloji həllini tapan məsələlərdən biri də “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat”, Mirzə Cəlil və Ə.Hüseynzadə münasibətləridir.

Kitabda Mirzə Cəlilin böyük müasirlərindən biri kimi Əli bəy Hüseynzadə haqqında ayrıca oçerk yer alsada, eyni zamanda, digər füyuzatçılar haqqında dolğun məlumatlar əsasında bitgin təsəvvür yaradılsa da və qarşıya qoyulan əsas məqsədi gerçəkləşdirmək nöqtəyi-nəzərindən bu məsələlərin şərhini tam elmi bir qanunauyğunluğa söykənsə də, düşünürük ki, C.Məmmədquluzadə və Ə.Hüseynzadə əlaqələrinin obyektiv mahiyyətini ortaya qoyan, mənzərəsini yaradan ümumiləşdirmələr “strateji məqsəd”ə hesablanmaq və tədqiqatın metodoloji siqlətini artırmaq, “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat” əlaqələrinin, ən ümdəsi isə XX əsrin iki nəhəng milli ədəbi cərəyanının – tənqidi realizm və romantizmin daha obyektiv elmi əsaslarla öyrənilməsi istiqamətində perspektivlər açmaq baxımından ciddi metodoloji dəyər qazanır. İ.Həbibbəyli yazır: “Təəssüf ki, son illərdə mövcud cəmiyyətin ictimai-siyasi tələbləri əsas

götürülərək, reallığı çox da əks etdirmədiyi halda, “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat”, hətta C.Məmmədquluzadə və Ə.Hüseynzadə süni şəkildə bir-birinə qarşı qoyulmuş, əks cəbhələri təmsil edən ədəbi qüvvələr kimi təqdim edilmişdir” (25,272).

Ədəbiyyatşünaslığımız müstəqilliyin ərəfəsində və ilk illərində bu iki ədəbi qüvvənin, bu qüvvələrin baş təmsilçilərinin “süni şəkildə bir-birinə qarşı qoyulması”nın, onların “ədəbiyyatşünaslıqda yetmiş iki il vuruşdurulması”nın (Y.Qarayev) rejimin siyasi-ideoloji və məfkurəvi tələblərindən irəli gəldiyini başa düşmüş, bu iki tərəfin “düşmən qüvvələr” kimi təqdiminə tənqidi münasibətlər də ifadə etmişdir. Bu gün Cəlil Məmmədquluzadə və Ə.Hüseynzadənin tarixi münasibətlərinin, onların təmsil etdiyi ədəbi hərəkatların “əks cəbhələri təmsil edən qüvvələr” yox, bir-birini tamamlayan ədəbi qüvvələr olması metodoloji baxımdan ədəbiyyatşünaslığımızda mübahisə obyektidir. Bu nöqtəyi-nəzərdən monoqrafiyada məsələnin qoyuluşu yox, ona verilən elmi həll, problemin elmi cəhətdən əsaslı şəkildə irəli aparılması, bütün tərəf və istiqamətləri ilə açılması xüsusi maraq doğurur.

İ.Həbibbəyli tərəflərin münasibətlərini araşdırarkən və onlardan “müxtəlif qüvvələr kimi deyil, müəyyən fikir ayrılığına malik olan müasirlər kimi bəhs etmək imkanı”nı gerçəkləşdirərkən metodoloji cəhətdən tamamilə düzgün bir yol tutur: münasibətlərin obyektiv tarixi mənzərəsini yaratmaq. Bu isə o deməkdir ki, müəllif bu münasibətləri ideallaşdırmaq fikrindən uzaqdır və tərəfləri birləşdirən cəhətlərlə bərabər, ayıran cəhətləri də aşkarlamağı zəruri sayır.

C.Məmmədquluzadənin “Şərqi-Rus”da, Ə.Hüseynzadənin “Həyat” qəzetində çalışdığı vaxtlardan başlanan tanışlığın tarixi yolunu cızan tədqiqatçı ictimai, milli və ədəbi amal uğrunda mübarizədə onların olduqca səmimi tərəf-müqabillər olduğuna, tutduqları sənət yolunda bir-birlərinə qarşılıqlı hörmət, anlaşma və diqqət göstərmələrinə diqqət çəkir, bütün bunları “ta-

rixin sözü” əsasında şərh edir. Bununla belə, İ.Həbibbəyli tam müstəqil düşüncə və dünyagörüşündən asılı olaraq onların hər ikisinin ictimai həyat və ədəbi məsələlərdəki fərqli mövqelərini də şərh etməyi lazım bilir. Alimin axtarışları, ədəbi-elmi dövriyyəyə daxil etdiyi çoxsaylı mənbələr onu belə bir qənaətə gətirir ki, “...Cəlil Məmmədquluzadə və Əlibəy Hüseynzadənin baxışlarında yaxın, doğma, ümumi məqamların üstünlük təşkil etdiyini qeyd etmək lazımdır” (25,285). Monoqrafiyada bu “yaxın, doğma və ümumi məqamlar” altı tezisə ümumiləşdirilir, hər bir tezisə geniş şərh verilir. Fikrimizcə, bu tezislər Cəlil Məmmədquluzadə və Ə.Hüseynzadə, eləcə də “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat” münasibətlərinin çoxtərəfli məzmununa obyektiv bir aydınlıq gətirməklə, məsələnin metodoloji baxımdan kifayət qədər irəli aparıldığını söyləməyə əsas verir.

“Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” monoqrafiyasını ədəbiyyatımızın mühüm bir dövrünün “metodoloji güzgüsü” adlandırmaq olar. Yuxarıda haqqında danışılanlarla bərabər, Cəlil Məmmədquluzadənin sovet dövrü Azərbaycan ictimai-ədəbi mühitindəki fəaliyyətinin “Ümid və inam dövrü (1921-1928-ci illər)” adlı birinci, “Şübhə və sarsıntı mərhələsi (1929-1931-ci illər)” adlı ikinci mərhələləri də bu “güzgü”də yer alır. Düşünürük ki, böyük ədibin sovet dövrü həyatı, bədii yaradıcılığı, ictimai, ədəbi-mədəni fəaliyyətinin indiyə qədər ədəbiyyatşünaslıq araşdırmalarından kənar qalan təfərrüatlarını əks etdirən və ümumiləşdirən təhlillər, eyni zamanda, həyat və yaradıcılığının müəyyən bir qismi sovet dövrünə düşən klassiklərimizin öyrənilməsi üçün də metodoloji başlanğıc rolunu oynamaq gücündədir.

Məhz bu metodoloji başlanğıc əsas verir ki, biz Azərbaycan tənqidi realizminin nümayəndələrinin yaradıcılığına fərqli rakurslardan yanaşaq. Düşünürük ki, bu rakurslar bizə milli tənqidi realizminin estetikasını indiyə qədərkindən fərqli məzmununda aşkarlamağa imkan verəcək.

I.2.3. NOVRUZƏLİ VƏ MƏHƏMMƏDHƏSƏN ƏMİ OBRAZLARI BƏDİİ MƏTN HƏQİQƏTLƏRİ KONTEKSTİNDƏ

“Novruzəli bizim milli nəsrimizdə sadə, “kiçik” qəhrəmanın modeli, etalonu səviyyəsində bir surətə çevrilir və tənqidi realizmin proqram tipli qəhrəmanı olur” (36,176). “Sadə, “kiçik” qəhrəmanın modeli, etalonu” səviyyəsində bir surətə, “tənqidi realizmin proqram tipli qəhrəmanı”na ədəbiyyatşünaslıq belə bir xarakteristika verir: “Novruzəlinin ən böyük bəlası onun avamlığıdır. İslam ehkamu və mövhumat onu tamamilə əzib şikəst etmişdir. Cəhalət və köləlik boyunduruğu Novruzəlinin boynuna elə keçmişdir ki, o, az qala adi cəsarət və ümidini də itirmişdir” (42,31).

Ədəbiyyatşünaslığın bu mövqeyində Novruzəlinin avamlığı, cəhalət və fanatizmi ilə bağlı söylənen mülahizələr bədii mətnədə əks olunan estetik həqiqətlə müqayisədə kifayət qədər şişirdilmiş, obrazın təmsil etdiyi tarixi şəraitin reallıqlarının estetik ifadəsi arxa plana atılmışdır. Lakin qəribə burasıdır ki, obrazın xarakterinə, hərəkətlərinə, düşüncə və dünyagörüşünə münasibətdə bu “şişirtmə” tendensiyası siyasi rejimin loyallaşması onilliklərində azalmaq əvəzinə, bir az da güclənmişdir. Ədəbiyyatşünaslıq Novruzəlini “tarixin, ictimai inkişafın hərəkət orbitindən kənar qalan”, “ictimai-siyasi, hüquqi keyfiyyətlərdən məhrum”, “fərdi tale qarşısında məsuliyyət duyğusu” olmayan qəhrəman kimi xarakterizə edir. (Y.Qarayev.) Novruzəli çoxdan “çəkisizlik şəraitində yaşayır” qənaətinə gələrək onun faktiki olaraq var olan və estetik həqiqət kimi bədii mətnədə özünə yer alan varlığı – düşüncəsi və hərəkəti yox olan kimi qələmə verilir.

Ədəbiyyatşünaslıq Novruzəli obrazını bu qədər ağır ittihamlarla yükləyəndə onun istinad etdiyi estetik həqiqət nədən ibarət olur? Novruzəliyə qarşı yönəlmiş bütün ittihamlar öz

başlanğıcını qəhrəmanın “poçt qutusu”nun nə olduğunu bilməməsi ilə bağlıdır. “Poçt qutusu nədir və onun vasitəsi ilə məktubu necə yola salmaq lazımdır?” sualı xalis texnoloji prosesi göz önünə gətirir. “Poçt qutusu”nun funksiyasının nə olduğunu bilməmək informativ xarakterli bir məsələdir. Heç şübhəsiz, poçt qutusu cəmiyyətin mədəni tərəqqi yoluna çıxmasının əlamətlərindən biridir. Lakin mədəni tərəqqinin bütün vasitələri hər yərə həmişə eyni zamanda çatmır. Radionun, televiziyanın və b. informasiya mənbələrinin olmadığı bir vaxtda bu tamamilə qanunauyğun bir prosesdir. Novruzəli ucqar bir kəndin sakinidir. Cəmiyyətdə gedən texnoloji proseslərdən kənar qalan bir məkanda yaşayır. Bu və ya digər dərəcədə özü də buna işarə edir: “Ay xan, mən kətdi adamam, mən nə bilirəm poçtxana nədi?” Ədəbiyyatşünaslıq kiçik bir erməni uşağının, qoca rus qadınının bu texniki prosesi öz məişət həyatının üzvi tərkib hissəsinə çevirməsini qeyri-millətlərin “seyrə balonlarla çıxması”, bizim millətin geridə qalması hesab edərək, qəhrəmanın “baş töhməti”nə çevirir.

“Poçt qutusu” hekayədir. Hekayədə də hadisələrin təfsilatı yox, detallar, ştrixlər əsasdır. Müəllif öz niyyət və məramını bu detal və ştrixlər əsasında irəli aparır. Bu mənada erməni uşağının, rus qadınının poçt qutusu ilə rəftarı, doğrudan da, mədəni tərəqqinin əlamətidir. Novruzəlinin poçtdan, teleqrafdan xəbərsizliyi, doğrudan da, mədəni geriliyin əlamətidir. Ancaq cəhəllətin, nadanlılığın, avamlığın əlaməti deyil. Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq mədəni tərəqqiyə münasibətdə başqa xalqların irəliləyişini xüsusi nəzərə çarpdırsa da, bu zaman, çox ehtimal ki, bilərəkdən, incə bir məqam unudulur. Bütün mədəni tərəqqi prosesləri ilk növbədə şəhərə çatır. Onun genişlənməsi, ucqarlara yayılması zaman tələb edir. Erməni uşağı da, rus qadını da şəhərdə yaşayır. Onların poçt qutusu ilə rəftar etməyi bacarması tam təbiidir. Çünki mədəni inkişafın içindədirlər. Novruzəli isə ucqar bir kənddə yaşayır. Kəşfi və tətbiqi çox da uzaq zamana

aid olmayan poçt və teleqraf haqqında məlumatsızlıq Novruzəlinin düşünməyən və hərəkətsiz, ictimai cəhətdən “çəkisizlik” şəraitində yaşayan bir qəhrəman olmasının dəlili ola bilməz. Hekayədə, geniş götürüləndə, mədəni tərəqqi baxımından xalqları üz-üzə qoymaq tendensiyası yoxdur. Çünki əsərdə Novruzəlinin şəhərdə yaşayan soydaşlarının poçt qutusu ilə rəftarına, mədəni tərəqqinin poçt, teleqraf kimi vasitələrindən istifadəsinə kifayət qədər geniş yer ayrılıb. Nəinki Novruzəlidən fərqli zümrəyə mənsub Vəli xan, hətta Novruzəli ilə eyni ictimai təbəqəni bölüşdürən nökrər də poçtdan, teleqrafdan istifadəni adi məişət işi kimi qəbul edir. Novruzəlinin poçt haqqında informasiyasızlığının cəhalət, nadanlıq, avamlıq adlandırılmasına heç bir əsas yoxdur. Məsələnin bu tərəfi – Novruzəlinin poçt qutusu ilə rəftarı nə qədər komik situasiyada təsvir edilir, hekayənin süjet xəttində nə qədər iri planda təqdim edilsə də, eyni zamanda, bu detal millətin maariflənməsi, mədəni tərəqqisinin zəruriliyini şərtləndirirsə də, ancaq Novruzəlini “ictimai məzmun cəhətdən “müflis” elan etməyə” (36,179) əsas vermir. Bəlkə də hekayədə “Novruzəli də diksinməli, hərəkətə gəlməli”dir (Y.Qarayev) qənaətinə də yer var, ancaq onu “yuxulayan, yatan qəhrəman” elan etməyə heç bir əsas yoxdur.

Novruzəlinin boynuna qoyuruq ki, o, “düşünməyən qəhrəmandır”, “narahat yox, narazı yox, razı qəhrəmandır! Üsyan edən, fəryad edən yox, yuxulayan, yatan qəhrəmandır. Ədalət, həqiqət, haqq, nahaqq haqqında heç düşünmək istəməyən qəhrəmandır” (36,178).

Tənqidi realizmdə aparıcı qəhrəman tipi kimi qəbul edilən “kiçik adam”a verilən bu xarakteristika ədəbiyyatşünaslığımızda indiyə qədər heç bir etiraz doğurmamış, yeni realizm tipinə məxsus qəhrəmanın əsas təyinedici əlamətləri kimi birmənalı qəbul olunmuşdur. Lakin Novruzəliyə - “kiçik” qəhrəmanın modeli, etalonuna verilən bu xarakteristika bədii mətnin həqiqətləri ilə təsdiq olunurmu? Yox, təsdiq olunmur.

Bir janr kimi hekayədə hadisələrin təfsilatlı təsvirinin əsas olmadığını, hadisəyə işarə edən səciyyəvi detalların – ştrixlərin süjetin inkişaf dinamikasını təmin edən, müəllif mövqeyini gerçəkləşdirən, obrazın xarakterini açan uyğun vasitə, prinsip olduğunu artıq qeyd etmişik. Bu prinsiplə yanaşanda hekayədə Novruzəlini razı yox, yuxulayan, yatan yox, narazı, narahat və hətta üsyan edən, fəryad edən bir qəhrəman kimi səciyyələndirməyə əsas verən ciddi detal, işarə var. Axı, Novruzəli ilə ilk tanışlığımızda, o ağzını açıb danışanda biz onu mağmun və məzlum birisi kimi yox, mövcud sosial şəraitlə barışmayan, içində yaşadığı mühitdəki sosial ədalətsizliyi qəbul etməyən və ona tənqidi münasibət göstərən bir insan kimi tanıyıırıq. Novruzəlinin sosial düşüncədən məhrumluğunu önə çəkməyi qarşısına məqsəd qoyan ədəbiyyatşünaslıq bütün hallarda onun Vəli xanına dediyi “Bu nə sözdü, ay xan? Mən ölənə kimi sənə qulam...” – sözlərini ictimai, vətəndaşlıq düşüncəsindən məhrumluğunun əsas göstəricisi kimi dönə-dönə qabardır, təhlil müstəvisinə gətirib mənalandırır. Novruzəlinin bu sözləri onun bir vətəndaş kimi sosial haqlarını bilməməsinin və bu barədə düşünmək istəməməsinin təkzibedilməz dəlili hesab edilir.

Lakin Novruzəlinin birinci “söz”ünün arxasınca gələn ikinci “söz”ü bu “təzibedilməz dəlil”i heçə çıxardığı üçün ədəbiyyatşünaslıq onun üstündə təfərrüatlı dayanmağı, qəhrəmanın vətəndaşlıq düşüncəsinin, sosial özünüdərkinin, sosial ədalətsizliyə etirazının, bu etirazı “söz”dən əmələ keçirmək üçün atdığı addımın mahiyyətinə varmağı lazım bilmir. Bu ikinci “söz” nədən ibarətdir? Vəli xanla Novruzəli arasındakı aşağıdakı dialoqa diqqət yetirək:

Xan üzünü tutdu qonağa:

Novruzəli, poçtxananı tanıyırsan?

Novruzəli cavab verdi:

Ay xan, mən kətdi adamam, mən nə bilirəm poçtxana nədi?

Çox əcəb, nəçərnik divanxanasını ki, tanıyırsan?

Bəli, xan, başına dönüm, tanıyıram, niyə tanımıram. Keçən həftə mən elə gəlmişdim nəçərninin yanına şikayətə. Xan, and olsun sənin başına, bizi katda çox incidir. Əslinə baxsan bizim bu katdamız özgə tayfadandı; odu ki, bizi görməyə gözü yoxdu, keçən həftə mənim iki buzovum itmişdi. Getdim...

Dialoqdan məlum olur ki, Novruzəli elə keçən həftə “nəçərnik divanxanası”na şikayətə gəlmiş. Məqsədi də kəndxudanın onları incitməsi ilə bağlı “nəçərnik”ə şikayət etmək imiş. Novruzəlinin “nəçərnik divanxanası”na şikayətə gəlməsi bir ümumiləşdirici detal olaraq onun “razı” yox, birmənalı şəkildə “narazı” qəhrəman olduğunu sübut edir. Novruzəlinin divanxanaya gəlişi təhtəlsüz deyil, düşünülmüş, dərk edilmiş hərəkətdir. Onun kənddəki sosial ədalətsizliklə nəinki barışmamasının, hətta bu ədalətsizliyə aktiv etirazının göstəricisidir. Dialoqdan görünür ki, Novruzəli bir kəndli olaraq haqqını bilir. Novruzəlinin kəndxudadan şikayətə gəlişi onun mövcud qanunlardan baş çıxartması haqqında da düşünməyə əsas verir. Axı, tarixdən bizə məlumdur ki, kəndxudalıq seçkili orqandır. O, “kənd cəmiyyəti”ni idarə edir. “Azərbaycan tarixi”ndə oxuyuruq: “Qanuna görə, kənd cəmiyyətinin ali orqanı kəndlilərin yığıncağı idi. Kəndli yığıncağının kənd məmurlarını seçmək, onları kənd cəmiyyətinin üzvlüyündən çıxarmaq, qəyyumlar təyin etmək, ictimai torpaqlar haqqında sərəncam vermək, dövlət vergilərini qaydaya salmaq, cəmiyyətin ehtiyaclarını həll etmək səlahiyyəti var idi” (11,68). Kəndxuda kənd cəmiyyətinin başında durur və seçkili orqanın nümayəndəsidir. Onun hüquqları, vəzifə və funksiyaları qanunla tənzimlənir. Novruzəlinin nəçərnik divanxanasına şikayətə getməsi onun katdanın – kəndxudanın hərəkətlərinin qanunla tənzimlənməsindən xəbərdar olmasını və haqqını tələb etmək imkanını gerçəkləşdirir. Buna görə də onun hərəkətsiz və fəaliyyətsiz, yatan, mürgüləyən və düşünməyən qəhrəman olması inandırıcı səslənmir. Hətta sözarası

“katdanın özgə tayfadan olmasını” xana çatdırması aktiv bir kəndli olaraq sosial düşüncə imkanlarının genişliyini görüntüyə gətirir.

Novruzəlinin sosial ədalətsizliyə dözümsüzlük göstərərək “nəçərnik divanxanası”na şikayətə getməsini, katdanın zülümkarlığına birmənalı etirazını, onun kənd adamlarına ayrı-seçkili münasibətinin fərfinə varmasını və bütün bunların vətəndaş aktivliyinin və düşüncəsinin əlamətləri olduğunu nəzərə almayan (daha doğrusu, nəzərə almaq istəməyən) ədəbiyyatşünaslıq belə qənaətə gəlir ki, “...Novruzəlinin təbiətində öz dözülməz halına etiraz, mövcud qayda-qanunlardan narazılığın əlaməti belə yoxdur” (28,53). Həm qəribə, həm də maraqlıdır ki, sovet rejiminin son onilliklərinə doğru Mirzə Cəlil qəhrəmanlarına münasibətdə ədəbiyyatşünaslıq ideoloji reseptləri (qəlibləri) daha ardıcıl və inadla tətbiq etməyə istiqamətlənir. Ədəbiyyatşünaslıq Novruzəlinin katdadan narazılığını etiraf etsə də, bütün ciddi-cəhdi ilə bu narazılığı sosial mahiyyətdən uzaqlaşdırmağa, qəhrəmanın ictimai düşüncəsinin aktivləşməyə, oyanmağa doğru getməsinin əlaməti kimi yox, “fərdi, şəxsi səciyyə daşması” (F.Hüseynov) kimi mənalandırmamağa çalışır. **Çünki ideoloji resept Novruzəlini ancaq “qaranlıq dünya” adamı kimi təqdimə imkan verir. Buna görə də onun ictimai şüurunda dünyanın “qaranlığı”nı təsdiqləyə biləcək bütün potensial əlamətlər qabardılır, “qaranlığı” yarıb keçmənin əlamətləri kimi qəbul edilə biləcək bütün düşüncə və hərəkətlər mümkün qədər “zərərsizləşdirilərək” təqdim edilir.**

Bəlkə, ədəbiyyatşünaslıq Novruzəlinin “nəçərnik”ə şikayətini onun sosial mövqeyinin və vətəndaşlıq düşüncəsinin aktivliyini sübut üçün yetərsiz fakt sayır? Əgər belədirsə, onda Novruzəlinin səlfi hesab etdiyi Məhəmmədhasən əminin (“Danabaş kəndinin əhvalatları”) başına gələn haqsızlıqlar müqabilində “nəçərninin divanxanası”na şikayət etməməsini ədəbiyyatşünaslığın onun passivliyi, məzlumluğu, şərə müqavimət göstər-

məmək düşüncəsi, fanatizmi, təvəkkül fəlsəfəsi ilə bağlamasının, onu dünya işlərindən xəbərsiz, kənarda qalan, tərkidünya, real həyatdan, ictimai hərəkətdən uzaq bir adam hesab etməsinin əks məntiqi bizə məgər Novruzəlini Məhəmmədhəsən əmi ilə müqayisədə hərəkətli, sosial və vətəndaş düşüncəsinə malik bir insan kimi qiymətləndirməyə tam əsas vermir? Axı ədəbiyyatşünaslıqda Məhəmmədhəsən əmilərin “nəçərninin divanxanası”na yox, Kərbəlaya və Allah divanına üz tutması vətəndaş düşüncəsindəki “məzar laqeydliyi”nin (Y.Qarayev) təzahürü kimi mənalandırılırsa, onda katdanın ədalətsizlikləri, zülmü müqabilində Novruzəlinin “Allah divanı”na yox, “nəçərnin divanxanası”na üz tutması Azərbaycan kəndlisinin ictimai düşüncəsində “məzar laqeydliyi”nin sona varması, bunun yerinə fəal vətəndaş mövqeyinin gəlməsini sübut etmirmi? Hərgah ki, Məhəmmədhəsən əmini ictimai düşüncədən tamamilə məhrum hesab etmək, onun vətəndaş xarakterini “məzar laqeydliyi” ilə xarakterizə etməyin özü məntiqi düşüncənin müqaviməti ilə qarşılaşır. Biz Məhəmmədhəsən əminin boununa qoyuruq ki, o, maddi dünyadan tamam əlini üzüb, ancaq və ancaq axirət dünyası və Kərbəla ziyarəti haqqında düşünür və bu tip düşüncə onu dünyanın gəlişindən-gedişindən tamam xəbərsiz qoymuşdur. “Danabaş kəndinin əhvalatları”nın aparıcı qəhrəmanına münasibətdə bu nəzər nöqtəsi ədəbiyyatşünaslıqda indiyə qədər qüvvəsində qalır.

Ədəbiyyatşünaslıqda Məhəmmədhəsən əminin dini inancına bəzi hallarda kinayəli münasibət yer alsada (Y.Qarayev yazır: “Həzrət Abbasın uzaq Kərbəladakı nəşi isə heç bir kömək əli uzatmır”. Başa düşürük ki, bu cür münasibət sovet rejiminin ardıcıl ateist təbliğatı ilə birbaşa bağlı idi), elmi ədəbiyyatlarda ümumən Məhəmmədhəsən əminin dindarlığına ciddi yanaşılır. Lakin, eyni zamanda, onun avamlığının kökündə bu dindarlığın dayanmasına da işarə edilir: “Bütün bu və bu kimi bir çox başqa insani keyfiyyətlərə malik olan Məhəmmədhəsən əmi, eyni

zamanda, avam və dindardır. Uşaqlıqdan dindar mühitdə böyüyüb, “Allahu-əkber” sədası eşidən Məhəmmədhəsən əmi “dünyaya malına əsla və qəta talib deyil”. Onun bu dünyada yeganə bir arzusu var: Kərbəla ziyarətinə gedib, “cəhardəh məsumu tamam eləmək” (42,13).

Sovet ədəbiyyatşünaslığı Məhəmmədhəsən əmini avam, hərəkətsiz, vətəndaşlıq düşüncəsindən məhrum bir adam hesab edəndə bunun əsas səbəbini onun dini inancında axtarır.

Məhəmmədhəsən əmi “şəriətin onsuz da artığa, canlı cənazəyə, mənəvi şikəstə çevirdiyi” (36,181) adam kimi xarakterizə olunur. “Danabaş kəndinin əhvalatları”nın mətni də təsdiq edir ki, “bu kişi artıq dindar adamdı”. Mətn bizə onu da deyir ki, “üç-dörd ildi Məhəmmədhəsən əmi Kərbəla ziyarətini qəsd edibdi”. Bu da həqiqətdir ki, ziyarət ərəfəsində (son üç-dörd ayda) “ziyərət şövqü Məhəmmədhəsən əmini dünya işlərindən lap kənar eləyibdi”. Bütün bunlar hamısı doğrudur, lakin bütün bunlar şəriətin Məhəmmədhəsən əmini “canlı cənazəyə, mənəvi şikəstə” çevirməsi demək deyil. Məhəmmədhəsən əminin “artıq dindar adam” olması onun nə mənliliyini, nə şəxsiyyətini, nə sosial səviyyədə düşünmək qabiliyyətini əlindən almamışdır. Əksinə, onun saflığı, təmizliyi, əliaçıqlığı, gözütöxlüğü, insanlara hər vaxt yaxşılıq etmək istəyi, ailəcanlılığı, qürurluluğu milli xarakterin təbiəti ilə birbaşa bağlı olsa da, İslam dininə ürəkdən bağlılığının qa burada ciddi rolu var. Məhəmmədhəsən əminin dünya işlərindən ayrı düşməsi müvəqqəti xarakter daşıyır. Psixoloji cəhətdən ziyarətə getməyə köklənməsi ilə bağlıdır. Məhəmmədhəsən əminin “dünya malına əsla və qəta talib” olmaması onun maddi dünyadan büsbütün əl üzməsi, fəaliyyətdən və hərəkətdən qalmasının əlaməti deyil, çarəsizliyinin əlamətidir, bu “çarəsizlik”ə qarşı çıxardığı gözütöxlüğünün, nəfsinə qarşı dura bilmək kimi insani keyfiyyətinin əlamətidir.

Məhəmmədhəsən əminin onun özündən asılı olmayan səbəblərdən ilk gənclik illərindən maddi uğursuzluğa düşər olma-

sını, bu uğursuzluqdan çıxmaq üçün onun dönə-dönə təşəbbüslər etməsini, maddi vəziyyətini düzəltmək üçün bir-birindən ağır işlərdən yapışmasını, lakin taleyini izləyən “qaragünçülük”dən yaxa qurtara bilməməsini, bununla bərabər, ailəsinin bir tikə çörəyə olan ehtiyacını ödəməyə çalışmasını, kasıblığın, imkansızlığın insan taleyində oynadığı aşağılayıcı rola dair məntiqli mülahizələrini, başına gələn müsibətlərin səbəbini Xudayar bəyin allahsız hərəkətləri ilə bərabər, kasıblıqda, imkansızlıqda görməsi ilə bağlı ardıcıl düşüncələrini də nəzərə almaq lazım gəlir. Bütün bunlar Məhəmməd həsən əminin talesizliyinin, çarəsizliyinin, mənəvi cəhətdən töhmətlərə məruz qalmasının səbəbləri olsa da, onun şəxsiyyətinin yoxluğunun, vətəndaş düşüncəsinə yadlığının təzahürləri deyil.

Bütün bunlarla bərabər, belə bir suala qəti cavab vermək lazım gəlir ki, Məhəmməd həsən əmidə sosial həyatı dərk etmək və dəyərləndirmək, baş verənlərdən nəticə çıxarmaq qabiliyyəti varmı? **Başqa sözlə, Məhəmməd həsən əmi düşünə bilən, yoxsa düşünməyən qəhrəmandır? Bu suala cavab vermək vacib şərtidir. Çünki Məhəmməd həsən əminin bir şəxsiyyət və vətəndaş kimi özünü təsdiqi bu sualın cavabından asılıdır.**

Ədəbiyyatşünaslıqda eynitipli qəhrəmanlar kimi səciyyələndirilən Məhəmməd həsən əmi və Novruzəlini müəllif oxşar situasiyalarda imtahana çəkir. Hər iki obrazın ictimai düşüncəsi və sosial fəallığı ictimai ədalətsizliyə - katdanın hər ikisinin başına açdığı müsibətlər, zülmələrə reaksiyalarında sınağa çəkilir. Ədəbiyyatşünaslıqdakı mövcud qənaətlərə görə, onların heç biri bu sınaqdan çıxa bilmir. Lakin yuxarıda Novruzəli obrazı ilə bağlı aparılan təhlillərdə onun bu sınaqdan çıxdığına dair arqumentlər ortaya qoyuldu. Sosial ədalətsizliyə və vətəndaş aktivliyinə görə Məhəmməd həsən əmi Novruzəli deyildir. Lakin məhz sosial ədalətsizlik və vətəndaş aktivliyi baxımından Məhəmməd həsən əmi Novruzəlinin sələfi statusu qazana bilir.

Məhəmməd həsən əminin sosial aktivlikdə Novruzəli ola bilməməsinin özündə də tarixi qanunauyğunluq var. Azərbaycan kəndində gedən ictimai hərəkətin təkamülü, milli oyanışın formalaşması baxımından Məhəmməd həsən əmi XIX əsrin 90-cı illərini, Novruzəli isə yeni əsrin ibtidasını, milli azadlıq hərəkətinin ərəfə dövrünü təmsil edir. Bu mənada onları bir-birini təkrar edən qəhrəmanlar kimi təqdim etmək tarixi qanunauyğunluq nöqtəyi-nəzərindən də yanlıştır.

Sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında Məhəmməd həsən əminin bəsirət gözüünün açıqlığı, düçar olduğu müsibətə səbəb olan sosial şəraiti düzgün qiymətləndirməsinə dair bəzi elmi mülahizələr prof. M.Məmmədovun “Cəlil Məmmədquluzadənin bədii nəsrini” monoqrafiyasında səslənmişdir. Onun aşağıdakı mülahizələri öz müasirliyini indi də saxlayır: “Məhəmməd həsən əmi kənddə hökm sürən özbaşınalığı, haqsızlığı görür. O, həyat təcürübəsindən yaxşı bilir ki, “bir eşşəkdən ötrü hakimi özündən incitmək” olmaz. Eşşəyi Xudayar bəyə verdiyinə görə arvadı İzzət onu danladıqda deyir: “Eşşəyi verməmək olmazdı. Söz yox, nə tövr verməmək olar? Eşşəyi verməsəm, onda dəxi kənddə baş gəzdirmək olar?! Yenə necə olsa hakimdi, katdadı. Günün günorta çağı gəldi, nahaq yerdən yaxaladı ki, bu qədər iştirafındı, ver, onda bəs necə olsun?... (səh.311-312)” (42,13).

Professor M.Məmmədov bədii mətn həqiqətlərinə birbaşa istinadla təsdiq edir ki, “göründüyü kimi, bunların hamısı əsaslı, inanmalı dəlillərdir. Məhəmməd həsən əmi hakimlərin ədalətsizliyini görür, amma bu ədalətsizliyə qarşı heç vaxt açıqdan-açığa ciddi etiraz edə bilmir” (42,13).

M.Məmmədovun mülahizələrində Məhəmməd həsən əmi düşünən, sosial ədalətsizliyi görüb ona ayıq münasibət ifadə edən zəmanə adamıdır. O, Məhəmməd həsən əmini düşünə bilən qəhrəman kimi qəbul edir, lakin baş verənlərə aktiv münasibət bildirməməsini, başqa sözlə, sözdən, düşüncədən əməli

hərəkətə keçə bilməməsini onun xarakterinin məhdud cəhəti sayır.

60-cı illərdə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı üzrə nüfuzlu mütəxəssisin – prof. M.Məmmədovun bu mülahizələrindəki səmərəli cəhətlər sonrakı onilliklərin ədəbiyyatşünaslığında, təəssüf ki, inkişaf etdirilmir. Hətta nəinki inkişaf etdirilmir, tənqidi realizmin “kiçik” qəhrəmanlarına baxışda boyalar bir qədər də tündləşdirilir. Bütün sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığı Məhəmməd həsən əminin fəaliyyətsizliyini onun İslam əhkamlarına bağlılığında görür. Hətta obrazın təbiətinə nüfuzda bədii mətn həqiqətlərinə daha dərinə istinad edən prof. M.Məmmədov da Məhəmməd həsən əminin sözdən iş keçməməsinin səbəbini onun dini düşüncəsi ilə bağlayır: “O, düşməni yaxşı tanıyır, görür. Ancaq avamlıq üzündən düşməni etdiyi bütün zülmə, haqsızlığa “qəzavü-qədərin” hökmü kimi baxır, susur” (42,13). Məsələ burasındadır ki, sovet ədəbiyyatşünaslığı məsələlərə ateist baxışla yanaşır. Prof. F.Hüseynov yazır: ”Danabaşlıları mənəvi cəhətdən şikəst edən, mənəvi azadlığını əlindən alan din, allah, imam, peyğəmbər məhəbbəti uşaqlara ana südü ilə tələq olunmuşdur” (28,35). Məhz ateist düşüncə sağlam dini inanca fanatizm damğası vurur. ***Şəriət günahkardımı?***

Ədəbiyyatşünaslıq İslam dini, Quran ayələri və şəriət hökmləri adından alver edənlərin hərəkətini dinin ictimai həyatda oynadığı mənfi rol kimi qələmə verir və məsələnin məhz bu tərəfində kifayət qədər maraqlı görünür. Elmi təfsirdə bilərəkdən dinlə cəhalət və xurafat eyniləşdirilir. ***C.Məmmədquluzadənin cəhalətə və xurafata qarşı mübarizəsi, həm də dinə qarşı mübarizəsi kimi mənalandırılır. Onun avamlıq və geriliyin səbəbini, əsasən, din, cəhalət və xurafatda gördüyü estetik həqiqət kimi təqdim olunur. İctimai bəlalərin səbəbini dini əhkamlarda, “şəriət qanunlarının saxtılığı”nda axtardığı yazıcının boynuna qoyulur. Halbuki “Əhvalatlar”da şəriətlə şəriət adından alver edənlər arasındakı fərqin bə-***

dii əksi müəllifin estetik konsepsiyasının tərkib hissəsi kimi çıxış edir. Əslində müəllifin tənqidinin din, şəriət adından alver edənlərə qarşı çevrildiyi əsərdə bütün təfəsilatı ilə əks olunur. Elmi ədəbiyyatda bir qayda olaraq Zeynəbin faciəsində şəriətin həlledici rolu önə çəkilir; Xudayar bəyin də, qlavanın da, kənd mollasının da bilavasitə şəriət hökmü ilə Zeynəbi faciəyə sürüklədikləri əsas gətirilir. Halbuki bədii mətnə qazının şəriət hökmlərini saxtalaşdırdığı təfəsilatı ilə əks olunur. Həqiqi şəriət qanunlarında qadının hüququnun qorunması, onun istəyinin əsas şərt olması bədii mətnə qazının öz dilindən çıxan sözlərdə əksini tapır. Qazının kəbin məsələsini saxta yolla və yalançı şahidlərlə reallaşdırmasına müəllifin xüsusi yer ayırması təsədüfü deyil. Qazının Xudayar bəyə dedikləri bu mənada ciddi əhəmiyyət kəsb edir: “Əzizim, qəndi və çayı gətirərsən qoyarsan buraya, sonra gedib üç-dörd nəfər kəndinizin əhlindən gətirərsən mənim yanına. Amma gərək o şəxslər hamısı sənin rəfiqlərindən ola. Onların birisi gəlib mənə deyər ki, həmin övrət mənim anamdır. Bu şəxsə, yəni sənə gəlmək istəyir və mənə də bu xüsusda vəkil eləyibdi. Qeyriləri də şəhadət verərlər. Vəssalam. Mən də siğəni oxuram, qurtarıb gedər”.

Qazının sözləri müəllif mövqeyində şəriətlə şəriət adından alver edənlərin fərqləndirilməsi zərurətini önə çəkir. Bu zaman artıq qazı sözün birbaşa mənasında dinin və şəriətin təmsilçisi rolundan çıxır. O, qazılıq kürsüsündə oturdulmuş məmur kimi siyasi rejimi təmsil edir. Onun “höküm”ünün bütün hökumət məmurlarının yanında keçərliliyi də bunu sübut edir. Məsələnin məhz bu tərəfinə görə, cəmiyyətdə baş verən sosial bəlaların (povestdə konkret olaraq üç evdə qurulan matəmin) səbəbkarı kimi şəriətin ittiham edilməsi nə obyektiv tarixi, nə də estetik həqiqətə uyğun gəlmir.

Sovet rejimindən bizi ayıran zamanın hüdudları genişləndikcə, “bədii tərəqqidə idrakın və inikasın şərq, islam, azəri-türk modeli əvvəlki hüdudunda bərpa olunduq”ca (Y.Qarayev)

ədəbiyyatşünaslıqda “Məmmədquluzadə özü də müsəlman idi və üstəlik özü də molla idi” etirafı yer almağa başlayır. Məhz bu “etiraf” işığında etiraf olunur ki, “Məmmədquluzadə ruhaninin saxtasını, mərsiyəxanın lotusunu, dərvişin hoqqabazını, seyyidin dələduzunu təsvir edirdi” (37,254). “Əhvalatlar”da ruhaniliyin baş təmsilçisi-qazı da bu “saxtakarlar”dan, “lotular”dan biri kimi təsvir edilmişdi. Özü də müəllifin tənqid ittihamı qazının saxtakarlığına, lotuluğuna qarşı yox, məhz İslam şəriətinə ləkə gətirənlərin siyasi rejim tərəfindən səlahiyyət sahibinə, dinin təmsilçisinə çevrilməsinə yaratdığı sosial şəraitə qarşı istiqamətlənir.

Sovet ədəbiyyatşünaslığında bir çox hallarda estetik həqiqətlərlə elmi həqiqətlərin üst-üstə düşməməsinin, bir-birini tamamlamamasının səbəbi obrazın (və həm də yazıçının) dünyagörüşü ilə tədqiqatçının dünyagörüşü arasındakı fərqlə bağlıdır. Sovet ədəbiyyatşünası dünyagörüşü etibarlı ilə materialist, onun təhlil predmetinə çevirdiyi əsərlərin qəhrəmanları (burada Mirzə Cəlilin qəhrəmanları) isə idealistdir. Materialist dünyagörüşünün sahibi meymunun insana çevrilməsi həqiqətinə inanır. O, dünyanın Allah tərəfindən yaradılması və Allah iradəsi ilə idarə olunmasını qəbul etmir. Onun baxışlarına görə, idealizm heç bir elmi əsas olmayan çürük bir nəzəriyyədir (Halbuki materialist nəzəriyyə çoxdan iflasa uğramış, dünyanın yaranışı və idarə olunması ilə bağlı idealist nəzəriyyə isə günü-gündən qüvvətlənməkdə və özünə daha çox tərəfdarlar toplamaqdadır).

Bu isə o deməkdir ki, Məhəmməd həsən əminin qəzavü-qəddərə, alın yazısına inamında qeyri-adi heç nə yoxdur. Ancaq prinsipial məsələ bu deyil.

Prinsipial məsələ nədir? Kimin məntiq daha həyatidir: ədəbiyyatşünaslığın, yoxsa Məhəmməd həsən əminin?

Məsələ burasındadır ki, “Əhvalatlar”ın qəhrəmanı haqqında mülahizə yürüdərkən onun düşüncələri, həyatı qənaətləri axıra qədər elmi təhlil müstəvisinə gətirilmir. Halbuki Məhəm-

mədhəsən əminin gördüyü haqsızlıqlara, düşdüyü müsibətli vəziyyətə açıq etiraz edə bilməməsi son dərəcə həyati bir məntiqlə bağlıdır. Məhəmmədhəsən əmi haqsızlıqlara qarşı müqavimətini öz içində boğanda həmin bu həyati məntiqdən, gerçəkliyin öz məntiqindən çıxış edir. Bu məntiq kifayət qədər əsaslıdır. O, özünün də, Xudayar bəyin də gücünü bilir. Özünün arxasızlığını, Xudayar bəyin arxasında dayananların kimliyini dəqiq təsəvvür edir. Məhəmmədhəsən əmi əlacsız qalıb “nəçərnik divanxanası”na üz tutanda şikayət edib-etməmək onun düşüncəsini bütün varlığı ilə məşğul edir. Son nəticədə özünün də, Xudayar bəyin də gücünü düşüncə tərəzisinə qoyub çəkir. Xudayar bəyin gücü qat-qat ağır gəlir. O, “şikayət etməmək” qənaətində haqlı olduğuna bizi inandırır. Yazıçının Məhəmmədhəsən əminin düşüncə - monoloqu kimi təqdim etdiyi aşağıdakı parça tənqidi realizmin “kiçik” qəhrəmanının həqiqətən düşünmək, öz vəziyyətini, reallığı dürüst qiymətləndirmək bacarığına malik olduğunu göstərir: “Axırda üz qoydu nəçərnik divanxanasına səmt. Məhəmmədhəsən əmi o səbəbə nəçərnik divanxanasına gəlmir ki, şikayət eləsin Xudayar bəydən, ya karvansaraçıdan. Xeyr, Allah eləməsin. Məhəmmədhəsən əmi dinc adamdı. Şər ilə, şıltaq ilə arası yoxdu. Və bir də ki, indiki əsrdə şikayət eləməkliyin özü elə bir çətin işdi. Ondan ötrü ki, şikayətçi gərək yəqin eləyə ki, şikayəti möhkəm eləyə biləcək. Şikayət də şahidnən möhkəm olur. Amma Məhəmmədhəsən əminin şahidi yoxdu. Ondan ötrü ki, pulu yoxdu. Söz yox, Xudayar bəyin də pulu yoxdu. Söz orasındadır ki, Xudayar bəyin əlində yekə dəyənək var. Nə vaxt kefi istəyir qaldırır, nə vaxt kefi istəyir yendirir.

Danabaş kəndində bu yekəlikdə zoğal dəyənəyinin hörməti heç pulun hörmətindən az deyil. O ixtiyar ki, dəyənəkdə var, bəlkə pulda yoxdu. **Bu səbəblərin hamısı** və bir də o səbəbə görə ki, Məhəmmədhəsən əmi əslində fəqir adamdı, **bu səbəb-**

lərin hamısına görə Məhəmməd həsən əmi heç vaxt Xudayar bəydən şikayət eləməzdi”.

Ədəbiyyatşünaslıq “əhvalatlar”ın baş verdiyi mühitdə dəyənəyin qeyri-adi bir funksiya daşdığı, qeyri-adi güc olduğunu etiraf edir: “Feodal dəyənəyi burada artıq kapitalist bir məqsədə xidmət edir: mümkün qədər çox var-dövlət, kapital, sərvət toplamaq! Bu faktda kənddə gedən maraqlı ictimai proses öz əksini tapır: kəndlilikdə təbəqələşmənin, kənd “kulakı”nın əmələ gəlməsi! Kapitalistləşməyə doğru meyl” (36,182). Lakin ədəbiyyatşünaslıq çox vaxt “dəyənək”in simvollaşdırdığı ictimai-siyasi prosesləri müəllif müşahidəsinin məhsulu kimi təqdim edir. “Dəyənək”lə simvollaşan “güc”ün sosial münasibətlərdə oynadığı rolun Məhəmməd həsən əmi tərəfindən bütün dərinliyi ilə başa düşülməsi nəzərə alınmır. Çünki bu halda Məhəmməd həsən əmilər ədəbiyyatşünaslığın tənqidi realizmdəki “xırda adam” üçün müəyyənləşdirdiyi resept-qəlibdən çıxır. Halbuki bədii məntədə Xudayar bəyin gücü və gerçəklikdə “dəyənək”in oynadığı rolla bağlı əsərdə əksini tapan mülahizələr açıq-aydın Məhəmməd həsən əminin daxili monoloqu, düşdüyü ağır vəziyyətlə bağlı öz-özünə vərə-vürdü kimi təqdim edilir. Hətta bu mülahizələri müəllif mövqeyinin ifadəsi kimi qəbul etsək belə, yenə də Məhəmməd həsən əminin **“bu səbəblərin hamısına görə”** şikayət etməkdən vaz keçməsi ilə bağlı əsərdə özünə yer alan informasiya müəllifin bu qənaətləri Məhəmməd həsən əminin başından keçən düşüncələr kimi təhkiyə etdiyini sübut edir. Əslində Məhəmməd həsən əminin reallığı düzgün qiymətləndirmək bacarığı, şikayət etməməyin səbəbi ilə bağlı gətirilən məntiqi dəlillərin Məhəmməd həsən əminin öz düşüncəsinin məhsulu olması vaxtı ilə bir tezis kimi ədəbiyyatşünaslıqdan keçmişdir. Prof. M.Məmmədov 60-cı illərdə yazırdı: “Divanxanaya gələn Məhəmməd həsən əmini naçalnik öz yanına çağırır. Onun nə mətləbə gəldiyini soruşur. Ancaq Məhəmməd həsən əmi təcrübəli olduğundan Xudayar bəydən şika-

yət etsə də, bunun bir nəticə verməyəcəyini, əksinə, bu işin özü üçün baha oturacağını bildiyindən naçalnikə heç bir açıq söz demir, Xudayar bəyin “adını çəkmir” və bununla da xatadan yayınmağa çalışır. Məhəmməd həsən əmi yaxşı bilir ki, “pulu”, yaxud “zoğal ağacı” olmayanın naçalnikdən kömək gözləməsi nahaqdır” (42,21).

Lakin prof. M.Məmmədovun Məhəmməd həsən əmi obrazı ilə bağlı orijinal müşahidələri “Əhvalatlar”ın qəhrəmanını tədqiqatçının özündən əvvəlki araşdırmalardakından fərqli konsepsiya mövqeyindən dəyərləndirməyə gətirib çıxarmır. Son nəticədə o da Məhəmməd həsən əmi obrazını avamlıq və qəzavü-qədəre inam müstəvisində dəyərləndirir. Halbuki prof. M.Məmmədovun müşahidələri Məhəmməd həsən əmi obrazını avam, düşünməyən və fəaliyyətsiz qəhrəman müstəvisindən çıxarıb tamamilə yeni bir müstəvidə təqdim etmək üçün əsaslı açar-başlangıç rolu oynaya bilərdi. Buna görə də hesab edirik ki, müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında belə bəzən obraza stereotip və ideoloji əsaslı dəyərləndirmə ənənəsinin davam etdirilməsi elmi təhlildə müstəqillik dövrünün tələblərinə uyğun yeni konsepsiya mövqeyindən çıxış edə bilməməyin nəticəsidir.

Lakin stereotip və ideoloji əsaslı dəyərləndirmənin davamı müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında Mirzə Cəlil qəhrəmanlarına yanaşmada yeni elmi mövqələrin olmaması, yaxud bu istiqamətdə araşdırmaların aparılmaması demək deyildir. Mirzə Cəlilin qəhrəmanlarına yeni elmi mövqedən yanaşmanın bəzi cəhətləri İ.Həbibbəylinin tədqiqatlarının əsas istiqamətini təşkil edir. **Görkəmli akademik sovet ədəbiyyatşünaslığında “xırda adam” obrazlarının faciəsini onların dini inancı ilə bağlayan, dinə inamla nəinki fanatizmi eyniləşdirən, hətta dinə inamı avamlığın, fəaliyyətsizliyin əsası kimi təqdim edən konsepsiyaya tənqidi yanaşır.** Məhz bu tənqidi yanaşma zəminində o, sovet ədəbiyyatşünaslığında Mirzə Cəlilin de-

mokratik dünyagörüşünün dini dünyagörüşünə qarşı qoyulmasına, böyük sənətkarın “ateist” kimi qələmə verilməsinə etiraz edir. İ.Həbibbəyli yazır: “Uzun bir dövr ərzində, xüsusən sovet hakimiyyəti illərində Cəlil Məmmədquluzadə yanlış olaraq ateist, dinsiz bir şəxsiyyət və yazıçı kimi təqdim olunmuşdur. Əslində isə heç də belə deyildir” (24,51). C.Məmmədquluzadənin sənət konsepsiyasında İslam dinini bu dini alver vasitəsinə çevirənlərdən qorumağın əsas yer tutduğunu, onun Allaha, peyğəmbərə, on iki imama qeyd-şərtsiz inamı və dini dünyagörüşünün əsasında da onlara inamın dayandığını akademik sənətkarın sözlərinə istinadla əsaslandırır: “Cəlil Məmmədquluzadənin özünün bu barədə yazdıqları hər şeyi açıq-aşkar ortaya qoyur, əlavə izahata heç bir ehtiyac qalmır. Böyük ədibin 1906-cı ildə “Molla Nəsrəddin” jurnalında dərc olunmuş “Niyə mənə döyürsünüz?” adlı felyetonunda deyilir: “Əvvələn, mən ola-ola müsəlman qardaşlarıma vəz edən vaxt deyirəm: bir Allaha şitayış edin, bir də peyğəmbərə və imamlara itaət edin” (24,51). Elə isə *stereotip düşüncədən uzaqlaşmağın, yeni yola çıxmağın vaxtı deyilmi?*

Akademik İ.Həbibbəylinin sənətkarın ateist olmadığını, dini inancında bütöv olduğunu aktuallandırmasının və bunu təkzi-bedilməz dəlillərlə əsaslandırmasının məntiqi ona gətirib çıxarır ki, Mirzə Cəlil onunla eyni dini görüşləri paylaşan qəhrəmanlarının dini inancına tənqid və kinayəli baxış ifadə edə bilməzdi. Bu məntiqlə akademik Mirzə Cəlilin qəhrəmanlarını təhlil müstəvisinə gətirərkən İslam zehniyyətinin onların düşüncəsini kütləşdirməsini yox, daha çox bu qəhrəmanlarda dinə inamın formalaşdırdığı müsbət əxlaqi keyfiyyətləri önə çəkir: “...İnsan kimi Novruzəlinin, Usta Zeynalın xarakterindəki işığı, sədaqəti, mənəvi saflığı, daxili paklığı, halallığı Mirzə Cəlilin böyük sevgi ilə, ürək yangısı ilə qələmə aldığı duymamaq, görməmək mümkün deyildir” (24,52). Bu mənada ədəbiyyatşünas alim tamamilə haqlı yazır ki, “böyük ədibin və ümumən

molla nəsrəddinçilərin əsərlərindəki tənqidin xarakteri də bir çox hallarda düzgün dərk olunmur” (24,52). Bu qənaət olduqca əsaslıdır və vaxtında ədəbi dövriyyəyə buraxılmışdır. Çünki tənqidi realistlərin, o cümlədən Mirzə Cəlilin əsərlərindəki “tənqidin xarakteri”nin “bir çox hallarda düzgün dərk olunmaması” öz başlanğıcını sovet ədəbiyyatşünaslığının bu əsərlərə verdiyi təhlillərdən götürür. Tənqidi realistlərdə milli varlığa istiqamətlənmiş və **“tənqid, yaxud gülüş yolu ilə islah etməklə dirçəlişə və mənəvi oyanışa nail olmağ”a (İ.Həbibbəyli) hesablanmış tənqid sosrealist tənqidi düşüncədə milli varlığın tarixi xarakterinə inkaredici münasibətlə əvəz edilirdi.** Buna görə də realizmin yeni mərhələsində tənqidin ifşa və inkar pafosu bilərəkdən, həm də şişirdilərək önə çəkilir, bu realizmin təsdiq pafosu isə büsbütün inkar olunurdu. Məhz ədəbiyyatşünaslığın bu istiqamətdəki ardıcıl və məqsədyönlü siyasəti bəzən geniş oxucu kütləsinin böyük sənətkarları düzgün başa düşmələrini çətinləşdirirdi.

Buna görə də müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinin təmsilçisi kimi İ.Həbibbəylinin C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına yanaşmada sənətkarın “milli oyanış və dirçəliş” konsepsiyasını bütün reallığı ilə elmi təhlilin mərkəzinə çəkməsi, tənqidi realizmin estetikasında “müsəlman cəmiyyətini islah etməkdən ibarət olan məqsədi”ni (F.Köçərli) qabartması, “kiçik adam” obrazlarının təhlilində onların xarakterindəki xoş, işıqlı cəhətləri inadlı axtarışı məsələlərə ***tam yeni konsepsiyaya mövqeyindən yanaşmanın göstəriciləri*** kimi mənalanır. Bu konsepsiyada klassik irsi qorumaq stixiyası ilə birlikdə onun həqiqi məzmununu, bir çox cəhətdən geniş oxucu kütləsindən gizlədilmiş məzmununu açmaq baş məqsədlərdən birinə çevrilir. Məhz bu cəhət çağdaş ədəbiyyatşünaslıq axtarışlarının müasirliyini şərtləndirir. Məhz həmin konsepsiyanın elmi əsaslarını bir qədər də möhkəmləndirmək məqsədi ilə bəzi maraqlı müşahidələri də ümumiləşdirmək mümkündür.

Məhəmmədhəsən əmini XIX əsrin sonları Azərbaycan kəndlisinin tarixi xarakteri kimi alsaq, onun baş verən sosial proseslərə münasibətini də təsəvvür etmək olar.

Ədəbi qəhrəmanın həyati proseslərin iştirakçısı olan insandan əsas fərqi odur ki, onun psixoloji dünyası, daxili düşüncələri də bilavasitə bədii təhlilin predmetinə çevrilir, bir obraz kimi onun mahiyyəti əməli işləri ilə bərabər, düşüncə dünyasındakı “hərəkət”lə, psixoloji yaşantıları ilə birlikdə dəyərləndirilir.

Povestdə Məhəmmədhəsən əminin eşşəyi dinməz-söyləməz Xudayar bəyə verməsi və həlledici məqamda onun nəçərnikə şikayət etməkdən çəkinməsi mütilik, qul psixologiyasının təzahürü kimi düşünülə bilər. Lakin bu ancaq ilk baxışda belədir və obrazın təbiətinin üst qatdan qavranılmasıdır. Bu cür qiymətləndirmədə obrazın təbiətinə sosrealist tənqidi düşüncə ilə yanaşmaq tendensiyası aparıcıdır. “Açıqdan-açığa qeyri-insani, hüquqsuz həyat və mühitləri ilə mübarizəyə çağırış” (M.İbrahimov) tendensiyası sovet ədəbiyyatşünaslığında nəinki obrazın xarakterini passiv, hətta müəllif mövqeyini qeyri-müəyyənlik kimi səciyyələndirməyə gətirib çıxarmışdır. Yaxşı cəhətdir ki, bu xalis sosioloji mövqe sovet ədəbiyyatşünaslığının sonrakı mərhələlərində tənqid edilmiş, tənqidi realizmin estetik prinsipləri, daha doğrusu, “gizli tendensiyalılığı” nöqtəyi-nəzərindən qəbul edilməmişdir. Prof. M.Məmmədov yazırdı ki, “müəllifin (M.İbrahimovun – T.S.) nəzərdə tutduğu mənada “açıqdqan-açığa” mübarizəyə çağırış ədibin heç sonrakı hekayələrində də nəzərə çarpmır” (42,23). **Sovet dövrünün son onilliklər ədəbiyyatşünaslığı “mübarizəyə çağırış”ı bütün əsərin mahiyyətinə hopmuş aktiv müəllif mövqeyində axtarmış və müəllifin müsbət ideali şəklində təzahür etdiyini, bu təzahürün tənqidi realizmin əsas prinsiplərindən biri olduğunu əsaslandırmışdır. Məsələyə bu cür yanaşma tənqidi realizmə məxsus stereotip bir qəlib meydana çıxarmışdır. Qəhrəmanların passivliyini, müəllif mövqeyinin aktivliyini nəzər-**

də tutan bu qəlib ucdantutma bütün obrazlara tətbiq edilmişdir. Elmi düşüncənin bu “qəlib”ə müncər edilməsi qəhrəmanların xarakterinə həyatdan gələn mürəkkəb və ziddiyyətli cəhətləri görməyə mane olmuşdur.

Halbuki qəhrəmanların daxili aləminə elmi nüfuz oradakı gərgin psixoloji yaşantıları, düşüncə təlatümlərini görməyə imkan verərdi. O zaman Məhəmməd həsən əminin zahirən sakit və məzlum təbiətinin əsl mahiyyətini təsəvvür etmək olardı. Bəli, Məhəmməd həsən əminin düşüncələrində ilk məqamlarda bir mütilik, çəkingənlik müşahidə etmək mümkündür. Xudayar bəyin eşşəyi apardığı məqamlarda Məhəmməd həsən əminin düşüdükləri bu mənada səciyyəvidir: “Mən indi ta gedib, eşşəyi ondan alıb, kişini yarı yolda qoya bilmərəm ki! Kişi genə necə olsa, ağsaqqaldı. Adamın genə işi düşər. Necə ola bilər ki, bir eşşəkdən ötrü hakimi özündən incidəsən?”. Hərgah ki, bu tip düşüncənin özündə də gerçəkliyi real qiymətləndirmək, “hakim”ə tənqidi münasibət, eşşəyi verməyəcəyi təqdirdə başına gələnləri dumanlı şəkildə olsa da, təsəvvür etmək kimi mənalara gizlənilib. Məhz bu məna potensialları ilə Məhəmməd həsən əminin daxili düşüncəsində psixoloji mahiyyətli fırtına qabağı sakitlik aşkar sezilir. Eşşəyin taleyinin düyünə düşməsi məlum olanda və bu “düyün” Məhəmməd həsən əminin “ailə dramı”nı gerçəkləşdirəndə xarakterin daxilində həqiqi fırtına başlayır. Yazıçı obrazın daxili gərginliyini bütün həyatiliyi ilə təsvir edir: “Qeyzindən yazıq kişinin alınından tər axırdı”. “Alınından axan tər” daxili etirazın fırtınaya çevriləcək ilk təzahürü idi. Bu etiraz özünə, öz hərəkətlərinə kəskin tənqidi münasibətdə, özünü tətəhlildə bir qədər də güclənir: “Eh, vallah, mən bir qəpik pula dəymərəm. Mən doğrudan da kişi deyiləm ki! Arvad məndən yaxşıdır”. Artıq bu cür düşüncə, baş verənlərə daxili, ruhi etiraz son nəticədə mənəvi oyanışa gətirib çıxarır. “Qeyzindən alınından axan” tər, özünün kişi olmamasını dilə gətirməsi, “arvad məndən yaxşıdır” etirafı Məhəmməd həsən əminin daxilindən

püskürən qəzəb vulkanıdır ki, bu vulkan onun içindəki bütün mütiliyi, ehtiyatkarlığı – hakimə qarşı çıxmamaq düşüncəsini büsbütün silib atır. Həzrət Abbasa ünvanladığı məktub və bu məktubu çavuşa verərkən Məhəmmədhəsən əminin ağlaya-ağlaya dedikləri, heç də sovet ədəbiyyatşünaslığında iddia edildiyi kimi, onun fanatizminin və mütiliyinin əlaməti deyil. Məhəmmədhəsən əminin hərəkətində və sözlərində “ağlada-ağlada güldürən, güldürə-güldürə ağladan” müəllifin ağlaya-ağlaya ayılan, ayıldıqca özünü dərk edən, dərk etdikcə daha real düşünən qəhrəmanının etiraz səsinə eşidirik:

Apar, qardaş, apar... O ərizəni apar... Apar Həzrət Abbasa. Apar... Mən gedə bilmədim... Gedə bilmədim. Qoymadılar. Məni qoymadılar... Mənim eşşəyimi oğurladılar. Yedilər. Satdılar. Apar ərizəmi, apar. Mən gedə bilmədim...

Məhəmmədhəsən əmi dünyəvi hakimə yox, Həzrət Abbasa şikayətinin məntiqinə bizi inandırır. Onun məntiqi dünya hakimlərinin qanunu yox, şikayətçinin haqqını yox, öz şəxsi mənafeələrini əsas götürdükləri haqqında real düşüncələrində açıılır. Məhəmmədhəsən əmi zamanın reallıqlarını və amansızlığını dəqiq təsəvvür edir. Onun Xudayar bəyə güzəştinin və ondan şikayət etməkdən çəkinməsinin məntiqi kifayət qədər həyatidir. Məhəmmədhəsən əmi düşünür ki, eşşəyi vermərəm, o da “günün günorta çağı gəldi, nahaq yerə yaxaladı ki, bu qədər iştirafındı ver, onda pəs necə olsun?”. Etiraf edək ki, kifayət qədər həyatı məntiqdir və XIX əsr çar üsuli-idarəsindəki reallıqları əks etdirir. Müəllif Məhəmmədhəsən əminin düşüncələrində çar üsuli-idarəsindəki hərc-mərclik, miqyassız özbaşınalıqlar haqqında təsəvvürlərimizi get-gedə dərinləşdirir. Qəhrəmanın düşüncələrində özünə yer alan “eşşəyi verməsəm, onda dəxi kənddə baş gəzdirmək olar?” sualında reallıqla hesablaşmaq məcburiyyəti ilə birlikdə ona güclü etiraz jesti də var.

Məntiqi sualın məntiqi cavabı Xudayar bəy-Zeynəb xəttində açıılır. “Əhvalatlar”a Zeynəb ancaq qadın taleyinin bədi

təcəssümü kimi daxil olmur. Bu obraz ancaq qadın hüquqsuzluğunu, XIX əsr gerçəkliyində qadına yaşadılan acı taleyi simvollaşdırmır. Yeri gəlmişkən, orasını da xüsusi vurğulamaq lazımdır ki, XIX əsr qadınının hüquqsuz taleyi məsələsinin ədəbiyyatşünaslıqdakı elmi təfsirinin məntiqi ilə “Əhvalatlar”ın bədii məntiqi heç də üst-üstə düşmür. Məsələn, ədəbiyyatşünaslıq qadın hüquqsuzluğunu, qadınlara edilən zülmü çox vaxt milli həyat problemləri, feodal-patriarxal mühitin və şəriətin qanunları ilə bağlayır. Lakin “Əhvalatlar”da qadın problemi milli həyat və şəriət qanunları müstəvisində yox, siyasi rejimin qadın azadlığını tanımaması müstəvisində qaldırılır və tənqid edilir. Danabaş kəndində üç evdə qurulan matəmin hər birisi “Xudayar bəyin bəisliyi” timsalında siyasi rejimin cəmiyyət qanunları ilə birbaşa bağlanır. Müəllif İzzətin də, Zeynəbin də, müəyyən mənada hətta Şərəfin də milli həyat qanunları çərçivəsindəki xoşbəxt həyatının siyasi rejimin bu həyata nüfuzundan sonra pozulduğunu önə çəkir. Hər şeyin pulla satın alınması, hər şeyin zoğal dəyənəyinin hökmünə tabe edilməsi milli həyat qanunlarından güc almır, çar hökumətinin idarəetmə sistemindəki özbaşınalıqların nəticəsi kimi meydana çıxır. **Buna görə də Zeynəb problemi ictimai-siyasi sistem çərçivəsində qadına bəslənən münasibət kimi şərh edilməlidir.** Bu səbəbdən də əsərdəki Zeynəb xətti təkcə qadın məsələsi kimi yox, siyasi rejim daxilində milli cəmiyyət insanının vətəndaş hüquqları müstəvisində araşdırılmalıdır. Çünki povestdə məsələ məhz bu istiqamətdə estetik həllini tapır.

Povestdə Zeynəb təkcə İzzət və Şərəflə eyni taleyi bölüşür. O həm də Məhəmməd həsən əmi ilə eyni taleyi bölüşür. Məhəmməd həsən əminin tale yolu həm də Zeynəbin tale yolunda davam etdirilir. Ədəbiyyatşünaslıqda Zeynəb obrazının Məhəmməd həsən əmi obrazı ilə müqayisə müstəvisinə çıxarılması bu mənada təsadüfi sayıla bilməz. Prof. M. Məmmədov yazırdı: “Zeynəb cəsarətli, iradəli bir qadındır. O, cəmiyyətdəki

mövqeyi etibarı ilə Məhəmmədhəsən əmiyə nə qədər yaxınsa, xasiyyətcə ondan bir o qədər fərqlidir” (42,15). Ədəbiyyatsü-naslığımızda tamamilə düzgün qoyulur ki, “o, (Zeynəb – T.S.) öz hüququnu müdafiə etmək üçün qəti addım atır” (42,15). La-kin ədəbiyyatsünaslıq obrazları daha çox fərqli xarakterlərin hadisələrə fərqli münasibəti müstəvisində müqayisə edir. Hətta Zeynəbin “düşmən qarşısında heç vaxt aciz qul kimi” (M.Məmmədov) dayanmaması Məhəmmədhəsən əminin xa-rakterinə qarşı qoyulur. Beləliklə, həmişə olduğu kimi, ədəbiy-yatşünaslıq məsələni mübariz və passiv qəhrəman müstəvisində dəyərləndirməklə öz işini bitmiş hesab edir. Halbuki, məsələ burada bitmir.

Zeynəb və Məhəmmədhəsən əmi obrazları assosiativ mü-qayisə planında milli cəmiyyətin çar üsuli-idarəsinə, onun ida-rəetmə sisteminə fərqli formalarda etirazını ifadə edir. Hər iki obraz məhz bu ifadə planında bir-birinin davamı olan obrazlar kimi meydana çıxır. Məhəmmədhəsən əminin etirazlarında bir passivlik (şərti mənada) varsa da, Zeynəbin etirazları açıq xa-rakter daşıyırsa da, məsələ burasındadır ki, hər ikisinin taleyi son nəticədə eyni olur. **Məhəmmədhəsən əminin düşünüb eləmədiklərinin məntiqi ilə Zeynəbin başına gələnlərin məntiqi eyni nöqtədə birləşir və reallığın acı həqiqəti kimi təsdiq olunur. Zeynəbin başına gələn faciələr Məhəmməd-həsən əminin məntiqinin reallığını üzə çıxarır.** Zeynəb və-ziyyəti real qiymətləndirə bilmir. O, milli həyat və şəriət qa-nunlarına, insanlıq qanununa istinadən hərəkət edir. Haqlı ol-duğuna inanır. Çünki cəmiyyətin bu qanunlardan tamam kənar bir qanunla – pulun və zoğal dəyənəyinin hökmü ilə idarə olun-duğunu bilmir. Ona görə də son nəticədə hakim qüvvələr onun qarşısına Məhəmmədhəsən əminin dəqiq təsəvvür etdiyi real həyat qanununu çıxarırlar: “Qlava Kərbəlayı İsmayıl üzünü Zeynəbə tutaraq deyir: “And olsun o bizi yaradana, əgər naz-

qəmzə eliyəsən, mən səni qoymaram ki, bu kənddə baş dolandırasan”.

Müəllif mövqeyində də cəmiyyətdə işlək olan “qanunlar” etiraf olunur, son nəticədə Zeynəbin təslimçilikdən başqa bir yolunun olmadığı dilə gətirilir. Müəllif mövqeyində Zeynəbin qarşı durduğu qüvvələrin Zeynəblərin (Məhəmmədhəsən əmilərin) qüvvəsindən qat-qat güclü olduğu əks olunur. Müəllif təhkiyəsində oxuyuruq: “Xudayar bəyə getməmək fikri də Zeynəbi o səbəbə divar kimi sıxırdı ki, Zeynəbə sözün vazehi artıcaq xof üz vermişdi. Hünər gərək bu guppultunun, bu əziyyətin, bu rüsvayçılığın, bu hərbə-qadağanın, qazının, nəçərnikin, mollanın, qlavanın, şahidlərin, camaatın və Vəliqulunun qabağına çıxıb tab eləsin və kəllə-kəlləyə versin! Bu hünər nəinki Zeynəbin, bəlkə, onun babasının da qüvvəsindən felə gəlməzdi”.

“Əhvalatlar”da hadisələrə maarifçi həll vermək estetik prinsip kimi işə yaramır. Yəni burada Mirzə Cəlilin sələfi Axundzadənin əsərlərinə xas “xoşbəxt final” özünü doğrulda bilməz. Məsələlərə tam realist, həyat həqiqətlərinə (burada sosial həyat) uyğun həll verilir. Müəllif Məhəmmədhəsən əmilərin, Zeynəblərin etirazını müəyyən həddə qədər gətirə bilər. O həddə qədər ki, onların gücü ancaq bura qədər çatardı. Beləliklə, Məhəmmədhəsən əmi və Zeynəb Mirzə Cəlilin nəsrinə etirazçı qəhrəmanlar kimi daxil olur və eyni taleyi yaşayırlar. Lakin onlar bir-birinin təkrarı deyil. Məhəmmədhəsən əmidə sosial həyatda baş verənlərə münasibət daxili etiraz şəklində, Zeynəbdə isə açıq etiraz şəklində təzahür edir. Məhəmmədhəsən əmidən və Zeynəbdən fərqli olaraq Novruzəli bir addım da qabağa gedir. Bu “addımı” ilə o, Mirzə Cəlil nəsrinə şikayətçi qəhrəman statusunda daxil olur.

Məhəmmədhəsən əmi nəçərnik divanxanasına gələrkən daxilən son dərəcə qəzəbli olsa da Xudayar bəydən şikayət etməyə özündə güc tapa bilmir. Novruzəli isə nəçərnik divanxanasına şikayət məqsədilə gəlir və heç bir tərəddüd etmədən şikayət

tini edir. Novruzəlinin Məhəmmədhəsən əmidən bir addım qa-
bağa getməsinin, katdadan şikayət etməyə cəsarət etməsinin so-
sial səbəbləri haqqında düşünmək lazım gəlir. Bu zaman nəzərə
alınması vacib olan şərt ondan ibarətdir ki, Məhəmmədhəsən
əmi və Novruzəli fərqli sosial mühitləri və zamanları təmsil
edirlər. Onların yaşadığı sosial zamanlar arasında onillik zaman
fərqi dayanır.

I.2.4. NOVRUZƏLİ-VƏLİ XAN, MƏHƏMMƏDHƏSƏN ƏMİ-XUDAYAR BƏY MÜNASİBƏTLƏRİNİN TARİXİ VƏ ESTETİK MAHİYYƏTİ

Azca tarixə yanaşsaq, görürük ki, XX əsrin ilk illərində
Azərbaycanda milli ictimai düşüncənin təşəkkülü və təşkilat-
lanması prosesi gedirdi. Sənaye kapitalizminin və kənddə bur-
jua münasibətlərinin inkişafı əhalinin sosial təbəqələşməsini
sürətləndirirdi. Kapitalist münasibətləri milli ictimai təfəkkürün
formalaşmasına əsaslı təkan verirdi. Azərbaycanda kapitalist-
ləşmə yerli və xarici kapitalın rəqabəti şəraitində gedirdi. Milli
burjuaziya müxtəlif sosial təbəqələrin həyat şəraitinin yaxşılaş-
masında və onların ictimai şüurunun oyanışında maraqlı idi.
Milli burjuaziya milli sosial təbəqələri öz ətrafında sıx birləş-
dirməyə və xarici kapitalla rəqabətdə Azərbaycan iqtisadiyya-
tında həlledici mövqeyə nail olmağa çalışırdı. Bu cəhət istər sə-
naye, istərsə də kənd burjuaziyasının çarizmin müstəmləkəçi
siyasətinə müqavimət hərəkatını gerçəkləşdirir, ən müxtəlif
milli sosial təbəqələri öz ətrafında birləşdirməkdə, milli ictimai
təfəkkürün formalaşmasında maraqlı edirdi. “Azərbaycan xalqı
yeni əsrin siyasi, sosial və iqtisadi təlatümlərinə milli varlığını
gerçəkləşdirmək ümidi ilə” daxil olur, milli burjuaziya və on-
ların yetişməkdə olan ideoloqları bunun üçün müxtəlif mübarizə
formaları axtarıb tapırdılar.

Azərbaycan xalqının milli ictimai varlığın oyanışı uğrunda mübarizəsi həm şəhərdə - sənayenin kapitalistləşməsi mühitində, həm də sosial təbəqələşmənin sürətləndiyi və kapitalist münasibətlərinin təşəkkülə başladığı kənd mühitində gedirdi.

XX əsrin əvvəlləri kapitalistləşmənin yetirdiyi kəndli ideoloqlarının meydana çıxması ilə də səciyyəvilik qazanır. İsmayıl xan Ziyadxanov, Fərrux bəy Vəzirov və bu kimi digərləri kənd burjuaziyasının nümayəndələri olmaqla bərabər, həm də kəndli ideoloqları olaraq Azərbaycan tarixində şərəfli yer tuturlar. Əsrin ilk illərində Azərbaycan kəndində sosial şərait və bu şəraitdə milli oyanışa təkan verən amillər haqqında Azərbaycan tarixi kitabında oxuyuruq: “Kənd əhalisinin sayca az, lakin imtiyazlı təbəqəsini yenə də əsasən bəylər və ağalar təşkil edirdilər. Bu zümrə nümayəndələrinin böyük bir hissəsi Azərbaycanın sosial-iqtisadi və siyasi həyatında fəal iştirak edirdi. Onlar çarizmin müstəmləkə əsarətinə nifrət bəsləyir, xalqın ən məzlum təbəqələrinin sosial-iqtisadi vəziyyətini yaxşılaşdırmaq üçün yollar arayırdılar. Məşhur Gəncə mülkədarı, görkəmli ictimai-siyasi xadim İsmayıl xan Ziyadxanovun yaratmış olduğu “Müdafiə” partiyasının əsas proqramı kəndli həyatının yaxşılaşdırılması, kənddə mədəniyyətin yüksəldilməsi və s. məsələləri əhatə edirdi. Fərrux bəy Vəzirov və b. kəndlilərin qayğısına qalmağa çalışırdılar”.

Heç şübhəsiz ki, milli burjuaziya istər sənaye, istərsə də kənd təsərrüfatında öz yerini möhkəmləndirdikcə onun çarizmin müstəmləkəçi siyasətinə müqaviməti də güclənirdi. Bu mənada kənd burjuaziyası ən geniş mənada Azərbaycan kəndlisinin müdafiəçisi və arxası rolunda çıxış edirdi. Əlbəttə kənd burjuaziyası və kəndlisi müxtəlif sosial təbəqələri təmsil edirdilər və onların arasında iqtisadi mənafə əksliklərindən qidalanan müəyyən ziddiyyətlərin, qarşıdurmaların olması qaçılmaz idi. Lakin milli ictimai şüurun inkişafı sürətləndikcə kənd burjuaziyası və kəndli müstəmləkə zülmünə qarşı çıxış, milli özünü-

dərk və təsdiq kontekstində birləşə bilir, birincilər ikincilərin öz hüquqlarını dərk etməsi, çar üsuli-idarələri qarşısında öz mənafeələrini müdafiə edə bilməsinə marağ göstərirdilər.

“Poçt qutusu”nda cərəyan edən hadisələr, bu hadisələrdə əsas qəhrəman rolunda çıxış edən Novruzəli kənddə gedən bu sosial proseslərdən, kəndlinin öz hüququ uğrunda mübarizəsini gerçəkləşdirən milli hərəkətdən kənar da deyildi. Fikrimizcə, Novruzəli konkret tarixi şəraitin estetik ifadəsi olaraq Azərbaycan kəndlisinin ictimai şüurunda yaranan oyanışın təmsilçisi kimi meydana çıxır. Lakin obrazın estetik funksiyası bununla bitmir.

Novruzəli – Vəli xan münasibətləri Azərbaycan kənd burjuaziyası ilə kəndlisi arasındakı tarixi gerçəklikləri simvollaşdırmaq baxımından da kifayət qədər marağ doğurur.

Prof. Y.Qarayevin qənaətinə görə “məhtəşəm bir xarakter, şəxsiyyət və insan Novruzəliyə çevrilərkən” “şəxsiyyət olmaq haqqı”nı itirir. Yenə də tədqiqatçıya görə, yazıçı məhz bu haqq uğrunda mübarizə aparır, dövrün, ictimai sistemin günahı ucbatından Novruzəlinin (Novruzəlilərin) itirilmiş haqqının qaytarılması zərurəti və tələbi ilə çıxış edir. Novruzəlinin “şəxsiyyət olmaq haqqı”nı itirməsinə əsas kimi Y.Qarayev də daxil olmaqla əksər ədəbiyyatşünaslar onun Vəli xana münasibətini və Vəli xana dediyi aşağıdakı sözləri əsas gətirirlər: “Bu nə sözdü, ay xan? Mən ölənə kimi sənə qulam...”

Ədəbiyyatşünaslığın ümumi rəyinə görə, bu sözlər Novruzəlinin xarakterinin qul psixologiyasına köklənməsinin göstəricisi, onun öz sosial hüquqlarını bilməməsi, vətəndaş düşüncəsindən, şəxsiyyət olmaq imkanından məhrumluğunun əlamətidir. Ədəbiyyatşünaslığa görə, öz “ictimai rəqib”inə (Y.Qarayev) qul olmaq psixologiyası və düşüncəsi, hər şeydən qabaq, bu “ictimai rəqib”i ictimai rəqib kimi dərk etməmək, başqa sözlə, onu düşmən gözündə görməməklə bağlıdır. Əslində ədəbiyyatşünaslığın bu tipli təhlilləri Novruzəli – Vəli xan münasi-

bətlərini sinfi müstəvidə qiymətləndirmədən təkən alır. Bu zaman Novruzəli – Vəli xan münasibətlərinin milli zəminə söykənən iqtisadi və mənəvi, həmçinin psixoloji əsasları tamam unudulur. **Ədəbiyyatşünaslıq təhlillərində xan tufeyli və istismarçı sinfin nümayəndəsi kimi qəbul edilir, onun aşağı təbəqəyə (burada Novruzəliyə) münasibəti marksist fəlsəfənin əsaslandırdığı kimi, siniflərarası antoqonist ziddiyyətlər prizmasından şərh edilir. Vəli xan tufeyli, istismarçı təbəqənin təmsilçisi olaraq Novruzəliyə (Novruzəlilərə) düşmən sinfin nümayəndəsi elan edilir.**

Ədəbiyyatşünaslıq bunu da etiraf edir ki, “xanın həqirənə gülüşü bizi hiddətləndirir; biz onun gülüş və qəhqəhələrini bir qədər də tündləşdirib, qəzəb hissi ilə yoğurub xanın öz üzərinə yağdırırıq” (28,56). Bədii əsərdə özünə yer alan yuxarı təbəqə nümayəndələrinə ədəbiyyatşünaslığın nifrətamiz, ikrahedici baxış pafosu nəticə etibarlı ilə ona gətirib çıxarır ki, bədii mətnə özünə yer alan yuxarı təbəqə nümayəndələrinin, onların aşağı təbəqə insanları ilə qarşılıqlı əlaqə və ünsiyyətinin heç bir mənəvi, psixoloji məqamları elmi təhlilə cəlb edilmir. Vəli xanın Novruzəliyə insani münasibəti, onların bir-birini başa düşmək, anlamaq və dəyərləndirmək müstəvisində qarşılıqlı ünsiyyəti Məhəmməd həsən əmi- Xudayar bəy münasibətləri ilə eyniləşdirilir.

Ədəbiyyatşünaslıq Vəli xanla Xudayar bəy arasında Azərbaycan kəndlisinə münasibətdə köklü fərqi bir qırağa atır, onu elmi təhlilə çəkməyə lüzum görmür. Məsələ burasındadır ki, Vəli xanın Novruzəliyə xoş münasibətinin əsasında Vəli xanla Xudayar bəy arasındakı fərq dayanır. Müəllif bunun fərqi varır, amma ədəbiyyatşünaslıq yox. Novruzəlinin xanı “ictimai rəqib” kimi tanımamasının, dərək edə bilməməsinin əsasında Novruzəli ilə xanın münasibətlərini sinfi fərqlərin tənzimləməsi yox, iqtisadi münasibətlərin xarakteri müəyyənləşdirir. *Niyə düşünürük və ya düşünmək istəmi-*

rik ki, Novruzəli, doğrudan da, qul psixologiyalı bir adamdırsa, onda o, kəndxudanın zülmkarlığını necə dərk edir, özünün bu zülmü haqq etmədiyini necə başa düşür? Qul psixologiyasına malik adam, başqa sözlə, müasir anlayışla desək, manqurt düşüncəli insan kəndxudanın zülmkarlığı barədə hakim dairələrə şikayət etmək, başqa sözlə, öz haqqını müdafiə etmək fikrinə düşə bilərmə? Şübhəsiz ki, yox. Maraqlıdır, kəndxudanın zülmünü heç bir tərəddüd etmədən yuxarı dairələrə çatdıran və aktiv şəkildə öz haqqını tələb edən Novruzəli niyə Vəli xana yanaşmalarında çevrilib tamam başqa adam olur. Ondan nəinki şikayət etmək, narazı qalmaq haqqında düşünmür, hətta özünü ona borclu hesab edir. Onu özünün hamisi gözündə görür. İnsan təbiətinə, onun psixologiyasına az-çox bələdlilik heç bir şübhə yeri qoymur ki, insan ona zülm edən, onun qanını soran başqasına (kim olursa olsun) heç vaxt aşağıdakı sözləri deməz:

“ - Bəli, başına dolanım, xan, qurban olsun sənə mənim yetim-yesirim! Sənsiz mənim bir günüm olmasın!..”

Bu tipli sözlər insanın dilinə daxili, ürəkdən gələn minnətdarlıq duyğularının birbaşa təlqini ilə gəlir. “Sənsiz mənim bir günüm olmasın” ifadəsi öz xarakterinə görə alqışdır. İnsanın insana sonsuz məhəbbət hissindən güc alır. Biz Novruzəlini cəsarətli, lazım gələndə öz haqqı, hüququ uğrunda çəkinmədən çarpışan bir insan kimi tanıyıırıq. Kəndxudadan şikayəti də, poçt məmuruna qarşı hərəkətləri də qul təbiətinin, məzlumluğun onun xarakterinə yad olduğunu göstərir. Müəyyən münasibətlə Novruzəli özü də buna işarə edir: “- Niyə, mən uşaq deyiləm ki, kağızı özgəsinə verəm! Məni o qədər də xam bilmə. Heç nəçərnək də bu kağızı mənim əlimdən ala bilməz”. Bu sözlər Novruzəlinin dilindən təbii bir duyğunun ifadəsi kimi çıxır və onun ümumiyyətlə özünəxas cəsarətli kəndli təbiətinə malik olmasından xəbər verir. Deməli, nəçərnək münasibətdə belə cəsarət nümayiş etdirmək potensialına malik bir insanın xanın qarşısında ikiqat əyilməsi qul psixologiyasının təzahürü sayıla

bilməz. Bu, Vəli xan-Novruzəli əlaqələrinin hansısa iqtisadi münasibətlə tənzimləndiyini, bu tənzimlənmənin qarşılıqlı hörmətə əsaslandığını, mənəvi bağlılığa gətirib çıxardığını düşünmək üçün bizə tam əsas verir.

Bizə elə gəlir ki, Vəli xan – Novruzəli münasibətlərinin xarakterini başa düşmək üçün XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan kəndində baş verən sosial proseslərin mahiyyətinə varmaq, iqtisadi əlaqələr sistemində Vəli xanın və Novruzəlinin yerini dəqiq müəyyənləşdirmək lazımdır.

Novruzəli öz ictimai mənsubiyyətinə görə sahibkar kəndlisidir. Yəni o zaman Azərbaycan kəndində torpağın çox hissəsi yenə də dövlətin əlində cəmləşmişdi. Dövlət torpaqlarında çalışan kəndlilər “dövlət kəndliləri” kimi tanınırdı. Torpaqların bir hissəsi ayrı-ayrı sahibkarlara məxsus idi. Sahibkar torpaqlarında çalışan kəndlilərə “sahibkar kəndlisi” deyilirdi. 1870-ci il kəndli islahatı kəndlinin sahibkardan asılılığını rəsmən aradan qaldırdı. Bununla bərabər “Azərbaycan kəndlisinə verilmiş torpaqlar yenə də onun sahibinin mülkiyyəti olaraq qalırdı. Kəndli torpaqdan istifadə müqabilində yenə sahibkara vergi verirdi. Onun hüquqi cəhətdən ancaq bir üstünlüyü var idi: sərbəst başqa yerə köçə bilərdi. Demək, kəndli feodaldan ancaq iqtisadi cəhətcə asılı idi” (10,596). Tarixi məlumatlardan aydın görünür ki, XX əsrin əvvəllərində mülkədar-kəndli münasibətlərinin əsasında işgüzar iqtisadi əlaqələr dayanırdı. Kəndli hələ satın alıb birmənalı şəkildə öz şəxsi mülkiyyətinə çevirə bilmədiyi torpaqlardan istifadə etmək, əkinini suvarmaq, heyvan-qarasını otarmaq üçün sahibkarın-mülkədarın ixtiyarında olan otlaq sahələrindən, su mənbələrindən istifadə etmək üçün sahibkarla işgüzar əlaqələr qurur, əldə etdiyi məhsuldan ona da pay ayırırdı. Biz Novruzəlinin yerini bu iqtisadi münasibətlər sisteminin içində arayıırıq. Çünki hekayədə məsələnin bu tərəfinə açıq-aydın işarələr edilmişdir. Hekayədə oxuyuruq: “Xan çıxdı və gördü ki, qapını döyən xanın öz kəndlisi “İtqapan” kəndinin əhli

Novruzəlidi. Bu şəxs çox vaxt xanın yanına gəlib-gedər və hər gələndə olmaz ki, undan, əriştədən, baldan, yağdan gətirməsin. Bu səfər də Novruzəli əliboş gəlməmişdi”. Diqqətimizi o da çəkir ki, Novruzəlinin gətirdikləri xanın malikanəsində “sovqat” kimi qəbul olunur. Xanla nökrər arasındakı dialoq bu baxımda qn səciyyəvidir:

“Xan, bu ulaq kimindi, bu şeyləri kim gətirib?”

Xan cavab verdi?

Ədə o şeyləri yerbəyer elə! Oları bizə itqapanlı Novruzəli sovqat gətirib”.

Hekayənin bütöv məzmunundan görünür ki, Vəli xan – Novruzəli əlaqələrində “ictimai yuxarı”nın “ictimai aşağı”ya istismarçı, zülmkar münasibətindən söhbət gedə bilməz. İlk növbədə, xanın gözütöxlüğü, öz kəndlisinə hörmətlə yanaşması diqqəti çəkir. “A kişi, Novruzəli! Bu nə zəhmətdi çəkmisən?” sözləri xanın öz kəndlisinə insani münasibətinin ifadəsidir. Novruzəlinin gətirdiklərinin az-çoxluğu ilə də qətiyyənlə maraqlanmaması, Novruzəlinin gətirdiklərini həqiqətən sovqat şəklində qəbul etməsi xanın istismarçı, zülmkar xarakteri ilə bağlı düşünməyə heç bir əsas vermir. Bizə elə gəlir ki, Vəli xan haqqında “heç bir iş görmədən, zəhmət çəkmədən, hazır mədaxil hesabına yaşayan bir tufeyli” (M.Məmmədov) kimi danışmağın vaxtı çoxdan keçmişdir. Çünki hekayənin mətn materialı Vəli-xanı bizə alicənab, gözütöxlü, mədəni və işgüzar xarakterli bir insan kimi təqdim edir.

Hekayədə Vəli xanın işgüzar bir insan olmasına işarə edən, onun daha çox iş həyatı ilə maraqlandığını sübut edən, Novruzəlinin sovqatının onun maddi təminatında əhəmiyyətli yer tutmadığını göstərən xəsisçəsinə işarə edilmiş, lakin çox səciyyəvi bir detal var. Bu detal xanın İrəvan səfərinin vacibliyi ilə bağlıdır: “Xan çox tələsirdi İrəvana getməyə, çünki xanı orada çox vacib işlər gözləyirdi”. Arvadının naxoşluğu ilə bağlı keçirdiyi həyəcanın içində İrəvanla bağlı səfərinin təxirə salınması həyə-

canı da kifayət qədər yer tutur. Açıq-aşkar hiss olunur ki, bu səfərin məqsədində arvadının havasını dəyişməsinin onun xəstəliyinə müsbət təsiri məsələsinin rolu həlledici deyil. Xanın İrəvana səfərində işgüzar məqsəd öndədir. Onun arvadına qayğıkeş münasibəti, Novruzəlinin “ərköyün” hərəkətləri müqabilində səbrli və təmkinli davranışı, “ictimai aşağı”nın nümayəndəsi ilə mədəni rəftarı xanın ziyalı xarakteri haqqında düşünməyə əsas verir. Hekayənin mətnaltı qatları bizə bunu deməyə əsas verir ki, bu xarakterlə xanın öz kəndlisinə çox yaxşılıqları keçmişdir. Biz hekayədə Novruzəlini maddi təminatında heç bir problemi olmayan Azərbaycan kəndlisi kimi görürük. Ədəbiyyatşünaslığımızda da etiraf olunmuşdur ki, “onun bütün hərəkətləri, arzu və istəkləri sadə bir kəndli üçün səciyyəvidir. O, hər dəqiqə bir zəhmətkeş, təsərrüfatçı və iş adamı kimi görünür” (42,31). Ədəbiyyatşünaslıqda onun iqtisadi cəhətdən təmin olunmasına, “zəruri olan hər şeyinin varlığı”na, bunun “gətirdiyi sovqatdan da aydın görünməsi”nə (Y.Qarayev) də işarə edilmişdir. Mətdə bəzi əlavə detallar da var ki, doğrudan da, Novruzəlinin bir kəndli kimi maddi cəhətdən problem yaşamadığını sübut edir. Elə isə onun maddi cəhətdən təmin olunmasının, əldə etdiyi iqtisadi imkanların mənbələri haqqında düşünmək qaçılmaz zərurətə çevrilir. Novruzəli – Vəli xan münasibətlərindəki məhrəmlik, Novruzəlinin öz ağasına ölçüsüz minnətdarlıq hissi bu “təminat”ın köklərini Vəli xana bağlayır. Məhz bu “bağlar” Vəli xan – Novruzəli münasibətlərini əks sosial təbəqələrin qarşিদurması yox, aşağı və yuxarı təbəqənin bir-birini başa düşməsi, ictimai şüurun inkişafı nəticəsində milli “ictimai yuxarılar”ın milli “ictimai aşağılar”a qayğı göstərməsi, milli tərəqqinin məhz bu cür milli birlik əsasında təmin olunacağına inamlarının təyin etməsi haqqında düşünməyə əsas verir.

1.2.5. ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞIN “USTA ZEYNAL” MƏNTİQİ

Prof. Y.Qarayev yazır: “Adətən, Usta Zeynalı Muğdusi Akopla müqayisə edirlər” (36,185). Doğrudan da bu ənənə F.Köçərlidən başlayaraq Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığının bütün mərhələlərində özünü göstərir. Köçərlinin müqayisələrində xarakterlərin təbiətindən çıxış etmək, onların xarakterindəki fərqləri həyatilik müstəvisində dəyərləndirmək meyl qabarıqdır. F.Köçərli yazır: “...Usta Zeynal Muğdusi Akopun tam əksini təşkil edir. Axırını üçün vaxt qızıldır, hər dəqiqə qiymətlidir və adam gərək ondan istifadə etsin. Birinci üçün isə, rus atalar sözündə deyildiyi kimi, iş ayı deyil ki, meşəyə qaçsın; tələsmək lazım deyil, hər işi səbrlə, aramla görmək və Allaha bel bağlamaq lazımdır” (35,126). Tənqidçi Muğdusi Akopun “bacarıqlı, öz mənfəətini güdən və işgüzarlığını”, Usta Zeynalın “fəaliyyətsiz, cəsarətsiz və axmaqcasına sadəlövhlik”ünü təhlil müstəvisinə gətirəndə də bilavasitə bədii mətn materialına istinad edir. O, Usta Zeynalın fəaliyyətsizliyinin, ətalətinin əsasında dini əhkamları yanlış başa düşməsinin, “hər şeyin Allahın iradəsindən asılılığı”nı hərfi mənada qəbul etməsinin dayandığını da görür. Lakin sonrakı dövrün ədəbiyyatşünaslığında Usta Zeynalın İslam şəriətində və müqəddəs kitabda deyilənləri yanlış başa düşməsindən yox, daha çox dini düşüncənin onu fəaliyyətsizliyə sövq etməsindən söhbət gedir. Hekayənin konfliktinin “işgüzarlıqla tənbellik, dini görüşlərlə həyati baxışlar, mütərəqqi ideyalarla mürtəce müsəlmanlıq əhvali-ruhiyyəsinin mübarizəsi üzərində qurulması” iddiası (38,48) özünü doğrultmur. Çünki məsələnin bu cür qoyuluşu ilə ədəbiyyatşünaslıq, məsələn, “Poçt qutusu”ndakı Vəli xanın işgüzarlığının, eynən Muğdusi Akop kimi onun üçün “vaxtın qızıl” olmasının məntiqini heç vaxt izah edə bilməz.

Ədəbiyyatşünaslığın “Usta Zeynal” məntiqi ona gətirib çıxarır ki, Vəli xan da Usta Zeynal kimi eyni dinə sitayiş etdiyi üçün o, Muğdusi Akop kimi işgüzar, başqa sözlə, həyat adamı ola bilməz. Axı ədəbiyyatşünaslıqdan bütün hallarda belə bir fikir qırmızı xətlə keçir ki, İslam zehniyyəti insanları ətalətə, fəaliyyətsizliyə sürükləyir. Ona görə də, ədəbişünaslığın məntiqi Usta Zeynalla Muğdusi Akopu müqayisə predmetinə çevirməyə əsas verir. Bu məntiqdə Muğdusi Akopla Vəli xanın müqayisəsinə heç bir yer yoxdur. Halbuki, yaxın sosial təbəqələrin nümayəndəsi, təbiətlərinin işgüzarlığı, vaxtın hər ikisi üçün qızıl olması, insanlarla alicənab rəftar və digər cəhətlər baxımından bu obrazlar müqayisə üçün daha çox material verir. Ədəbiyyatşünaslıq hər vəchlə bu müqayisədən qaçır. Ədəbiyyatşünaslığın Vəli xana amansız münasibətinin kökündə onun sosial mənsubiyyəti ilə “ictimai yuxarılar”ı təmsil etməsi dayanır. **Ədəbiyyatşünaslıqda formallaşmış konsepsiyaya görə, İslam dininə mənsubluq “ictimai aşağı”lıqla birləşirsə, onda məzlum, avam, cahil və fanatik tip, “ictimai yuxarı”lıqla birləşirsə, onda mütərəqqi görüşə malik olması mümkün olmayan, insanlıqdan kənar və zülmkar bir tip meydana çıxır.** Məhz Mirzə Cəlilin nəsr qəhrəmanlarına bu cür baxış Məhəmməd həsən əmi, Novruzəli, Usta Zeynal, Kəblə Məhəmmədəlini avamlığın və cəhalətin, Vəli xanı və Xudayar bəyi tufeyliliyin və zülmkarlığın simvolu kimi ümumiləşdirməyə və eyniləşdirməyə gətirib çıxarır.

Novruzəli “xırda adam”ın “proqram tipli qəhrəmanı” elan olunaraq, ona aid edilən sifətlər Məhəmməd həsən əmidə, Usta Zeynalda, Kəblə Məhəmmədəlidə və s. axtarılır, Xudayar bəy isə “ictimai yuxarılar”ın əsas sifətlərini özündə cəmləşdirən obraz kimi qəbul edilir və Vəli xan tipli obrazların qiymətləndirilməsində “Xudayar bəy kimi o da ...” tipli ifadələr əsas meyara çevrilir.

Müstəqillik dövrünün milli idealları və düşüncəsi ilə məsələyə yanaşdıqda *Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı tədrisən dərk etməyə başlayır* ki, “bu vaxta qədər deyildiyi kimi, bu obraz (Xudayar bəy-T.S.) bəyliyin tənqidi deyil, “psevdo bəyliyin” tənqididir. Özünə bəy adı qoyan gədanın ifşası, təşrihidir” (36,247). **Ədəbiyyatşünaslığın məsələnin bu tərəfini də dərk etməsinin zamanı çoxdan çatmışdır ki, Vəli xanla Xudayar bəy arasındakı fərq “psevdo bəylik”lə həqiqi bəyliyin, xanlığın, həqiqi bəyliklə gədalıq arasındakı fərqi estetik ifadəsidir. “Əhvalatlar”ın bu estetik həqiqətini dərk etməsi üçün ədəbiyyatşünaslığa düz yüz il vaxt lazım olmuşdur.** Bu kontekstdə aşağı təbəqə nümayəndələrinin təmsilçisi olan obrazlara yanaşsaq, görürük ki, Məhəmməd həsən əmi və Novruzəlini sələf-xələf münasibətləri kontekstində müqayisə edib, onları birləşdirən bəzi ümumi cəhətlər tapmaq mümkündürsə, Novruzəli ilə Usta Zeynal arasında bu cür ümumi cəhətlər tapmaq çətin-dir. Hekayə mətnlərində hər iki qəhrəman onları birləşdirən cəhətlərdən çox, ayıran cəhətlərlə diqqəti çəkir və yadda qalırlar. Bütün varlığı ilə kəndli psixologiyasını simvollaşdıran, həqiqi təsərrüfatçı kimi daim hərəkətdə, əməli fəaliyyətdə olan Novruzəli üçün “qəzavü-qədəre”, “olacağa çarə yoxdur” fəlsəfəsinə inam öndə deyil. Bir müsəlman kimi insan taleyinin Allah iradəsinə bağlılığına inansa da, o, bunu hərfi mənada başa düşmür. İnsan taleyinin Allah iradəsinə bağlılığı Novruzəliyə işgüzar, təsərrüfatçı bir kəndli kimi fəaliyyət göstərməyə və yaşamağa mane olmur. Ona görə də maddi cəhətdən demək olar ki, qayğısı yoxdur. Usta Zeynal isə əksinədir. O, insan taleyinin Allah iradəsinə bağlılığını hərfi mənada başa düşür və fanatikcəsinə dərk edir. Məhz bu fanatikcəsinə dərk onu əməli işdən, fəaliyyətdən kənarə qoyur.

Ədəbiyyatşünaslıqda onun fanatizminin “xalisliy”i haqqında düşüncələr yer almışdır və əslində Usta Zeynalın “xalis fanatik” kimi dəyərləndirilməsi onun həm də Novruzəlidən ta-

mam fərqli qəhrəman kimi qiymətləndirilməsi imkanını öz içərisinə alır. Professor Yaşar Qarayev Usta Zeynalın “xalis fanatik”liyini çox dəqiq qiymətləndirir: “Ruhunda çilvələnen və xəyalını nazlandıran dadlı, şirin röyasına səksəkə gətirən heç nə dünyada mövcud deyil. Daxili, xudmani bir aləmdə tamamilə sərxoş, məst və xumardır” (36,184).

Lakin bu, danılmaz bir həqiqətdir ki, öz düşüncəsində yaratdığı aləmdə Usta Zeynal nə qədər “sərxoş, məst və xumar”dırsa, Novruzəli bu tip düşüncələrdən, xəyal aləmindən, bu aləmin yaratdığı “sərxoşluq”dan tamam uzaqdır. Yaşar Qarayev müstəqillik dövrünün məhsulu olan “Tarix: yaxından və uzaqdan” kitabında Mirzə Cəlildən bir sitata diqqət çəkir: “Boş-boş Allahı çağırmaqla Allah işlərini ötürüb, göydən yerə pilləkən qoyub, enib gəlib sənə kömək etməz. Lazımdır çalışmaq, çalışmaq”. Görkəmli alim din xadimlərinə, dindarlara münasibətdə Mirzə Cəlilin “şükür, təvəkkül etiqadı”nı “əxlaqdan, mənəviyyatdan ayrılan zahiri ibadət, əsl həqiqətdən, mahiyyətdən, fəaliyyətdən ayrılan mütləqləşən ehkam, suxolastika” kimi tənqid etdiyini, insanın Allaha inamının əsasında hərəkət, fəaliyyət, “çalışmaq, çalışmaq”ın dayanmalı olduğu fikrini təlqin etdiyini göstərirdi. Bu qənaətdən çıxış etdikdə aydın görünür ki, Mirzə Cəlil Usta Zeynalı əsassız “şükür, təvəkkül etiqadı”nın, Novruzəlini isə buna əks qütbün təmsilçisi kimi bədii nəsrə gətirir. Məhz həmin təvəkkül fəlsəfəsi ilə Usta Zeynalın xəyalı nə qədər göylərdə pərvaz edirsə və bu pərvazla o maddi cəhətdən həyatın dibinə enirsə (real həyatla əlaqəsi üzülürsə), Novruzəlinin bütün əməl, hərəkət və düşüncəsinin bütövlüklə torpağa bağlılığı onun maddi təminatının əsasında dayanır (real həyatla əlaqəsini təmin edir) və o, İslam fanatiki yox, həqiqi Azərbaycan kəndlisi, təsərrüfatçı kimi yadda qalır. Elə bu səbəbdən də Usta Zeynal “murdarlanmış” paltarını yuduraraq onların qurumasını “yorğan altında” gözləmək məcburiyyətində qalanda, Novruzəli itmiş iki buzovunu tapmağın

qayğısına qalır. İki hərəkət arasındakı fərq Mirzə Cəlil nəsrindəki iki qəhrəman arasındakı fərqi reallaşdırmaqla, iki müxtəlif dünyagörüşü arasındakı fərqi fəlsəfəsini də ortaya qoyur.

1.2.6. “ÖLÜLƏR”İN POETİKASI VƏ İSLAM: BİRLƏŞƏN MÖVQELƏR

C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” əsərinin tədqiqində onun “din əleyhinə yazılması” elmi təhlillərin əsasında dayanır. Müstəqillik dövründə bu tendensiya birmənalı qəbul edilməsə də, C.Məmmədquluzadənin dini yox, din adından alver edənləri tənqid etdiyi önə çəkilsə də, yenə də nəticə etibarlı ilə böyük sənətkarın əsərdə məhz İslam dünyagörüşü mövqeyindən çıxış etməsinin mahiyyəti açıqlanır. Ədəbiyyatşünaslığın “möminlər” kimi qələmə verdiyi obrazlara Mirzə Cəlilin tənqidi münasibətinin kökləri izah olunmur. Mirzə Cəlilin “Ölülər”dəki tənqid fəlsəfəsinin əsasında Şeyx Nəsrullahın toruna düşənlərin mömin olduqları üçün yox, özlərini mömin kimi apardıqları, məhz mömin olmadıqları üçün tənqid edilməsinin mahiyyətindən çıxış edilmir. Əsərdə təsvir edilən bütün məşədi, kərbəlayı və hacıların İslamdan, Qurani-Kərim hökmlərindən, “ölülərin dirilməsi”nin Qurani-Kərimdəki əksindən xəbərsizliklərinin onların Şeyx Nəsrullahın toruna düşmələrini şərtləndirdiyini, bunun müəllif mövqeyi kimi ifadəsi büsbütün kənar qalır. Müəllifin həm də İslam maarifçiliyi mövqeyindən çıxışına göz yumulur.

Ədəbiyyatşünaslıq komediya qəhrəmanlarının hər birinin tərcümeyi-halında qara səhifə kimi yazılan sosial əxlaqsızlıqları, onları “ölülər” kimi damğalamağa əsas verən eybəcərlikləri möminliyin nəticəsi hesab edir. Hər bir personajın –məşədinin, hacının, kərbəlayının möminliyi onun üçün baş töhmətinə çevrilir. Onların imza atdığı sosial eybəcərliklərin hamısının kökündə möminliyin dayanması, dolayısı ilə olsa da, təhlillərdən qırmızı xətt kimi keçir. Halbuki, bir daha təkrar edirik ki,

C.Məmmədquluzadə öz qəhrəmanlarını mömin olduqları üçün yox, mömin olmadıqları üçün, başqa sözlə, müsəlman olub müsəlmanlığı şərtləndirən hökmlərdən xəbərsiz olduqları üçün kəskin tənqiddə məruz qoyur. Ədəbiyyatşünaslıqdan fərqli olaraq, Mirzə Cəlil cəhalətin kökünü möminlikdə yox, mömin ola bilməməkdə axtarır. Çünki həqiqi möminin Şeyx Nəsrullahın toruna düşməsi mümkünsüzdür. Həqiqi mömin Qurani- Kərim ehkamlarına bələddir və bilir ki,ölülərin dirilməsi ancaq Qiyamət günündə olacaq: o da Allah qarşısında imtahan vermək üçündür. Həqiqi mömin ölülərin dirilməsinin bu dünyaya qayıdıb gəlmək üçün olmadığından, Qurani-Kərimdə dəfələrlə səslənən hökmlər kimi, xəbərdardır. Buna görə də, Şeyx Nəsrullahın ölü dirilmək əhvalatına həqiqi mömin nəinki inanmazdı, hətta onun müqəddəs ehkamlara zidd olduğunu o dəqiqə başa düşər və buna görə də onun Şeyx Nəsrullahı qəbul etməsi, onun qabağında tir-tir əsməsi mümkünsüz olardı.

Əsərdə “ölülərin dirilməsi” əhvalatının həqiqi mahiyyətini dərk edənlərin obrazı varmı? Heç şübhəsiz ki, ənənəvi baxışda bu suala birmənalı cavab İsgəndərin adını çəkməklə nəticələnəcək. Ancaq qeyd edək ki, İsgəndərdən başqa əsərdə “ölülərin dirilməsi” əhvalatına həqiqi mömin mövqeyindən münasibət göstərən obraz da yer almışdır. Məşədi Orucun telegramına Xorasanda yaşayan qohumu Hacı Məmmədəlinin verdiyi cavabı xatırlayaq: “Siz dəli-divanə olmusunuz. Adam da məgər öləndən sonra dirilər?” Bu, artıq həqiqi möminin səsidir; Qurani-Kərim hökmlərindən xəbərdar, öləndən sonra dirilməyin (mətn kontekstində dirilib bu dünyaya qayıtmağın) Allah hökmlərinə zidd olduğunu başa düşən və deməli, Şeyx Nəsrullahın toruna düşməsi mümkünsüz olan həqiqi möminin səsimövqeyidir. Mirzə Cəlil düşüncəsində və qələmində artıq Hacı Məmmədəli (Hacı titulu daşımağına rəğmən) cahil deyildir. Cahil olmadığı üçün də “ölü” deyildir. Deməli, Mirzə Cəlil qələmində hacılıq və möminlik heç də mütləq şəkildə cahilliyin

və ya ölülüyün adekvatı deyildir. Məsələ möminlik göstəricisinin mahiyyətindədir. Burada həqiqi möminliklə möminliyin zahirli atributlarını daşımaq qarşı-qarşıya gəlir. Həqiqi möminlik Şeyx Nəsrullahın əməllərinin mahiyyətini dərk etməyin açarı, yalançı möminlik isə Şeyx Nəsrullahın toruna düşməyin səbəbi kimi təqdim və başa düşülür.

Əlbəttə, “Ölülər” əsərində möminliyin, nadanlığın və cəhəllətin mahiyyətinə nüfuz tendensiyası var. Ancaq ədəbiyyatşünaslığın belə bir mövqeyinə ümumən haqq qazandırmaq lazım gəlir ki, Mirzə Cəlil daha çox cəhəllətin və nadanlığın doğurduğu sosial eybəcərliklərə qarşı qələm işlədir. Biz, bu tezisdə ifadə olunan həqiqəti qəbul edirik. Ancaq tənqidi yanaşma ilə qəbul edirik. Həmin həqiqətin ədəbiyyatşünaslığımızdakı ən məşhur ifadəsi belədir: “Əsərdə din daha vacib, daha ciddi sosial məsələlərin həllinə maneə və əngəl kimi təsvir edilən bir tənqid obyektı idi.

Məqsəd öz arvadlarını yumruqla öldürən və ölən qardaşlarının arvadlarını alan, ölən dostlarının yetimlərinin malına yiyələnən, mömin və müqəddəs “müsəlman bəndələrin” əsil sirmasını açıb göstərməkdir” (36, 202).

Olsun ki, “öz arvadlarını yumruqla öldürmək”, “ölən qardaşlarının arvadlarını almaq”, “ölən dostlarının yetimlərinin malını yemək” Mirzə Cəlilin təsvir etdiyi cəmiyyət üçün xarakterik haldır. Bu hal məhz zaman üçün səciyyəvilik baxımından sənətkarın düşüncəsini büsbütün məşğul edir və vəziyyətdən çıxış yolu axtarmağa sövq edirdi. Mirzə Cəlil bu sosial bəlaya qarşı mübarizəni onu bütün kəskinliyi ilə səhnədə canlandırmaqda gördü və ona qarşı yönələn kəskin tənqidin islah gücünə inanırdı. Ancaq məsələ burasındadır ki, bu sosial bəlanın daşıyıcılarının həqiqi mömin və müqəddəslərin olması ideyası nə Mirzə Cəlilin düşüncəsində, nə də bu düşüncənin estetik ifadəsi olan “Ölülər”də yox idi. Ədəbiyyatşünaslığın mövqeyinə görə, həmin sosial eybəcərliklərin törədiciləri mömin və mü-

qəddəslər idi. Bu “mömin və müqəddəslər” də dini ideyaların daşıyıcıları olduqları üçün, ədəbiyyatşünaslığın məntiqinə görə, “əsərdə din daha vacib, daha ciddi sosial məsələlərin həllinə maneə və əngəl kimi təsvir edilən bir tənqid obyektı idi”. Bu məntiqin mənbəyi, əlbəttə, “Ölülər”in bədii mətn həqiqəti deyil. “Din- tiryəkdir” deyən siyasi rejimin ədəbiyyatşünaslıq qarşısında qoyduğu vəzifələrdən doğan missiyanın yerinə yetirilməsi təşəbbüsüdür.

Məlumdur ki, müstəqillik dövrünün siyasi düşüncəsi “din-tiryəkdir” tezisini birmənalı şəkildə rədd edir. Mənsub olduğumuz dinə münasibətin siyasi-ideoloji konturlarını Ümummilli Liderimiz riyazi dəqiqliklə cızır: “Din mənəvi mənbələrimizdən biridir. İslam dininin, Qurani-Kərimin Azərbaycan xalqı üçün açdığı yol davam edəcək və biz get-gedə dinimizin hər yerdə özünə layiq yer tutmasına imkan yaradacağıq” (19,17). “Ölülər” və İslam dini” məsələsinə siyasi və elmi yanaşmanın da ən düzgün istiqamətini Ümummilli Lider hələ müstəqilliyimizin ilk illərində müəyyənləşdirmişdir. H.Əliyev deyirdi: “Ölülər” əsərindən uzun müddət din əleyhinə təbliğatda istifadə edilib və çox hallarda, o, din əleyhinə yazılan bir əsər kimi qəbul olunubdur. Təəssüf ki, o dövrdə, bəlkə, bu belə idi. Çünki bizim həyatımızda ateist tərbiyəsi hökm sürürdü, din inkar olunurdu və bu əsər bəlkə də, bu baxımdan həmin istiqamətdə xidmət göstərirdi. Ancaq Mirzə Cəlil bu əsəri yazarkən heç də dinə müxalif çıxmayıbdır, əksinə, bu əsərlə, İslam dininin xalqımız üçün nə qədər böyük mənəvi dəyər olduğunu sübut etməyə çalışıbdır” (19,16-17).

Bu sitatda ifadə olunan fikirlər bizə imkan verir ki, “Ölülər”in bütün mətninə istinadla onun “din əleyhinə”, “din-mövhumat” virusuna qarşı yazılmış əsər olması tendensiyasını rədd edək. Ümummilli Liderin yuxarıdakı sitatda “Ölülər”lə bağlı

mövqeyini ümumiləşdirsək, aşağıdakı tezisləri önə çıxarmaq mümkündür:

1. "Ölülər" din əleyhinə yazılmış əsər deyil;

2. "Ölülər" in din əleyhinə yazılması düşüncəsi və din əleyhinə təbliğatda istifadəsi sovet siyasi rejiminin yaratdığı şəraitlə bağlı meydana çıxmışdır;

3. "Ölülər"də din xalqımız üçün "böyük mənəvi dəyər" mənbəyi kimi verilir.

Əgər birinci və ikinci tezislər "Ölülər"ə ədəbiyyatşünaslıqdakı müstəqillik dövrünə qədərki münasibətin mahiyyətini izah edirsə, üçüncü tezis əsərə müstəqillik dövründə metodoloji yanaşmanın əsas xəttini cızır. Məhz indi ədəbiyyatşünaslığın qarşısında "Ölülər" in bədii mətn materialında İslam dininin xalqımız üçün "böyük mənəvi dəyər" mənbəyi kimi təsvirinin mahiyyətini açmaq vəzifəsi durur.

"Ölülər"də müəllif mövqeyinin ifadəsi müəyyənləşərkən bəzən dinə qarşı mübarizə, bəzən dinə yox, cəhalətə qarşı mübarizə, bəzən də isə, nə qədər qərribə olsa da, "dinin törətdiyi cəhalətə" qarşı mübarizə ideyaları üzərində çox dayanılır. Əslində, tədqiqatlarda, açıq şəkildə deyilsə də, deyilməsə də C.Məmmədquluzadənin cəhalətə qarşı mübarizəsi elə mahiyyətə, bir tədqiqatda açıq ifadəsini tapdığı kimi "dinin törətdiyi cəhalətə" qarşı mübarizə kimi (Anar) başa düşülür. Ona görə də "Ölülər"də "cəhalət" probleminin hansı müstəvidə qoyulmasına aydınlıq gətirmədən onun fəlsəfəsini açmaq mümkün deyildir. Bu mənada sualı bir qədər açıq qoymaq məcburiyyətindəyik: ümumiyyətlə, cəhalət "dinin törətdiyi cəhalət"dirmi? İkinci sual: "Ölülər" müəllifi cəhaləti, doğrudanmı, "dinin törətdiyi cəhalət" kimi başa düşür? Bu suallara məntiqli bir cavab vermək üçün "cəhalət" probleminin qoyuluş tarixinə nəzər salmaq zərurəti yaranır. Məsələyə tarixdən gəlmək istəyi bizi Qurani-Kərimə aparır. "Əz-Zariyat" surəsində (11-ci ayə) deyilir: "O kəslər ki, cəhalət girdabına düşüb (haqdan) qafil olmuşlar!".

Qurani-Kərimdə məsələ belə qoyulur: Haqqı tanımayanlar cəhalət girdabına düşənlər, qəflətdə qalanlardır. Əz-Zumər surəsində (9-cu ayə) deyilir: “De: Heç bilənlərlə bilməyənlər (alimlə cahil) eyni ola bilərlərmi?” Haqqı bilən və tanıyan alim, haqqı bilməyən və tanımayan isə cahildir. Qurani-Kərim məsələni belə qoyur və insanları haqqı tanımağa çağırır və cəhaləti rədd edir. Deməli, cahilliyə qarşı mübarizə Qurani-Kərimdə bütün kəskinliyi ilə qoyulur. Qurani-Kərimdə alim haqqı dərk və qəbul edən, bildiklərini əməli işlərində tətbiq edən adamdır. Və bu adam mömindir. Cahil isə haqqı dərk etməyən və buna görə də qəbul etməyən, qəbul etsə belə, əməli işində qəbul etdiyinə xilaf çıxan adamdır.

Ədəbiyyatşünaslıqda səslənən bir fikir “Ölülər”in fəlsəfəsini ifadə edən bir qənaət səviyyəsində qəbul edilir: “Ölülər”-cəmiyyətdə, ictimai həyatda ölülük əleyhinə yazılmışdır” (36,201). Ümumən doğru fikirdir və əsərin sosial məzmununu açmağa istiqamətlənmişdir. Mirzə Cəlilin yaşayıb yaratdığı zamanda milli sosial şüurun formalaşdırılması, vətəndaş düşüncəsinin tərbiyə edilməsinin vətəndaş ziyalı və sənətkar düşüncəsini ən çox məşğul edən məsələrdən biri, ya bəlkə də, elə birincisi olduğunu nəzərə alsaq, tarixi şəraitin diktə etdiyi problemin əsərdəki əksinin ədəbiyyatşünaslıqda düzgün müəyyənləşdirildiyini söyləmək lazım gəlir. Ancaq fikrimizcə, sosial aktivliyi “ölülük”ə dəyişən səbəblər, əsərdə vətəndaşın vətəndaş səviyyəsində və keyfiyyətində yox, “ölülər” səviyyəsində təqdiminin sənətkar görümünü ilə ədəbiyyatşünaslığın təqdim etdiyi görüm arasında fərq var. “Ölülük”ü bütün kəskinliyi ilə rədd və tənqid edən Mirzə Cəlil onun səbəbini nədə görürdü və məsələnin bədihi həlli hansı istiqamətə yönəlirdi? Eyni zamanda, ədəbiyyatşünaslıq “ölülük”ün səbəbini hansı ictimai amillərdə axtarırdı?

Fikrimizcə, ədəbiyyatşünaslığın mövqelərində haçalanma nəzərə çarpmır. Ədəbiyyatşünaslıq əksər hallarda dindəşinin dinə bağlılığını “ölülük”ü şərtləndirən əsas amil kimi görür və

buna görə də belə qərara gəlirdi ki, “əsərdə din daha vacib, daha ciddi sosial məsələlərin həllinə maneə və əngəl kimi təsvir edilən bir tənqid obyektini idi”. “Ölülük”ü şərtləndirən sosial amilin ifadəcə fərqli, amma mahiyyətə eyni başqa bir yozumu belə idi: “Pyes mövhumat fanatizmini qamçılayan pamfletdən ümumən fanatizm damğalayan bir ittihatnaməyə qədər yüksəlir. Çünki iş yalnız dində və dinin törətdiyi cəhalətdə deyil. Şeyx Nəsrullah və canlı meyitlərin küt, biçimsiz kütləsi – şəxəmələ istiqamətlənmiş parlaq bir fərdlə - müti sürü şüurunun münasibətidir. Buna görə də, “Ölümlər”in pafosu yalnız din əleyhinə mübarizə çərçivəsində qalmır” (8, 44). Bu sitatda dinin “cəhalət törətməsi”, bu səbəbdən “müti sürü şüuru” formalaşdırması, Mirzə Cəlilin də, məhz bu səbəbdən “Ölümlər”i “din əleyhinə mübarizə” məqsədi ilə yazması mütləqləşdirilir. İlk baxışdan, ədəbiyyatşünaslığın gəldiyi bu qənaətlər estetik həqiqətin elmi ifadəsi kimi səslənir. Ancaq müstəqillik dövrünün elmi düşüncəmizə verdiyi müstəqillik baxımından məsələyə yanaşdıqda fərqli düşüncələr meydana çıxır.

Ədəbiyyatşünaslıq “ölülük”ün sosial mahiyyətini üzə çıxaran əsas səbəb kimi komediya qəhrəmanlarının bir-birlərinə qarşı münasibətdə törətdiyi rəzalətləri önə çıxarır. Bu rəzaləti insanlıqdan kənar, milli düşüncədən uzaq, heç bir əxlaq çərçivəsinə sığmayan hərəkətlər hesab edir. İsgəndərin həm birinci, həm də ikinci monoluqunda “diri ölümlər”ə (Yaşar Qarayev) ünvanlanmış ittihamlar bu mənada, əlbəttə ki, tez-tez elmi görüntüyə gətirilir. Doğrudan da, İsgəndər soydaşlarının bu cür əməllərinə nifrətlə baxır və fürsət düşən kimi onları məhşər ayağına çəkir: “Amma zəmani ki, ricət məsələsi ortalığa qoyuldu və Şeyx Nəsrullah ölümlərin dirilmək ixtiyarını qoydu sizin qabağınıza, siz, dəriçədən mələkə axtaranlar, ölən qardaşlarınızın, bacılarınızın və övrət-uşaqlarınızın dirilməyinə razı olmadınız. Niyə razı olmadınız? Ondan ötrü ki, arvadlarınızın hamısını

yumruq altında öldürmüşsünüz, ölən qardaşlarınızın arvadını almısınız, ölən dostlarınızın yetimlərinin malını yemisiniz”.

Problemin bu şəkildə qoyuluşunun kökü Qurani-Kərim hökmlərinə bağlıdır. Mirzə Cəlilin öz soydaşlarına istiqamətləndirdiyi bu ittihamları ilk dəfə Allah-taala Qurani-Kərim vasitəsi ilə öz ümmətinə ünvanlayır. Əl-Fəcr surəsində (17-20-ci ayələr) oxuyuruq: “Xeyr! (Belə deməyin). Doğrusu, siz özünüz yetimə hörmət etmirsiniz (yetimin haqqını vermirsiniz). Bir-birinizi yoxsulu yedirtməyə rəğbətləndirmirsiniz. Mirası (halal-haramına) varmadan yeyirsiniz (qadınların, uşaqların paylarını vermirsiniz). Mal-dövləti isə lap çox sevirsiniz”. Gəlin, etiraf edək ki, məsələnin qoyuluşu-sənətkarın öz soydaşından, Allah taalanın öz bəndəsindən tələb etdiklərinin mahiyyəti eynidir. Mirzə Cəlil də yetim malına ehtiraslı münasibəti, dünya malına vurğunluğu soydaşının cəhaləti ilə izah edir, Qurani-Kərimdə də eynən bu mövqedən çıxış edilir. İsgəndərin dilindən soydaşlarını “dəricədən məlakə axtaranlar” adlandıranda onların nəfslərinə qarşı dura bilməmələrini, həddi-buluğa çatmamış qızlarını düşünmədən qurban vermələrini sənətkar heç bir etik və ictimai çərçivəyə sığmayan hərəkət kimi pisləyirdi. Nəfsə qarşı bu mübarizə ideyasının ən qabarıq ifadəsilə biz Qurani-Kərim hökmlərində qarşılaşırıq: “Nəfsini (günahlardan) təmizləyən mütləq nicat tapacaqdır. Onu (günaha) batıran isə, əksinə, ziyanə uğrayacaqdır” (əş-Şəms surəsi, 9-10-cu ayələr). Qurani-Kərim hökmündə “nəfsini günahlardan təmizləyən” mömin, “onu (günaha) batıran” isə cahildir. Allah taalanın “nəfsini (günahlardan) təmizləyən nicat tapacaqdır” çağırışı ilə XX əsrin tənqidi realistinın qarşısına qoyduğu məqsəd, əsərdə ifadə etdiyi müəllif mövqeyi tamamilə üst-üstə düşürmü? Bunu inkar etmək mümkünsüzdür.

Son illərin ədəbiyyatşünaslığında “Ölülər” və din” məsələsində bədii mətn həqiqətlərinə daha yaxın mövqedən yanaşılır və sənətkarın özünün və soydaşlarının mənsub olduğu dinə

müsbət baxış ifadə etdiyi və əsərini din əleyhinə yox, tamamilə əksinə, İslam dinini müdafiə mövqeyindən yazması dilə gətirilir: “C.Məmmədquluzadə Şeyx Nəsrullah obrazı ilə İslam dinini deyil, İslam dinindən özlərinin çirkin məqsədləri üçün istifadə edib, xalqa böyük, sağalmaz yaralar vuran fırıldaqçı din xadimlərini ifşa etmişdir. Yazıcının qayəsi İslam dinini Şeyx Nəsrullah kimi İsfahan lotularından qorumaq, təmizləməkdir” (26,163).

Müstəqillik dövrünün düşüncəsi mövqeyindən burada ən səmərəli toxum sənətkarın İslam dininə bağlılığının ifadəsidir. Bu sitatın məntiqi nəticəsi onu ifadə edir ki, Mirzə Cəlil mənsub olduğu dini dini inanc sistemi kimi qəbul edir, onun hökmələrinin əxlaq və mənəviyyatımıza müsbət təsir imkanlarına inanırdı. Eyni zamanda, akademik İsa Həbibbəylinin yanaşmalarında Ümummilli Liderin əsərə, eləcə də “Ölülər” və din” məsələsinə baxışları metodoloji çıxış nöqtəsi kimi alınırdı. Bu isə o demək idi ki, ədəbiyyatşünaslıq H.Əliyevin əsərə metodoloji baxışının perspektivlərini görməyə və bunu elmi yanaşmalarında ifadə etməyə çalışır. **Ümummilli Liderin sovet rejimi dövründə “Ölülər”in din əleyhinə yazılmış əsər kimi qəbul və izahının həmin zamanın siyasi tələbləri ilə birbaşa bağlı olmasına dair çox qiymətli mülahizələri bizi müstəqillik dövrünün düşüncəsi ilə əsərdə İslam fəlsəfəsinin bədii əksini aşkarlamağa, mahiyyətə isə “Ölülər”in həqiqi məzmunu və ideyasını ortalığa qoymağa istiqamətləndirir.**

Məlumdur ki, “Ölülər” əsəri balaca Cəlalin müəllimindən dərs alması səhnəsi ilə başlayır. Bu, başlanğıcda balaca Cəlil Sədinin “Gülüstan”ından bir parçanın qıraəti ilə məşğuldur. Cəlalin oxuduğu parçada deyilir: “Kon suxtərə can şud, can şud avaz nəyaməd”. Sədinin bu sözlərində “ölən adamdan heç bir xəbər gəlməz” fikri ifadə olunmuşdur. Təhlillərdə çox vaxt epizodun bu hissəsinin üzərindən sükutla keçilir. Ancaq Y.Qarayev məsələnin bu tərəfinə diqqət çəkir və səhifənin sonunda

Cəlalin Sədidən oxuduğu sitata münasibət bildirərək yazır: “Maraqlıdır ki, Cəlalin Sədidən höccələdiyi beytdə deyilir ki, ölümlər bir daha dirilib dünyaya qayıtmayacaqlar” (36,202). Fikrimizcə, Y.Qarayevin tamamilə yerində diqqət çəkdiyi məqam “Ölümlər”in İslam fəlsəfəsinə istinad mövqeyindən yazıldığıın sübut üçün əsaslı başlanğıc ola bilərdi. Lakin tədqiqatçı bu əlaqələri araşdırmaq fikrinə düşmür. Çünki siyasi rejimin ədəbiyyat siyasətində sənət və dinin qarşı-qarşıya qoyulması, ikincinin mürtəcə mahiyyət daşması fikri birmənalı qəbul olunub və ədəbiyyatşünaslıq da əsərə məhz bu mövqedən şərh verməlidir. Y.Qarayev də belə edir. Şərhin böyük moralistinin düşüncə sisteminin İslamdan qaynaqlandığını bilən tədqiqatçı məhz bu kontekstdə oxunanların insanların düşüncəsini kütləşdirməyə hesablandığını xüsusi vurğulayır.

Cəlalin Sədidən oxuduqlarını simvolik səhnə hesab edən tədqiqatçı bu səhnənin insanları “ölyə çevirmə” prosesinin başlanğıcı olduğunu göstərir. Cəlalin oxuduqlarını da, müəllimin öyrətdiklərini də, Sədinin təbliğ etdiklərini də “köhnə sxolast” düşüncənin, başqa sözlə, islami dəyərlərin ifadəsi kimi bizim ədəbiyyatşünaslıq rədd edir. Ancaq bir məsələ var. Cəlalin Sədidən oxuduqları, xüsusən “ölən adamdan xəbər gəlməz” fikrinə müəllif münasibəti ədəbiyyatşünaslığın münasibəti ilə üst-üstə düşürmü? Məsələ burasındadır ki, Sədinin qənaəti düzgündür və əsasını İslam hökmlərindən alır. Sədi “ölən adam dirilməz” demir, deyir ki, “ölən adamdan heç bir xəbər gəlməz”. Bunların arasında prinsipial fərq vardır. Sədi “ölən adam dirilməz” deyə bilməz, çünki Qurani-Kərim bilicisi kimi, o yaxşı bilir ki, Qiyamət günü insanlar diriləcək, Allah qarşısında hesabat verəcək. Sədinin “sonra siz qiyamət günü yenidən diriləcəksiniz” deyən Qurani-Kərim hökmündən (əl-Müminin surəsi, 16-cı ayə), eyni zamanda onu tamamlayan başqa bir hökmdən də xəbəri var: “...çünki axirətdən qayıdıb bir də dünyaya gəlmək mümkün deyildir” (Səbə surəsi, 52-ci ayə). Deməli, söh-

bət onda deyil ki, ölən adam dirilməz. Çünki ölən adamın Allah hökmü ilə dirilməsi mümkündür, lakin bu “dirilmə” qayıdıb fani dünyaya gəlmək üçün deyildir. Sədi də yuxarıdakı fikirlə Qurani-Kərimin bu hökmünü nəzərdə tutur. Həqiqət olan da budur. Mirzə Cəlilin qəhrəmanları isə bu həqiqətdən xəbərsizdirlər. Bu xəbərsizlik də onların Şeyx Nəsrullahın toruna düşməsinə zəmin hazırlayır. “Məşhədi-müqəddəsdə peyda olan” bir abidin yüzlərlə ölünü diriltməsi, indi də ölüləri diriltmək məqsədi ilə onların şəhərinə gəlməkdə olduğuna dair aldığı xəbərə inanmaqda komediya qəhrəmanları cahillik nümayiş etdirirlər. Bu cahilliyi hər hansı bir şəkildə onlara İslam dini təlqin etmir. Əksinə, İslamdan xəbərsizlik, onun müqəddəs kitabı Qurani-Kərimdən xəbərsizlik onları cahillik nümayiş etdirməyə istiqamətləndirir. Çünki İslamın müqəddəs kitabında açıq-aydın şəkildə yazılır: “...(Xeyr, Allahdan başqa heç kəs (ölüləri) dirildib məhşərə gətirməyə qadir deyildir!)” (əl-Ənbiya surəsi, 21-ci ayə). Deməli, Şeyx Nəsrullahın ölüləri diriltmək (nəinki dirildib bu dünyaya qaytarmaq) gücündən və səlahiyyətindən söhbət gedə bilməz. Deməli, mühitin cəhaləti İslamın təlqinlərindən yox, İslam hökmlərindən xəbərsizlikdən qidalanır. Özü nü bütün varlığı ilə müsəlman hesab edən Hacı Həsən ağalar, Mir Bağır ağalar müqəddəs kitabda aydın şərhini tapan həqiqətlərdən büsbütün xəbərsizdirlər.

Məsələnin bu tərəfinə müəllif hələ başlanğıcda işarə edir. Ölülərin dirilməsi haqqında Sədinin fikirləri dinin mövqeyini ifadə edir. Müəllifin məsələlərə maarifçi baxışı islami düşüncəni də öz içərisinə alır və qəbul edir. İsgəndərin ölülərin dirilməsi məsələsinə münasibəti, ilk növbədə, onun uşaqlıqda aldığı dini təhsildən güc alır. İsgəndərin sözlərindən məlum olur ki, Cəlalin oxuduqlarını o da bir vaxt oxuyub. Demək, oxuyub və dərk eləyib ki, “ölən adamdan heç bir xəbər gəlməz”, yəni ölən adam dirilib bir də bu dünyaya qayıtmaz. Elə buna görə də atası Hacı Həsənin Şeyx Nəsrullahın ölüləri diriltmək yalanına uy-

masına və xüsusən buna görə az yaşlı qızını Şeyxə verməyə hazırlaşmasına İsgəndər sərt münasibət göstərir. İsgəndər atasına deyir: “Şeyx Nəsrullah sizə tələ qurmaqdan ötrü beyninizi doldurub ki, ölüləri dirildə bilər, sən də inanıb var-yoxunu istəyirsən verəsən İsfahan lotusuna”. Müəllif dini dünyagörüşünün və təhsilin insanın həyatında oynaya biləcəyi rolu qəbul edir. Bu mənada, fikrimizcə, bu mühitdə Cəlalın hər gün “fars və ərəb qıraəti” öyrənməsini müəllif kinayə obyektinə kimi yox, mühitdə maarifçiliyə açılan yolun tərkib hissəsi kimi mənalandırır.

Y.Qarayev yazır ki, “Ölülər aləmini o, (Şeyx Nəsrullah-T.S.) əslində, siğə adına gündə bir qız alanda təhqir etmir, açıq meydanda “müqəddəs ayələri” vəz edəndə təhqir edir. Məhz bu zaman ölülər bir daha ölürlər” (36,203). Razılaşırıq ki, kifayət qədər tutarlı məntiqdir. Lakin istər-istəməz, belə bir sual ortaya çıxır: Vəziyyət nə üçün bu cür alınır? Komediya qəhrəmanları nə üçün Şeyx Nəsrullahın qabağında bu qədər mütidirlər, əslində acizdirlər? Məsələyə ədəbiyyatşünaslığın stereotip mövqeyi bəllidir: Ona görə ki, İslam zehniyyəti onların şüurunu kütləşdirmiş, mənaviyyatını əsir etmiş, yüksək rütbəli din xadiminin əli-qolu bağlı quluna çevirmişdir.

Ancaq ədəbiyyatşünaslığın bu mövqeyi ilə müəllifin əsərdə əks etdirdiklərindən alınan qənaətlər üst-üstə düşmür. Təbriz caizsə, belə deyək ki, bütövlükdə kütlə ilə-Hacı Həsən ağalarla İsgəndər arasındakı prinsipial fərqi nə müəyyənləşdirir? Bunun birmənalı cavabı budur ki, İsgəndərin oxumuş, savadlı olması, kütlənin isə savadsızlığı. İsgəndər Şeyx Nəsrullahın qarşısına hansı silahla çıxır? Adətən, İsgəndərin Şeyx Nəsrullahı satirik gülüşün gücü ilə sarsıtdığını deyirik. Bəs, bu gülüş öz mənbəyini haradan götürür? Danılmaz həqiqət budur ki, İsgəndərin aldığı təhsildən. İndiki halda uşaqlıqda aldığı dini təhsil onun köməyinə gəlir. İsgəndər Şeyx Nəsrullahın qarşısına İslam hökmlərinə bələd olan bir adam kimi çıxır. İslamda ölülərin dirilməsinə dair ayələrin bütün incəliklərini bilən, deməli, Qura-

ni-Kərim hökmlərinə bələd olan İsgəndər hər hansı bir insanın ölüləri diriltməsinin cəfəngiyyat olduğunu qabaqcadan bilir və hələ abid peyda olmamışdan qabaq, məhz bu biliklə silahlanan İsgəndər əvvəlcə ətrafındakıları ayıltmağa çalışır, bu mümkün olmayanda isə, Şeyx Nəsrullahla üz-üzə gəlməyi qərarlaşdırır. İsgəndər Şeyx Nəsrullaha deyir: “Cənab Şeyx, hər nə qədər ki, bu qəbiristanlıqda (əli ilə göstərir) ölü basdırılıb, hamısını dirilt. Xa...xa...xa!”. Şeyx Nəsrullah İsgəndərin bu sözlərindən niyə sarsılır və niyə qorxuya düşür? Onu qorxudan tək-cə kinayəli gülüşdürmü? Yox, Şeyx Nəsrullahı qorxudan bu amansız gülüşün arxasında dayanan sərt həqiqətdir. Şeyx Nəsrullah o dəqiqə başa düşür ki, ölülərin dirilməsi ilə bağlı İslam həqiqətlərini İsgəndər dəqiq bilir. Deməli, onun fırladaqçı olduğunu da bilir. Şeyx Nəsrullah, məhz buna görə gecə ikən qaçıb aradan çıxır.

Bəs, Hacı Həsən ağalar niyə Şeyx Nəsrullahın əsirinə çevrilirlər, niyə onun qarşısında bu qədər mütidirlər? Bu mütiliyi birmənalı şəkildə savadsızlıq, deməli, cahillik şərtləndirir. Məhz savadsız olduqları, Şeyx Nəsrullahın dediklərinin mahiyyətinə vara bilmədikləri üçün həm mənəvi cəhətdən əzilir, həm də qorxurlar.

İlkin variantda Hacı Həsən ağanın simasında kütlənin ölülərin dirilməsi məsələsinə münasibəti belədir: “Vallah, dünyanın işlərinə məəttəl qalmışam (bir az fikirdən sonra). Yəni həqiqətdə bu bir möcüzədir ki, insan öləndən sonra dirilə və bizim kimi ağıllı-başlı adam ola”.

Hacı Həsən ağanın tərəddüd və şübhələrində iki nüansa diqqət yetirmək vacibdir. Birincisi, insanın öləndən sonra dirilməsi; ikincisi, dirilən adamın “bizim kimi ağıllı-başlı adam olması” məsələsi.

Hacı Baxşəlinin Hacı Həsən ağanın tərəddüdlərinə son qoyan “Allahın hikmətinə əl aparmaq olmaz” sözləri baş verən hadisələrə kütlənin bəsirət gözü ilə baxmaq imkanlarını heç

endirir. Çünki kütlə baş verən hadisələrin dini tərəfini “Allah hikməti” kimi yozmaqdan o tərəfə keçə bilmir və keçməyi də küfr hesab edir. Nadanlıq və cəhalətə gedən yol da buradan başlayır. Halbuki Allah hökmlərində insanın hər şeyi ağılla, başqa sözlə, bəsirət gözü ilə dərk etməyə təkidli çağırışlar var.

Qurani-Kərimdə (ən-Nəhl surəsi, 35-ci ayə) deyilir: “...İnsanların borcu isə Allahın onlara verdiyi ağıl və iradə ilə haqqı batıldən ayırmaq, yaxşı işlər görüb savab qazanmaqdır”. Başqa bir ayədə isə Allah bəndəsinin hadisələrə münasibətini necə müəyyənləşdirəcəyi haqqında belə bir hökm verir: “Çünki həmin şəxs Bizim ona bəxş etdiyimiz ağılla yaxşını pisdən ayırır doğru yolu özü tutmalı idi...” (əs-Səcdə surəsi, 13-cü ayə).

Deməli, din hadisələrə fərdi münasibəti sərf-nəzər etmir. “Müti sürü şüuru”nun (Anar) əleyhinədir. Məsələnin məhz bu tərəfi ən azı Hacı Həsən ağaları məsələyə yanaşmanı Qurani-Kərim hökmlərindən keçirməyə, Allahın qoyduğu yolun necəliyi haqqında düşünməyə gətirib çıxarmalı idi. Əslində, bütün problem də burdadır.

Hacı Həsən ağaların qarşılaşdıqları problemin aydın izahı Qurani-Kərim hökmlərində var. Lakin kimsənin ağılına da gəlmir ki, düşükləri situasiyanın Quran həllinə müraciət etsin. Çünki bütünlükdə Qurani-Kərimdən xəbərləri yoxdur. Qurani-Kərimdən xəbəri olanın isə cəmiyyətdə yeri yoxdur. Yənə də hara çevirsən, məsələnin kökündə mühitin maarifsizliyi və cəhaləti dayanır.

Mirzə Cəlil məsələni belə qoyur: Müsəlman ümmətinin, mənim zavallı soydaşlarımin Qurandan bir zərrə xəbərləri olsaydı, ölülərin nə şərtlə, hansı şəraitdə, nə məqsədlə diriləcəkləri, qayıdıb bu dünyaya gəlmələrinin mümkünsüzlüyü haqqında aydın təsəvvürləri olardı və belə olan halda, Şeyx Nəsrullahın onları aldatmaq imkanları da mümkünsüz idi. Dini “quldurluq tüfəngi”nə çevirən (Mir Cəlil) Şeyx Nəsrullah məhz müsəl-

man ümmətinin bu zəif tərəfini bilir və ondan öz “mərəzi” naminə sui-istifadə edir.

Müəllif soydaşlarının bu zəif tərəfini tənqid hədəfinə çevirməklə bərabər, həm də onların aldıkları ağır yaraların haradan qaynaqlanmasına açıq işarələr də edir. Xorasandan xəbər gələndə ki, ölümlər dirilməyib və onlar ölünün dirilməsinə inamda ittiham olunanda, heç kəs məsələyə inam və iman gətirdikləri dində necə münasibət göstərildiyi ilə maraqlanmır və yenə də ortada kütlə psixologiyası meydan sulayır. Bu kütlə psixologiyası ilə də onlar düşdükləri acınacaqlı vəziyyətin səbəbini onları bu vəziyyətə salan adamdan – Şeyxdən soruşmaq qənaətinə gəlirlər. Heydər ağa məsləhət görəndə ki, “mən belə məsləhət görürəm, yenə Şeyxin özünə bu əhvalatı bildirəsiniz ki, görək sözü nədi?”, onda hamı razılaşıır. Əslində bu razılaşma həm də simvolik xarakter daşıyır, müsəlman ümməti ilə onun mənsub olduğu din arasında ruhani təbəqənin dayanmasını metaforalaşdırır. Həmin ruhani təbəqə isə çox vaxt İslam hökmlərinin – Quranın, Şəriətin həqiqi məzmununu insanlara çatdırmaqda maraqlı olmur. Nəticədə isə insanlar məsələlərə münasibətdə din xadimlərindən asılı qalır, məsələnin dini tərəfinə də onların verdikləri şərhləri hərəkət üçün əsas sayırlar. C.Məmmədquluzadə komediyada faciələrin kökündə məsələnin bu tərəfinin dayanması üzərində təfsilatı ilə dayanır.

Əslində, ölümlərin dirilməsinə yanaşmalar birmənalı deyil. Məsələn, Hacı Həsən ağanın şübhə və tərəddüd içərisində qalaraq xeyli psixoloji gərginlik keçirdiyini vurğulamaq olar. Ümumiyyətlə, ölümlərin necə diriləcəyinə münasibətindəki şübhə məqamları ilə bərabər, dirilmədən sonra onların aqibəti ilə bağlı düşüncə və narahatlığı Hacı Həsən ağanı hər halda digərlərindən bu və ya digər dərəcədə ayırır. Doğrudur, Hacı Həsən ağanın şübhə və tərəddüdlərində sosial motivin də rolu var. Fikrimizcə, son tədqiqatların birində məsələnin bu tərəfi doğru müşahidə olunmuşdur: “Hacı Həsən ağanın ailəsində, xüsusən də

Hacı Həsən ağanın özündə müşahidə etdiyimiz tələşin başqa bir səbəbi də var. Bu səbəb bizə məşhur qəbiristanlıq səhnəsindən aydın olur. Məlum olur ki, Hacı Həsənlər bəzi ölümlərin diriləcəyini düşünüb sevinc hissi keçirdikləri kimi, bəzi ölümlərinin də diriləcəyini düşünüb möhkəm narahatlıq və qorxu hissi keçirirlər” (34,99).

Heç şübhəsiz ki, Hacı Həsən ağanın qardaşı Hacı Rzanın çoxdan ölməsi və buna görə də onun dirilməsinin çətinliyi ilə bağlı tərəddüdlərini dilə gətirməsində sosial amil öndədir. Bununla belə, onun keçirdiyi narahatlıqda ölümlərin dirilməsinə inamla şübhə xaotik bir vəziyyətdə meydana çıxır. Hadisələrin gedişindən aydın olur ki, ölümlərin, xüsusən çoxdan ölmüşlərin diriləcəyinə xaotik yanaşma başqalarının düşüncəsində də yer alır. Qəbiristanlıq səhnəsinin əvvəlində Şeyx Nəsrullahı çıldırmaq dərəcəsinə əsəbiləşdirən də məhz bu istiqamətdə kütlə arasında gedən danışıqları eşitməsidir. Ona görə də möizəsini elə qurur ki, ölümlərin dirilməsinə heç kimdə şübhə qalmasın. Şeyx Nəsrullahın möizəsində Allah-taalanın ona ölümləri diriltmək lütfü verilməsi və buna görə də hətta özünün bu barədə kitab yazması haqqında nitqi əsas yer tutur.

Şeyx Nəsrullah özünü və yazdığı kitabı farsca nitqində belə təqdim edir: “Misli-bərabəri olmayan, nümunə götürüləsi, alicənab, əsli-nəcabətə malik, dərrakə sahibi, əldə etməyi bacaran, dövlət və qüdrətin cəlalı, dinin və millətin təəssübkeşi, Əmir Xosrov bahadırın taxtına layiq, hazırda, Allah tərəfindən eyni müqəddəsliklə dəstəklənən bir sima, təcrübəli, müqəddəslik timsalı göndərildi ki, bu ağır bəndə-İsfahan vaizi İbn Cəfər bu kitabın yazılması ilə məşğul olsun”.

Şeyx Nəsrullahın özünün yazmış olduğu və “Qayıdış hikmətinin ixtiraçısının icadı” adı ilə kütləyə təqdim etdiyi kitab “fəthə qayıdış – öldükdən sonra dünyaya geri gəlmə”dən bəhs edir. Şeyx Nəsrullah əlində tutduğu və az qala kütlənin gözüne soxduğu bu kitabla insanları öz əsirinə çevirir. “Bəlkə sizin də

İçinizdə belə münkirlər var? Əgər var, gəlsin mənə bərabərimə. Mən bu kitab ilə onun cavabını verim. Kimdir deyən ki, özlər dəxi bu dünyaya qayıtmayacaqlar? ...Kimdir bunu danan?"

Kütlənin bilmədiyi nədir, yaxud nələrdir?

Kütlə bilmir ki, "...Onun (Allah-taalanın-T.S.) izni olmadan heç bir şəfaət edən ola bilməz" (Yunus surəsi, 3-cü ayə).

Kütlə bilmir ki, kiməsə Allah-taala şəfaət izni, möcüzə göstərmək icazəsi verə bilər, ancaq bütün bunlar fani dünya üçün keçərlidir.

Kütlə bilmir ki, "(Ölüləri) yenidən diriltmək də Ona (Allah-taalaya – T.S.) aiddir" (ən-Nəcm surəsi, 47-ci ayə). Kütlə onu da bilmir ki, dirilmə bu dünyaya qayıdış üçün deyildir, Allah qarşısında hesabat vermək üçündür.

Bütün bunları bilmədiyinə görə, kütlə bilmir ki, "fəthə qayıdış-öldükdən sonra dünyaya geri gəlmə" haqqında yazılmış kitab ağ yalandır, İsfahan vaizinin uydurmaları, dini hökmləri əsaslı şəkildə təhrif etməsi və onları süni surətdə öz çirkin məqsədinə uyğunlaşdırmasıdır; insanları qorxu altında saxlamağa hesablanmışdır.

XX əsrin əvvəllərində ruhaniliyin ictimai həyatda rolu və yeri məsələsi ziyalı düşüncəsini ardıcıl olaraq məşğul etmiş və çıxış yolları axtarılmışdır. Ə. Ağaoğlu "Üç mədəniyyət" əsərində məsələləri kəskinliyi ilə qoyaraq yazırdı: "Özlərini dinin təmsilçisi sayanlar elmi, fənni, siyasi, ictimai, mali, təhsil və tərbiyəyə aid hər işdə özlərində hər çeşid hüququ görür, hər şeyə barmaqlarını soxurlar. Cahil, din və dünyasından eyni dərəcədə xəbərsiz olan qələbəliyin təəssüb qeyrətini qıcıqlayaraq hər çeşid yeniliyə, zaman və məkanın gərəkdirdiyi hər dəyişikliyə qarşı mücadiləni özləri üçün bir vəzifə sayır" (4,47-48). Görkəmli mütəfəkkirin fikirlərini bir qədər şərh, bir qədər də inkişaf etdirərək deyək ki, "özlərini dinin təmsilçisi sayanlar", ilk növbədə, bu vəzifəni yerinə yetirmək üçün cahili din və

dünyasından xəbərsiz saxlamağı fəaliyyət proqramlarının əsas xətti kimi götürürlər.

Əsərdə Şeyx Nəsrullahın din adından alver etməsi, din adından törətdiyi fırıldaqqlar və dini biliklərini öz “mərəz”ini təmin etmək istiqamətinə çevirməsi onun əsərdə yerinə yetirdiyi missiyanın yalnız görünən-zahiri tərəfidir.

Y.Qarayev yazır ki, “əslində dramaturqu düşündürən nə Şeyx Nəsrullah surəti, nə də özü – özlüyündə ölü diriltmək əfsanəsi idi. Molla İbrahim Xəlil də, Dərviş Məstəli şah da bizim komediyalarda çoxdan ifşa edilmişdi. Bütün bədii nəsrində olduğu kimi, Mirzə Cəlili burada da ən çox bilavasitə “ölülər” özləri narahat edirdi” (36,202). Heç şübhəsiz ki, görkəmli alim analitik bədii təhlilin və tənqidin ağırlıq mərkəzinin əsərdə “ölülər”in üzərinə düşməsini vurğulamaqda haqlı idi. Lakin analitik bədii təhlilin dərin qatlarında məsələnin kökünə varmaq, “ölülük”ü doğuran amilləri tapıb meydana çıxarmaq da mühüm yer tutur. Məhz Şeyx Nəsrullah – ölümlər, Şeyx Nəsrullahlıq və “ölülük” münasibətlərinin hərtərəfli açılışı komediyanın fəlsəfəsini aşkarlaya bilər. Məsələ burasındadır ki, Şeyx Nəsrullahla kütlənin görüşü təkcə din fırıldaqqısı ilə “ölülər”in görüşü deyildi. Ədəbiyyatşünaslıqda xüsusi vurğulanır ki, “ölülər”in avamlıq və cəhaləti fırıldaqqı Şeyxin mövcud ola bilməsi üçün ən yaxşı zəminə çevrilir” (36,204). Bunun ardınca və yaxud əvvəlcəndə ədəbiyyatşünaslıqda, adətən, belə bir fikir gəlir ki, Şeyx Nəsrullah həm də güclü psixoloqdur, “ölülər”in “ölü diriltmək” məsələsində mövqeyinin necə olacağını əvvəlcədən dəqiq təsəvvür edə bilər. Məsələ, təkcə Şeyx Nəsrullahın psixoloqluğunda deyil, məsələ, həm də onun “ölülər” mühitinin hazırlanmasında nə qədər iştirakçı olub-olmamasında, bununla bağlı missiya yerinə yetirib-yetirməməsindədir. Məsələ “ölülər”in avamlıq və cəhalətinin fırıldaqqı Şeyxin mövcud ola bilməsi üçün şərait yarada bilməsində də deyil. Belə olsaydı, Y.Qarayevin özünün də xüsusi olaraq vurğuladığı kimi, “Ölü-

lər”in süjeti “Hekayəti İbrahim Xəlil kimyağər”in, yaxud “Dərviş Məstəli Şah”ın süjetinin təkrarına çevrilərdi. “Ölülər” ənənənin sadəcə təkrarına çevrilərdi. Məsələ burasındadır ki, Şeyx Nəsrullahın “ölülər” mühitinə kənardan – İsfahan lotusu kimi daxil olması süjetin ancaq üzdə olan tərəfidir. Əsil həqiqətdə, Şeyx Nəsrullah bu mühitə kənardan daxil olmur. Fanatik mühiti kənardan “oxu”yub, həyata keçirmək istədiklərinə təminat almır. Şeyx Nəsrullahla fanatik mühitin görüşü, mahiyyətcə, bu fanatik mühitin memarı ilə iştirakçılarının görüşüdür. Şeyx Nəsrullah bu mühitin mənəvi atası, ruhani başçısıdır. O başçı ki, Ə. Ağaoğlunun təbircə desək, cahili hər zaman “din və dünyası”ndan xəbərsiz saxlayır, hər an onun din damarını sıxıb, onu yeniliyə, tərəqqiyə qarşı qoya bilər. Bu, həmin o ruhani başçıdır ki, mühitini həqiqi Allah hökmlərindən, Qurani-Kərimin həqiqi məzmunundan kənarda saxlayır. Kənarda saxlayır ki, bu hökmləri istədiyi şərait və vaxtda istədiyi şəkildə təfsir edib, məzlum kütləni öz ardınca apara bilsin. Əsərdə məsələnin bu tərəfinə təfsilatlı şəkildə yer verilmişdir. Məsələ, elə götürək, “köhnə ölülərin dirilməsi” məsələsini. Şeyx Nəsrullahın mövqeyi belədir: “Bax gör sümükləri necə dirildirik. Yəni, sümüklərə sarı bax gör xudavəndi-ələm onları yerdən necə qaldırır və öz yerlərinə qaytarır ki, onların bəzisini o birilə birləşdirir, ondan sonra da ət əmələ gətirib, onların üzərini örtür”. Ümumən götürəndə bu cür izah, Qurani-Kərimdə ölülərin dirilməsini təsvir edən ayələrin məzmunu ilə düz gəlir. Qurani-Kərimdə öləndən sonra insanın dirilməsinə şübhə edənlərə (müşriklərə) cavab olaraq Allah-taalanın hökmləri yer alır: “And içirəm qiyamət gününə, And içirəm (günah etdiyi üçün, yaxud yaxşı əməli azdır deyə) özünü qınayan nəfsə! (Siz öləndən sonra mütləq diriləcəksiniz!). Məgər insan elə güman edir ki, (qiyamət günü) onun sümüklərini bir yerə yığa bilməyəcəyik?! Bəli, Biz onun barmaqlarını da (barmaq sümüklərini və barmaqlarının uclarını da) düzəltməyə qadirik!” (əl-Qiyamə surə-

si, 1-4-cü ayələr). Şeyx Nəsrullah Allah-taalanın bu hökmlərinə münasibətdə iki halda müşrik kimi davranır. Birincisi, o, ancaq və ancaq Allah-taalaya aid olan lütfü özünə aid edir. Bununla özünü Allaha şərikin qoşur. İkincisi, ölümlərin dirilmə məqsədini təhrif edir. Ölümlərin Qiyamət günü dirilib Allah qarşısında hesabat vermək məqsədini, öz çirkin niyyətinə uyğunlaşdıraraq yenidən bu dünyaya qayıtmaq şansı kimi şərh edir. Bununla da insanları Allah hökmlərinin mahiyyətindən xəbərsiz qoyur, onların cahil qalmasına şərait yaradır.

Şeyx Nəsrullah kütlənin nəzərində müqəddəs görünmək, bu “müqəddəslik”i ona elmi və əməlləri müqabilində Allah-taalanın lütf etməsi təəssüratını yaratmaq üçün təklif edilən ləziz təamlardan imtina edir. Lakin kütlənin onun müqəddəsliyinə inamını ekstaz halına gətirmək, ona sitayiş dərəcəsinə çatdırmaq üçün dünya nemətlərini pisləməyə, gözdən salmağa çalışır. O, özünün gündə bir xurma ilə dolanmasını içindəki axirət sevdasının dünya nemətlərinə məhəbbəti əvəz etməsi ilə əsaslandırır. Sufi baxışdan irəli gələn bu sözlər Şeyx Nəsrullah üçün ancaq və ancaq müqəddəslik görüntüsü yaratmağa xidmət edir. Bu görüntü naminə, hətta o, Qurani-Kərim hökmlərini açıq-aşkar təhrif etməyə qədər qabağa gedir. Şeyx Nəsrullah deyir: “Lakin təamların ən ləzzətlişi baldır ki, arının tüpürçəyindən əmələ gəlir. İçdiyiniz suyun içində minlərlə heyvanat cəmdəyi üzür. Ətirlərinizin əlası müşkdür ki, ahunun göbəyinin qanından ibarətdir”. Şeyx Nəsrullahın moizəsində dünya nemətlərini gözdən salan fikirlər Qurani-Kərim hökmlərinə bütövlükdə ziddir. Allah-taala dünya nemətlərindən istifadəni insanın yaşamasının şərti hesab edir, ondan istifadəni insana halal buyurur: “(Allah) yer üzündə yaratdığı cürbəcür şeyləri (heyvanları, bitkiləri, meyvələri və s.) də sizin ixtiyarınıza verdi. Öyüd-nəsihət qəbul edənlər üçün, sözsüz ki, bunda da (Allahın qüdrətini, əzəmətini bildirən) əlamətlər vardır. Təzə ət (balıq əti) yeməyiniz, taxdıgınız bəzək şeylərini (inci, sədəf, mərcan)

çıxartmağınız üçün dənizi də sizə ram edən Odur” (ən-Nəhl surəsi, 13-14 –cü ayələr). Şeyx Nəsrullahın “arının tüpürcəyindən əmələ gələn” kimi təqdim etdiyi bala Qurani-Kərim hökmələrində verilən dəyər aşağıdakı kimidir: “Rəbbin bal arısına belə vəhy (təlqin) etdi: “Dağlarda, ağaclarla və (insanların) qurduqları çardaqlarda (evlərin damında ,üzümlüklərdə) özünə evlər tik (pətkələr sal)... (O arıların) qarınlarından insanlar üçün şəfa olan müxtəlif rəngli (ağ, sarı, qırmızı) bal çıxar. Şübhəsiz ki, bunda da düşünüb dərk edənlər üçün bir ibrət vardır!” (ən-Nəhl surəsi, 68-69-cu ayələr).

Qurani-Kərim ayələri, adətən, “bunda da düşünüb dərk edənlər üçün bir ibrət vardır” tipli insanı hər şeyi ağılla idrak etməyə istiqamətləndirən çağırışlarla bitir. Əslində, bu çağırışlarla, Allah-taala öz bəndələri üçün atdığı hər bir addımda düşünməyi, yüz ölçüb - bir biçməyi, başqa sözlə, baş verənləri ağılla idrak edib, onlarla Allah-taalanın buyurduqları arasındakı əlaqəni fəhm etməyə çağırır. Mirzə Cəlil öz soydaşlarının belə bir fəhmdən, həyatı idrakdan binəsib olduğunu düşünmür. Mirzə Cəlili müsəlman ümmətinin, xüsusən soydaşlarının öz fəhm və idraklarından istifadə imkanlarından məhrumluğu və bunun səbəbləri düşündürür.

“Ölülər”dən çox sonra yazılmış “Xatiratım” memuarında vurğulanan bir məqam komediya qəhrəmanlarının tragik vəziyyətinin səbəblərinə aydınlıq gətirir: “Buraya tək söylədiyim məlumatı mən hələ uşaqlıqda təhsil etmişdim və səkkiz-doqquz yaşa çatana tək namazların qəvaidini, məzmununu və onları əda etməyi öyrənmişdim... Və namaz qılmaq üçün heç savadın lüzumu yox idi, necə ki, o vədə bu namazların cümləsini qılan mömin vətəndaşlarının çoxu savadsız idi. Və burada savadın heç lüzumu yox idi. Səbəb bu ki, namazın və duaların mətn ibarələrini əzbərləyib, mənasını bilməyə-bilməyə namaz qılırdılar, necə ki, indi və həmişə qılırlar” (16,656).

“Xatiratım” əsəri ateizmin tüğyan etdiyi illərdə yazılmışdı. Bununla belə, Mirzə Cəlilin kinayəsi namaz qılmağa yox, qıldığıнын mənasını başa düşməməyə istiqamətlənmişdi. Bu sitatda xüsusi şəkildə vurğulanan “mənasını bilməyə-bilməyə” ibarəsi namaz qılmağın və yaxud hər hansı dini inancın əleyhinə çevrilməmişdi. Mirzə Cəlil Allah-taalanın buyurduğu kimi, müsəlman ümmətini Qurani-Kərim hökmlərinin mənasını dərk edib, onlardan ibrət almağa çağırırdı. Bu isə, eyni zamanda, sənətkarın bu hökmlərin həyati gücünə, əxlaqa və mənəviyyata müsbət təsirinə, dirçəlişə və ictimai düşüncənin hərəkətinə təkan verəcəyinə inandığını göstərirdi. Mirzə Cəlil müsəlman cəmiyyətində əksər bələlərin müsəlman ümmətinin bu hökmlərin həqiqi məzmunundan xəbərsiz qalmasında və buna görə də, ruhani təbəqənin təsiri altından çıxma bilməməsində görürdü.

Əslində, bu, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bütün vətəndaş ziyalıları düşündürən, onların bədii və publisistik yaradıcılıqlarında dönə-dönə üzərinə qayıtdıqları ciddi bir problem idi.

N.Nərimanov “Bahadır və Sona” əsərində Bahadırın dili ilə deyirdi: “– Bəli, doğru buyurursunuz, xalq ancaq mollalara inanır, yəni molla nə desə xalq ona əməl edir. İslamın və millətin evini yıxan bu deyilmi... Hamı millətlərdə ruhanilər bir neçə səbəblərə görə, dünya elmlərinə həmişə düşmən olublar, yəni tərəqqi yolunu mümkün olan qədər millətin üzünə bağlı qoyublar” (50,164).

C.Cabbarlı da hələ yeniyetmə çağlarında yazdığı “Vəfalı Səriyyə” pyesində cəmiyyət həyatında qadının taleyi məsələsini qoyur, şəriət qanunlarının həqiqi mahiyyətini müdafiə mövqeyində dayanır və İslam şəriətini əlində alətə çevirənlərə qarşı barışmaz mövqe ifadə edirdi.

“Vəfalı Səriyyə”də Axundla Molla Möhsün arasında davam edən dialoqda Cabbarlı şəriətin və Qurani-Kərimin həqiqi mahiyyətinin xalqa çatdırılmasının zəruriliyi problemini qaldı-

rır. Dialoqdan aydın olur ki, Axund Qurani-Kərimin türkcəyə tərcüməsinin qəti əleyhinədir. Axund deyir: “Hər o şəxs ki, Qurani türkcə tərcümə edə, o ağaların buyurduğuna görə, o şəxs, yəni mütərcim, ömrünün əvvəlindən ta qiyamətədək lənətə girtar olar”.

Axundun Qurani-Kəriminin tərcüməsinə qarşı çıxışı bütövlükdə milləti cəhalət içində saxlamaq istəyinə hesablanıb. “Canım, qız bir yasin surəsini bildi, bəsdir, kifayətdir və oğlana da lazım olan məsələləri gəlib mənə kimi axundlardan xəbər alar, vəssalam” sözləri ilə C.Cabbarlı müsəlman mühitinin cəhalətə düçar olmasının əsas səbəblərindən birinin üzərində dayanır.

Əslində Mirzə Cəlil XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində C.Cabbarlı, N.Nərimanov, S.M.Qənizadə, Ə.Ağaoğlu və b. yaradıcılığında meydana çıxan bir maarifçi tendensiyanı müdafiə mövqeyində durur: Din xadimləri şəriət qanunlarını və Qurani-Kərimi öz şəxsi mənafeləri üçün alətə çevirməməli, insanlara şəriətdə və Qurani-Kərimdə, eləcə də Məhəmməd Peyğəmbərin kəlamlarında əks olunan məsələlərin həqiqi mahiyyətini çatdırmalıdırlar. Bu tendensiya, müəllif mövqeyinin ifadəsi kimi, “Ölülər”dən qırmızı bir xətlə keçir.

Y.Qarayev yazır: “Ölülüyün, dindarlığın üzərində məhz cəmiyyətdə “sərxoş” hesab edilən bir adamın üstünlüyü və qələbəsi bu ölülərin, bu dindarların zavallı vəziyyətini bir qədər də qabarıqlaşdırmış olur” (36,205). Bu fikrə münasibət bildirməmişdən qabaq görkəmli alimin “Ölülər”in ideyasını işarələyən başqa bir mülahizəsinə diqqət yetirmək lazım gəlir: “Ölülər” – cəmiyyətdə, ictimai həyatda ölülük əleyhinə yazılmışdır” (36,201). Y.Qarayev komediyanın əsas məqsədini, heç şübhəsiz ki, düzgün ifadə edir. Lakin məsələ burasındadır ki, komediyanın “ölülük əleyhinə yazılması” bütün sualların cavabı deyil. Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu başqa bir məsələyə aydınlıq gətirmək ehtiyacı doğurur: Bəs, onda “ölülük”ü doğuran nədir?

Şübhəsiz ki, məsələnin bu tərəfi alimi də düşündürmüşdür. Fikrimizcə, birinci sitatda “ölülük”ün dindarlığa, “ölülər”in dindarlara adekvat ifadələr kimi işlənməsi, dinin “daha vacib, daha ciddi sosial məsələlərin həllinə maneə və əngəl kimi təsvir edilən bir tənqid” obyektı olmasına dair səsləndirilən qəti mövqə alimin “ölülük”ün dini inancdan doğması mövqeyində olduğunu göstərir.

Bununla belə, qeyd etmək lazımdır ki, bədii mətn sovet ədəbiyyatşünaslığının bu qəti mövqeyini təsdiq etmir. “Ölülər” də müəllifi ölülərdən çox, onları bu vəziyyətə salan sosial şərait düşündürür.

Mirzə Cəlil tragikomik situasiyada təsvir etdiyi qəhrəmanlarına ümitsiz baxmır, onların mövqeyini və əqidəsini birtərəfli təsvir etmək yolunu tutmur. Hər bir personajın düşdüyü situasiyaya yanaşmasını, yanaşmalar arasındakı fərqləri gözdən qaçırmır. Bütövlükdə qəhrəmanların “ölü diriltmək” əhvalatına münasibəti ürəkaçan olmasa da, bəzilərinin cərəyan edən hadisələrə şübhə tendensiyası ilə yanaşması diqqətdən yayınmır. Əslində bu cəhət, sənətkarın gerçəkliyə ümidli baxışlarını ifadə edir. Qəhrəmanlarının acınacaqlı vəziyyətinə acımasını və şəraiti şərtləndirən səbəbləri açmağa daha çox meyilləndiyini sübut edir. Buna görə də personajların bütövlükdə “müti sürü şüurunun” ifadəsi kimi yaranması mübahisə doğurur. Ən azı dəstənin başçısı, ağsaqqalı kimi təsvir edilən Hacı Həsən ağanın hadisələrə münasibətdə başqalarından fərqləndiyinə diqqət çəkmək olar.

Doğrudur, ədəbiyyatşünaslıq Hacı Həsən ağanın içindəki tərəddüd işığının tez sönməsini əsas gətirərək onu “ölülər” cərgəsindən ayırmır. Əslində isə, Hacı Həsən ağanın içindəki tərəddüd kifayət qədər davamedici xarakter daşıyır və hadisələrə bəsirət gözü ilə yanaşma ilə bağlı daxili potensialı işarələyir. Ədəbiyyatşünaslığımızda diqqəti çəkməsə də, qeyd edək ki, İsgəndərdən sonra “ölülər”in dirilməsi əhvalatına, qismən də ol-

sa, ayıq münasibəti Hacı Həsən ağa nümayiş etdirir. Əlbəttə, o, İsgəndər kimi, qəti inkar mövqeyində dayanmır. Ancaq burası da var ki, mühit İsgəndəri qəbul etmədiyi üçün onu bu əhvalata inandırmağa yox, hadisələrdən kənar saxlamağa və zərərsizləşdirməyə çalışır. Lakin bütün cəhalət mühiti özünə borc bilir ki, Hacı Həsən ağa da onlarla bir cərgədə olsun. “Ölülərin dirilməsi” əhvalatına münasibətdə Hacı Həsən ağanın tez-tez işlətdiyi xarakterik ifadələr – “məəttəl qalmışam”, “çünki çox qəribə işdir: insan məəttəl qalır”, “vallah dünyanın işinə məəttəl qalmışam” sözləri və daxili tərəddüdlərin psixoloji əhval-ruhiyyəsinə yaratdığı gərginlik mühitin “ölüləşməyə” müqavimət duyğusunu, hadisələrə münasibətdə ayıqlığın potensiyasını ifadə edir. Hacı Həsən ağanın “yəni həqiqətdə bu bir möcüzədir ki, insan öləndən sonra dirilə və bizim kimi ağıllı-başlı adam ola” sözləri hadisələrə fərdi düşüncə ilə baxışdır; hadisələri ağıldan və idrakdan keçirmək meylidir; baş verənlərin ağıl və idrakın müqavimətinə rast gəlməsinin təzahürüdür. “Məəttəl qalmışam” ifadəsinin dönə-dönə təkrarı baş verənləri ayıq düşüncənin qəbul edə bilməməsinin təzahürüdür. İsgəndər hadisəyə birmənalı münasibət göstərir, qəti rədd mövqeyi tutur, çünki oxuyub, təhsil alıb, Quran həqiqətlərindən xəbəri var. Hacı Həsən ağa oxumayıb, təhsil almayıb (bəlkə də ibtidai dini təhsili var, lakin bu təhsilin sxolastik səciyyəsi, əzbərləməyə söykənməsi, ona Quran həqiqətlərinin mahiyyətini başa düşməyə imkan verməyib. Fikrimizcə, müəllimin Cəlala keçdiyi dərstdə bu təhsilin əzbərləmə üsuluna söykənməsinə tənqidi münasibət var), buna görə də Quran həqiqətlərindən xəbərsizdir. Ancaq diqqət edilsə, onu başqalarından fərqləndirən bir nüans da var. O, uşaqlarını oxutmağa meyllidir. İsgəndəri “kafirlər içində” oxutdurub, təhsili yolunda “öz ağırlığı qədərincə” pul qoyub. Ancaq indi peşiman olsa da, kafirlər içində oxumağın əleyhinə olsa da, ümumən oxumağın əleyhinə deyil. Kiçik oğlu Cəlalin oxumağına yaratdığı şərait də bunu sübut edir. Hacı Həsən ağanın şübhələrinin

əsasında da həmin bu oxumağa meyl tendensiyası dayanır. Adətən, “Ölülər” mühitinin büsbütün zülmət bir mühit olması və İsgəndərin bu zülmət mühitində bir “ışıq şüası” kimi parlaması məsələsi önə çəkilir. “Ölülər” mühitində İsgəndərin təkliyi də, təklikdən doğan faciəsi də tez-tez diqqət mərkəzinə çəkilən yanaşmalardandır. Məsələnin başqa bir tərəfi də var.

Ə.Nazim yazırdı: “Bu surətdə Milla Nəsrəddin komediyaları onlarda ifadə olunan həyatı anlayış tərzinə uyğun olaraq, yalnız inkar və rəddedici komediyalardan ibarət deyildir, bəlkə, onlarda həyatın sağlam və müsbət qüvvələri də, tək fərdlər obrazında olsa da, təsvir olunmuşdur” (47,174).

C.Məmmədquluzadənin tənqidi realizmin böyük nümayəndələrindən biri olduğunu nəzərə alsaq, burada deyilənləri tənqidi realizmin estetikası müstəvisində analiz etmək mümkündür. Diqqət edilsə, burada biz sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığının sonrakı mərhələlərində az qala daşlaşmaqda olan bir mövqedən – tənqidi realizmin ancaq qəti rədd və inkar məzmununu daşımaması fikrindən fərqli baxışa rast gəlirik. Ə.Nazim Mirzə Cəlilin komediyalarının “yalnız inkar və rəddedici komediyalardan ibarət” olmadığını deyəndə və “onlarda həyatın sağlam və müsbət qüvvələrinin təsviri” fikrini önə çəkəndə, nəticə etibarı ilə, tənqidi realizmin estetikasında inkar və rədd məzmununu ilə - inkar pafosu ilə bərabər, təsdiq pafosunun da olduğunu düzgün müşahidə edirdi. Lakin Ə.Nazim Mirzə Cəlil komediyalarında “həyatın sağlam və müsbət qüvvələri”nin “tək fərdlər” şəklində ifadə olunduğunu deyəndə yanlışlığa yol versə də, ümumiyyətlə, götürəndə o məsələyə obyektiv yanaşırdı. Ə.Nazimin məsələyə bəziş bucağı bir neçə onillik sonra A.Əfəndiyevin Sabir satirasına yanaşmalarında bir qədər də irəli aparıldı. “Tənqidilik”i Sabir realizminin ancaq “bir tərkib hissəsi, bir elementi” hesab edən A.Əfəndiyev “mütərəqqi müsbət qüvvələr Sabirin əsərlərində yaxınlaşmaqda olan, yüksələn, əzəmətli, qarşısızalmaz qüvvələr kimi çıxış edir. Onlar epoxanın səsini ifadə edir-

lər” deyəndə (64,29) və konkret bədii nümunələr əsasında dediklərini elmi həqiqət kimi sübut edəndə Ə.Nazimlə birləşir və nəticədə tənqidi realistlərin yaradıcılığında təsdiq pafosunun da mühüm yer tutması haqqında konsepsiya formalaşmış olurdu. Lakin təəssüf ki, bu konsepsiya (70-80-ci illər ədəbiyyatşünaslığında) tənqidi realizmin estetikası müəyyənləşdirilərkən qəbul edilmədi. Ə.Nazim və A.Əfəndiyev tərəfindən Sabir və Mirzə Cəlil yaradıcılığında müsbət qüvvələrin mövqeyinə dair irəli sürülmüş mülahizələr yalnız bu sətirlərin müəllifinin Sabir satirasına dair tədqiqatlarında inkişaf etdirilərək konsepsiya şəklində təqdim olundu (Geniş bax: 54).

“Ölülər”də təsvir edilən XX əsr mühitinin reallıqlarını Mirzə Cəlil ancaq qaranlıq, cəhalət mühiti kimi təsvir etmir. Deyək ki, əsərin bədii mətni bu mühitin işıqlı qüvvələrinin əsərdə ancaq İsgəndərin obrazında təmsil olunması fikrinə tənqidi yanaşmağı zərurətə çevirir. Söhbət, Ə.Nazimin təbiriçə desək, hansı “sağlam və müsbət qüvvələr”dən gedir? Bunu müəyyənləşdirmək üçün Hacı Həsən ağanın İsgəndərlə bağlı şikayətlərinin məzmununa diqqət yetirək: “Hələ bir para namərdlər müsəlmanları məzəmmət eləyirlər ki, uşaqlarını dərəcə qoymurlar. Bu da sənə dərs! İndi qoy gəlib, dərs oxuyanları görsünlər. Allah mənə min dəfə lənət eləsin, əgər bir də mən uşaq göndərəm gedə uzaq yerdə kafirlər içində dərs ozumağa! Yəni (mən) başı küllü bilirdim ki, axırı belə olacaq. Amma qoymurlar ki, xalq başını salsın aşağı, öz bildiyini eləsin. Yapışırlar yaxamdan ki, hacı uşağına yazığın gəlsin, allaha şükür, məqdurun var, qoy getsin dərs oxusun, gəlib bir qulluq sahibi olsun: incinar olsun, həkim olsun, silistçi olsun, nə bilim nə zəhrimar olsun. Bəli göndərdik”.

Bu nitq dioloji xarakterlidir. Təkcə Hacı Həsən ağanın dünyagörüşünün ifadəsi deyil. Bu nitqdə, eyni zamanda, Ə.Nazimin xüsusi şəkildə vurğuladığı “həyatın sağlam və müsbət qüvvələrinin təsviri” var. Hacı Həsən ağanın nitqi onun yaşadığı

cəmiyyətdə maarifçilik hərəkatının vüsət aldığı və əməli-praktik nəticələr verdiyini göstərir. Hacı Həsən ağada oğlu İsgəndəri Firəngistanda (Fransada) oxutmaq ideyası haradan əmələ gəlib? İdeyanın müəllifi onun nitqində yer alan “bir para namərdlər”dir. Hacı Həsən ağanın nəticədən narazı qaldığı bir situasiyada “bir para namərdlər” kimi xarakterizə etdiyi qüvvələr cəmiyyəti elm, təhsil, tərəqqi, Avropa yoluna çıxarmaq uğrunda mübarizə aparan mücahidlərdir. Bu mücahidlər tək-tək fərdlər deyil. Bütöv bir hərəkat səviyyəsindədir. Əgər onlar bu cəmiyyətdə mötəbər bir mövqe tutan Hacı Həsən ağanı oğlunu oxutmağa razı sala bilirlərsə, deməli, mühidə nüfuzları var. Və bu qüvvələr kimdir? Heç şübhəsiz ki, cəmiyyətin maariflənməsi yolunda ardıcıl iş aparan, soydaşlarını mühəndis, həkim, hüquq müdafiəçisi görmək istəyən bu qüvvələr milli intibah uğrunda mübarizlərdir. Eyni zamanda, bu yolu keçmiş bütöv bir ziyalı nəslidir. İsgəndərin oxumağa getməsinə nail olan qüvvələrdir – onun sələfləridir, eyni zamanda, müasirləridir. Bu sələflərin milli cəmiyyətdə Əli bəylərdən, Heydər ağalardan, hətta İsgəndərdən fərqli bir mövqedə və nüfuzda olduğunu düşünmək əsərdə təsvirini tapan reallıqdan mayalanır.

Bu reallıq, eyni zamanda, Hacı Həsən ağanın tərəddüdlərinin mənbəyini də açır. Onun hadisələrə yarımbəsirət gözü ilə baxışları həm də bu ziyalı qüvvələrlə ünsiyyətindən doğur. Hacı Həsən ağa bu ünsiyyətin real nəticələrindən razı qalmasa da, həmin ziyalı qüvvələrin onun düşüncəsinə təsiri şüuraltında, zəif şəkildə olsa da, qalmaqdadır. Əsərdə təsvir olunan bütün bir silsilə hacı, kərbəlayı, məşədi obrazlarının heç birinin düşüncəsində Hacı Həsən ağadakı hal müşayiət olunmur. Hacı Həsən ağanın tərəddüdləri az qalır ki, bəzən qəti inkar məqamına yüksəlsin: “Bilmirəm dirildəcək, ya diriltməyəcək. O bağlıdır allahın iltifatına. Mənim özümün də aqlım çaşıb; heç bilmirəm nə cür dirildəcək. Allahın iltifatı olsa, bu nə bir çətin işdir?”

Onun bütün şübhələri maarifçi mühitin onun düşüncəsinə təsirindən irəli gəlir. Hətta, ölümlərin dirilməsinə İsgəndərin ironik yanaşmalarının və ümumiyyətlə, maarifçilik ideyalarının daşıyıcısı kimi İsgəndərlə ünsiyyəti, İsgəndərin fikirlərinin, istəritməz, onun düşüncəsinə təsiri də az əhəmiyyət kəsb etmir.

Diqqətimizi cəlb edir ki, “ölülərin dirilməsi” əhvalatına inkar mövqeyindən də, tərəddüd mövqeyindən də yanaşanların hamısı Hacı Həsən ağanın ailəsində cəmlənmişdir. Hacı Həsən ağanın arvadı Kərbəlayi Fatma xanımın düşüncəsində də tərəddüd məqamları kifayət qədər güclüdür. Şeyx Nəsrullahın gündə bir qız almağına və Nazlını tələm-tələsik köçürmək məsələsinə tənqidi yanaşmaları da İsgəndərin və onun sələflərinin təmsalında ailənin maarifçi qüvvələrlə sıx ünsiyyətinin nəticəsi kimi yozula bilər.

Beləliklə, müəllif Hacı Həsən ağanın əməli, düşüncə, inanc və xarakterini maarifçi qüvvələrlə cəhaləti təmsil edən qüvvələrin mərkəzində sınağa çəkir.

Hacı Həsən ağanın maarifçilik hərəkətinin onun düşüncəsinə müsbət təsiri zəminində meydana çıxan şübhələri “ölülərin dirilməsi” əhvalatına tam ayıq münasibətə çevrilə bilmir. Elə müəllifi də, ilk növbədə, düşündürən məsələnin bu tərəfidir. Buna görə də mühitin təhlili önə keçir. Bu mühidə “ən ayıq adam da ən sərxoş adam vəziyyətində çıxış etdiyi kimi” (36, 205), düşüncəsində şübhə toxumları ən açıq bir şəkildə yer alan adam da öz mövqeyindən geri çəkilməli olur. Ölümlərin dirilib bu dünyaya qayıtmasının cəfəngiyyatdan başqa bir şey olmadığını dəqiq bilib, onu ətrafındakılara sübut etmək imkanında olmayan və bu imkansızlığın yaratdığı psixoloji durumda daha artıq sərxoşlaşan və dəli olmaq dərəcəsinə gələn İsgəndərlə müqayisədə, Hacı Həsən ağanın fanatik mühitin təsiri ilə öz tərəddüdlərindən uzaqlaşmış, onlara dəstək verməsi komediyada cərəyan edən hadisələrin tragizmini şərtləndirən amillər arasında yer alır. Bir danılmaz həqiqət var ki, Hacı Həsən ağa Kərbə-

layi Fətullahın dirilmə xəbərini eşidəndə də, Şeyxi qarşılamağa hazırlaşanda və qarşılayanda da onun içindəki şübhə qalmaqda idi. Bu şübhəni silib atan, onu dərəcəsiz bir qorxu, xofla əvəz edən məhz Şeyx Nəsrullahın moizələri və psixoloji hücum və təlqinləri olur. Məhz bu zaman Hacı Həsən ağa “qabağa yeriyib, düşür Şeyx Nəsrullahın qabağında səcdəyə” və deyir: “Şeyxim, bizə rəhmin gəlsin, biz yazıq. Biz hər halda sizin əmrinizə itayət etməyə hazırıq. Bizə yazığın gəlsin”. Hacı Həsən ağanı Şeyx Nəsrullahın ayaqlarına qapanmağa məcbur edən Allah qorxusudur. Çünki Şeyx Nəsrullah bilərəkdən bütün moizəsini Qiyamət gününün qorxusu üzərində qurur. Allah hökmləri haqqında həqiqi biliyi və təsəvvürü olmayan müsəlman bəndəsinin bu situasiyada başa düşdüyü ancaq və ancaq Allah qorxusu, Qiyamət qorxusudur. Onun savadsızlıq, maarifsizlik ucbatından Şeyx Nəsrullahın dediklərini həqiqət tərəzisinə qoyub ölçmək və sərbəst qərar çıxarmaq imkanı yoxdur. Buna görə də, özünü büsbütün Şeyx Nəsrullahın ixtiyarına verməkdən başqa çarəsi yoxdur.

N.Nərimanov “Pir” povestində Allah qorxusunu fanatikcəsinə dərk edən qəhrəmanı Məşədi Allahverənin düşüncə və hərəkətlərinə münasibət bildirərək yazırdı: “...Nə olardı ki, buna deyəydilər Allah adildir, hamıya bir gözlə baxır, Allah mehribandır – hamını sevər, bəslər... Xeyr, Məşədi Allahverənə Allahını oruc-namazla tanıtmışdılar. Fəqət deməmişdilər ki, Allahını tanımasan, namaz-orucun da heç. Əvvəl desə idilər, çalış, Allahın sifətlərini bil, adil, mehriban ol, hamını sev, o vaxt Allahına yavuqlaşarsan, yavuqlaşıb da ona məhəbbət bağlarsan, bu məhəbbət səni namaz qılmağa, oruc tutmağa, qeyri yaxşı əməllər etməyə də vadar edər. Düşünmədilər ki, qanunla, qorxu ilə, dürlü-dürlü “vədlər”lə həqiqi məhəbbət meydana gəlməz...” (50,212-213).

Bir qədər əvvəl “Xatiratım”da Mirzə Cəlilin soydaşlarının namaz qılmasına münasibətini xatırlatmışdıq. “Xatiratım”dan

bir məqama da diqqət yeirək: “Hacı dayım əlli-əlli beş yaşında bir kişi idi. Amma elə qocalmışdı ki, namazın rüku və suçudunu hıqqana-hıqqana əda edə bilirdi. Bununla bərabər, o qədər mömin və o qədər namaz qılan idi ki, səhərdən-axşamadək səccadə qabağında namaz qıldardı” (16,657).

İstər N.Nərimanov, istərsə də Mirzə Cəlil möminin Allah qarşısında borcunu “səhərdən axşamadək səccadə qabağında namaz qılmaq”la yerinə yetirəcəyi və yaxud Allah qarşısında borcun ancaq və ancaq oruc və namazdan ibarət olması düşüncəsi ilə razılaşa bilmirdilər.

İstər maarifçi, istərsə də tənqidi realistlərin düşüncəsində möminlik şərtinin oruc-namazla yekunlaşması, Allah qarşısında Quran və şəriət ehkamlarından irəli gələn digər borclara əməl edilməməsi müqavimətlə qarşılır, tənqid obyektı olurdu. Allahını tanımağın oruc-namazla bitməsinə dair möminə təlqin olunan fikirlər, möminliyi şərtləndirən digər məsələlərə laqeyd münasibət onun əxlaq və mənəviyyatında, sosial həyatında atdığı addımlarda naqisliklər doğurur, bu istiqamətdəki hərəkət və əməlləri qarşısında mənəvi məsuliyyət daşımamağa gətirib çıxarırdı.

“Ölülər”in hacı, kərbəlayı və məşədilərdən ibarət personajlarına İsgəndərin irəli sürdüyü ittihamlar məsələnin bu tərəfi ilə bağlı idi. İsgəndər deyir: “... Siz, dəricədən məlakə axaranlar ölən qardaşlarınızın, bacılarınızın və övrət-uşaqlarınızın dirilməyinə razı olmadınız. Niyə razı olmadınız? Ondan ötəri ki, arvadlarınızın hamısını yumruq altında öldürmüşsünüz, ölən qardaşlarınızın arvadını almısınız, ölən dostlarınızın yetimlərinin malını yemisiniz”.

Qurani-Kərimdə qadın hüququ məsələsi bütün incəlikləri ilə yer alır və qorunur. Yetimlərin malını yemək Qiyamət günündə Allah qarşısında bağışlanmaz günahlar sırasında yer alır.

Bəs niyə “möminlər” – Hacı Həsən ağalar, Hacı Baxşəllilər, Hacı Kazım, Hacı Kərimlər, Mir Bağır ağalar qadına, yetim

malına münasibətdə özlərinin möminlik borclarını yerinə yetirməyə həvəs göstərmirlər? Niyə “mömin” adlanan bəndələr, bir qayda olaraq, cəmiyyətdə ciddi sosial problemlərə yol açan əməllərə yol verirlər?

XX əsr realistlərinin, o cümlədən Mirzə Cəlilin birmənalı qənaəti bundan ibarətdir ki, bunun əsas səbəbi ümmətə Qurani-Kərim hökmlərinin ya yarımçıq, ya yanlış çatdırılmasıdır. Dini hökmlərin həqiqi məzmununun insanlara çatdırılmasında dözülməz hal alan maarifsizlik, onların bu hökmlərin həqiqi mahiyyətini dərk edib, əməl və fəaliyyət düsturuna çevirmək imkansızlığı, Allah kəlamlarının ana dilinə tərcüməsinə din xadimlərinin göstərdiyi müqavimət, millətin böyük kütləsinin ərəbcə oxuyub, dərk etmək imkanlarının məhdudluğu, bundan istifadə edən din xadimlərinin daha çox özlərinin mənafeləri nöqtəyi-nəzərindən sərfəli olan ayə və hökmlər üzərində dayanması, insanlarda “Allahın hikmətinə əl aparmaq olmaz” fikrinin hərfi mənada güclü təlqini, insan düşüncəsinin Qurani-Kərimdə böyük yer verilən hər şeyə ağıl və idrakın gözü ilə yanaşmaq, “Allahın onlara verdiyi ağıl və iradə ilə haqqı batıldən ayırmaq”, beləliklə, düşüncənin sərbəstliyinə verilən imkanların din xadimləri tərəfindən bilərəkdən arxa plana keçirilməsi insanın sosial həyatında və əxlaqi-mənəvi dünyasında böyük problemlərin yaranmasına gətirib çıxarır ki, XX əsr sənətkarları, o cümlədən Mirzə Cəlil bütün bunları estetik düşüncənin predmetinə çevirməklə, nəticə etibarilə ictimai fikirdə sağlam mövqelərin formalaşmasına çalışmışlar.

Y. Qarayev yazırdı: “XIX əsrin son rübünün maarifçiləri isə Ağilla yanaşı, həm də Allahu qəbul edir, köməyə çağırır, dini fanatizmə (oxu: fanatizmə- T. S.) qarşı mübarizədə dinin özünün ən müqəddəs silahı ilə- Quranla da silahlanırlar... Həmçinin, daha sonrakı dövrün- XX əsr maarifçılığı da dini tərbiyəni ümumiyyətlə tərbiyənin tərkib hissəsi kimi qəbul və təsdiq edir” (36,129). “Ölülər”in bədii mətni və bu mətnə obyektiv el-

mi münasibət onu da sübut edir ki, bu cür dünyagörüşü təkcə maarifçi realistlərin deyil, eyni zamanda, tənqidi realistlərin də yaradıcılığı üçün səciyyəvi xüsusiyyətdir.

I.3.MİRZƏ ƏLƏKBƏR SABİR

I.3.1. SABİR REALİZMİNƏ ELMİ-NƏZƏRİ VƏ METODOLOJİ YANAŞMANIN BƏZİ ASPEKTLƏRİ

Müasir ədəbiyyatşünaslıq Sabir satirasına münasibətdə yeni metodoloji üfüqlərə can atmaqdadır. Bu, ilk növbədə, sovet ədəbiyyatşünaslığında realizmin tarixi tipləri bölgüsünə tənqidi yanaşmada özünü göstərir. Bu günkü ədəbiyyatşünaslıq realizmin tarixi təkamülünü birmənalı şəkildə qəbul eləsə də, onun tipoloji fərqlərini, hər bir realizm tipinə dair konkret və tam fərqli estetik prinsiplərin müəyyənləşdirilməsini (bir-birini tamamlayan yox, inkar edən prinsiplərin) çətin həzm edir. Tənqidi realizmlə maarifçi realizm arasında, sözün müəyyən mənasında, “Çin səddi”nin çəkilməsi hələ ki rüşeym halında təzahür edən etirazlara yol açır. Prof.B.Əhmədov yazır: “Məqsədimiz realizmin tipoloji cəhətlərini araşdırmaq olmadığından, deyə bilərik ki, bu problem uzun müddət sosrealizm ədəbiyyatşünaslığı mövqeyindən araşdırılmışdır. “Tənqidi realizm” istilahının müəllifinin M.Qorki olması da onun yaranma tarixi və şəraitini aydın şəkildə göstərir. Halbuki dünya ədəbi prosesindən kənar da yaranmayan realizmin bu mərhələsini yalnız “tənqidi realizm” istilahi ilə adlandırmaq onu məhdudlaşdırmaq demək olardı” (21,245-246). Burada müasir ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinin sovet ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinə müxalif yanaşması son dərəcə ehtiyatlı bir mövqedən ortaya qoyulmuşdur. Müəllifin təhtəlxüur olaraq duyduqları bədii mətn materialları ilə üzvü əlaqəyə girib elmi hipotezaya çevriləndə o, məsələnin qoyuluşunu bir qədər də sərtləşdirir: “Tənqidi realizmi burjuva

əleyhinə yönəlmiş bir cərəyan kimi əlaqələndirmək də düzgün olmazdı... Uzun müddət dünya ədəbi prosesinin ən uzunömürlü yaradıcılıq metodu kimi hakimlik edən realizmə XX əsrin əvvəllərində “tənqidi” epitetinin artırılması nəyi dəyişir?” (21,246). Fikrimizcə, sualın qoyuluşu tam elmidir.

Düşünürük ki, müasir ədəbiyyatşünaslıqda “tənqidi realizmin konkret zaman çərçivəsinə aid edilməsi” və bilavasitə 1905-1907-ci illər inqilabının yaratdığı tarixi şəraitin məhsulu olması haqqında qənaətlərin ideoloji yanaşmadan irəli gəlməsinə dair səslənən fikirlər də (B.Əhmədov) kifayət qədər yeni və elmi cəhətdən əsaslıdır. Fikrimizcə, bu fikrin davamı olaraq “tənqidi realizmlə yanaşı maarifçi realizmin də eyni zaman çərçivəsində paralel inkişafı”na diqqətin yönəldilməsi və “yeni mərhələdə realizmin aparıcı olduğu” qənaətinin irəli sürülməsi realizmin keyfiyyət mərhələlərinin bir-birinə sıx bağlılığını, mərhələ fərqlərinin tipoloji cəhətdən tam fərqli realizm tiplərinə gətirib çıxarmadığı qənaətini irəli sürməyə xidmət edir. **Məsələyə bu cür yanaşmanın məntiqi professor B.Əhmədovu haqlı olaraq belə bir qənaətə gətirir: “Sosrealizmin öz ömrünü başa vurmasından sonra məsələyə yenidən qayıtmaq, realizmin tipoloji növlərini və mərhələlərini araşdırmaq hələ də aktuallığını qoruyub saxlayır” (21,247).**

Lakin müəllifin realizmi tipoloji bir vahid kimi təsdiqləməyə yönəlmiş axtarışlarında mübahisə doğuran cəhətlər də vardır. Əslində mübahisə doğuran mülahizələr obyektiv səbəblərdən qidalanır və sovet ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsindən qopub çağdaş milli ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinə keçid prosesinin yaratdığı psixoloji halı əks etdirir. Tədqiqatçı bir tərəfdən müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə və tamamilə doğru olaraq yazır: “Bu realizm ... cəmiyyətin bütün təbəqələrini çılpalığı, təfərrüatları ilə təhlil edərək ona təsir göstərmək imkanına malik olur” (21,247). Lakin onun “Tənqidi realistlərin satira projektorlarını cəmiyyətin ən aşağı təbəqələrinin

üzərinə yönəltməsi də xalq təmsilçilərini onların arasında axtarmaqdan doğurdu... onların bədii əsərlərinin baş qəhrəmanına çevrilməsi, əslində aşağı təbəqənin oyanmasına bir işarə idi” (21,254) kimi fikirləri ilə razılaşmaq çətindir.

Çünki “Cəmiyyətin bütün təbəqələrini çılpıqlığı, təfərrüatları ilə təhlil etmək” Sabir satirasını “milli həyatın ensiklopediyası”na çevirən əsas şərtidir. Bu “təhlil”in “ona təsir göstərmək imkanı” isə bütünlükdə Sabirin milli intibah idealını gerçəkləşdirir. Bu son dərəcə düzgün müşahidə və ümumiləşdirmədir. Bizə görə, “tənqidi realistlərin satira projektorları” “cəmiyyətin ən aşağı təbəqələrinin üzərinə yönəlirdi”sə və “xalq təmsilçiləri onların arasında axtarı”ırdısa, bu mahiyyətə tənqidi realizmin (və Sabirin) “cəmiyyətin bütün təbəqələrini çılpıqlığı, təfərrüatları ilə təhlil etmək” imkanını və deməli, bu realizmin (və satiranın) “milli həyatın ensiklopediyasına” çevrilməsini, nəticə etibarlı ilə isə sənətkarın milli intibah idealını kölgədə qoya bilər.

Məsələ burasındadır ki, sovet ədəbiyyatşünaslığında Sabir realizminin realizmin ayrıca bir mərhələsi olmaqla bərabər, ayrıca bir tipi kimi də fərqləndirilməsi kifayət qədər ciddi ideoloji tendensiyalara söykənir. Məhz həmin ideoloji tendensiyalar realizmin əvvəlki mərhələsini “maarifçi realizm” adı altında XX əsrin əvvəlləri üçün artıq “sönməkdə olan realizm” kimi xarakterizə etməyə və realizmin tamam fərqli yeni bir tipindən danışmaq imkanı verirdi. Realizmin yeni tipinin elanı isə sovet ədəbiyyatşünaslığında daha çox onu ideoloji cəhətdən özünü küləşdirmək, siyasi rejimin yaratmağa niyyətli olduğu proletar-sovet ədəbiyyatının ərəfəsi, onu hazırlayan ədəbiyyat tipi kimi qələmə vermək tendensiyasına söykənirdi. Realizmin bir mərhələsindən digər mərhələsinə keçidin əsaslı tipoloji fərq kimi qələmə verilməsi birinci mərhələnin əsasında dayanan maarifçilik dünyagörüşündən imtinaya elmi və estetik əsas yaratmaqla bir-

başba bağlı idi. Sovet ədəbiyyatşünaslığı əsaslandırmağa çalışırdı ki, “XX əsr Azərbaycan tənqidi realizmi realizmin yeni bir mərhələsi olmaqla bərabər, həm də artıq bu dövrdə təşəkkülə başlayan sosialist realizminin də ərəfəsidir” (36,240).

Tənqidi realizmin “sosialist realizminin ərəfəsi” elan olunması, yaxud “Sabirin yaradıcılığında sosialist realizminin estetik prinsipləri”nin formalaşmasına dair iddialar (Şamil Salmanoğlu) isə sosialist realizminin “milli ədəbi prosesdə daxili, qanuni, dialektik bir inkişafın təbii və məntiqi bəhrəsi kimi” formalaşmasını (36,244) əsaslandırmaq üçün lazım idi.

Sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığı realizmin mərhələləri və tipi kimi maarifçi və tənqidi realizmin estetikası və bu estetikanın formalaşdırılmasına təkan verən dünyagörüşü arasında yaxınlıqdan, bir-birini tamamlayan cəhətlərdən çox, onları fərqləndirən cəhətlər üzərində dayanmağa üstünlük verir. Buna görə də realizmin yeni mərhələsini, yaxud tipini formalaşdıran dünyagörüşünün maarifçi realizmdəkindən köklü fərqi əsaslandırılır. Tənqidi realizm mərhələsində maarifçi dünyagörüşünün artıq iflasa uğramasından və xüsusən 1905-1907-ci illər inqilabının təsiri ilə sənətkarların tam yeni bir dünyagörüşünə - inqilabi demokratik dünyagörüşünə yiyələnməsindən, realizmin yeni tipinin əsasında da bu dünyagörüşünün dayanmasından birmənalı söhbət açılır.

Bizdə realizmin mərhələ təsnifatının və tipologiyasının elmi şəkildə əsaslandırılması görkəmli nəzəriyyəçi alim Y.Qarayevin adı ilə bağlıdır. Y.Qarayev rus ədəbiyyatşünası Petrovun fikrinə istinadən yazır: “İnsan xislətinin qüsurlarını ləğv etmək istiqamətində maarifçi bədii təsir, tərbiyə və mübarizə üsullarının gücsüzlüyü aşkar olandan sonra ədəbiyyat yeni çıxış yolları axtarır və tənqidi realizmin məfkurə əsasını artıq burjua epoxasının yaratdığı demokratik ideologiyanın və inqilabi demokratiyanın nailiyyətləri təşkil etməyə başlayır (160,161)” (36,139). Konkret olaraq Sabir realizminin əsasında dayanan dünyagörü-

şünün mahiyyətini Y.Qarayev aşağıdakı kimi izah edir: “Rus realist şeirində yeni epoxa inqilabi demokratiyanın böyük şairi Nekrasovla başladığı kimi, bizdə də Sabirlə başladı. Bu, eyni ideya amilinin – inqilabi demokratiyanın hər iki milli poeziyanın tarixində oynadığı eyni bir xidmət roluna ən yaxşı tipoloji nümunədir” (36,139).

“Bir sənətkar kimi yazıçının bədii metodunu yalnız yazıçının bir mütəfəkkir kimi dünyagörüşü ilə fərqləndirmək və qarşı-qarşıya qoymaq olar” qənaətindən çıxış edən **böyük tənqidçi Sabirin dünyagörüşünün əsasında inqilabi-demokratiyanın durduğunu əsaslandırmaqla onun satirasını “islah üçün tənqid” məramından büsbütün ayırır və ona “kökündən qazmaq, baltanı dibindən vurmaq”, “inkar və rədd etmək üçün tənqid” statusu verir. Sovet dövründə yazılmış bəzi tədqiqatlarda elmi cəhətdən mükəmməl şəkildə əsaslandırılmış kimi qəbul edilən bu konsepsiya həm həmin dövrün özünün, həm də milli müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsində bəzən birbaşa, bəzən də dolayı yolla mübahisə predmetinə çevrilir. Sabirin dünyagörüşünə və estetik məramına başqa bir rakursdan yanaşma önə çıxır.**

Müşahidələr göstərir ki, müstəqillik dövrünün araşdırmalarında Sabir satirasını inqilabi demokratik dünyagörüşü mövqeyindən yox, maarifçi dünyagörüşü mövqeyindən dəyərləndirmə meyli getdikcə güclənir. Bu sırada akademik İ.Həbibbəylinin bəzi ümumiləşdirmələri Sabir satirasına düzgün elmi-metodoloji yanaşmanın konsepsiya bazası rolu oynaya bilər. Onun “Mirzə Ələkbər Sabirimiz” məqaləsindən belə bir əsaslı tezis keçir: “Mirzə Ələkbər Sabirin satiralarında mövcud vəziyyətdən çıxış yolu kimi məktəbə, ictimai-mədəni və texniki tərəqqiyə, milli-mənəvi özünüdərkə çağırış motivi ön mövqeyə çəkilmişdir” (24,115). Məsələ burasındadır ki, “mövcud vəziyyətdən çıxış yolu kimi” irəli sürülən bu ideyalar bilavasitə maarifçi dünyagörüşünün bədii ifadəsi kimi meydana

çıxmışdır. İ.Həbibbəylinin məqaləsindən keçən və onun birinci tezisini daha da dərinləşdirən aşağıdakı tezis Sabir satirasının əsasında maarifçi dünyagörüşünün dayanmasına dair əsaslı düşüncələrə stimül verir: **“Milli oyanışa nail olmağın yolunu şair elmə və təhsilə yiyələnməkdə, özünüdərk etməkdə, dünya işlərindən baş çıxarmaqda görür”** (24,116). **“Milli oyanışa nail olmağın yolu”na bu cür nüfuz Sabir satirasının islahe-dici, tərbiyəedici mahiyyətini önə çəkir, onun gülüşünün birmənalı “inkar və rədd etmək” xarakteri (Y.Qarayev) da-şması fikrinə tənqidi yanaşmanı ortaya qoyur.** Fikrinin təsdiqi üçün o, Sabir yaradıcılığında xeyli şeirin adını çəkir və yazır: **“Şerti olaraq bu tip şeirləri maarifçi-satirik şeirlər adlandırmaları”** (24,116). Bu tezis Sabir satirasında maarifçi dünyagörüşünü ön mövqeyə çıxarmaqla bərabər, şairin yaradıcılığında tipoloji cəhətdən bu şeirlərdən fərqlənən və böyük satirikin yaradıcılığını tənqidi realizmin nümunəsi kimi təsdiq etməyə imkan verən şeirlərin də olduğunu nəzərdə tutur. Bununla belə, diqqətimizi cəlb edir ki, İ.Həbibbəylinin Sabir satirasında demokratik (məhz demokratik, inqilabi-demokratik yox) dünyagörüşü axtarıcılığında belə bu satiraları **“sosialist inqilabına aparan yolun başlanğıcı”** kimi təqdim etmək tendensiyası yoxdur. O, Sabirin inqilabi-demokratik dünyagörüşünün nümunəsi kimi götürülən əsərlərinə belə, şairin milli intibah ideali çərçivəsindən və milli azadlıq uğrunda mübarizənin bədii əksi kimi baxır: **“M.Ə.Sabirin yaradıcılığı milli olduğu qədər də bəşəri-dir. Şair kasıb, məktəbdən uzaq salınmış, cəhalət girdabına düş-çar edilmiş, hüquqları əlindən alınmış həmvətənlərini müdafiə etmək, onların gözünü açmaq, haqlarını anlatmaq, ilk növbədə, mənsub olduğu Azərbaycan xalqına, sonra isə eyni taleli digər xalqların azadlığına da xidmət etmişdir”** (24,117-118).

İlk təəssüratda bu fikir bir o qədər də yeni görünür. Çünki sovet ədəbiyyatşünaslığında da Sabirin milli azadlıq mübarizələrinə mənəvi dəstək olmasından söhbət açılmışdır. Lakin hə-

min söhbət daha çox “ictimai aşağılar”ın “ictimai yuxarılar”ın zülmünə, zülmkarlığına qarşı çıxışları kimi təqdim olunmuşdur.

İ.Həbibbəylinin təfsirində demokratik dünyagörüşünün xalqın milli azadlıq mübarizəsi kontekstindəki təqdimi metodoloji baxımdan tamam doğrudur və Sabirin milli intibah idealının mahiyyətini bir qədər də əhatəli şərh etməklə bərabər, hətta mühacirət ədəbiyyatşünaslığında da məsələnin bu tərəfinə baxışla tam üst-üstə düşür.

Məsələ burasındadır ki, mühacirət ədəbiyyatşünaslığı ideoloji təsirdən kənar ədəbiyyatşünaslıq kimi Sabir satirasında milli həyat problemlərinin hərtərəfli bədii əksindən danışanda da, böyük sənətkarın “bütün türk və islam ölkələrini hürriyyətə və milli hökmranlığa qovuşmuş olaraq görmək” arzusunu önə çıxaranda da onun satirasının tərbiyəedici mahiyyətini, “şeyirləri ilə cəmiyyətin islahına və tərəqqisinə çalışması”nı əsas götürür. Sabirin estetik idealının bu “islah”dan doğan tərəqqi ilə bağlılığını sübut edir. Mühacirət ədəbiyyatşünaslığı ilə Azərbaycan sovet və hətta müasir milli ədəbiyyatşünaslıq arasında məsələyə münasibətdə prinsipial fərq burada meydana çıxır. Məsələyə münasibətdə müasir ədəbiyyatşünaslıq sovet ədəbiyyatşünaslığından nə qədər irəli getsə də Sabirin satira tənqidinin perspektivlərini bütövlüyü ilə təsəvvür etməyə çətinlik çəkir. **Tənqidi realist adlandırılan sənətkarlar – Mirzə Cəlil, Sabir məsələni nəzəri müstəvidə qoyan zaman islah konsepsiyasına söykəndiklərini etiraf etsələr də, ədəbiyyatşünaslığımız bu konsepsiyanı “islah”a daha çox üstünlük verir.** Cəlil Məmmədquluzadə “... xalqı gərək yazmaqnan və kinayə sözlərnən xabi-qəflətdən oyadıb başa salaq” (“Molla Nəsrəddin”, 1906, 18 avqust) deyirdi. Onun bu məramı Sabirin “millətin rəhnüması tərbiyədir” konsepsiyası ilə tam üst-üstə düşür, biri-birini tamamlayırdı.

Biz müasir ədəbiyyatşünaslığın Sabir poeziyasında “dövrün, ayrı-ayrı zümrələrin, insanların mənəvi-əxlaqi problemləri

əyaniləşir”, “cəmiyyətin bu zümrələri ümumilikdə milləti təmsil edir” (B.Əhmədov) qənaətlərinə inanır və bütün bunları estetik həqiqətin elmi dərki kimi qavrayırıq. Lakin ədəbiyyatşünaslığımızda özünə yer alan “realizmdə xalqın ictimai şüuru, keçmişi və bu günü, həyat tərzini, əxlaqı, düşüncəsi və s. təsvirdən daha çox, təhlil, təftiş, ittiham və hətta inkar olunur” kimi qənaətləri Sabir realizminin (və ümumiyyətlə realizmin) estetik əxlaqı kimi qəbul edə bilmirik.

Mənsub olduğumuz xalqın ən qədim bir mədəniyyətə malik olmasından, az qala bəşər sivilizasiyasının beşiyinin Azərbaycanla bağlılığından danışırsınız, zəngin tarixi ənənələrimizdən qürurla söhbət açırsınızsa, realist şəirdə (burada: tənqidi realist – T.S.) “xalqın ictimai şüuru, keçmişi və bu günü, həyat tərzini, əxlaqı, düşüncəsi”nin “təftiş, ittiham və hətta inkar olunması” ilə necə razılaşırsınız? Böyük vətəndaş düşüncəsinə malik realistlərin belə bir mövqedə olmalarının mümkünsüzlüyü bir tərəfə, hətta onlar bu mövqedə olmuş olsalar belə, biz bu mövqeyi hansı məntiqlə qəbul edirik? Axı xalqın ictimai şüuru və keçmişinin inkarı mahiyyət etibarilə onun milli tarixi varlığının inkarı demək deyilmi?

Gəlin bir qədər əhatəli düşünək. Azərbaycan xalqının tarixi keçmişini ancaq “cəhalət yuvası” hesab etmək və bu keçmişin büsbütün inkara layiq olduğunu düşünməyin məntiqi bizi hara aparır? Özümüzü, öz tarixi varlığımızı inkara. Bəs kökü haradan gəlir? Məsələ məhz bundadır. Məsələ, məhz özümüz də hiss etmədən, sovet düşüncə tərzindən qopmağa çətinlik çəkməyimizdədir. Çətinlik isə ondan yaranır ki, bəzən bu düşüncənin əsarətində qaldığımızı sadəcə olaraq hiss etmirik.

Etiraf etməliyik ki, bizdə tənqidi realizmin estetik prinsiplərinə dair həlledici qənaətlər sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında və sosrealizmin “estetik” prinsiplərinin təsiri altında formalaşdırılmışdır.

XX əsr satirasındakı tənqidin keyfiyyəti və xarakteri ilə sovet ədəbiyyatşünaslığında bu tənqiddə verilən təfsir arasında ciddi fərqlər mövcuddur. XX əsr satirasındakı ictimai həyata tənqidi münasibət sosrealist tənqidi yanaşmada inkarçı münasibətlə əvəz olunmuşdur. Sabir ictimai həyat problemlərini tənqid müstəvisinə gətirir, sosrealist tənqid isə Sabirin baxışlarını milli həyat tərzinə inkarçı yanaşma, hətta bəzən qəti inkarçı yanaşma kimi təfsir edirdi.

Sabirin yaşadığı və analitik bədii təhlildən keçirdiyi zaman sovet siyasi rejimi ilə müqayisədə keçmiş idi. Sovet siyasi rejiminin həm ədəbiyyatda, həm də tənqiddə yeganə yaradıcılıq metodu kimi qəbul etdiyi sosrealizm keçmişə nihilist münasibət təlqin edirdi. İstər klassik irsin təfsirində, istərsə də yeni yaranan ədəbiyyatda milli-tarixi keçmiş “Azərbaycanın ən qara və günəşsiz günləri”, “köhnə dərəbəylik dövrü” (M.Arif) kimi xarakterizə edilirdi. Əlbəttə, keçmişə bu cür nihilist münasibət ideoloji məfkurə ilə bağlı idi. Siyasi rejimin mərkəzdəki ideoloqları yeni quruluşun üstünlüklərini qabartmaq üçün keçmişə ayaq altına salıb tapdalayırdı, onu bütün vasitələrlə gözdən salmağa, keçmiş zaman və həyatın mənfur obrazını yaratmağa çalışırdılar. M.Qorki yazırdı: “Keçmişin zəhərli və katorqaya oxşayan çirkin həyatını yaxşı işıqlandırmaq istəyiriksə, o zaman özümüzə ona hal-hazırın nailiyyətləri yüksəkliyindən, gələcəyin böyük məqsədləri yüksəkliyindən baxmaq bacarığını inkişaf etdirməliyik” (9,226). 30-cu illərdə bu ideoloji resept marksist tənqidi düşüncəyə ötürülür və sənətkarların yaradıcılığına yanaşmanın elmi meyarına çevrilirdi. Keçmiş sovet yazıçısının qələmində yalnız qaranlıq bir dünya kimi təsvir edilməli, mövzu elə işlənməli idi ki, oxucuda keçmiş həyata (əslində milli tarixi varlığa) nifrət təlqin etsin, bu həyatla müqayisədə sovet quruluşunun üstünlüyü aşkar nəzərə çarpsın.

Sabir sosrealizm dövründə yaşamamış, bu dövrdə yazıb yaratmamışdı. Buna görə də elə görünə bilər ki, sosrealizmin

ideoloji prinsiplərinin Sabirə aidliyi yoxdur. Lakin sosrealist tənqidi düşüncənin Sabir yaradıcılığına verdiyi təfsirlərin milli ictimai şüura yeridildiyini nəzərə alsaq, məsələnin mahiyyəti aydınlaşar. Sabirin yaşadığı zamanı sosrealist tənqidi düşüncə sovet siyasi rejimindən əvvəl mövcud olan “qaranlıq bir dünya” kimi təqdim edir, Sabirin estetik idealının məram və məqsədini təhrif edərək, böyük sənətkarın satiralarında “keçmişin zəhərli katorqa həyatı”ndan bəhs olunduğunu dönə-dönə milli ictimai şüura yeridirdi. Sabir satirası yox, Sabir satirasına verilən təfsirdə XX əsr milli mühiti büsbütün avamlıq, cahillik, istismar və dərəbəylik mühiti kimi qələmə verilir, Sabir satirasında məhz bu qaranlıq dünyanın inkar və ifşasının önə çəkildiyi iddia olunurdu. “Estetik idealın inkar yolu ilə təsdiqi” Sabir satirasının yeganə kredo elan edilirdi.

“İstismar dünyasını təmsil edən ictimai qüvvələr Sabirin yaradıcılığında artıq öz dövrünü bitirən, vaxtı keçmiş qüvvələr kimi göstərilir” düşüncəsi ilə (3,14) bu satiradakı milli ruh ancaq aşağı kütlələrin mənafeyini önə çəkən, onlara humanist münasibət ifadə edən xəlqiliklə əvəz olunurdu. Sovet ədəbiyyatşünaslığının mövqeyinə görə, Sabir satirası ona görə xəlqi idi ki, burada “zəhmətkeşlər, xalq kütlələri, cəmiyyətin maddi sərvətlərini yaradanlar böyük gələcəyi olan bir qüvvə kimi tərənnüm edilir” (3,19). **Sovet ədəbiyyatşünaslığının məsələyə bu tip sinfi-ideoloji yanaşması nəticə etibarlı ilə Sabirin milliliyini xəlqiliklə əvəz edir və beləliklə, onun satirası öz həqiqi ictimai məzmunundan və estetik mahiyyətindən uzaq düşürdü. Çünki sovet ədəbiyyatşünaslığı əksər hallarda xəlqiliyi sinfi məzmununa tabe tutur. Halbuki öz ilkin (sovet ədəbiyyatşünaslığındakı təfsirindən əvvəl) məzmununda xəlqilik tarixi estetik kateqoriya olaraq milliliyin ifadəsi kimi təzahür edir.** Belinskinin təfsirində xəlqiliklə milliliyin sərhədlərini ayırmaq mümkünsüzdür. Böyük tənqidçiyə görə, xəlqiliyin mayasında millilik dayanır. Öz zamanında “xəlqiliyi ədə-

biyyatın birinci məziyyəti” hesab edən tənqidçi yazır: “Zahirən elə görünür ki, bir rusun öz əsərlərində rus olmasından asan nə var? Halbuki, bir rusun öz əsərlərində qabiliyyətli ola bilməsi rus ola bilməsindən asandır. Yaradıcılıq istedadı olmadan xəlqi olmaq mümkün deyildir” (14,91). Milliliyin xəlqiliyi şərtləndirən ən əsas keyfiyyət kimi çıxış etdiyini aşağıdakı sitatda o, bir qədər də möhkəmləndirir: “Birinci böyük və milli rus şairi olan Puşkindən sonra hamı xəlqiliyə üz qoymuş, hamı onun dalınca qaçmış, ancaq buna o adamlar nail olurlar ki, onlar əsla buna çalışmayıb yalnız öz olduqları kimi qalmaq istəyirlər” (14,92).

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığından, hətta sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığından da xəlqiliklə milliliyin bir-birini tamamlayan, bir-birini şərtləndirən anlayışlar olması fikri keçir. Fikrimizcə, milliliyi həqiqi bədii ədəbiyyatın siması kimi götürüb, onun mayasında geniş mənada xəlqiliyin dayandığını düşünənlər məsələyə daha elmi və daha obyektiv yanaşırlar. Tənqidçi A.Hüseynov yazır: “...Hər bir ədəbiyyatın bütövlükdə milli simasının başlıca mənbəyini və həlledici amilini, şübhəsiz ki, obyektiv cəhətdə - onun xalq həyatı və mədəniyyəti ilə bağlılığında axtarmaq lazımdır. Bədii yaradıcılığın milli səciyyəsi, hər şeydən əvvəl, bunlarla şərtlənir” (27,35-36). Tənqidçinin “bədii əsərin milli müəyyənliyi, əsl milli siması”nı onun xəlqi mahiyyətindən ayırmaması bu günkü ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə də tam müasir səslənir. Bununla belə, bu günkü ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsində xəlqiliyin bütövlükdə milli müəyyənlikdə, milli həyat problemlərinin bədii inikasında təzahür etməsində yox, onu daha çox zəhmətkeş kütlələrin həyatının təsvirində axtarmaq, başqa sözlə, xəlqiliklə milliliyi estetik düşüncənin fərqli təzahürləri kimi qələmə vermək tendensiyası aparıcı mövqedədir. Daha açıq desək, xəlqiliyin “ictimai aşağılar”ın mənafeyinin müdafiə edilməsi kimi başa düşülməsi problemi ədəbiyyatşünaslıqda indi də qalmaqdadır.

Digər tərəfdən, Sabir satirasında “tək-tək bəylər, ruhanilər yox, bütünlükdə bəylik, ağalığ, istismarçılıq”ın ifşa olunmasına dair səslənən fikirlərlə razılılaşmaq çətinlik doğurur. Çünki Sabir satirasında “ağalığ, istismarçılıq psixologiyası”, “şahlığ, sultanlıq, tiranlıq”ın ümumiyyətlə tənqidindən çox, milli problemlərin həllinə biganəlik göstərən, yaxud da bütün məsələlərə öz şəxsi mənafeləri mövqeyindən yanaşan, milli ictimai düşüncə nümayiş etdirə bilməyən çoxsaylı yuxarı təbəqə nümayəndələri ayrı-ayrılıqda kəskin tənqid hədəfinə çevrilmişdir. Məgər Məhəmmədli şah, Sultan Əbdülhəmid, Mir Haşım, Zilli Sultan, Hacı Mirzə Həsən, Atabəy Əzəm (Mirzə Əsəsgər xan), Eynüddövlə, Mirzə Əli Əkbər, Şeyx Fəzlullah, Kamil paşa, Kamiran Mirzə, Nasirülmülk, Muxbirussəltənə, Rəhim xan, Molla Məhəmmədağa Ərəszadə Sabir satirasının kəskin tənqid hədəfləri deyildi?

Prinsipial fərq nədədir? Sabirdə “bütövlükdə bəylik, ağalığ” yaxud “şahlığ, sultanlıq, tiranlıq” ifşa olunurdusa, birinci halda, bu məsələni konkret tarixi situasiyanı hədəf almaqdan uzaqlaşdırır, qoyulan məsələləri kifayət qədər mücərrədləşdirir. İkinci halda, aşağı-yuxarı təbəqə mənafeələrini önə çəkir, satiraların bədii konfliktinə sinfi məzmun verir. Üçüncü halda isə, bu mücadilə tarixinin milli mənafe üçün perspektivlərini heçə endirir.

Sabirin açdığı dava bəyliyə, ağalığa, mülkədarığa, kapitalistliyə, şahlığa, sultanlığa qarşı deyildi. Sabir hər bir təbəqə nümayəndəsinə konkret situasiyadakı konkret hərəkət və əməlinə görə qiymət verirdi. Sabir ictimai və milli şüur yoxsulluğuna qarşı mübarizə aparırdı. O, Cənublu və Şımallı Azərbaycanda, Türkiyədə və İranda, bütövlükdə isə türk dünyası və müsəlman aləmində cərəyan edən ictimai-siyasi hadisələri ardıcılıqla izləyir, səlahiyyət sahiblərinin əməl və hərəkətlərini, bu əməl və hərəkətləri istiqamətləndirən düşüncələrini milli, türk dünyası və müsəlman xalqlarının mənafeyi

və tərəqqisinə münasibət baxımından analitik bədii təhlildən keçirirdi. Nə Sultan Əbdülhəmid, nə Məhəmmədəli şah, nə ali rütbəli ayrı-ayrı ruhanilər, dövlət vəzirləri və s. tutduqları vəzifəyə - şahlıqlarına, sultanlıqlarına, vəzirliklərinə, ali ruhani rütbəsinə görə tənqid hədəfinə çevrilmirdilər. Şahdan sultana, kapitalistdən mülkədara, fəhlədən kəndliyə qədər tənqidin bir məramı, bir amalı vardı: Vətənin, türk və müsəlman dünyasının tərəqqisi və gələcəyi uğrunda mübarizə, bunun üçün milli, türkçülük və ümmətçilik düşüncəsi nümayiş etdirmək zərurəti. Sabir şahı da, gədanı da amansız tənqidi münasibətin hədəfinə onun vətəndaşlıq düşüncəsini oyatmaq üçün çevirirdi. Şah da, sultan da, vəzir də, ali rütbəli ruhani də Sabiri ictimai mənafe, milli müstəqillik, türkçülük və islamçılıq düşüncəsinə sədaqət nöqtəyi-nəzərindən maraqlandırır. Onun satiralarının tənqid pafosunda vətəndaşlıq amalına, türk, islamçılıq ideyalarına biganə olan, cəmiyyətin tərəqqisinə, dövlətçiliyin inkişafına əngəl törədən, buxov olan ayrı-ayrı səlahiyyət sahibləri ən yüksək bədii ümumiləşdirmə səviyyəsində tənqid hədəfinə çevrilirdisə, əks mövqedə dayanan “türk qanlı, müsəlman etiqaqlı, firəng fikirli, Avropa qiyafəli fəda”lərə (Ə.Hüseynzadə) mənsub olduğu zümrədən və təbəqədən asılı olmayaraq müsbət münasibət ifadə olunur, onların düşüncə, əməl və hərəkətləri alqışlanır: Müzəffərəddin şah, Mirzə Cahangir xan, Mirzə Nəsrulla Məlikül-Mütəkəllimin, Sipəhdar, Sərdar Əsəd, Şapşal, Şeyx Fəzlullah, Həsən bəy Məlikov Zərdabi, Seyid Əzim Şirvani, Həbib bəy Mahmudbəyov, Hacı Məcid Əfəndi. Sabir satirasında öz müsbət əməlləri ilə adı keçən yuxarı təbəqə nümayəndələrinin sırasını bir qədər də zənginləşdirmək olar. Öz işıqlı əməlləri ilə Sabirin rəğbətində səbəb olmuş bu insanlar arasında nüfuzlu müctəhidin, mülkədarın, hacının, böyük bir elin rəisinin, ən nəhayət, hətta Məhəmmədəli şahın mürəbbisinin də adı var. Amma Sabir satirasında onlara mənsub olduğu təbəqəyə, tutduğu vəzifəyə görə istismarçı, boynuyuğun, millət və din düşməni

kimi yanaşmaq tendensiyası yoxdur. Çünki Sabirin apardığı mübarizə, onun milli, türkçülük və ümmətçilik ideali siniflər mübarizəsinin fəvqündə dayanır. Ə.Yurdsevərin tamamilə düzgün vurğuladığı kimi, “Sabirin ideali gərək öz yurdunu, gərək-sə bütün türk və islam ölkələrini hürriyyətə və milli hökmranlığa qovuşmuş olaraq görməkdi” (43,33).

I.3.2. M.Ə.SABİR YARADICILIĞI MİLLİ ƏDƏBİ TƏNQİDİN OBYEKTİ KİMİ

M.F.Axundzadə Azərbaycan ədəbi tənqidinin əsasını qoymuşdur. Ondan sonra milli ədəbi tənqidin irəliyə doğru hərəkətinə “Əkinçi”, “Ziya” və “Kəşkül” qəzetləri təkan vermişdir. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri isə ədəbi tənqidimizin tarixində müstəsna mövqeyə malikdir. Bu mərhələni özünəməxsusluqları ilə seçilən “Azərbaycan tənqidi” kimi səciyyələndirən prof. Ş.Vəliyev tamamilə doğru yazır ki, “bu vaxt ədəbi tənqid ötən tarixi mərhələlərdəkinə nisbətən ictimai-fəlsəfi fikirlərlə daha sıx təmasda olur və bunun nəticəsində də ədəbi-bədii və poetik prosesdəki kardinal problemlərə fəal münasibəti ilə seçilirdi” (61,9). Bu mərhələdə F.Köçərli, S.Hüseyn, Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağayev kimi peşəkar tənqidçilər yetişmişdi. “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat” jurnalları ətrafında birləşən ədəbi qüvvələrin, H.Cavid, A.Səhhət, A.Şaiq kimi romantik sənətkarların ədəbi prosesə fəal müdaxilələrini də nəzərə alsaq, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində ədəbi tənqidin ümumi mənzərəsini təsəvvür etmək mümkündür.

Ədəbi-mədəni fikir tariximizin sözügedən mərhələsində tənqid estetik düşüncəni oyatmaq, onun irəliyə doğru hərəkətinə təkan vermək zərurətindən doğmuşdu. Yeni tipli ədəbiyyat uğrunda mübarizə, Azərbaycan ədəbiyyatının yol ayrıcında qalması tənqidi düşüncəni fəallaşdırmış, onun ədəbi prosesə fəal müdaxiləsini qaçılmaz etmişdi. F.Köçərli və S.Hüseyn kimi Ə.Hüseyn-

zadə və Ə.Ağaoğlunu da, “Molla Nəsrəddin”çilər kimi “Füyuzat”çıları da ədəbi tənqiddə milli ədəbiyyatın problemləri gətirmişdi. İndiyə qədər ədəbiyyatşünaslıqda tənqidi fikir tariximizin bu mərhələsinin nümayəndələrinin estetik baxışlarındakı fərqlərdən daha çox danışılmış, bəzi hallarda onların ədəbi-elmi düşüncə sistemləri arasında “Çin səddi” çəkilmişdir. **Fikrimizcə, sözü gedən mərhələnin ədəbi tənqidinin romantik və realist tənqid kimi təsnif edilib öyrənilməsi elmi-metodoloji baxımdan özünü doğrultmayan tendensiyadır.** Bədii yaradıcılıq metodunun ədəbi tənqidin də yaradıcılıq metodu kimi düşünülməsinin necə acı nəticələr verdiyini keçən əsrin 20-30-cu illərinin ədəbi təcrübəsində aydın görmək olar. İkinci tərəfdən, müasir ədəbiyyatşünaslıq çox haqlı olaraq bədii düşüncə metodu ilə tənqidi düşüncə metodu arasında bərabərlik işarəsi qoymağın doğru olmadığını və heç cür özünü doğrultmadığını sübut edir. Ədəbi tənqidin elmi-nəzəri və metodoloji problemlərini ardıcıl şəkildə araşdıran professor R.Xəlilov (Ulusel) yazır: “Y.Surevtsev isə haqlı olaraq göstərir ki, “sırf bədii yaradıcılıq metodu olan sosialist realizmi tənqiddə tətbiq edilə bilməz”. Axı, məlum olduğu kimi, realizm (həmçinin sosialist realizmi) varlığın obrazlı inikas üsuludur... Buna görə incəsənəti təhlil edən tənqidin metodu onun obyektini olan incəsənətin metodu ilə eyniləşə bilməz... Tənqidin metodologiyasını müəyyənləşdirməyə çalışarkən, hansı bir sahəninə metodologiyasını tənqiddə tətbiq etməyə ehtiyac yoxdur. Çünki tənqidin metodologiyası elə tənqidi metodologiyadır (burada “tənqidi” ifadəsi sözün hərfi mənasında deyil, spesifik dərk etmə üsulu kimi anlaşılır)” (32,162-163).

Məsələnin başqa bir tərəfi də vardır. Ədəbi tənqidin konkret tarixi praktikası da onun metodologiyasını bədii yaradıcılığın metodologiyası ilə eyniləşdirməyi mümkünsüz edir. Məsələn, əgər tənqid tariximizdə az qala daşlaşmaqda olan “romantik tənqid M.Hadi, A.Səhhət, H.Cavid və A.Şaiqin – mütərəqqi Azərbaycan romantizminin başlıca yaradıcılarının sənət görüş-

ləri əsasında cərəyanlaşmışdır” (58,132) mülahizəsini elmi həqiqət kimi qəbul etsək, o zaman, doğrudan da, romantik sənətkarın romantik tənqidi düşüncəyə, realist sənətkarın realist tənqidi düşüncəyə malik olduğunu da qəbul etməliyik. Bu tendensiyanı da qəbul edəndə, nəzəri tərəfini bir yana qoysaq belə, ədəbi tənqid tariximizin bir sıra ciddi hadisələrini izah etmək mümkün olmur. İstər-istəməz düşünürük ki, madam, A.Səhhət, yaxud A.Şaiq romantik tənqidi düşüncənin nümayəndəsidir, onda onların realist sənətə, misal üçün, Sabirin yaradıcılığına verdikləri çox dəyərli elmi-estetik şərhlər hansı tənqidi düşüncəyə söykənir? Axı, A.Səhhət də, A.Şaiq də M.Ə.Sabirin yaradıcılığı timsalında realist sənətin problemlərini şərh edir və bədii düşüncə tariximizdə onun yerini dəqiq müəyyənləşdirirdilər. Əgər Ə.Hüseynzadənin tənqidi düşüncəsində ancaq romantik sənətə yer vardısı, onda onun “Molla Nəsrəddin” jurnalına, M.Ə.Sabirin yaradıcılığına, Tolstoy realizminə verdiyi təhlillər hansı düşüncə metodundan qidalanırdı? Ən nəhayət, belə bir faktı da qeyd edək. S.Hüseyn “Ədəbi qeydlər” məqaləsində M.Hadi və Sabir yaradıcılığını tipoloji təhlil müstəvisinə gətirərkən və onların ədəbi prosesdəki yerinə obyektiv və dürüst qiymət verərkən onun tənqidi düşüncəsini ya realist, ya romantik metoda bağlamaq özünü doğrulda biləmi?

XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan tənqidinin diqqət mərkəzində olan ədəbi simalardan biri, bəlkə də birincisi M.Ə.Sabir olmuşdur. Fikrimizcə, Azərbaycan ədəbi tənqidinin bu mərhələdə nə romantik, nə də realist tənqid kimi yox, məhz milli tənqidi təcrübə olaraq “müstəqil yaradıcılıq tipi” (Ş.Vəliyev) (həm də bütöv) kimi ərəsəyə gəldiyini M.Ə.Sabir yaradıcılığına elmi-estetik münasibətin təfərrüatlı şərhilə daha aydın təsəvvür etmək olar.

Məlum olduğu kimi, M.Ə.Sabir haqqında ilk mətbu məqalənin müəllifi Ə.Hüseynzadə olmuşdur. Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında o, daha çox romantizmin nəzəriyyəçisi kimi qəbul

və təqdim olunsada, yaradıcılığına analitik elmi baxış onun sənət görüşlərinin hərtərəfli olduğunu aydın göstərir. **Ə.Hüseynzadənin estetik konsepsiyasında dünyanın həm romantik, həm də realist dərkinə eyni dərəcədə yer ayrılırdı.**

“Erməni vətəndaşlarımıza tövsiyə və ixtaratımız”, “Molla Nəsrəddin” və “Dəbistan”, “Tolstoyluq nədir” və s. məqalələri tənqidçinin realist sənət haqqında görüşlərinə aydınlıq gətirir və həyatı idrak və inikası imkanları baxımından realist yaradıcılıq metodlarına verdiyi böyük dəyəri aşkarlayır.

Ə.Hüseynzadə, realizmi, ilk növbədə, ictimai həyat hadisələrinə nüfuz və təsir gücünə görə dəyərləndirir. O, Tolstoy, Swift, Dikkens kimi dünya şöhrətli realistləri də, Vaqif, M.F.Axundzadə, C.Məmmədquluzadə, Sabir, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, S.M.Qənizadə və b. milli sənətkarların yaradıcılığını da bu kontekstdə dəyərləndirir. Həm realist, həm də romantik sənətə yüksək qiymət verməsi onun nəzəri görüşlərinin ziddiyyətli cəhəti kimi izah oluna bilməz. Ə.Hüseynzadə hansı metodda yazılmasından asılı olmayaraq həqiqi sənət əsərinə estetik zövq mənbəyi və xalqın ictimai düşüncəsini irəli apara biləcək təsirli vasitələrdən biri kimi yanaşırdı. Tənqidçiyə görə, həqiqi sənətkar “öz millətinin dəfi-cəhlinə, kəsbi-maarif etməsinə, tərəqqisinə” çalışmalıdır. Məhz bu mənada 1905-ci il erməni-müsəlman qarşıdurması zamanı erməni ziyalılarını üzərlərinə düşən vəzifələri yerinə yetirməməkdə ittiham edir və “Erməni vətəndaşlarımıza tövsiyə və ixtaratımız”¹ məqaləsində yazırdı: “...Ancaq ermənilərin əhli-maarifi, mühərrirləri, ədibləri öhdələrinə tərtib edən vəzifəyi, iki millət arasında təlifi-beyn etmək² xüsusundakı müqəddəs vəzifəyi əsla ifa edəmmədilər, bu xüsusda hətta bəzilərinə bir həmaqət³ belə arız oldu” (18,314).

¹ İxtarat-xatırlatma.

² Təlifi-beyn etmək – orta hədd yaratmaq, razılığa gəlmək.

³ Həmaqət-axmaqlıq, səfehlik.

Tənqidçi məhz bu mövqedən “növrəsidadkan şüeramızdan Əli Əkbər Sabir” deyə böyük hörmətlə oxuculara təqdim etdiyi M.Ə.Sabirin “Erməni və müsəlman vətəndaşlarımıza” şeirini “Həyat” qəzetində dərc etmiş, haqqında danışdığımız məqalədə isə həmin şeiri ictimai şüura təsir imkanlarına görə təbliğ və təqdir etmişdi: “...Növrəsidadkan şüeramızdan Əli Əkbər Sabir isə bu büğz və ədavətin və bu nifaqın və bunlardan irəli gələn nəhb və qarətin, qətl və qitalın bir cəhl və qəflət, bir zəlalət nəticəsi olduğunu xalqa bildirmək üçün fəryad edib duruyordu” (29,313).

A.Səhhət və A.Şaiq XX əsr Azərbaycan şeirində romantizm ədəbi cərəyanının aparıcı nümayəndələrindən olsalar da, bu, onların sənət görüşlərindəki birtərəfliliyə - ancaq romantik sənəti həqiqi sənət kimi qəbul və təbliğ etmək tendensiyasına gətirib çıxarmamışdır. A.Şaiqın “Şairi-milli və möhtərəm Sabir əfəndi”, A.Səhhətin “Sabir” məqalələri romantiklərin estetik konsepsiyasında realist sənətə böyük dəyər verilməsinin inkar edilməsi mümkün olmayan dəlilləridir. A.Şaiq M.Ə.Sabiri ədəbiyyatımızı “qibtə ediləcək bir hala” gətirən, dilimizi “xoşahəng və ədəbiyyata müsaid bir dil olduğunu bütün aləmə qarşı isbat edən” novator bir sənətkar kimi qiymətləndirir. A.Şaiqın M.Ə.Sabiri bütün islam aləmində məşhur olan, “vətəni-müqəddəsimizin sevimli və şərəfli övladı” və şairi kimi yüksək qiymətləndirməsi, “milli heysiyyət və şərəfimizi hifz etmək” naminə milləti ona qədir-qiymət qoymağa çağırması – “Sabirin əsrlərini təb etdirməyi” vətəndaşlıq vəzifəsi sayması elmi düşüncənin milli intibaha köklənməsinin göstəricisidir.

A.Səhhətin “Sabir” məqaləsi nəzəri dolğunluğu, ədəbi prosesə nüfuzun dərinliyi, söylənilən mülahizələrin obyektivliyi və sərrastlığı ilə daha ciddi maraq doğurur. Bu məqalə, ilk növbədə, A.Səhhətin həqiqi sənətə baxışının təkmilləşməsinə, irəliyə doğru inkişafını göstərmək baxımından əhəmiyyətlidir.

Burada söylənilən mülahizələr sənətin “hər şeydən müqəddəm hissiyyata tabe olması”nı tələb edən estetik görüşlərin çərçivəsindən çox kənara çıxmış, mükəmməl bir konsepsiyanın ifadə vasitəsi kimi ərsəyə gəlmişdir. Görünür, şairin sənət görüşlərinin inkişafında 1905-ci ildən keçən (“Təzə şeir necə olmalıdır” məqaləsinin yazıldığı vaxtdan) beş-altı illik müddətin böyük rolu olmuşdur. Bu müddət ərzində F.Köçərli ilə olan əlaqələri, “Molla Nəsrəddin” jurnalının nəşri, şeirdə realist təmayülün güclənməsi, Sabir, Mirzə Cəlil fenomenlərinin ortaya çıxması onun sənətə baxışlarına əsaslı təsir etmişdir.

Məqalədə A.Səhhət Sabir yaradıcılığını ictimai şüurun inkişafına göstərdiyi təsir, milli şüuru oyandırmaq baxımından, şair və millət, şair və onun vətəndaşlıq vəzifələri nöqtəyi-nəzərindən yüksək qiymətləndirir və bu məsələnin ardıcıl elmi şərhini verirdi. Onun nəzərində Sabir “kor-kar ruhlarda milliyyət hissi və gözəl duyğular oyandıran bir sənətkar” kimi qiymətli idi. Bu mülahizədə Sabir şeirinin “kor-kar ruhlarda milliyyət hissi” oyandırmaq gücünün xüsusi qabardılması estetik düşüncənin, bədii ədəbiyyatın ictimai şüura, milli varlığa təsir gücünün, başqa sözlə, sənətin həyata təsir və onu dəyişdirmək imkanına malik olmasına inanmağın əlaməti idi. A.Səhhət sənətkarın vətəndaşlıq ləyaqəti və borcundan söz açdı. Sabir şeirini Firdovsi yaradıcılığı ilə müqayisədə qiymətləndirməsi, birinci halda, onun sənətkarlıq gücünü, istedadının qeyri-adiliyini, sənət dühasını aşkarlamaq məqsədi daşıyırdısa, ikinci halda, sənətkar və xalq, sənətkarın vətəndaşlıq missiyası kontekstini önə çəkirdi. Səhhət yazırdı: “Bunlardan əlavə, Firdovsi kitabının hər beytini bir qızıl baha almaq ümidi ilə demişkən, Sabir əfəndi quru afərinədən səva bir şey almayacağını bildiyi halda yazmışdır” (1,240). Bu mülahizədə ədəbiyyatın ictimai amal uğrunda mübarizə məqsədi daşması kimi düzgün elmi qənaət əks olunmuşdur. Səhhət Sabir şeirində ictimai

amal uğrunda mübarizənin başlıca məqsəd olduğunu, həm də bu məqsəd uğrunda mübarizənin dönməzliyini və ardıcılığını da düzgün müşahidə etmişdir: “Sabir əfəndi millətdən ötrü çalışırdı. O, aşıq idi. Ondən gördüyü tən və ləndən, təkfir və təhqirlərdən, yağış kimi üstünə yağən töhmət və nifrətlərdən əsla geri getməyib öz məsləkində kəməli-səbati-əzmlə davam etdi və sevgili millətinə xidmətdən bir an qafil olmadı” (1,240).

A.Səhhətin zamanında satira, ictimai satira anlayışları yox idi. Lakin o, Sabir şeirinin ictimai məna daşdığını, ictimai satira səviyyəsinə yüksəldiyini görə bilmişdi.

Səhhətin Sabir şeirini Firdovsi şeiri ilə müqayisəsi, üçüncü halda, onun yaradıcılığında “məzhəkə və məzah təriqi” ilə meydana çıxan tənqidin “həcvquluq”dan – şəxsi münasibətlərə söykənən tənqiddən ayrıldığını göstərməyə istiqamətlənir. Sabir şeirinin ictimai amalının və qarşısında duran vəzifənin dəqiq müəyyənləşdirilməsi Səhhətə bu yaradıcılıqdakı tənqidin mahiyyətini də düzgün təyin etməyə imkan verir: “Bir də Sabir əfəndi ilə Firdovsinin başqa təfavütü var ki, o da həcvquluqdur. Artıq Sabir Firdovsidən burda ayrılır. Sabir əfəndi millətdən ötrü çalışırdı... Müxtəsər, həcv deməklə hər kəsin fikrinə gələn əlfazi mərdudəni (qəbul edilməyən ifadələr, kobud sözlər mənasında – T.S.) heç vaxt şeirdə işlətməzdi. Hamid bəyin “İnsana vicdanı qədər peyğəmbərlər, padşahlar belə mükafat etməz” dediyi kimi, Sabir də o xidmətin mükafatını ölüncəyə qədər öz vicdanından aldı” (1,240).

“Sabir” məqaləsində şairin yaradıcılığının ədəbiyyatımızda tam yeni bir keyfiyyət mərhələsi olduğu doğru müəyyənləşdirilir və ədəbi prosesə ciddi təsir imkanlarından söz açılırdı. Sabirin Azərbaycan şeirində “böyük bir inqilab” yaratdığını vurğulayan Səhhət müasirlərinin də bu “inqilab”ın fərqi var-dıqlarını, bu şeirdəki qeyri-adiliyi duyduqlarını və onun təsir dairəsinə düşdüklərini doğru müşahidə etmişdir: “O gözəl şeirlərini oxuyub anlayanlar, o gözəlliklərin zövqünə, fərqi

varanlar onları hifz etməyə həvəs etdilər. Şairlərimiz və yaxud mütəşairlərimiz¹ o şiveyi- mustəhəzəndə² yazmağa, təqlidə başladılar. Daha bilmərrə köhnə üslub tərək olundu” (1,233).

A.Səhhət Sabir satirasının novator mahiyyət daşıdığı vur-ğulayır və bu sənətin hər hansı bir ədəbi təsirdən uzaq olduğunu və daha çox sənətkarın poetik istedadının gücü ilə ərsəyə gəldiyini göstərir: “Əsərlərində işlətdiyi ibarələr və yeni məzmunlar kimsəni təqlid deyil, məhz öz fikirlərinin nəticəsidir.

Bununla demək istəyirəm ki, Sabir əfəndi müqəllid deyil, bəlkə də elə mücəddiddir ki, köhnə şeirlərlə yeni şeirlər arasında bir əsrlik qədər uçurum açdı ki, bir daha geri dönmə də o uçurumu atlanmağa kimsədə cürət və cəsəət qalmadı” (1, 233-234).

Bu fikirlər müəyyən mənada doğrudur. Lakin Səhhət Sabir yaradıcılığının novatorluğunu müəyyənləşdirərkən onu ədəbi ənənədən ayırır. Halbuki novatorluğu ədəbi ənənədən ayırmaq olmaz. İstənilən halda hər hansı bir sənətdəki novatorluq ədəbi ənənəyə söykənir, onun üzərində yüksəlir. İstedad ənənədən gələnə novator yanaşmanı şərtləndirir. Sabir satirası da istər məzmun, istərsə də forma baxımından klassik şeirə söykənir. Şair köhnə formaya öz istedadının gücü ilə yeni məzmun geyindirə bilirdi. Sabir satirasını klassik Şərq, türk və Azərbaycan satirasının keçdiyi tarixi inkişaf yolundan ayrı düşünmək də məsələyə qeyri-elmi yanaşma olardı.

XX əsrin əvvəllərində M.Ə.Sabir yaradıcılığı haqqında mülahizə söyləyənlərdən biri də F.Köçərli olmuşdur. F.Köçərlinin ədəbi-tənqidi irsini ardıcıl olaraq araşdıran K.Talıbzadə 1978-ci ildə çap etdirdiyi “Sənətkarın şəxsiyyəti” kitabındakı “Firidun bəy Köçərlinin ədəbi-tənqidi görüşləri” məqaləsində Axundzadə tənqidi ilə müqayisədə Köçərli tənqidinin elmi-nə-

¹ Mütəşair-şairlik iddiasında olan qafiyəpərdaz.

² Müştəhəzən-istehzal.

zəri baxımdan xeyli inkişaf etməsi, xüsusən, M.Ə.Sabir və C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına münasibətdə onun ədəbi-tənqidi fikrimizi xeyli irəli aparması ilə bağlı dəyərli və obyektiv mülahizələr söyləmişdir: “Həyata, müasirliyə çağırış, həyat hadisələrini cəsarətlə ədəbiyyata gətirmək tələbi F.Köçərlinin 1905-ci ildən sonrakı nəzəri mülahizələrinin əsasını təşkil edir. Əvvəlki illərdən fərqli olaraq, bu mülahizələr indi daha qəti, mükəmməl və aydın bir şəkil alır. Onun Sabir, Cəlil Məmmədquluzadə kimi dövrün mübariz tənqidi realistlərinin yaradıcılığına yüksək qiymət verməsi, “Molla Nəsrəddin” jurnalını və onun adı ilə bağlı olan ədəbi məktəbin nümayəndələrini yeni ədəbiyyatın ən qabaqcıl yaradıcıları kimi təqdim etməsi ədəbi prosesin aparıcı istiqamətini Köçərlinin necə düzgün təyin etdiyini göstərirdi” (59,163). Sonrakı araşdırmalarında isə nədənsə görkəmli alim bu əvvəlki qənaətlərini təkzib edən fikirlər irəli sürmüşdür: “F.Köçərli Azərbaycan realizminin sonrakı mərhələləri haqqında da yazmış və fikir söyləmişdir. Lakin Axundov yaradıcılığına valehlik ona realizmin yeni dövrdəki inkişafını görüb lazımınca qiymətləndirməyə imkan verməmişdir. O, Axundovdan sonra yazıb-yaradan realistləri ya öz müəllimlərinin təqlidçisi kimi təqdim edir, ya da onun təsir dairəsində dolaşmış ədəbiyyata cüzi yeniliklər gətirən sənətkarlar kimi göstərirdi. Məsələn, Köçərli Sabir realizmi ilə Axundov realizmi arasındakı fərqi görə və göstərə bilməmişdi” (59,44).

Bu, doğrudan da, belə idi mi?

Fikrimizcə, yeni əsrin başlanğıcında C.Məmmədquluzadə və Sabir yaradıcılığına diqqətini F.Köçərlinin bədii nəsrin və satiranın inkişafına diqqəti, realizmin yeni mərhələyə keçidini başa düşməsi, ən azı ədəbiyyatımıza iki fenomenal istedadın gəlişini görməsi kimi başa düşmək olar. Tənqidçinin “Molla Nəsrəddin”, “Usta Zeynal”, “Sabir haqqında”, “Vəfati-şair” məqalələri bu cür düşünməyə tam əsas verir. Sabirin vəfatı münasibəti

sibətilə yazılmış “Vəfati-şair” məqaləsində F.Köçərli yazırdı: “Mərhumdan bizim böyük təmənnalarımız var idi. Onun lisanından təzə sözlər, təzə fikirlər eşitmək istəyirdik” (59,271). Fikrimizcə, bu mülahizədə Sabir yaradıcılığının potensial imkanlarına, onun sənət yolunun yeniliyinə ciddi işarələr var. Sabir haqqında yığcam məqaləsində böyük sənətkarın yaradıcılığını hələ öz sağlığında “güldürə-güldürə ağladan” və “ağlada-ağlada güldürən” bir sənət kimi xarakterizə etməsi bizə əsas verir deyək ki, F.Köçərli ədəbiyyatımızda özünə yer edən bu cərəyanın mahiyyətini vaxtında başa düşüb qiymətləndirmişdir. “Usta Zeynal” hekayəsi ilə bağlı məqalədə o, C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığı ilə rus yazıçısı Çexov yaradıcılığı arasında bir bağlılıq görür. Digər tərəfdən, ədəbi mühiyyətin C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığını, xüsusən “Usta Zeynal”ı “sükutla” qarşılaması tənqidçini narahat edir. F.Köçərli “Poçt qutusu”, “Kişmiş oyunu” və “Usta Zeynal” hekayələrinin onda doğurduğu təəssürat əsasında ədəbiyyatımızda “müşahidə etdiyi həyatı canlı və anlaşıqlı dil ilə, Şərq yumorunun aydın xüsusiyyətləri ilə verə bilən” istedadlı bir sənətkarın gəldiyini xəbər verir. O, “sadəlik, təbiilik və real həyata yaxınlıq”ı C.Məmmədquluzadə hekayələrinin əsas məziyyətləri hesab edir. Bu mülahizələr dürüst və həssas müşahidədən xəbər verir. Doğrudur, F.Köçərli C.Məmmədquluzadədən hələ tənqidi realizmin böyük nümayəndəsi kimi danışmır. Lakin F.Köçərlinin bu müşahidələri və C.Məmmədquluzadə ilə Çexovun yaradıcılığı arasında oxşarlıq görməsi bizə əsas verir deyək ki, tənqidçi böyük sənətkarın yaradıcılığının realizmin yeni keyfiyyət mərhələsinin–tənqidi realizmin nümunəsi olduğunu başa düşmüşdür. Onun tənqidi realizmin estetik prinsiplərinə bələd olması da bizim bu qənaətimizi möhkəmləndirən arqumentlər sırasındadır. “Nikolay Vasilyeviç Qo-qol” məqaləsində o, böyük sənətkarın yaradıcılığını məhz tənqidi realizmin estetik prinsipləri əsasında şərh edir. Bu məqalədə

F.Köçərli Qoqolu “həqiqətnəvis ədiblərin (realistlərin) babası və pişrəvi mənziləsində” olan böyük sənətkar kimi qiymətləndirir, onun rus ədəbiyyatındakı yerinə riyazi dəqiqliklə qiymət verəndən sonra Azərbaycan oxucusunu böyük yazıçının tərcümeyi-halı və əsas əsərlərinin – “Ölü canlar” və “Müfəttiş”in ideya-estetik xüsusiyyətləri ilə tanış edir.

Lakin məqalənin bizim məqsədimizlə əlaqəli ən maraqlı yeri Qoqol realizminin xüsusiyyətləri ilə bağlı tənqidçinin gəldiyi qənaətlərdir. F.Köçərli yazır: “Qoqolun təbiət və xasiyyətində hər bir şeyin künhünə göz yetirmək, mahiyyətinə baxmaq və hər bir şeyin gülünc tərəfini və istehzaya layiq səmtini görüb-göstərmək vardır” (35,212).

Bu mülahizədə tənqidi realizmə xas iki xüsusiyyət ifadə olunmuşdur. Birincisi, “hər bir şeyin gülünc tərəfini və istehzaya layiq səmtini görüb-göstərmək” tənqidi realizm üçün vacib şərt olan “tənqidiliyi” önə çıxarır. O, Qoqol tənqidinin mahiyyətini açır və onu səciyyələndirən birinci əlamət kimi “Qoqolun təbiət və xasiyyətində hər bir şeyin künhünə göz yetirmək, mahiyyətə baxmaq” xüsusiyyətlərini tamamilə doğru fərqləndirir. Onun bu fərqləndirməsində realizmin görkəmli nəzəriyyəçilərindən biri kimi tanınan Y.Qarayevin bu realizm üçün müəyyənləşdirdiyi əsas şərtlərdən biri tam dəqiq ümumiləşdirilmişdir: “Tənqidi realizmdə “tənqidilik” keyfiyyətinin digər spesifik cəhəti isə odur ki, o, əvvələn kəmiyyətə (ayrı-ayrı qüsurlara) qarşı çevrilmir, keyfiyyətə (ayrı-ayrı qüsurları doğuran vahid mahiyyətə, ictimai əsasın özünə) qarşı çevrilir” (36,142).

F.Köçərli Qoqol realizmində “pərdənin altını açıq görmək”, bu pərdənin altındakı “əcaəyibat və qəraibata gülüb, bizi də güldürməsi” keyfiyyətini də dəqiq müşahidə edə bilmişdir. Çünki tənqidi realizm nəzəriyyəsinə bizə yaxşı məlumdur ki, “gerçəklik üzərindən pərdəni amansızcasına götürən” “Ölü canlar”dan (Qoqol) tutmuş ta “bütün və hər cür maskaları yırt-

tan” L.Tolstoya qədər böyük rus realizmi, əsasən bu istiqamətdə davam etmişdir” (36,142). F.Köçərlinin Qoqolun pərdəni “zərifanə qalxızıb, altında olan əcaibət və qəraibətə nazikanə gülməsi” kimi müəyyənləşdirdiyi estetik keyfiyyət tənqidi realizmdə tendensiyalılığın gizli mahiyyət daşımalarını açıqlayır.

F.Köçərlinin Sabir və C.Məmmədquluzadə, eləcə də Qoqol və Çexov yaradıcılığı ilə bağlı söylədiyi mülahizələr onun realizmin inkişaf mərhələlərinə dair ciddi elmi-nəzəri biliyə sahib olduğunu göstərir.

I.3.3. SABİR SATİRASINDA “İCTİMAİ YUXARILAR”

Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığında milli tənqidi realizmin obrazlar aləmi tipoloji cəhətdən iki qrupda təsnif edilmişdir: “ictimai aşağılar” və “ictimai yuxarılar” (ifadələr Y.Qarayevindir – T.S.). Obrazların tipologiyasına uyğun olaraq tənqidi gülüş də mahiyyətcə iki növə ayrılmış, “ictimai aşağılar”a münasibətdə tənqidi gülüşün oyadıcı (başqa sözlə, tərbiyəedici), “ictimai yuxarılar”a münasibətdə isə onun ifşaedici (başqa sözlə, öldürücü, məhvedici) xarakteri və məzmunu önə çəkilməmişdir. “İctimai aşağılar”a “xalq” adı verilmiş, onların yaşamaq, ictimai və milli şüurca tərbiyələnilib inkişaf etmək, son nəticədə özünü dərk edərək vətəndaş kimi yetişmək haqqı təsbit edilmişdir. Sovet ədəbiyyatşünaslığı xalqın ancaq “ictimai aşağılar”dan ibarət olması fikrinin ictimai, estetik və elmi şüura yeridilməsi üçün uzun və məqsədyönlü bir yol keçmişdir.

Xatırlamaq və ya xatırlatmaq yerinə düşər ki, sovet tənqid və ədəbiyyatşünaslığı proletar-sovet ədəbiyyatı uğrunda mübarizə apardığı ilk onilliklərdə ədəbi düşüncədə özünə yer alan “xalq” anlayışına sinfi məzmun verməyə çalışmış, xalqdan ümumi şəkildə danışmağı məqbul hesab etməmişdir.

Misal üçün, 1920-30-cu illər tənqidinin aparıcı nümayəndələrindən biri olan Əli Nazim bir tərəfdən ədəbiyyatın ictimai həyatdakı roluna münasibətdə sənətkarın “xalqa xidmət” funksiyasını önə çəkir, digər tərəfdən isə sənətkarları “xalq məfhumunu ideallaşdırmaq”da günahlandıraraq “xalqın sinfi siması bəlli deyildir” – deyirdi. “Lakin biz xalqa müsavi (bərabər – T.S.) hüquqlu bir gözlə baxmırıq” deyən Əli Nazim ədəbiyyatı “proletar sinfinin rəhbərliyi ilə ortabab, muzdur və fəqir kəndlilərin sinfi ittifaqı”na xidmətə səsləyirdi. Bu, əslində, sovet ədəbiyyatşünaslığının 1920-30-cu illərdə dövrüyyəyə buraxdığı ədəbiyyat siyasətinin ifadəsi idi. Siyasi rejimin bu siyasəti klassik irsə də birmənalı şəkildə tətbiq edilir, ədəbi-elmi qiymətləndirmədə sinfilik önə çəkilirdi. 1920-30-cu illər tənqidində və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının sonrakı inkişaf mərhələlərində “Molla Nəsrəddin”çi sənətin “ictimai yuxarılar”a tənqidi, “ictimai aşağılar”a rəğbətli münasibəti öz estetik mənasından uzaqlaşdırılaraq sinfi ziddiyyətlərin inikası zəminində təfsir edilmiş, məhz bu mənada Mirzə Cəlil, Sabir sənətində proletar ədəbiyyatına “estetik dayaq” tapılmışdır. Realist sənət nümayəndələrinin milli oyanış, milli özünüdərk və vətəndaşlıq qayələrindən güc alan estetik konsepsiyalarına “sinfilik” donu geyindirilmişdir. Bütövlükdə Sabir və Mirzə Cəlil yaradıcılığını milli tənqidi realizmin zirvəsinə qaldıran estetik kamillik yox, aşağı təbəqələri müdafiə konteksti önə çəkmişdir. Əli Nazim qəti bir qənaətlə yazırdı: “Əgər Sabir bu gün sağ olsa idi, inqilabçı bir Azərbaycan şairi olacaq və Azərbaycan proletar ədəbiyyatının başında duracaqdı.” Bu mülahizə yanlıştır. Sabir və Mirzə Cəlil XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında – tənqidi realizmində bir medalın iki üzünü kimi idilər. **Sabir sağ olmasa da, Mirzə Cəlil sağ idi və o, Azərbaycan proletar ədəbiyyatının və ya nəsrinin nəinki başında durmadı, heç onun sıra nəfəri də olmadı. Çünki proletar ədəbiyyatı Sabir və Mirzə Cəlil yaradıcılı-**

ğına təkan verən milli və demokratik zəmindən, həyatı əsasdan məhrum idi. Bununla belə, Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığının bütün sonrakı mərhələlərində Sabiri sosrealizmin astanasına qədər gətirib çıxarmaq tendensiyası davam etdi. Sabir irsinin ədəbi-elmi qiymətləndirilməsində onu proletar ədəbiyyatına “yaxınlaşdıran” cəhətlərin önə çəkilməsi əsas meyar oldu. Fikrimizcə, Y.Qarayevin aşağıdakı fikri ədəbiyyatşünaslığımızın sovet dövründə Sabirə verdiyi ən son və ümumiləşdirici qiymət kimi dəyərləndirmək olar: “XX əsr ədəbiyyatımızın böyük xadimləri Sabir və Mirzə Cəlil realizminin nailiyyətlərində artıq gələcək Qorki realizminin, bu günkü realizmin ən yaxın sələfini görürük” (36,239).

Məsələ onda deyil ki, bu gün bu mülahizəni elmi həqiqət kimi qəbul etmək mümkün deyil, məsələ ondadır ki, XX əsr tənqidi realizminin, o cümlədən Sabir realizminin estetik prinsipləri və məzmunu müəyyənləşdiriləndə bütün hallarda bu tendensiya tədqiqatçılar üçün ilkin çıxış nöqtəsi olmuşdur.

Y.Qarayev yazırdı: “Bu mənada “xalq” obrazının olmadığı, xalqın iştirak etmədiyi şeir Sabirdə yoxdur. O, bəyi verəndə bəyin, burjuyu verəndə burjuyun, ruhanini verəndə ruhaninin dili ilə xalqdan söz açır. Yeninin mənəvi intibah tərcümeyi-halı burada həmişə köhnənin süqut və tənəzzül tarixçəsi ilə bir yerdədir” (36,221).

Buradakı “xalq” anlayışının, başqa sözlə, Sabirin “xalq” obrazının məzmunu “ictimai aşağılar”a tabe tutulur. Sabir şeirinin “yeni məzmunlu xəlqiliyi və partiyalılığı”nın burada “fəhlə və kəndli sinfinin bilavasitə özü”nün danışması ilə müəyyənləşdirilməsi də bunu sübut edir. Yuxarıdakı mülahizədə “xalq”a aid edilən “yeninin mənəvi intibahı” da ancaq “ictimai aşağılar”ı nəzərdə tutur. “Köhnənin süqut və tənəzzül tarixçəsi ilə” isə “ictimai yuxarılar” hədəfə alınır.

Y.Qarayev Sabir yaradıcılığının estetik dəyərini aşağıdakı kimi qiymətləndirir: “Fəhlənin burjuya, kəndlinin mülkədara

meydan oxumağa başladığı bir dövrün hərtərəfli inikası bu poeziyanı ümumxalq intibahının inikası olan bir poeziya hesab etməyə bizə haqq verir” (36,221). Bu sitatda “ümumxalq intibahı” anlayışı cazibədar görünsə də, ümumi kontekstdə onun ancaq “ictimai aşağılar”ı nəzərdə tutduğunu nəzərə alsaq, bu mənada Sabirin yaradıcılığını “ümumxalq intibahının inikası” kimi dəyərləndirmək onun ideya-estetik dəyərini azaldır və şairin həqiqi sənət idealının düzgün dərkinə mane olur.

M.Ə.Sabirin poeziyası milli intibah uğrunda mübarizədən doğulmuşdur. “Sabir millətdən ötrü çalışırdı” (A.Səhhət). A. Səhhətin “xalq” yox, “millət” anlayışını önə çəkməsi təsadüf deyildi. Heç sovet ədəbiyyatşünaslığının “millət” yox, “xalq” anlayışını önə çəkməsi də təsadüf deyildi.

Sabirin poeziyası Azərbaycan xalqının millət kimi təşəkkülü və formalaşması dövrünün poeziyası idi. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan burjuaziyası yenidən formalaşmaqda idi. Millətin formalaşması üçün kapitalizmin inkişafı və bunun nəticəsi olaraq burjuaziyanın meydana çıxması, müxtəlif sosial təbəqələrin yaranması əsas amillərdən sayılır. Məlumdur ki, “kapitalizmin inkişafı, cəmiyyətin sinfi tərkibində baş vermiş dəyişikliklər, Azərbaycanın ayrı-ayrı əraziləri arasında iqtisadi birləşmənin yaranması, iqtisadi və mədəni mərkəzlərin yüksəlməsi kimi amillər vahid dili, mədəniyyəti, ərazisi, iqtisadi və mənəvi həyatı olan Azərbaycan xalqının burjuaz milləti kimi formalaşmasına səbəb oldu” (10, 612-613).

Millət kimi formalaşmaq üçün - bütün bu yuxarıda sadalananların həyata keçməsi üçün milli-mənəvi birlik, yetkin ideoloji təfəkkür, başqa sözlə, milli şüurun formalaşması ən əsas şərt idi. Fəlsəfi ədəbiyyatda göstərilir ki, “milləti təşkil edən əlamətlərdən biri kimi milli özünüdərk də qeyd etmək lazımdır. Milli özünüdərk özünün bu və ya digər millətə mənsub olduğunu şüurlu olaraq anlamaqdır... Əslində millətin bü-

tün obyektiv əlamətləri milli özünüdərk kimi subyektiv əlamətlə tamamlandıqda millətin mövcudluğundan, onun fəaliyyətindən danışmaq olar” (33,381).

Estetik düşüncə həmişə ictimai şüurun inkişafını qabaqlamışdır. XX əsrin ədəbi və mədəni fikir tarixində romantizm və tənqidi realizmin böyük yeri, ilk növbədə, milli şüurun formalaşması, milli intibah uğrunda aparılan aramsız mübarizə ilə və deməli, mahiyyətə fəlsəfi ədəbiyyatda da göstəriləni kimi, “millətin mövcudluğu”, özünü təsdiq etməsi uğrunda mübarizə ilə dəyərlənir.

Sovet rejimi ideoloqlarının antiburjuaziya siyasəti xalqı millət kimi formalaşdıracaq əsas dayaqlardan məhrum etməyə hesablanmışdı. Burjuaziya düşmən sinif elan edilirdi və bunun mənası təkcə sinfi antoqonizmdə, aşağı təbəqələrin mənafeyinə müdafiəsində axtarılmamalıdır. Cəmiyyətin istismar olunanlar və istismar edənlər təbəqələrinə bölünməsində öndə dayanan “ictimai aşağılar”ın mənafeyi deyildi. Burada ancaq siyasi rejimin mənafeyi əsas götürülürdü. Sovet rejimi yarandığı gündən antimilli xarakter daşıyırdı. Burjuaziyanın ölümə məhkum edilməsi, “ictimai aşağılar”la “ictimai yuxarılar”ın qarşı-qarşıya gətirilib düşmən siniflər elan edilməsi milli birliyə mane olmaq siyasəti idi. Bu siyasət xalqın millət kimi formalaşmasının və deməli, öz milli varlığını dərk etməsinin qarşısını almağa yönəlmişdi.

“Füyuzat”çıların və ümumən romantiklərin sənət konsepsiyasındakı millət amili və burjuaziya təəssübkeşliyi isə mahiyyətə milli birlik, milli harmoniya yaratmağa istiqamətlənmişdi.

İmzasını qoymuş miləl övraqı – həyatə,

Yox millətimin xətti bu imzalar içində –

deyən romantik sənətin mübarizəsi milli varlıq uğrunda mübarizə idi. Sovet rejimi burjuaziyaya qarşı “müharibə”ni xalqı

millət kimi formalaşdırmaq imkanından məhrum etmək üçün başlamışdı. Romantik estetik düşüncə bütün gücü ilə milli oyanışa, milli özünüdərkə köklənmişdi. Bu mənada romantik sənətlə:

Çeynənildi millətin, neylim, huquqi-əqdəsi?!

Ya ki, heç bir yerdə yoxdur hörməti, şəni, səsi – deyən realist sənət arasında heç bir “Çin səddi” yox idi. Lakin siyasi rejimə görə, bu “Çin səddi”nin olması vacib idi. Romantiklərin “burjuaziyanın ideoloqu”, realistlərin inqilabi-demokratik fikir carçıları kimi təqdim və təbliğinin siyasi-ideoloji əsasında im-periyanın öz sələfindən alaraq davam etdirdiyi “parçala və hökm sür” siyasəti dayanırdı.

Sovet ədəbiyyatşünaslığı hesab edir ki, “...fəhlə — Sabir poeziyasında artıq epizod və ünsür deyildi, “vətən” sözü ilə, “hürriyyət” sözü ilə yanaşı, “fəhlə” sözü də “Hophopnamə”də üç əsas mübtədadan biri idi” (36,224).

Müasir elmi düşüncə bu fikri həqiqət kimi qəbul edə bilməz. Fikrimizcə, “Hophopnamə”nin “əzəl mübtədasi” “millət” sözüdür. Y.Qarayevin müstəqillik dövründəki araşdırmalarında müəyyən mənada bu fikir təsdiq olunur. Tədqiqatçı “Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər” kitabında yazır: “Əlbəttə, Sabirdə “millət” obrazı həm də yuxarıda bir-bir xatırladığımız satirik-sosial nüsxələrin cəmindən yaranır və əslində, bütövlükdə “Hophopnamə” də elə “Millətnamə”dir” (38,378).

“Hophopnamə”, doğrudan da, “Millətnamə”dir. Lakin Y.Qarayevin təfsirlərində bu anlayış öz həqiqi sosial məzmununa adekvat şəkildə yox, “xalq” anlayışının (özü də ancaq “ictimai ağaclar”dan ibarət xalq anlayışının) müstəqillik dövrünün düşüncəsinə uyğun olaraq “millət” anlayışı ilə mexaniki əvəzlənməsi şəklində işlənir. Y.Qarayev Sabirin “millət” anlayışının “burjuaziya və proletariat, bəylər və kəndlilər, tacirlər və sənətkarlar” və başqa sosial təbəqələrin birliyindən ibarət

bir toplum kimi təfsir etmir. 1920-30-cu illər tənqidi “xalqa müsavi hüquqlu bir gözlə” baxmadığı kimi, müasir ədəbiyyatşünaslıq da “millət” məfhumunu müxtəlif sosial təbəqələrin bərabər hüquqlu birliyi kimi təsəvvür edə bilmir. “Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX-XX yüzillər” kitabında da müxtəlif sosial zümrələri təmsil edən obrazlar müsbət və mənfi qəhrəmanlar bölgüsünə yerləşdirilərək, mahiyyətə “ictimai aşağılar” və “ictimai yuxarılar” kontekstini yenidən önə çıxarır. Düşünürük ki, alimin Sabir satirasının sosial məzmununda “fəhlənin, kəndlinin mənəvi-əxlaqi bir hərəkət səviyyəsində dövrün şüur intibahında kəsb etdiyi ilkin mütəşəkkillik”dən söz açmasını, burjuaziyanın isə “eyni bir ictimai ölüm və matəm mahını oxuyanların “vahid xoru” kimi yer almasını önə çəkməsi (38,367-368) böyük şairin milli intibahı milli birlik şəklində təsəvvür etməsi həqiqətini yetərinə kölgədə qoyur.

Sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığının bütün mərhələlərində Sabir satirasının işəədici mahiyyəti önə çəkilmiş, “Hophopnamə” müəllifinin estetik idealına bu istiqamətdə elmi açılışlar verilmişdir.

“Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər” kitabında Y.Qarayev yazır: “Sabirin cəmiyyətdəki “özlülər”dən ayrılıqda hər birinə həsr etdiyi şeirlər də hamısı bir yerdə bu cəmiyyəti hərtərəfli səciyyələndirir. Lakin onun elə şeirləri də var ki, şair bunlarda cəmiyyətin bütünlükdə “sütunları”nı seçib bir yerə yığır (Mirzə Cəlildə, Üzeyir bəydə olduğu kimi) və onların hamısına birdən gülür. “Bir məclisdə on iki kişinin söhbəti” səhnəcisiyində belə “sütunlardan” 12-si bir yerdədir və hərə özünü bir cə cümlə ilə elə səciyyələndirə bilir ki, bu 12 rəcəzdən, “monoloqdan”, 12 “avtoxarakteristikadan” cəmiyyətin bir rəsmi, bir portreti yaranır. Sən demə, bu 12 kişi əslində, 12 lotu və 12 dələduz imiş” (38,378-379).

Bizə çox qərribə və təəccüblü gəlir ki, Sabirin tənqid hədəfinə çevirdiyi müxtəlif sosial təbəqələrin nümayəndələrinə

(vəkil, həkim, rövzəxan, molla, şair, avam, qəzetəçi və s.) “lotu” və “dələduz” yarlığı yapışdırandan sonra görkəmli nəzəriyyəçi alim boyaları bir qədər də tündləşdirərək fikrini aşağıdakı kimi davam etdirir: “Lakin cəmiyyətdəki dələduzların Sabir satirasının aynasında görünən sərgisi yalnız yuxarıda cəm olan mafiyadan, böyük süfrə başına toplanan kiçik lotulardan ibarət deyildir”. Alim “Hophopnamə”dəki “kübar”, “mötəbər” sosial tipajın “tam olmayan siyahısı”na kafir “möminlər” və cahil “üləmələr”, mundirli nadanlar, alimi-biəməllər, lakey ərbablar və nökər millət vəkilləri, manqurt ziyalılar, məlun məmurlar, дума şubədələri (?), “qlasnilar”, “dərzi” çar nazirləri və alverçi şah və sultanları da əlavə etdikdən sonra yazır: “O da maraqlıdır ki, Sabir nəinki cəmiyyətin “sütunları”nı ifşa edirdi, üstəlik həmin saxta “sütunlar”a inanana – sadələvh və xəyalpərəst “məddahlar”a da satiralar həsr edirdi” (38,379). Əlbəttə, adı çəkilən sosial tiplərin Sabir satirasında tənqid hədəfinə çevrilməsi mübahisə predmeti deyil. Fikrimizcə, cəmiyyətin ən müxtəlif təbəqələrinin nümayəndələrinə Sabirin “lotu”, “dələduz” və “mafiya” qüvvələri səviyyəsində yanaşması və bütün bu təbəqələrin nümayəndələrini cəmiyyətin “ölülər”i və ölü qüvvələri elan edərək, onları ifşa hədəfinə çevirməsi fikri (məhz ifşa hədəfinə) qətiyyətlə məntiqi səsəlmir. Vulqar sosioloji tənqidin qoxusu gələn bu mülahizələr tənqid hədəfinə münasibətdə Sabirin estetik idealının mahiyyətini izah etmək gücündə deyil. Tənqidi realizmin “qəti inkar məzmunu” daşması fikri (Y.Qarayev) bizə kifayət qədər mübahisəli görünür. Hər şeydən əvvəl ona görə ki, tənqidi realizmdə tənqid hədəfinə münasibət — daha çox ona böyük sevgidən doğurdu. Bu mənada razılaşımaq lazım gəlir ki, tənqidi realizmdə “...millətin naminə millətə söylənən “ölülər” xitabı əslində, ona dəhşətli bir “elani-eşq” idi!.. bu yalnız “gülə-gülə ağlamaq” yox, həm də “gülə-gülə sevmək” üsulu idi!..” (Y.Qarayev). Bu mülahizələr əslində, tənqidi realizmin

tənqid hədəfinə münasibətini dəqiq ifadə edir. **Ancaq sovet ədəbiyyatşünaslığı, çox vaxt müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığı da tənqidi realizmdə, o cümlədən Sabir yaradıcılığında tənqidin hədəfini düzgün müəyyənləsə də, sənətkarın tənqid hədəflərinə münasibətini sinfi mövqedən şərh edir. Tənqidi realizmdə “gülə - gülə sevmək” üsulu ancaq “ictimai aşağılar”a aid edilir. “İctimai yuxarılar” isə bir qayda olaraq burada ifşa hədəfi – nifrət obyektini kimi götürülür.** Ona görə də, tənqidi realistin milli intibah uğrunda mübarizə ideali ancaq fəhlə və kəndliyə, başqa sözlə, “ictimai aşağılar”a aid edilir. Fəal vətəndaş, milli və ictimai şüuru oyanmış vətəndaş uğrunda mübarizə fəal fəhlə, fəal kəndli, vətəndaş fəhlə, vətəndaş kəndli uğrunda mübarizə ilə əvəz edilir. Hətta ədəbiyyatşünaslıqda belə bir qənaət özünə yer alır ki, “ağadan mujikə” (L.Tolstoy), “inqilabçı kəndlidən inqilabçı fəhləyə” (Q.V.Plexanov) sxemi bizim tənqidi realizmin təcrübəsində avam kəndlidən və fəhlədən fəal vətəndaşa “şəklini alır” (36,161).

Bizim fikrimizcə, ifşa Sabir üçün məqsəd deyildir. Əslində, Sabir ifşa yox, tənqid edir və bu tənqid heç bir halda hansısa bir sosial təbəqəni, zümrəni təmsil edən tipi sıradan çıxarmaq, məhv etmək məqsədi daşmır. **Ümumiyyətlə, Sabirin estetik düşüncəsində ölümə məhkum olan milli-sosial təbəqə yoxdur. Sabir yenidən yaranmaqda olan burjua münasibətləri zəminində meydana çıxan sosial təbəqə və zümrələri milli birlik uğrunda mübarizəyə səsləyir.** Sabir bu mübarizədə məqsədə yetməyin çətinliklərini bütün təfərrüatına qədər təsəvvür edir. O, milli birlik uğrunda mübarizənin taktika və strategiyasını dəqiq müəyyənləşdirir. Milli birliyə milli şüuru oyatmaqla nail olmağın mümkünlüyünə Sabirdə heç bir şübhə yoxdur. O, çox yaxşı bilir ki, milli şüuru tərbiyə etmək lazımdır:

Ümmətin rəhnüması tərbiyədir,
Millətin pişvası tərbiyədir.
Tərbiyətlə keçir umuri-cəhan
Hər işin ibtidası tərbiyədir.

Milli şüuru oymaq, vətəndaş birliyinə və düşüncəsinə nail olmaq Sabirin sənət kredosu, sənət konsepsiyası idi. Şair öz sənət kredosu uğrunda mübarizə və mücadiləyə “işin ibtidası”ndan – tərbiyədən başlamışdı. Sabirin tərbiyə məktəbində sinif və yaxud təbəqə, zümrə ayrı-seçkiliyi yox idi. Onun əsas tərbiyə üsulu tənqid idi. Böyük sələfi Axundzadə kimi o da “istehza, gülgü və məsxərə yolu ilə” yazılan əsərin tərbiyəvi – idraki gücünə inanırdı. Milli birliyə, oyanışa, tərəqqiyə mane olan hər cür qüsurlara, özünü dərk edərək vətəndaş kimi formalaşmağa, vətənin və millətin taleyi ilə bağlı düşünməyə mane olan hər cür əxlaqi və mənəvi naqisliyə qarşı kəskin tənqidi münasibət Sabir satirasının həqiqi milli məzmununu yaradır.

Y.Qarayev yazır ki, “həqiqi realist vüsətlə təsvir olunduqda insan problemi həm də xalq (oxu: millət – T.S.) bədii hədəf kimi seçiləndə yaranır” (36,155-156). Sabirin yaradıcılığında millət bütün sosial təbəqələri ilə birlikdə hədəf seçilmişdi və burada tənqid obyektinə münasibətdə “ictimai aşağılar”la “ictimai yuxarılar” arasında heç bir prinsipial fərq müşahidə olunmur. O mənada ki, Sabirin tənqid hədəfi millətin ictimai şüur yoxsulluğu idi və bu mənada heç bir ictimai təbəqənin vəziyyəti ürəkaçan deyildi. Heç bir sosial təbəqə vətəndaş etibarlılığı səviyyəsinə yüksəlməmişdi. Lakin bu yüksəliş zamanının qarşıya qoyduğu ən əsas tələb idi və bunsuz millətin özünü təsdiq etməsi, “seyrə balonlarla çıxan” başqa millətlərlə ayaqlaşması qeyri-mümkün idi. Sabir ictimai şüur yoxsulluğuna qarşı mübarizəni təkcə “ictimai aşağılar” arasında yox, həm də “ictimai yuxarılar” arasında aparmağı vacib sayırdı. İctimai şüurun təkcə fəhlə və kəndlidə yox, eyni zamanda, ka-

pitalist və mülkədar, o cümlədən hər cür yuxarı təbəqə nümayəndələrində çatışmadığını görür, onları hər cür mənəvi şikəstliyə aparan virusların sindromlarına qarşı profilaktik tədbirlərin görülməsini vətəndaş düşüncəli sənətkarın üzərinə düşən əsas vəzifə hesab edirdi.

Sabirin 1908-ci ildə “Tazə həyat” qəzetində çap olunan “Zaman nə istəyir? Amma biz...” məqaləsi onun dünyagörüşünün və estetik idealının mahiyyətini başa düşmək üçün çox böyük dəyər kəsb edir. Bütövlükdə bu məqaləni onun böyük sənət yoluna çıxışının manifesti, proqram - məramnaməsi hesab etmək olar.

Həmin məqalədə Sabir millətimizin geridə qaldığından, “millətdən, milliyətdən bixəbər olanlar”ın çoxluğundan, başqa sözlə, milli şüurun inkişaf etməməsindən, bununla bağlı millət övladlarının, xüsusən gənclərin üzərinə düşən çətin vəzifələrdən danışıq. Elm, savad, təhsil, mədəniyyət uğrunda mübarizənin zəruriliyindən söz açır və bunu “ümidi-istiqlalımız” üçün əsas çıxış yolu hesab edir. Sabir başlanmasız zəruri olan milli-mədəni hərəkətdə bütün ictimai zümrələrin, o cümlədən “pullular”ın da iştirakını zəruri sayır. Bununla belə, o, çox yaxşı bilir ki, başlanmasız zəruri olan milli-mədəni hərəkətin böyük əhəmiyyətini “pullular” birdən-birə başa düşə bilməzlər. Sabir “avam əğniyanı məarif yoluna təşviq, tərgib edib də məktəb açdırmağı” milli tərəqqi, inkişaf naminə vətəndaş ziyalıların üzərinə düşən ən vacib vəzifələrdən hesab edir və yazırdı: “Zira, pullularımız əksəriyyətlə avam olduqları üçün məktəbin faydəsini, mənfəətini, xeyrini kəmalınca düşünməzlər. Düşünmədikləri üçündür ki, bu yolda sərfi-hümmət edib pul da xərcləməzlər. Amma oxumuş, qeyrətli cəvanlar o avam əğniyanı məarif yoluna təşviq, tərgib edib də məktəb açdıra bilərlər” (51,204).

Sabir milləti üçün taleyüklü bir zamanın gəldiyini, ancaq hərəkət və yenə də hərəkət müqabilində tərəqqiyə, sosial

və mədəni inkişafa nail olmağın mümkünlüyünə inanırdı. “Li-kulli həmin fərəcün və liküllü dain-dəvaün” (Hər bir qəmin sonu və hər bir dərddin dərmanı vardır) hikmətinə söykənən, başqa sözlə, gələcəyə nikbin baxan şair, milli qüvvələri bir araya gətirməklə irəliyə doğru hərəkətin mümkün olacağına inam bəsləyirdi. “Öz biləcəyimi, anlayacağımı millətimə xidmət bilib də yazmaqdan geri durmuyorum” deyən şair “hər kəsi də bu yola çağırır”dı.

Sabirin estetik düşüncəsində “əğniya”nın – dövlətinlin düşmən obrazı yox idi. Başqa sözlə, Sabir aşağı-yuxarı təbəqə mü-nasibətlərinə antoqonist ziddiyyətlər prizmasından yanaşmırdı. Şairin “Ey müsibətzədə dindaşlarım, etdikcə nəzər” adlı bir matəm qəsidəsi – növhəsi var. Bu növhə Şamaxı quberniya qazisi Hacı Məcid əfəndinin ölümü münasibətilə yazılmışdır. Ədəbiyyatşünaslıqda əksər hallarda Sabirin “din xadimi”ni “alimi-həqiqi”, “pədəri-mənəviyi-əhli-vətən” adlandırması şairin “dünyagörüşü və din xadimlərinə münasibətindəki məhdudiyət”lə izah edilmiş, “inqilabçı satirikin din xadimlərinə münasibət məsələsində axıradək ardıcıl, prinsipial mövqe tutmaması, bəzən dini təsirə qapılaraq ruhanilərə güzəştə getməsi” kimi mənalandırılmışdır.

Sabir 1896-1906-cı illərdə İran şahı olmuş “Müzəffərəddin şahın vəfatına” da matəm şeiri həsr etmişdir. Şairin “Dekabrın 31-ci günü...” adlı eyni münasibətlə yazılan və ilk dəfə “İrşad” qəzetində (11 yanvar 1907, №8) çap olunan müxbir yazısından öyrənirik ki, matəm şeiri geniş kütləni çox mütəsir etmiş, təziyə mərasimində şair əlavə olaraq “şah həzrətlərinin vəfatı münasibətinə hürriyyətə aid bir nitq” də oxumuşdur. Müzəffərəddin şahın vəfatı münasibətilə yazdığı matəm şeirində Sabir onun əməllərinə çox yüksək dəyər verir:

Müqəddəs fikri, pak əqli, zəkası,
Vətən övladının oldu bəqası,
Verib İranə qanuni-əsası.

Şairin “ictimai yuxarılar”a və yaxud özünün ifadəsicə desək, “əğniyalar”a bu rəğbətli münasibəti onun dünyagörüşündəki – dini və siyasi baxışlarındakı ziddiyyət və ya məhdudiyət kimi izah oluna bilərmi? Fikrimizcə, yox. Sabirin “gündəlik həyat və məişətində dindar olduğu kimi, dünyagörüşündə, şeir yaradıcılığında da dini təsirlərdən uzaq olmadığı” (Bu barədə geniş bax: 12,82-90) və ümumiyyətlə, onun dindar olduğu bir həqiqətdir və zənn edirik ki, bu gün bu məsələ sabirşünaslıqda mübahisə obyektinə ola bilməz. Ancaq məsələ bunda deyil. Məsələ ondadır ki, Sabir millətə xidmət edirdi. Əməli, fikri və düşüncəsi etibarlı ilə xalqa, millətə yaxın olan, onun tərəqqisi naminə çalışmış, çalışan hər bir fərd, şəxs Sabir üçün millət övladı, vətəndaş idi və şair onun milli təkamülə təkan verən hər bir hərəkətini alqışlamağa, təqdir etməyə hazır idi. Madam ki, “həyat tərzi, görüşləri, təbiəti etibarlı ilə uzaqgörən bir şəxs” (Alxan Bayramoğlu) olan Hacı Məcid əfəndinin xeyrixah əməlləri barədə mənbələrdə təfəssilatlı məlumatlar verilir və biz bu məlumatlardan öyrənirik ki, o, şiə və sünni arasında iradə və məhəbbət artırmağa nəhayət dərəcədə guşışlər etmiş, uçub dağılmış Şamaxı şəhər məscidini və onun yanındakı məktəbi təmir etdirmək üçün var-gücünü ilə çalışmış, məhz onun xidmətləri sayəsində 1906-cı ilin yayında Qarabağ zərərdidələrinə Şamaxı şəhərindən bütün ətraf şəhərlərdən daha artıq ianə toplanmış, hətta böyük şairin qaragüruhçuların ittihamlarından qurtarmasında da əlindən gələni əsirgəməmişdir (12,83), onda Sabirin Hacı Məcid əfəndinin ölümü ilə bağlı dərin təəssüf hissi keçirməsi və onun ölümünə mərsiyələr həsr etməsi tamamilə təbiidir. Bu məqamda, heç şübhəsiz, Hacı Məcid Əfəndi şairi Şamaxı qazısı – din xadimi kimi yox, millətin istiqbalı yolunda çalışan vətəndaş – insan kimi maraqlandırır.

Tənqidi realizm fikrin poetik ifadəsində gizli tendensiyalılığa, fikrin üstüörtülü, dolaylı ifadəsinə üstünlük verir. Bu, Sabir poeziyasında da belədir. Lakin satirik üslubunun artıq

forma-laşmaqda olduğu illərdə belə şair bəzən onu narahat edən fikir və düşüncələrini açıq, birbaşa ifadədən çəkinməmişdir. Sabir üçün əsas olan millətə çatdıracağı fikir idi, bu fikrin poetik ifadə forması şairi o qədər də narahat etmirdi. “Şimdi fürsət var ikən bir iş gör istiqbal üçün!” şeiri millətin imkanlı şəxslərinə - əğniyalara, əslində şairin nöqtəyi-nəzəricə millət üçün, vətən üçün konkret işlər görmək imkanı olan vətən övladlarına müraciətlə yazılmışdır. Şair onları millətin və vətənin gələcək taleyi üçün (istiqbalı üçün) iş görməyə, əməli fəaliyyətə keçməyə çağırır:

Getdi əldən millətin, fikrin nədir əmsal üçün?
Şimdi fürsət var ikən bir iş gör istiqbal üçün!

Yoxmu bir zihimmət, olsun baisi-irşadımız?
Əlmədaris, əğniya, sizdəndi istimdadımız!

Sabirin “sizdəndi istimdadımız” deyərək milli tərəqqi naminə hərəkət gözlədiyi “əğniyalar”ı – ictimai yuxarıları satirik şeirlərində tənqid hədəfinə çevirməsi onun sənət idealının ziddiyyətli tərəfləri kimi izah oluna bilərmi? Fikrimizcə, yox.

Sabir iqtisadi münasibətlərin tam formalaşmadığı bir cəmiyyətdə ictimai şüurda özünü göstərən naqislikləri tamamilə təbii sayırdı. Məqsəd bu naqislikləri aradan qaldırmaq idi. Sabir satirası, ilk növbədə, əğniyanın diqqətini millətin dərdlərinə tərəf yönəldirdi. Bu dərdlərə, problemlərə güzgü tuturdu.

Millət necə tarac olur, olsun, nə işim var?!

Düşmənlərə möhtac olur, olsun, nə işim var?!

sözləri millətin dərdlərinə biganə, laqeyd yanaşan vətəndaşın dilindən səslənsə də, buna görə də o, estetik düşüncənin tənqid obyektinə çevrilsə də, Sabirin əsas məramı bu deyildi. Sabirin əsas məqsədi millətin dərdlərini (əslində, problemlərini) obyektivə gətirmək, böyük görüntü ilə ondan söz açmaq idi. Burada vətən övladının yaşamaq imkanlarını itirməsindən, dilənçiliyə qurşanmasından, aqibətsizliyindən, sosial durumunun acı-

nacaqlı olmasından və bu barədə düşünməyin vacibliyindən, başqa millətlərin tərəqqi yoluna qədəm qoymasından, bizim də bu yolla getmək vaxtımızın çatmasından söz açılır. Əlbəttə, Sabir tərəqqi, ictimai inkişaf yoluna düşməyə mane olan ən əsas bəlaları da bədii təhlil obyektinə çevirməyi unutmur. Bir millət olaraq düşüncəmizdəki naqisliyi, bütün məsələlərə şəxsi mənafe baxımından yanaşmaq tendensiyasından əl çəkə bilməməyimizi, milli tale ilə bağlı düşünmək imkanlarından məhrumluğumuzu bədii təhlilin predmetinə çevirir.

Biz çox vaxt deyirik ki, Sabir eybəcərliyi tənqid edirdi. Onun satirasının ictimai dəyərini də burada axtarıyıq. Bu, əlbəttə, müəyyən mənada belədir. Lakin, fikrimizcə, Sabir satirasının gücü ancaq bunda deyil. **Əslində şair burjua münasibətləri dövrünün milli həyatını analitik bədii təhlildən keçirirdi. Formalaşmaqda olan ictimai-siyasi, iqtisadi, mədəni münasibətlər sistemində hər bir vətəndaşın, zümrənin üzərinə düşən missiyanı dahiyənə şəkildə düzgün və dəqiq təyin edirdi. Bütün hallarda mürəkkəb ictimai-siyasi hadisələr burulğanında hər bir məsələyə, hərəkətə həssas yanaşır, ona birtərəfli qiymət verməkdən çəkinir, milli həyat problemlərini və vətəndaşların bu problemlərə münasibətini obyektiv dəyərləndirirdi.** M.Arif yazırdı ki, “Axundovun tənqidi pozitiv bir səciyyə daşıyır, yəni bu tənqidin arxasında böyük və müsbət fikir, gözəl bir məqsəd, müqəddəs bir ideal durur” (9,288). Realizmin fərqli tarixi tiplərinə aid olmasına baxmayaraq, bu fikir Sabir tənqidinin də mahiyyətini ifadə edir. Sabirin tənqidi inkarçı tənqid deyildi. Bu tənqid tənqid hədəfinə nifrətdən yox, sevgidən doğurdu və Sabir ancaq milli düşüncədəki naqisliyi tənqid hədəfinə çevirməklə kifayətlənmirdi. Sabir satirası milli düşüncəni formalaşdırmaq, istiqamətləndirmək meylli ilə “milli həyatımızın ensiklopediyası”na çevrilmək qüdrəti qazanırdı. Sabir ancaq əxlaqi-mənəvi eybəcərlik mənasında “nə etməməli?”, “nədən çəkinməli?”

sualına cavab vermir, insanın vətəndaşlıq ləyaqətini alçaldan əməlləri tənqid hədəfinə çevirməklə bərabər, eyni zamanda “nə etməli?” sualına da cavab verirdi. Konkret situasiyalarda milli mənafe baxımından münasib olan və olmayan keyfiyyətləri tənqid hədəfinin düşüncə predmetinə çevirməklə oxucunun düşünməsinə və həqiqəti tapmasına yardımçı olurdu:

Hələlik tullamışq xaneyi-viranələri,
Dolanıb kişvəri-Tiflisdə kaşanələri,
Tapdıq axır Lizalartək neçə cananələri,
Çılçıraqlarla işıqlandırırıq xanələri.

Bu, “neft və milyonlar səltənətində” (İ.Musabəyov) yaşayan sosial tipin dünyagörüşü, yaşam və əxlaq tərzinin riyazi dəqiqliklə əks etdirilmiş lövhəsidir. Sabir “əğniya”nın düşüncəsindəki bu naqisliyi görür, onun dünyagörüşünün darlığı, məhdudluğu böyük şairin ürəyini yaralayır. Lakin o, “istiqbala” olan inamını itirmirdi. İstiqbal naminə Sabir əğniyanın dünyagörüşündə, yaşam və əxlaq tərzində dəyişikliyə, irəliyə doğru hərəkətə nail olmağın mümkünlüyünə inanır və bunun üçün qarşısında duran vəzifələri ona xatırladır, onun da vətəndaşlıq məsuliyyətindən, milli taleyə cavabdehlik borcundan söz açır, bu məqsədlə də yuxarıdakı lövhəni aşağıdakı beytlə tamamlayır:

Zalxalar daxmasına çökdü qaranlıq, bizə nə?!

Tapmayır ac-yalavaclar güzəranlıq, bizə nə?!

Sosial gerçəklikdə milyonlarını Annalar, Lizalar, Sonyalar yolunda fəda etməyə hazır olan milli düşüncədən məhrum qəh-rəmana estetik düşüncə Zalxalar, Fatma – Tükəzbanlarla bağlı problemləri də xatırlatmaqla onun həyata baxış tərzini dəyişməyə çalışır.

Əlbəttə, Sabir yaxşı bilirdi ki, hər şeydə şəxsi mənfəət güdən və ümumiyyətlə, geniş düşünməyi bacarmayan “əvam əğniya”-nı milli mənafe ilə bağlı hərəkətlərə sövq etmək o qə-

dər də asan deyil. İlk növbədə, Sabir, milli düşüncədən məhrum əğniyanın mühafizəkarlığını tənqid hədəfinə çevirirdi:

Mən fəqət öz əmrimi samanlaram,
Xeyrim üçün aləmi viranlaram,
Mən nə cəməət, nə vətən anlaram,
Yansa vətən, batsa cəməət belə!

Sabir “yansa vətən, batsa cəməət belə” “nə cəməət, nə vətən” haqqında anlamaq, eşitmək istəməyən əğniyanın ictimai şüuruna təsir etməyin çətinliyini bilir, onda vətəndaş şüuru tərbiyə etməyin asan olmayacağını çox yaxşı başa düşürdü. Müəyyən mənada o da H.Zərdabinin yolunu intixab etmişdi. Çağıranda gəlməyən, deyəndə eşitməyən vətəndaşlarına dönə-dönə müraciət etməyi, onun şüurunu hərəkətə gətirənə qədər deməyi özünün vətəndaşlıq borcu sayan Sabir məsləkdaşı H.Zərdabi kimi inanırdı ki, “olmaz ki, mənim sözüümü eşidənlərdən heç biri qanan olmasın, necə ki, bir bulağın suyunun altına nə qədər bərk daş qoyasan bir neçə ildən sonra su tökülməkdən o bərk daş murur ilə əriyib deşilər, habelə söz də, ələlxüsus doğru söz, murur ilə qanmazın başını deşib onun beyninə əsər edər”. Bu düşüncə, əqidə və inamla milli həyatın bütün problemləri ilə əğniyanı üzbəüz qoyub onun vicdanını oyatmaq Sabirin vətəndaşlıq məramına çevrilir.

Əlbəttə, kapitalist və fəhlə, mülkədar və kəndli münasibətlərini siniflərarası antoqonist ziddiyyətlər müstəvisinə gətirib Sabiri “burjua-mülkədar ağaların amansız qənimi” kimi təqdim etmək olar, “qəmsiz-qayğısız, tufeyli həyat sürən, “millət qəmi”ndən uzaq olan hakim və istismarçı siniflərə qarşı şairin kəskin nifrətindən” (44,8) söz açaraq onu “inqilabçı şair” elan etmək olar. Lakin bu baxış heç bir halda Sabir satirasının müasirliyini şərtləndirən keyfiyyət kimi çıxış edə bilməz. Bu mənada sabirşünas alim A.Bayramoğlu Sabir satirasının inqilabi məzmununu “inqilabçıların ideyalarını nəzmə çəkmək”də yox, “təsvir, ifadə tərzii ilə” “əxlaqda, mənəviyyat-

da”, “sosial-psixoloji” sferada yaratdığı “köklü dəyişikliklər”də axtarmaqda haqlıdır (13,416). A.Bayramoğlu Sabir yaradıcılığının sosial məramına müasir ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə tam dəqiq qiymət verərək yazır: “Sabir poeziyası, satirası da xalqın özünüdərkinə, özünüdərdiqinə və milli istiqalına mane olan, ona əngələ çevrilən cəhətləri, yəni ictimai düşüncə tərzini tənqid edirdi” (13,413). Bu cür yanaşmanın sovet ədəbiyyatşünaslığındakı ənənəvi baxışdan tipoloji fərqi orasındadır ki, A.Bayramoğlu tənqid hədəfinə münasibət, tənqiddə məqsədin psixoloji tərəflərini də düzgün müəyyənləşdirir: “İki cür inikas var. Bir var, insanı bədbinləşdirər, daha da ruhdan salar. Bir də var nöqsanı elə göstərəsən ki, sən bu əzabdan daxilən sarsılıb, bu əzabdan hərəkətə gəlib silkinmək fikrinə düşəsən, bu da eybəcərliklərdən, nöqsanlardan xilas olmaq üçün səndə daxili potensialı hərəkətə gətirər” (13,414). Sabir əksər hallarda tənqid edirdi, bu tənqidin mahiyyətində kinayə dayanırdı, ifşa yox. İfşadan fərqli olaraq, kinayədə hədəf kimi seçilmiş tipin “daxili potensialı”nı hərəkətə gətirmək gücü var. Bu, Sabir tənqidinin təlqin gücüdür. Milli həyat problemlərinin inikasında ifşa psixoloji cəhətdən özünü doğrulda bilməz, o, ancaq “insanı bədbinləşdirər, daha da ruhdan salar”. İfşadan təlqinə yol yoxdur. İfşa məhv etmək, “kökündən qazımaq” məqsədi daşıyır. İfşa üzərinə tərbiyəedicilik funksiyası götürmür. Ancaq kinayə tənqid hədəfini “daxildən sarsıtmaq” və bu sarsıtımın gücü ilə onun daxili potensialını işə salıb məqsədə doğru aparmağa imkan verir.

Sabirin əksər satiralarında sosial tipə münasibət tənqiddən – kinayədən təlqinə doğru gedir. Sabir həm sosial tipin dünyagö-rüşündəki hansısa cəhəti tənqid edir və eyni zamanda, hansısa cəhəti ona təlqin edir. Burada hədəf sosial tipin təbii varlığı deyil. Onun sosial varlığında özünə yer alan məhdudluq, dünyagörüşündəki naqislik hədəf seçilir. Məqsəd dünyagörüşünə təsir edib onu dəyişməkdir.

“Əkinçi”, “Fələ” və bu tipli digər şeirlərində bizim qarşılaşdığımız ictimai tip, ilk növbədə, dünyagörüşündəki darlıqla tənqid hədəfi seçilir. Onlarda millət duyğusu, vətəndaşlıq düşüncəsi hiss olunmur. Əslində, onlar da əsrin maddi cəhətdən yoxsul yox, təmin olunmuş Novruzəlisidir. Novruzəli kimi, onların da ən böyük qüsuru ictimai şüur yoxsulluğudur, vətəndaşlıq düşüncəsindən məhrumluqdur. **Sabirin hədəfi vətəndaşlıq düşüncəsindən məhrumluq, məqsədi vətəndaşlıq düşüncəsi uğrunda mübarizədir. Sabir hədəf seçməkdə və məqsəd uğrunda mübarizədə kəndli ilə mülkədar, fəhlə ilə kapitalist arasında heç bir fərq qoymur. Geniş mənada Sabir üçün onlar arasında, doğrudan da, fərq yoxdur. Hər ikisi millət övladıdır və hər ikisi milli və ictimai şüurdan məhrumdur:**

Fəqət bir iş də görmək istər isən, gör müsəlman tək!
Təhəmmül eylə cövri-mülkədarə, işlə heyvan tək!
Çalış, ək, biç, aparsın bəy, evin qalsın dəyirman tək!
Ayılma, haqqını qanma, xəbərdar olma insan tək!

Sabirin “Səbr eylə” adlı bu məşhur satirasında tənqid olunan sosial tip kəndlidir və şairin öz tənqid hədəfinə münasibəti kifayət qədər sərtidir. Ənənəvi ədəbiyyatşünaslıqda xüsusi qeyd olunduğu kimi, burada tənqid – kinayə hətta sarkazm səviyyəsinə yüksəlir. Lakin qətiyyəən şübhə doğurmayan bir həqiqət var ki, Sabir bu satirada ictimai tipi şüur yoxsulluğu, özünü bir insan, vətəndaş kimi dərk edə bilməməsinə görə tənqid edir. Mirzə Cəlil kimi, Sabir də “ictimai aşağılar”ı təmsil edən satirik tipə qarşı tənqidini ona görə sarkazm səviyyəsinə yüksəldirdi ki, onun simasında “potensial bir müsbət qəhrəman”(Y.Qarayev) - milli və ictimai şüur qazanmış gələcək millət övladı, vətəndaş görünür.

“Əkinçi”dəki kəndli, “Fələ”dəki fəhlə obrazlarında “potensial bir müsbət qəhrəman”ın – milli və ictimai şüur qazanmaqda olan millət övladının, vətəndaşın ilkin cizgiləri gö-

rüntüyə gətirilsə də, əsas və son məqsəd bu deyil. Həyatı bədii idrakının tipinə, inikas üsulunun xarakterinə uyğun olaraq Sabiri “Əkinçi”də də, “Fələ”də də, bu tipli digər satiralarında da daha çox hələ ictimai və milli şüuru inkişaf etməmiş, vətəndaşlıq düşüncəsindən məhrum, başqa sözlə, “insan olmağa vaxtı çatmayan” (Elçin) sosial tiplər daha çox maraqlandırır. **Sabir çox yaxşı başa düşür ki, milli harmoniya, tarazlıq yaratmaq üçün cəmiyyətə ictimai və milli şüuru inkişaf etmiş fəhlə və kəndli ilə bərabər, kapitalist və mülkədar da lazımdır. Cəmiyyətin ən müxtəlif təbəqələri milli düşüncəyə köklənmədikcə, vətəndaş kimi üzərinə düşən məsuliyyət hissini dərk etmədikcə son məqsədə - milli birliyə nail olmaq mümkün olmayacaqdır.** “Əkinçi” də, “Fələ” də, “Nəhl olana...” da, “Pula təvəccöh”də, “Dilənçi”, “Xəsisin heyfi, varisin keyfi” və digərləri də bu son məqsədi gerçəkləşdirmək naminə yazılmış əsərlərdir.

“Xəsisin heyfi, varisin keyfi” satirasından aşağıdakı misralara diqqət yetirək:

Bir para şəxs eləyir mayeyi-ehsan səni,
Qədrini bilməz edir millətə qurban səni.
Aşiqəm mən sənə, ancaq olasan munisi-can,
Biəbi əntə və ümmi sənə canım qurban!

Sabirin bədii nitqi dialoji xarakterlidir. Onun satirik qəhrəmanlarının monoloqlarında həm özlərinə, həm də başqalarına məxsus dünyagörüşlərinin bədii ifadəsini görmək mümkündür. Yuxarıdakı misralar ancaq satira hədəfinin dünyagörüşünün ifadəsi deyil. Bu dörd misrada fərqli dünyagörüşlərinə malik iki əğniyanın obrazı yaradılmışdır. Şair bu satirada milli şüuru inkişaf etmiş, vətəndaş düşüncəli varlı ilə (varını, dövlətini, pulunu millətə qurban edən əğniya ilə) vətəndaşlıq düşüncəsindən məhrum, milli şüuru oyanmamış varlı (bütün varlığı ilə pula aşıq olan əğniyanı) qarşılaşdırır, sənətkarın bə-

dii niyyəti də bu təzadlı situasiyanın oxucu şüurunda yaratdığı, yarada biləcəyi intibahla gerçəkləşir.

Sabir əkinçi və fəhləyə potensial bir qəhrəman – istiqbalımızı müəyyən edəcək vətəndaşlar olaraq baxdığı kimi, “ictimai yuxarılar”a da eyni münasibət bəsləyir, istiqbal naminə onlara da ümid gözü ilə baxırdı. Sabirə burjua münasibətlərinin yenicə formalaşdığı dövrdə “müsəlman fəhlələrin qayğısına qalan”, onların “qismən də olsa, maddi vəziyyətlərinin yaxşılaşdırılması”na nail olan H.Z.Tağıyev, Ş.Əsədullayev, M.Səlimxanov, M.C.Əliyev kimi milli burjuaziya nümayəndələrinin, “həmişə yoxsullara kömək etməyə və onların qayğılarına qalmağa çalışan” İsmayıl xan Ziyadxanlı, Allahyar bəy Zülqədərov, Fərrux bəy Vəzirov kimi mülkədarların adları və əməlləri yaxşı məlum idi. Sabirin satirik qəhrəmanları - “Əkinçi”dəki mülkədar, “Fələ”dəki kapitalist, “Nuri-çəşmanımın, ey pul, canımın” deyən sərvətdar milli həyat problemlərinə, vətən və onun taleyinə münasibətdə H.Z.Tağıyev, yaxud İsmayıl xan Ziyadxanlı deyildilər. H.Z.Tağıyevdən, İsmayıl xan Ziyadxanlıdan fərqli olaraq onlar öz şəxsi mənafeələrindən kənar məsələlər haqqında düşünə bilmirdilər. Onlar bu cür düşüncə tərzindən hələ ki, uzaq idilər. Ancaq məsələ burasındadır ki, ictimai şüuru milli mənafeyə kökləmək zamanın tələbi, zamanın istəyi idi. Burjua münasibətləri bu cür düşüncə tərzini formalaşdıracaq ideoloqlar yetirirdi. Bu mənada Mirzə Cəlil də, Sabir də, Ə.Hüseynzadə və Ə.Ağaoğlu da, A.Səhhət və Hadi də “burjua münasibətləri”ndən doğulmuşlar idi.

“Füyuzat”çılıq da, “Molla Nəsrəddin”çilik də bu müstəvidə ərsəyə gəlmişdi. Professor N.Şəmsizadə dəqiq yazırdı ki, “Sizi deyib gəlmişəm, ey mənim müsəlman qardaşlarım!” adi müraciət deyil, məslək harayı idi. Bu harayla “Molla Nəsrəddin” Zaqafqaziyada və bütün Yaxın Şərqdə milli mənlilik şüurunu oyatmağa nail oldu” (57,58). Bu işdə, heç şübhəsiz ki,

“Azərbaycançılığın qamus kitabı”nın (N.Şəmsizadə)- “Hop-hopnamə”nin müəllifinin müstəsna xidmətləri olmuşdu.

I.3.4. SABİR SATİRASININ DİALOJİ-POLİFONİK MƏZMUNU: İNKAR VƏ TƏSDİQ PAFOSU

M.Ə.Sabir Azərbaycan tənqidi realizminin iki böyük nümayəndəsindən biri sayılır. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi tənqidi realizm ədəbiyyatşünaslıqda maarifçi realizmdən sonrakı inkişaf mərhələsi və realizmin yeni tipi kimi dərk və qəbul edilir. Realizmin yeni mərhələsində və tipində tənqidi gülüşün mahiyyətə maarifçi realizmdəkindən fərqlənməsi və inqilabi demokratik dünyagörüşünə əsaslanması fikri önə çəkilir.

Bununla belə, realizmin mərhələ təsnifatının və tipoloji bölgüsünün müəyyən mənada şərtiliyi də xüsusi şəkildə vurğulanır. Realizmin bir mərhələsindən o birinə keçid prosesində “saf və büllur metod”dan (Y.Qarayev) danışmağın mümkünsüzlüyü qeyd olunur. Ədəbiyyatşünaslıqda maarifçi və tənqidi realizmlərin “genetik əlaqələr”indən (Y.Qarayev) söhbət açılır. Şübhəsiz, burada bir ədəbi-estetik cərəyanın doğuluşunda özündən əvvəlkinin iştirakından söhbət gedir. Yeninin prinsiplərinin müəyyənləşməsində ənənənin rolu təsdiq edilir. Bunun ədəbi qanunauyğunluq olması həqiqətdən çıxış edilir.

Y.Qarayev doğru olaraq tənqidi realizmdə maarifçiliyin iştirakını yalnız estetik prinsiplərin bir-birindən doğulması və dialektik inkişaf mənasında bir-birini inkar etməsi ilə məhdudlaşdırmır. O, tənqidi realizmin realizmin yeni bir mərhələsi və tipi kimi meydana çıxmasında “maarifçi realizmin nailiyyətləri” ilə bərabər “maarifçi fikrin” də mühüm rolu üzərində dayanır. Bu, artıq tənqidi realizmdə maarifçiliyin bir dünyagörüşü səviyyəsində iştirakını təsdiq etmək deməkdir. Lakin ədəbiyyatşünaslıq maarifçiliyin tənqidi realizmdə müstəqil bir dünyagörüşü kimi iştirakından çox, ona inqilabi dünyagörüşünün for-

malaşmasına təkən verən vasitə, üsul kimi yanaşmağa daha artıq üstünlük verir. Maarifçilik tənqidi realizmdə inqilabi dünyagörüşünə yiyələnmək üçün keçilməsi zəruri olan bir mərhələ kimi dərk edilir. Buna görə də tənqidi realizmdə inkar pafosu onun estetik prinsiplərini müəyyənləşdirən əsas şərt sayılır. Beləliklə, estetik idealın inkar yolu ilə təsdiqi tənqidi realizmin əsas qanunauyğunluğu hesab edilir.

Milli realizmin yeni inkişaf mərhələsi üçün bu prinsiplərin “qəti normativ akt” kimi qəbul edilməsi bizə mübahisəli görünür. Ən azı ona görə ki, Sabirin yaradıcılığı bu “qanunauyğunluq”dan kənara çıxır. **Sabir satirasında inkar pafosu ilə təsdiq pafosu bir-birini tamamlayaraq, onun dialoji-polifonik məzmununu önə çıxarır. Bu satira heç də həmişə eybəcərliyi inkar məzmunu ilə özünəməxsusluq qazanmır. Burada cəmiyyətdə gedən proseslər mürəkkəbliyi, ziddiyyətləri, müsbət və mənfi tərəfləri ilə əks olunur. Sabir satirası maarifçi dünyagörüşünün ifadəsi olaraq öz üzərinə milli şüurun formalaşdırılması funksiyasını götürür. Bu funksiya onun cəmiyyətin bütün təbəqə və zümrələrinin həyatını bədii təhlil predmetinə çevirməsini qaçılmaz edir.**

Cəmiyyətin sıçrayışlar (inqilablar) yolu ilə deyil, təkamül yolu ilə tərəqqi edəcəyi, millətinin məhz bu yolla “millətlər içində öz imzası”nı təsdiq edə biləcəyinə inam Sabirin estetik idealının aparıcı xəttinə çevrilir. Böyük sənətkar xalqının milli şüurunu oyatmağı, onda həqiqi vətəndaş düşüncəsi formalaşdırmağı özünün əsas məramı kimi qəbul edir.

Sabir satirada inqilab yaratmışdı. Lakin bu, “inqilab uğrunda satira” deyildi. Sabir satirasında inqilaba çağırış ideyası yox idi və o, kütləni inqilabi mübarizəyə səsləmədi. Sabir şüurda inqilabdan danışırdı. O, mənsub olduğu millətin sosial şüurunun oyanması, insanın özünü və millətini, milli varlığını dərk etməsi, vətəndaş kimi yetişməsi uğrunda mübarizə və mücadilə yolunu seçmişdi. Böyük sənətkar 1906-10-cu illər arasında bir

neçə məqalə yazmış və onları “Həyat”, “İrşad”, “Tazə həyat”, “Həqiqət” və başqa qəzetlərdə çap etdirmişdi. Bu məqalələrdə biz dahi sənətkarın satirik şeirlərində ifadə olunan məramın açıq, publisistik ifadəsini görürük. Sabir milli tərəqqi uğrunda mübarizədən danışır. Bütövlükdə İslam dünyasının geriliyindən söhbət açır və yana-yana, vətəndaş ağrısı ilə bildirirdi ki, “bu cəhalət bizi odlara yandırır, biz hələ bixəbər qalırıq”. Sabir mədəniyyət, hüriyyət zamanının gəldiyini uca səsle elan edir və ona yetişməyin çarələrini axtarırdı. “Bilirmisən çarəmiz nədir?” sualına Sabir belə cavab verirdi: “Bəli, çarəmiz, ən böyük çarəmiz məktəbdir. Məktəb, yenə məktəb! Hələ isə hər şəhərdə, bacadıqca hər kənddə iştiaq ilə, ittifaq ilə məktəb açmalı” (51-a,206).

Məktəb uğrunda mübarizə Sabirdə milli düşüncəni oyatmaq, xalqı cəhalət əsarətindən qurtarmağın, hüriyyətə yetişməyin, azad vətəndaş cəmiyyəti yaratmağın əsas yolu kimi mənalanırdı. Sabir gələcəyə, istiqbala gedən yolun məktəbdən keçdiyini israrla təkrar edir, “məktəb uğrunda mübarizə”ni “böyük vəzifə”, “ali məqsəd” hesab edərək yazırdı: “Ey millətimizin ziyalı cavanları, bilsəniz ki, siz dünyalar qədəri olan bir vəzifə altında yaşayırsınız! Budur, vətəni-əzizimizin gül, rəyahin bitirən torpaqları qardaşlarımızın məsum qanları ilə, elmsiz, tərbiyəsiz cəvanlarımızın vəhşikaranə, zalimanə hərəkətlərindən ağaştə olduğun görürsünüz! Bu hərəkətlər elmsizlikdən, cəhalətdən nəşi deyilmidir? Əfradi-milləti-islam cəmiən rifahihalları üçün, istiqbalda səadətləri üçün siz alicənablara göz tikməyiblərmiz? Hərgah siz bu şanlı vəzifənizi layiqincə yerinə yetirərsəniz, yəqin ki, yəqin ediniz ki, zənciri-əsarətdə, qeydi-cəhalətdə boğulub qalmış millətdaşlarımızı qərq olduqları vərtəyifələkətdən sahili-nicata çıxarda bilərsiniz” (51-a,206-207).

Sabirin milli tərəqqi, azad vətəndaş cəmiyyəti uğrunda mübarizəsi konsepsiya xarakteri daşıyırdı və bütöv bir sistemə malik idi. Bu sistemdə bütün millət övladlarının yeri var idi və hər

bir kəsin, hər bir təbəqənin üzərinə düşən vəzifələr dəqiq müəyyənləşdirilmişdi.

Sabir satira ilə bərabər, uşaqlar üçün də şeirlər yazırdı. Bu, müəyyən mənada, onun məktəbdarlığı, məktəblərdə qiraət materiallarına olan böyük ehtiyacla bağlı idi. Lakin bizi düşündürən məsələnin başqa tərəfidir. Sabirin satirik yaradıcılığı ilə uşaqlar üçün yazdıqları arasında daxili bir əlaqə var idimi? Şərq dünyasını lərzəyə gətirən satiralar müəllifinin onlara paralel şəkildə uşaqlar üçün əsərlər yazmasında bir qanunauyğunluq görünürmü? Ümumiyyətlə, “Hophopnamə”ni uşaqlar üçün şeirlərsiz təsəvvür etmək mümkündürmü? Bizim fikrimizcə, yox. Sabirin milli varlıq uğrunda mübarizəsinin başlanğıcında uşaqlar üçün yazdığı şeirlər dayanır. Sabir milli ruhun tərbiyəsi, vətəndaşlıq düşüncəsi uğrunda mübarizəni işin təməlindən – uşaqlardan başlamağı vacib sayırdı. İstiqlal uğrunda mübarizənin təməlinin möhkəmliyini uşaqların düzgün tərbiyəsində görürdü. Onun şeirlərində uşaqlara təbiət və cəmiyyət hadisələri ilə bağlı aşılana zəngin bilik, mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərin təbliği vətəndaş düşüncəsi tərbiyə etməyə hesablanmışdı. Bu mənada “uşaqlar üçün şeirlər” onun satirik yaradıcılığının “üverturası” idi.

“Hophopnamə”də bütün nəsillərin tale yolu, bütün sosial təbəqələrin düşüncə tərzini analitik bədii təhlildən keçirilir və dəyərləndirilirdi. Əksər satiralarda dünyagörüşü, məsələlərə baxış bucağı ilə tənqid hədəfinə çevrilən tiplərlə bərabər, cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proseslərin təmsilçisi olan insanın – ictimai şüuru inkişaf etmiş vətəndaşın da obrazı görünməkdədir. Sabirşünashıqda, demək olar ki, diqqətdən kənar qalan bu məsələ - Sabir satirasının dialoqi məzmunu onun özünəməxsusluğunu şərtləndirən ən əlamətdar keyfiyyətlərdən biri kimi nəzərə çarpır.

“Hophopnamə”nin “Millətnamə” olmaq məramı “Məktəbnamə”dən keçir. Akademik İ.Həbibbəyli tamamilə doğru vur-

ğulayır ki, “Mirzə Ələkbər Sabirin satiralarında mövcud vəziyyətdən çıxış yolu kimi məktəbə, ictimai-mədəni və texniki tərəqqiyə, milli-mənəvi özünüdərkə çağırış motivi ön mövqeyə çəkilmişdir” (24,115). Görkəmli alimin “Sabir dolayı yolla məktəbi milli oyanışın, dirçəliş və tərəqqinin əsas hərəkətverici qüvvəsi olduğu qənaətindədir” tezi və bu istiqamətdəki təhlilləri (24,116) “Hophopnamə”yə yeni elmi baxışın ifadəsi kimi ciddi maraq doğurur. Doğrudan da, məktəb Sabir yaradıcılığında çox mühüm sosial funksiya daşıyır. Bütün sosial təbəqələr, bütün nəsillər məktəb adlı məhək daşına vurularaq qiymətləndirilir. Çünki sənətkarın uğrunda mübarizə apardığı milli hərəkatın gerçəkləşməsinin əsas meyarı məktəbə münasibət idi. Milli taleyin irəliyə doğru hərəkəti, milli tərəqqiyə gedən yol məktəbdən keçirdi. İlk növbədə, məktəblər açılmalı, məktəbin açılması zərurəti dərk olunmalı idi. Məktəb ictimai şüuru formalaşdırmanın təməlini qoyan bir məbəd kimi təsəvvür edilməli idi. Ədəbiyyatşünaslıqda tamamilə doğru vurğulanır ki, “Sabirin ən vacib ideallarından biri də millətinin ağ günlərə çıxdığını görmək, onun parlaq gələcəyini təmin edəcək yeni nəslin təlim-tərbiyəsinin yoluna qoyulması idi” (49,23). Sabir satirasında valideynin məktəbə, uşağın oxumasına münasibətinə son dərəcə ciddi əhəmiyyət verilməsinin əsas səbəbi bu idi. Onun məktəblə bağlı qaldırdığı ilk problem uşaqların təhsil alması zərurətinin milli düşüncədə yer alması idi. Buna nail olmaq milli düşüncənin formalaşması istiqamətində ilk addımın atılması demək idi. Lakin məktəbə münasibət milli mühitdə birmənalı deyildi. İctimai şüurun formalaşmadığı, fanatizmin hökm sürdüyü bir cəmiyyətdə dünyəvi məktəbə etiraz ruhu çox güclü idi. Məhz buna görə, Sabirin yaradıcılığında tənqidin ilk hədəfləri “uşaq mənimdir əgər, oxutmuram, əl çəkin!” deyən və sosial şüurdan məhrum olan ata-analar idi.

1906-cı ildə dövrü mətbuatda Sabirin iyirmi üç satirası çap olunub. Bunlardan doqquzu elmin və təhsilin əhəmiyyəti, vali-

deynin uşaqların elmə və təhsilə cəlb olunmasına münasibəti məsələsinə həsr olunmuşdur: “Ol gün ki, sənə xaliq edər lütə bir övlad”, “Bilməm nə görübdür bizim oğlan oxumaqdan?!”, “Tərpənmə, amandır, bala, qəflətdən ayılma!”, “Ata nəsihəti” və s. İlk növbədə, bu satiralarda milli mühitdə məktəbə münasibətdəki köklü ziddiyyətlərin məharətli bədii təsvirini görmək mümkündür. **Bir tərəfdə heç cürə oxumaq istəməyib, küçəni özünə fəaliyyət meydanı seçən uşağın obrazı, digər tərəfdə bütün varlığı ilə təhsilə, elmə meyil salmış məktəblinin obrazı, bir tərəfdə elmə, təhsilə qənim kəsilən atanın obrazı, o biri tərəfdə oğlunu oxumağa həvəsləndirdiyi üçün əri tərəfindən olmazın töhmətlərə məruz qalan ananın obrazı və s.** Göründüyü kimi, mənzərə kifayət qədər mürəkkəbdir. Ancaq ümitsiz də deyil. Çünki Sabir satirasının tənqid hədəfinə çevrilən “zülmət səltənəti”ndə zəif şəkildə olsa da “ışıq şüa”ları görünməkdədir. “Ata nəsihəti”, “Bilməm nə görübdür bizim oğlan oxumaqdan?!” satiralarında təhsilə, elmə cahillik prizmasından baxış tənqid hədəfinə çevrilməklə bərabər, cəmiyyətin irəliyə doğru hərəkətinə təkan verən proseslər də bədii təsvirin mərkəzinə çəkilir.

Sabir satirasında bədii dil çox vaxt dialoji xarakter daşıyır. Nitqin dialoji xarakteri bizə bədii məzmunun dialoji səciyyəsinə görməyə imkan verir.

Bilməm nə görübdür bizim oğlan oxumaqdan?!

Dəng oldu qulağım!

Jurnal, qəzetə, hərzəvü hədyan oxumaqdan

İncəldi uşağım –

misralarında elmə, təhsilə cahil, nadan münasibəti simvollaşdıran atanın obrazı tənqid hədəfi seçilmişdir. Lakin tənqid hədəfinin dilindən səslənən monoloq ancaq onun dünyagörüşünün ifadəsi deyildir. Bu “monoloq” sözün həqiqi mənasında polifonik (çoxsəsli) məzmunludur. Çünki bu monoloqda təhsilin, elmin əhəmiyyətini dərk etməyən, buna görə də ona kəc baxan

cahilin obrazı ilə bərabər, elmə, təhsilə milli qurtuluş yolu, vasitəsi kimi baxan, ictimai şüuru inkişaf etmiş vətəndaşın da obrazı görünməkdədir. Bu satira bir “ailə dramı”dır. Atanın müqavimətinə baxmayaraq, zamanın tələbi kimi elm, təhsil bu ailəyə də nüfuz edə bilmişdir. Atadan fərqli olaraq ana ayıq düşüncəlidir. Zamanın irəliyə doğru hərəkətini, bu hərəkətdə elmin, təhsilin əhəmiyyətini başa düşmüş, bir an da tərəddüd etmədən oğlunu oxumağa təşviq etmişdir.

Haşa, oda yaxmaz ana istəkli balasın,
Kəssin səni Allah!

Bu tifi oxutmaqlığa etdin məni tərğib
Həp eylədin iğva –

misralarından milli şüuru inkişaf etmiş ananın obrazı boylanır. Adı çəkilən satirada elm, təhsil yoluna düşən, oxumağı, təhsil almağı özünün həyat məramına çevirən, dünyəvi elmləri öyrənməyə ehtirasla can atan, artıq bu yolun fədakar yolçusuna çevrilən gəncin də obrazı görünür. Sabir satirasında atalar-oğullar problemi çox vaxt mühafizəkar dünyagörüşünə malik ata ilə yeniləşən dünyanın təmsilçisi olan övlad arasındakı münaqişə şəklində öz həllini tapır:

Bəsdir oxudun, az qala canın tələf oldu,
Bu kardan əl çək!

Yazmaq, oxumaq başına əngəl-kələf oldu,
Əşardan əl çək!

misralarının və bu kimi digər misraların dialoji məzmunu elmə, təhsilə cahil münasibət göstərən ata obrazı ilə bərabər, cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proseslərin axarına düşən, “zülmət səltənəti”ndəki “ışıq şüaları”nın gündən-günə güclənəcəyinə ümid yaradan məktəbli gəncin obrazını da təsəvvür etməyə imkan verir. **Dahiyanə istedad və iti müşahidə vətəndaş sənətkar cəmiyyətdə gedən yeniləşmə proseslərinin, milli düşüncənin formalaşmasının, vətəndaş cəmiyyəti yaratmaq uğrunda mübarizənin genişlənməkdə olduğunu, qarşısızalmaz mə-**

dəni hərəkata çevrildiyini müşahidə etməyə imkan verir. Sabir cəhalət dünyasını göstərməklə bərabər, ona müqavimət göstərən “güc”ün də mövcudluğunu müşahidə edir və öz müşahidələrini satiralarının dialoji məzmununda çox aydın əks etdirir. Biz Sabir satirasında artıq elm, təhsil yoluna düşən məktəblinin obrazını gördükdə buna təəccüblənmirik. Çünki cəmiyyətdə gedən proseslər bütün tərəfləri ilə bu satira güzgüsündə əks olunmaqdadır. **Satirik tipin “monoloq”unun dialoji məzmununda ictimai şüurun formalaşma prosesi, milli düşüncənin oyanması, vətəndaş şüuru uğrunda mübarizə hərəkətinin ən səciyyəvi əlamətləri, konkret detalları əks olunur:**

Xəlqin evini yıxdı çıxıb bir neçə bədzat,

Ax, ax, a beyinsiz!

Hər bir gədə bir az oxuyub adəm olubdur,

Zakonu bəyənəmz;

Çoban-çoluq oğlu bəy ilə bahəm olubdur,

Hamunu bəyənəmz;

Gahi şaha bir tənə vurur, gah vəzirə,

Bax, bax, səni tarı!

Gahi ocağa şəkk eliyər, gahi də pirə,

Kafir olu barı.

Bundan sonra qıl tövbə dəxi, məktəbə getmə,

Bircə usan, oğlum!

Ta baxma müəllim sözüne, ta əməl etmə,

Axır utan, oğlum!

“Ata nəsihəti” adlı satiradan verdiyimiz bu parça cəmiyyətdə gedən ədəbi-mədəni hərəkata, hətta sosial-siyasi həyata güzgü tutur, ictimai həyatın qarşısızalmaz inkişaf tempini əks etdirir. İctimai həyatı öz durğunluğunda, “qaranlıq dünya” çərçivəsində saxlamaq istəyənlərin acizliyi, yeniləşmənin həm mədəni, həm də sosial-siyasi hərəkət kimi cəmiyyəti bütövlükdə öz ağışuna alması və bunun get-gedə genişlənməkdə olması, “atalar”ın qaranlıq dünyasının

dan “oğullar”ın birmənalı şəkildə sıyrılıb çıxmağa çalışması, milli intibah hərəkatına qoşulması Sabir satirasında inkar pafosu ilə təsdiq pafosunun bir-birini tamamlamasından soraq verir, hər ikisinin bu sənətin üzvi tərkib hissəsi kimi meydana çıxıb, onun həyati gücünü təsdiq etməsinin əlamətdar cəhətləri kimi meydana çıxır.

Sabir satirasının təsdiq pafosunda cəmiyyətin maariflənməsinə qarşı çıxan qüvvələrlə müqayisədə maarifçilik uğrunda dönməz mübarizə yoluna qədəm qoyanların artan gücü, həyatın bütün sferalarına təsiri, həyatı, yaşayış tərzini, həyata, yaşayışa baxış sistemini dəyişdirmək imkanları əks olunur. Burada maarifçilik hərəkatının milli həyata getdikcə daha artıq nüfuz etməsi bədii təhlil predmeti olur. “Ey fələk, zülmün əyandır...” satirasında “məktəbi-nisvan”ın cəmiyyət həyatına nüfuzunun satirik tipin monoloqunda əks olunan məzmunu məktəbin ictimai şüurdakı obrazının dəyişməkdə olduğunu sübut edir. Hiss olunur ki, milli mühitdə nəinki yeni tipli məktəblərin, hətta “məktəbi-nisvan”ların açılmasına rəğbət bəsləyənlərin, bu işə təkan verənlərin sayı gündən-günə artmaqdadır. Mütərəqqi fikir daşıyıcılarının məktəb hərəkatını irəli aparmasının, məktəb şəbəkəsini hər gün daha artıq genişləndirmək məramlarının qarşısını almaq mümkünsüzdür; zamanın ictimai-mədəni hərəkatı mühafizəkar qüvvələrin müqavimətini qırmaqdadır: “... Görək aləmi-islamda, hər ölkədə, hər şəhərdə, dinarü dirəmlər saçılıb, məktəbi-nisvan açılıb, qız balalar məktəbə hazır olalar, elmdə mahir olalar, fəzldə bahir olalar, başdan-ayağə geyələr don, gedələr məktəbə on-on, dutalar şiveyi-bidət, oxuyub nəhvlə hikmət, alalar dərsi-təbabət, bilələr cümlə kitabət, edələr yazmağa adət, itə ismət, bata iffət...aman, ey vah! Ay Allah!”

Satirik tipin yuxusunu qaçıran, onu vahiməyə salıb narahat edən yeni tipli məktəb uğrunda mübarizə aparənların ictimai bir qüvvəyə çevrilməsi, sosial düşüncəni bu hərəkata səfərbər

etmək əzmidir. Yenilik sürətlə irəliləməkdə, köhnə, sxolastik düşüncəni sıxışdırmaqdadır:

Məktəblər açıb eyləyin ehsanı, - deyirlər,
Məktəbdə qoyun ustulu, dasqanı, - deyirlər,
Pərpuç eləyin çubi-fələqqanı, - deyirlər,
Dişrə çıxarın həzrəti mollanı, - deyirlər,
Molla qovula, yəni müəllim gələ, vah-vah!
Lahövlə vələ quvvətə illa və billah!

Yeni tipli məktəb uğrunda mübarizə nəticə etibarı ilə yeni dünyagörüşünə malik, dünyəvi elmlərin əsaslarını mənimsəmiş ziyalı təbəqəsinin yetişməsinə hesablanmışdı. Sabir satirasında millətin savadlanması, elm və təhsil uğrunda mübarizənin əməli nəticələri də əks olunmuşdur. Vaxtı ilə dünyəvi məktəbə olan müqaviməti qırıb millət balalarını təhsilə, elmə cəlb edən işıqlı qüvvələrin zəhmətləri bar verməkdə, dünyəvi elmlərə mükəmməl şəkildə yiyələnmiş gənclərin sayı artmaqda, çoxalmaqdadır. Dünyəvi təhsil alan bu uşaqlar Sabir satirasında gələcəyin qurucuları, millətin istiqbalının təminediciləri kimi təsvir edirlər. Satirik tipi azyaşlı uşaqların dünyəvi elmlərdən xəbərdar olmaları nə qədər qorxudur, vahiməyə salırsa, vətəndaş sənətkarı bir o qədər sevindirir, ümidləndirir. Satirik tipin dilindən səslənən:

Ana dilini belə bilmir iyirmi yaşlı cəvanlar,
Bilirlər indi bular beş lisan bu boyda, bu boyda!
Lisani-müxtəlifə bilməsi hələ belə dursun,
Qanırlar ərz nədir, asiman, bu boyda, bu boyda! –

misralarında təhsili, elmi özünün həyat amalına, fəaliyyət meydanına çevirən gəncliyin yetişməsi həqiqəti də ifadə olunmuşdur. Bu həmin o gənclikdir ki, Sabir milli tərəqqiyə olan bütün ümidlərini onlara bağlamışdı. Oxumuş, ziyalı gənclik milləti birləşdirəcək, onu milli şüura, vətəndaşlıq düşüncəsinə kökləyəcək, vətən övladını “nadanlıqdan danalığa” dəvət edəcək əsas və həlledici qüvvə idi. Sabirin qəti inamına görə “o cəvan-

lar rahi-nicata, təriqi-səadətə dəlil, hadi ola bilir ki, oxumuş olalar, ali mədrəsələrdə təhsili-elm, təhsili kəmalat etmiş olalar” (51-a,205). Sabir milli ictimai qüvvələr qarşısında məsələni belə qoyurdu: “Məktəb açdırın, məktəblər açdırın, ta ki, nəticəsində o biz deyən oxumuş, böyük oxumuş, ana dilində əqaidi-diniyyəsiindən xəbərdar olan cəvanlar sahəarayı-meydanı-tərəqqi olsunlar” (51-a,207).

Sabir satiralarının bir qismi satirik tipin monoloqu kimi yazılmışdır. Bu monoloqlarda satirik tip ictimai şüurunun geriliyi, vətəndaş düşüncəsinin naqisliyi ucbatından tənqid hədəfi seçilmişdir: “Millət necə tarac olur olsun, nə işim var”, “Ah eylədiyim nəşeyi-qəlyanın üçündür”, “Nölur şirinməzaq etsə mənə həlvayi-hürriyyət”, “Sərhesab” və s.

“Hophopnamə”də bir neçə satirik tipin monoloqundan ibarət satiralar da vardır. “Bir məclisdə on iki kişinin söhbəti” məhz bu şəkildə yazılmışdır. Zahirən bu satira satirik tiplərin dialoqu təsiri bağışlayır (Ədəbiyyatşünaslıqda da bir qayda olaraq belə qəbul edilir). Ancaq diqqət edilsə, görmək çətin deyil ki, bu satirada dialoq əlamətləri yoxdur. Çünki dialoq predmetə fərqli münasibət tələb edir. Məsələyə fərqli baxış bucaqlarından yanaşmaq dialoq aparən tərəflərin mübahisəsini şərtləndirir. “Bir məclisdə on iki kişinin söhbəti”ndə tərəflər mübahisə etmir, onların hamısı yekdildirlər, hamısı predmetə münasibətdə eyni havanı çalırlar. Əlbəttə, Sabirin yaradıcılığında satirik tiplərin dialoqu şəklində yazılmış satiralar da vardır: “Sual-cavab”, “Olmur, olmasın” və s.

Sabir satiralarının bir qisminə satirik tipin, və yaxud tiplərin dünyagörüşü ilə “şair məni”nin dünyagörüşü arasındakı təzad bədii konfliktə şərtləndirən əsas amilə çevrilir. Çox vaxt da biz bu konflikt tipini bütövlükdə Sabir satirası üçün xarakterik olan əsas konflikt tipi kimi qələmə verirək. Ədəbiyyatşünaslıqda Sabir satirasında ikinci konflikt tipi kimi “ictimai aşağılar”la “ictimai yuxarılar” arasındakı ziddiyyətlərin bədii əksi

səciyyəvi hesab edilmişdir. Belə konfliktin qütblərində “meydan oxuyanlar” və “fəryad edənlər” (Y.Qarayev) arasındakı ziddiyyətlərin durduğu əsaslandırılır. Bu mənada ədəbiyyatşünaslıq Sabir satirasında “fəhlənin burjuya, kəndlinin mülkədara meydan oxumağa başladığı bir dövrün hərtərəfli inikası”ndan (Y.Qarayev) söz açır. Bu zaman Sabirin ayrı-ayrı sosial təbəqələrə münasibəti birmənalılıq müstəvisinə gətirilir və totallaşdırılır. Məsələ burasındadır ki, Sabir satiralarında ayrı-ayrı sosial təbəqələrə total münasibət yoxdur. Sabirdə müəyyən bir burjuyun, mülkədarın tənqidi var, lakin bu, bütövlükdə burjuaziyanın, mülkədarlığın tənqidi deyildir. Sabirdə burjuaziyanın və mülkədarlığın tənqidi onlara oxunan “ölüm və matəm mahnısı” (Y.Qarayev) deyildir. Sabirdə ictimai şüuru oyanmaqda olan, haqqı nahaqdan ayıran fəhlənin, kəndlinin tənqidi var, amma bu bütövlükdə fəhlə və kəndlinin sosial mədhi deyildir. “Fələ, özünü sən də bir insanmı sanırsan?”, “Bakı fəhlələrinə”, “Əkinçi” satiralarında fəhlə və kəndliyə ictimai şüurunun oyanması nöqtəyi-nəzərindən müsbət, təqdirədirici münasibət ifadə olunursa, “Səbr eylə” satirasında bu, tənqidi münasibətlə, hətta sarkazmla əvəz olunur:

Əzil, pamal ol, axtarma buna bir çarə, səbr eylə!

Bəlayi-fəqrə düşdün, razı ol, biçarə, səbr eylə!

Sabir satirasının bu cəhəti sosial təbəqələrə ziddiyyətli yanaşmanın ifadəsi sayıla bilərmi? Fikrimizcə, yox. Ədəbiyyatşünaslıqda çox vaxt məsələ belə qoyulur ki, “iki qəhrəmanın mübarizəsi bu realizmin ən yaxşı nümunələrində iki zidd ictimai şəraitin, sinfin, təbəqənin açıq mübarizəsi səviyyəsində ümumiləşir” (36,215). Bu fikirlə razılaşmaq çətindir. Sabir satiralarında bədii konfliktin mayasında siniflərarası mübarizə dayanmır. Sabirin tənqid hədəfi nə ayrı-ayrı siniflər, nə də ayrı-ayrı təbəqələrdir. Sabirdə hər hansı təbəqəyə (istər aşağı, istərsə də yuxarı) birmənalı münasibət, birmənalı tənqidi və yaxud təqdirədirici münasibət yoxdur. Sabirdə tənqidin meyarı kimin hansı

sinfə, yaxud sosial təbəqəyə mənsubluğu deyil, kimin hansı səviyyədə ictimai və milli şüur, vətəndaşlıq düşüncəsi nümayiş etdirib-etdirə bilməməsidir. Satiraların dialoji məzmunu bunları deməyə əsas verir və satirik tiplərin əksər “monoloq”larına bir-mənalı yanaşmanı sərf-nəzər edir.

Elmi ədəbiyyatda tamamilə doğru vurğulanır ki, “ümumiyyətlə, şairi tərəqqiyə kömək edə bilən hər cür iş maraqlandırmışdır” (12,86). Sabir millətin bütün təbəqələrini sosial tərəqqi, milli intibah uğrunda mübarizə yoluna səfərbər etməyi əsas fəaliyyət məqsədi kimi seçmişdir. Sabir məsələni belə qoyur: Millətin halı pərişandır və onu bu “pərişanlıq”dan xilas etmək üçün çalışmalıyıq:

Millətin halı pərişan ola,
Hər bir işi nifrətə şayan ola,
Cahil ola, vəhşiyi-nadan ola,
Qəm yemə, səbr et, bu da, yahu, keçər!

Buradakı “Qəm yemə, səbr et, bu da, yahu, keçər” nidası millət uğrunda mübarizəyə çağırışın, milli səfərbərlik zərurətinin kinayə örtüyünə bürünmüş ifadəsidir. Millət uğrunda mübarizə ideyasının milli birlikdən keçdiyini və başqa heç bir çıxış yolunun qalmadığını oxucusuna çatdırmaq, onun bəsirət gözünü açmaq üçün Sabir bəzən sözünün üstündəki kinayə örtüyünü götürür, məsələni açıq və birbaşa qoyurdu:

İki qonşu bir-birinin milləti,
Hər ikisi bir peyğəmbər ümməti,
Biri kəsir qurban, bişirir əti,
Bayram edir Xəlilullah eşqinə,
O biri də baxır Allah eşqinə.

Görürsənmi bizim Hacı Pirini,
Paylamayır ətin ondan birini,
Qonşu sorur barmağının kirini,

Hacı yeyir Xəlilullah eşqinə,
Yatır, şişir, köpür allah eşqinə.

Burada, əlbəttə, tənqid var. Kinayə, sarkazm da var. Ancaq Hacı Piriyə, Hacı Pirilərə yönəlmiş bu tənqid ifşa xarakteri yox, ayıldıcı, təsiredici səciyyə daşıyır. Burdakı tənqid “bir şairi-kinayəfərin”in, “kor-kar ruhlarda milliyyət hissi” (A.Səh-hət) oyandırmaq məqsədindən güc alır. Şair öz niyyətini açıq deyir. Millətin imkanlı şəxslərinin üzərinə düşən missiyanı onlara bir daha açıq və aydın bir dillə xatırladır:

Dedim, hacı, gözlə işin birisin,
Diqqət elə irəlisin, gerisin,
Ver məktəbə qoyunların dərisin,
Elm oxusun Xəlilullah eşqinə,
Cocuqları şad et Allah eşqinə.

Sabir öz soydaşını himmətçiliyə, ümmətçiliyə çağırır. Ona üzərinə düşən vəzifəni, milli varlıq naminə üzərinə düşən missiyanı dönə-dönə xatırladır, onun yatmış ruhuna təsir etməyə, vicdanını oyatmağa çalışır. Sabirdə “sərvətü saman”ına, “bol pulu”na, “milyon”una görə varlığını, kapitalisti, mülkədarı töhmətləndirmək niyyəti yoxdur. Sabir varlığa himmətçilik, ümmətçilik düşüncəsi təlqin edir. Milli birlik olmadan milli tərəqqi yoluna çıxmağın mümkünsüzlüyünü başa düşməyə çağırır. O, sosial təbəqələr arasında təfriqə yox, harmoniya, bir-birinin səsində səs vermək istəyi, düşüncəsi axtarır. Sabir “Çox da demə sərvətü samanlıyam, ey filan!” misrası ilə başlayan satirasında üzünü “sərvətü saman” sahibinə tutub üzərinə düşən missiyanı ona belə xatırladır:

Qonşuda lakin neçə üryan da var, - qış, boran...
Giryə də var, naləvü əfğan da var, nimcan...
Sən ki şəriətçisən, ey binəva, qıl həya!
Şərdə axır nə, bir ehsan da var,
Haqqı-müsəlman da var...

Sabirə görə milli həmrəylik olmadıqca, pullular milli mənafe uğrunda mübarizənin zərurətini duymadıqca, tərəqqi, milli inkişaf yoluna düşən, bu yolda böyük uğurlar əldə edən millətlərin təcrübəsini öyrənmədikcə bir millət kimi özümüzü təsdiqdən söhbət gedə bilməz. “Təbaət” şeiri bu məntiqə söykənir. Şair məsələni belə qoyur: “Rütbeyi-irfan”a gedən yol “təhsili-ülum”dan keçir. “Təhsili-ülum” üçün məktəb lazımdır. Məktəbə kitab lazımdır. Başqa xalqların sərvət sahibləri məktəbin, kitabın inkişafına maraq göstərir, imkanlarını əsirgəmirlər. Bu sahəyə pul qoyub, şirkətlər yaradırlar. Sabir üzünü millətin var-dövlət sahiblərinə tutur, təkid və təlqin xarakteri daşıyan sualla onlara müraciət edirdi:

— Etsək nə olur biz də belə şirkətə iqdam?

Şair var-dövlət sahibinin bu işə maraq göstərməyəcəyini, bu işin faydasını dərk etməyəcəyini qabaqcadan bilir, lakin sözünü deməyi, “rütbeyi-irfan” uğrunda mübarizəni onun şüurunə, düşüncəsinə yeritməyi, nəticə alınmayacağı təqdirdə belə, sözünü dönə-dönə deməyi lazım bilirdi. Sabir alacağı cavabı da bilirdi. Sabir üçün varlığın-əğniyanın nə düşündüyü, necə düşündüyü, nə üçün yaşadığı, necə yaşadığı gün kimi aydın idi. O, bu düşüncəni də, günün acı reallığını da satira güzgüsündə əks etdirirdi:

Tikmə, kənar ol, gözümə milləti!
Neyləyirəm milləti, milliyyəti?!
Oldu başım dəng, dəyiş söhbəti,
Az sölə millət belə, ümmət belə!..

Sabir çətin bir yolun yolculuğuna çıxdığını çox dəqiq bilir, buna görə də qətiyyənlə ruhdan düşmür, yorulmur, usanmır, ayaq geri qoymaq haqqında düşünmürdü. Sabir:

Pulu ancaq yaraşır çinləyəsən sənduqə,
Nə ki, xərc eyləyəsən millətə, dindaşa, ətə?!

Öylə zəhləm gedir, Allah da bilir, millətdən,
Oluram süst adı gəlcək, dönürəm daşa, ətə —

deyən sərvətdarı çox yaxşı tanıyır, ondakı düşüncə məhdudluğunu çox aydın görür, bundan dərdlənir, ağrınır, lakin ruhdan düşmürdü. Sabirə görə, ümitsizliyə bir elə əsas yox idi. Əksər pullular millət uğrunda, millətin mənafeyi uğrunda mübarizəni fələn qəbul etməmişdilər də, zaman onları bu məsələyə münasibətdə “dalan”a dirəmişdi. **Çünki burjuva münasibətlərindən doğulmuş “əğniya”lıq burjuva münasibətlərdən doğulmuş milli həmrəylikdən kənar qala bilməz, yaxasını qırağa çəkə bilməzdi. Əğniyanın – varlığının millətçilik, ümmətçilik uğrunda mübarizə yoluna qədəm qoyması qaçılmaz bir proses idi, zamanın istəyi idi. Zaman varlığının, əğniyanın qarşısında millətinə cavabdehlik vəzifəsi qoyurdu.** Əğniya “fikrim budur ancaq olam öz keyfimə məşğul” desə də, cəmiyyət, həyat ona görəcəyi, görməli olduğu işi təlqin və təkid edirdi. Bu təkid və təlqin qarşısında ayaq geri qoymaq istəməyən əğniyanın psixoloji portreti Sabirdə belə cızılırdı:

Yəni nə deməkdir bu ki, sən pulunu xərc et,
Ta elm oxuyub dərs ala millət, učitellər?!
Millətdən ötür ağılıyan axırda olur kor, -
Məzmunlu məsəldir bu ibarət, učitellər!

Bu “uçitellər” burjuva münasibətlərinin doğurduğu ideoloqlar idilər. Onlar zamanın səsi kimi zamanın tələbini millət övladlarına çatdırır, onlara psixoloji təsir göstərir, onları millət uğrunda mübarizəyə kökləyirdilər. Cəmiyyət artıq ağı qaradan seçə bilir, “millət qəminə baxmayan” “bihimmət əğniya” ilə millət uğrunda mübarizələri fərqləndirməyi bacarır, Sabir satirasının tənqid və təlqin gücü ilə onları millət, vətən uğrunda mücadiləyə səsləyirdilər:

Bimərhəmət əyanlarına şükr, xudaya!
Bu sahibi-milyanlarına şükr, xudaya!

Millət qəminə baxmayan ənzari-kərəmlə
İşani-zəvişanlarına şükr, xudaya!

Bu kinayə, bu tənqid qarşısında ictimai şüurca tam yoxsul olan əğniya öz kor inadı hesabına:

Mən fəqət öz əmrimi samanlaram,
Xeyrim üçün aləmi viranlaram,
Mən nə cəmaət, nə vətən anlaram,
Yansa vətən, batsa cəmaət belə —

desə də, cəmiyyətdə gedən proseslər, milli intibah uğrunda gedən mübarizənin dönməzliyi onlara da təsirsiz qalmır, “yanan vətən, batan cəmaət”lə bağlı düşüncələr onları da tədricən narahat etməyə başlayırdı. Bu mənada vaxtı ilə sabirşünaslıqda qoyulmuş bir məsələ öz aktuallığını və müasirliyini indi də saxlamaqdadır. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli tədqiqatçısı, nəzəriyyəçi alim Mir Cəlal 1961-ci ildə yazdığı “Sabirin surətlər aləmi” adlı məqaləsində yazırdı: **“Bəzi ədəbiyyatşünaslar arasında bir təsəvvür gəzir ki, guya Sabir ancaq mənfi tiplər yaratmışdır, müsbət adamlara, müsbət hadisələrə diqqət yetirməmiş və ya az fikir vermişdir. Sabir yaradıcılığını, xüsusən böyük şairin məqsəd, qayə və amalını dərinlən öyrənənlər və dürüst dərk edənlər bu iddiaların boş, əsassız və insafsız olduğunu yaxşı bilirlər”** (45,59). Görkəmli nəzəriyyəçi alimin bu tezləri “Hophopnamə” estetikasının düzgün elmi dərkinin metodoloji açarı kimi qəbul edilə bilər. Mir Cəlal onu da tam dürüst vurğulayırdı ki, “Sabirin birinci müsbət qəhrəmanı, Qoqolun dili ilə desək, həqiqət idi! Parlaq həyat həqiqəti!” (45,59). Bu fikri bir qədər də inkişaf etdirərək deyək ki, məhz həmin “parlaq həyat həqiqəti” Sabir satirasını həyata birtərəfli yanaşmadan hişz etmiş, “Hophopnamə”ni sosial həyatın güzgüsünə çevirmişdir. Bu güzgüdə “əsrin doğuş çağı”nın (Mürşüd Məmmədli) açı reallıqları ilə bərabər, irəliyə doğru hərəkəti də, tərəqqini şərtləndirən amillər də, “millətdən, milliyətdən” xəbərdar olanlar da əks olunurdu. Fikrimizin təs-

diqi mənasında “Bizə nə?!” və “Ağlaşma” satiralarında məsələlərin qoyuluşuna daha təfsilatlı nəzər yetirək.

Biz adətən, Sabir satirasında monoloq və dialoqdan olduqca sənətkarcasına istifadədən danışırıq və bu üsulla onun tipin daxili aləmini məharətlə açdığını xüsusi qeyd edirik. Bu, əlbəttə, belədir. Doğrudan da “satirada dialoqdan yerli yerində istifadə baxımından da Sabirin satirası fərqlənir” (24,119). Bu da tamamilə doğru müşahidədir ki, “Azərbaycan poeziyasında satira dilinin ən zəngin və bənzərsiz nümunələrini yaratmaq M.Ə.Sabirə müəyyəsər olmuşdur” (24,119). Fikrimizcə, bu bənzərsizliyin ən əlamətdar cəhətlərindən biri kimi böyük sənətkarın yaradıcılığında dialoji nitqdən məharətlə istifadəni fərqləndirmək lazımdır. M.Baxtinin polifonik (dialoji) roman nəzəriyyəsinə əsaslanaraq biz İ.Hüseynovun “İdeal” romanına belə bir xarakteristika vermişdik: “Romanda hər hansı qəhrəmanın nitqi baş verən hadisələrlə bağlı təkcə özünün mövqeyini aşkarlamır. Bu nitqdə hadisəyə kənar gözü, kənar düşüncənin də mövqeyi ilə bağlı işarələr vardır. Beləliklə, qəhrəmanın “söz”ü 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” (52,298) və beləliklə, mətn dialoji məzmun qazanır. Bu cəhət yuxarıda deyilənlərdən də aydın göründüyü kimi, Sabirin satirik mətnləri üçün səciyyəvi keyfiyyət hesab edilə bilər. Əksər satiralarda tipin monoloqu hadisəyə yalnız özünün münasibətini yox, həm də başqalarının münasibətini ifadə edir. Məhz bu cəhət, bir daha təkrar edək ki, satiraların inkar və təsdiq məzmununu önə çıxarır. “Bizə nə?!” satirasına diqqət yetirək:

Gər bu il xəlqi təbah etdi giranlıq, bizə nə?!

Tapmayır ac-yalavaclar güzəranlıq, bizə nə?!

Bu, monoloji nitqdir və tipin hadisəyə birmənalı münasibətini ifadə edir. Bununla da Sabir satirasının tənqid hədəfinə çevrilir.

Bu da sözdürmü, qazandıqlarımız parələri
Hey verək boğmalasın Zəngəzur avarələri?
Bizlərə dəxli nədir, - yoxdur əgər çarələri,
Qoy ağarsın füqərə gözlərinin qarələri!

Bu, artıq monoloji nitq deyil və ancaq satirik tipin düşüncəsini, məsələyə baxışını ifadə etmir. Bu, dialoji nitqdir. Burada satirik tiplə bərabər, tamam fərqli bir dünyagörüşü sahibinin düşüncələri də əks olunmuşdur. Bu dialoji nitqdə iki obraz var. Birincisi, əğniyanı himmətçiliyə, millət yolunda xidmətə çağıran vətəndaş, ikincisi, himmətçiliyin, millət yolunda fədakarlığın mahiyyətini dərk etməyən əğniya – varlı obrazı. Satira ictimai proseslərə fərqli baxışların ifadəsi olmaqla cəmiyyət həyatındaki geriliklə bərabər, inkişafı da təsvir və təhlil predmetinə çevirir. Satirada tipin ictimai şüurunun yoxsulluğu ilə bərabər, onu ictimai və milli şüura dəvət edən vətən övladının vətəndaş düşüncəsi oxucunu düşünməklə yanaşı, müsbət ovqata da kökləyir.

İctimai həyatda milli varlıq uğrunda mübarizədəki irəliləyiş vətəndaş düşüncəli qəhrəmanın daha artıq aktivləşməsi, milli şüurdan məhrum soydaşına millət və vətən naminə iş görmək zərurətini daha fəal şəkildə başa salması, izah etməsi ilə səciyyəvilik qazanır. “Ağlaşma” satirasında satirik tipin:

Mənə böylə-böylə işdə deməyin söz, ey cəmaət!
Nəyimə gərək ki, yeksər qırılıb ölür də millət?
və yaxud

Bu qəzetçilər deyilmi ki, salıb bizi bəlayə?
Elə bir iş olmamış hey verilir səda-sədayə -
Ki, gərək kömək olunsun füqərayı-binəvayə...

sözlərindəki dialoji məzmun milli intibah uğrunda mübarizənin ictimai bir hərəkət səviyyəsi aldığını göstərir. Bu məzmununda millət uğrunda mübarizələrin günü-gündən çoxalması, təşkilat-

lanması və ictimai proseslərə təsir imkanlarının artması, real qüvvəyə çevrilməsi də ifadə olunmuşdur. Milli şüurdan məhrum vətəndaşın milli birliyə, himmətçiliyə dəvətdən ciddi narahatçılıq keçirməsi, əsəbiləşib özündən çıxması onun milli hərəkət qarşısında çıxılmazlığını, himmətçilikdən başqa yolun qalmadığını dərk etməsinin nəticəsidir:

Sənə nə, evin yıxılsın, füqarə üçün yanırısan?

Atan oğlu qardaşındır, nə də hiç bir tanırsan?!

Olsun ki, “iki gözlərimdi pulum, kişi, bir mægər qanırsan?!” deyən satirik tipin təbdən çıxıb çılğınlaşmasında öz varını, dövlətini əvvəlki tək “annalar” yolunda yox, millət yolunda sərf etməyə hazır olan, bu yolu tutub gedən həmkarlarının da hərəkətinin rolu var. Sabir satirasında bu həqiqət də öz ifadəsini tapır. “Ey pul! Ey zövqi-dilü ruhi-tənü qüvvəti-can!” deyən sərvətdar etiraf etməyə məcbur olur ki:

Bir para şəxs eyləyir mayeyi-ehsan səni,

Qədrini bilməz edir millətə qurban səni.

Bu misralarda satirik tipin etiraf etdiyi həqiqət Sabirin bütün ömrü boyu inandığı və uğrunda mübarizə apardığı böyük HƏQİQƏTİN artıq gerçəkləşməkdə olduğunu təsdiq edir.

1.3.5. MÜHACİRƏT ƏDƏBİYYATŞÜNASLIĞI SABİRƏ METODOLOJİ MÜNASİBƏT KONTEKSTİNDƏ

Azərbaycan xalqı müstəqilliyinin üçüncü onilliyini yaşayır. Bu onilliklər ərzində ictimai-siyasi və ədəbi-mədəni sferada mühüm işlər görülmüş, ciddi uğurlar əldə edilmişdir. Milli müstəqilliyin əbədiyyətinin təminatçısına çevrilən əsas şərt milli müstəqillik düşüncəsinin formalaşdırılmasıdır. Klassik nəzəri irsdə səslənən bir fikir məhz bu mənada öz müasirliyini saxlamaqdadır: “Lisan və ədəbiyyat hər bir millətin mayeyi-nicəti-dir. Hər millətin yaşaması ədəbiyyatına bağlı olduğu bədihi-dir” (A.Səhhət). Mütəfəkkircəsinə söylənmiş bu fikir ədəbiyya-

tın cəmiyyət həyatında oynadığı və oynaya biləcəyi çox mühüm rolunu önə çəkir və milli müstəqilliyin dayanıqlılığı uğrunda mübarizə dövrünü yaşayan xalqın prioritet məsələlərindən birinə çevrilir.

Buna görə də müstəqilliyə qovuşmuş xalqın ədəbiyyatına ədəbiyyatşünaslığın düzgün elmi-nəzəri və metodoloji münasibəti əhəmiyyətli problem kimi qarşıya çıxır. Nəzərə alsaq ki, Azərbaycan xalqı ədəbiyyatdan ideoloji silah kimi çox uğurla yararlanan və bu yararlanmada tənqiddin və ədəbiyyatşünaslığın gücünü sona qədər səfərbər etməyə çalışan sovet imperiyasından qopub müstəqillik yoluna qədəm qoymuşdur, onda həm klassik irsə, həm də çağdaş ədəbiyyata yeni elmi meyarlarla yanaşmanın zərurəti bir daha aydın olar.

Professor Ş.Alışanlı yazır: “Klassik ədəbi irsi dəyərləndirmədə isə sinfilik, xəlqilik kimi kateqoriyalar, realizm-antirealizm nəzəriyyəsinin şərtləri başlıca dəyər meyarına çevrilir, nəhəng klassik sənətkarların irsi haqqında vulqar sosioloji boşboğazlıqdan ibarət ədəbiyyatşünaslıq kitabları meydan sulayır. Klassik sənətkarlar haqqında müasir miflər yaradılırdı. Ədalətli padşah uğrunda mübariz, mübariz ateist, zəhmətkeş kütlələrin tərənnümçüsü, bəyləri və xanları qamçılayan, xalqlar dostluğunun nəğməkarı, proletariyatın azadlığı uğrunda mübariz və s. XX əsr ədəbiyyatşünaslığının klassik mif, obraz yaradıcılığı bu gün də davam edən stereotiplər yaratmışdır” (7,29). Bu sitatda XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının ən səciyyəvi qüsurlarından biri ümumiləşdirilmiş və bu qüsurlu halın müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında da davam etdirilməsi ilə bağlı vətəndaş alim narahatlığı ifadə olunmuşdur. **Ümumiləşdirmədə əks olunan ən böyük həqiqət ondan ibarətdir ki, bu günkü ədəbiyyatşünaslığın sovet ədəbiyyatşünaslığının inersiyasından qopmağa çətinlik çəkdiyi etiraf olunur. Lakin əlamətdar cəhət bundan ibarətdir ki, bu “etiraf”ın özü ədəbiyyat**

yatşünalığın yeni metodoloji meyarlar axtarışında olduğunu sübut edir.

Klassik sənətkarlarımız arasında “ədəbi mif” çərçivəsində təqdim olunan sənətkarlardan biri də M.Ə.Sabirdir. “Hophopnamə”nin bədii mətninin yeni metodoloji müstəvidə dəyərləndirilməsi bu günkü ədəbiyyatşünaslığın ən aktual problemlərindən biri kimi qalmaqdadır. Fikrimizcə, Sabir irsinin düzgün elmi-nəzəri və metodoloji dəyərləndirilməsində aşağıdakı mənbələr istiqamətverici rol oynaya bilər:

Birincisi, Sabir irsinə dair Azərbaycanda inqilaba qədər aparılan tədqiqatlar;

İkincisi, mühacirət ədəbiyyatşünaslığında Sabir irsinin elmi-nəzəri və metodoloji dəyərləndirilməsi;

Üçüncüsü, xarici ölkələrdə, ilk növbədə, qardaş Türkiyədə və Cənubi Azərbaycanda aparılan tədqiqatlar;

Dördüncüsü, milli ədəbiyyatşünaslığın sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığında Sabirlə bağlı tədqiqatlara konseptual tənqidi baxışı.

Bu istiqamət və mənbələrin hər biri öz-özlüyündə ciddi tədqiqat tələb edir. Lakin bu istiqamətlərin hamısının araşdırılması yazımızın məqsədi kimi qarşıya qoyulmamışdır. Yazıda istiqamətlərdən birində - mühacirət ədəbiyyatşünaslığında Sabir irsinə metodoloji yanaşmanın əsas xətlərini ümumiləşdirmək nəzərdə tutulur.

Milli klassik irsin dəyərləndirilməsində mühacirət ədəbiyyatşünaslığının əhəmiyyətli rol oynaya biləcəyinə dair fikirlər elmi ədəbiyyatşünaslıqda artıq özünə yer almaqdadır. Professor V.Sultanlı yazır: “...Mühacirət ədəbi tənqidinin öyrənilməsi ciddi metodoloji əhəmiyyət daşımaqdadır. Ədəbiyyatımızın milli məfkurə işığında yenidən araşdırılması ehtiyacının doğduğu, uzun illər ədəbi prosesdə hegemonluq edən bir çox adların inkar olunduğu, ədəbiyyat tarixini kimlərin təmsil edəcəyi

mövzusunda mübahisələrin bitmədiyi müasir dövrdə mühacirət ədəbi tənqidi örnək rolunu oynaya bilər” (56,85).

Bu gün Sabir realizminin tipi və xüsusiyyətləri, satirik güllüşünün xarakteri, tənqid hədəflərinə sənətkar münasibəti kifayət qədər mübahisə doğurmaqdadır. Müasir ədəbiyyatşünaslıq məsələnin bu tərəfinə polemik yanaşmanı indi daha intensiv şəkildə ədəbi prosesin mübahisə obyektinə çevirməkdədir. Bu mübahisələrdə Sabir satirasının elmi-nəzəri və metodoloji dərki ilə bağlı sağlam mövqelər meydana çıxmaqda, ideoloji, vulqar-sosioloji baxışlardan, sovet ədəbiyyatşünaslıq inersiyasından kənar mülahizələr söylənməkdədir. Lakin bu mülahizə, mövqe və konsepsiyaların birmənalı qarşılandığını, sovet ədəbiyyatşünaslıq inersiyasının müqavimətinə tuş gəlmədiyini də söyləmək olmaz. Odur ki, yeni baxışların, konsepsiyaların elmiliyinə, metodoloji düzgünlüyünə şəhadət verən amillərin ortalığa çıxarılması, ədəbi-elmi ictimaiyyətə çatdırılması mühüm əhəmiyyət kəsb edir. Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, mühacirət ədəbiyyatşünaslığında Sabir irsi ilə bağlı aparılan elmi araşdırmalar düzgün metodoloji meyarların formalaşmasına əsaslı təkan ola bilər. Məhz bu mənada “Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatşünaslığının görkəmli nümayəndələrindən biri” (V.Sultanlı) Əbdülvahab Yurdsevərin “Sabirin Azərbaycan ədəbiyyatındakı yeri” araşdırması (Bakı. Elm və təhsil, 2014. Elmi redaktoru və nəşrə hazırlayanı prof. V.Sultanlı). Kitab 1951-ci il Ankara nəşri əsasında hazırlanıb) xüsusilə diqqəti cəlb edir. Əgər nəzərə alsaq ki, “Sabiri Türkiyədə daha geniş ölçüdə tanıdan Əbdülvahab Yurdsevərdir” (5,276), onda onun böyük satirik haqqında mülahizələrini bütövlükdə mühacirət ədəbiyyatşünaslığının mövqeyi kimi qəbul etmək olar.

Sovet ədəbiyyatşünaslığında Sabir inqilabi satiranın banisi hesab edilmiş və bu cəhət çox vaxt inqilab uğrunda mübarizə kimi şərh edilmişdir. Heç şübhəsiz ki, “Sabir satirada inqilab yaratmışdı, lakin bu, “inqilab uğrunda satira” deyildi. Sabir sa-

tirasında inqilaba çağırış ideyası yox idi və o, kütləni inqilabi mübarizəyə səsləmirdi. Sabir şüurda inqilabdan danışdı” (53,108-109). Sabir satirasının inqilabi mahiyyətindən ilk dəfə söz açan, Azərbaycan şeirində “böyük bir inqilab” yaratdığını vurğulayan A.Səhhət olmuşdur. Lakin Səhhət Sabir şeirindəki “inqilabiliyi” onun satirasının miqyassız novatorluğu kimi başa düşür, dəyərləndirirdi və bu tam düzgün dəyərləndirmə idi. Fikrimizcə, Sabirin Azərbaycan şeirində inqilab yaratması ilə bağlı Səhhətin söylədiyi mülahizələr sovet ədəbiyyatşünaslığında öz estetik kontekstindən uzaqlaşdırılaraq və əslində təhrif edilərək “inqilab uğrunda satira” kimi mənalandırılmışdır. Bu elə bir mənalandırmadır ki, bütöv sovet dövründə (və əksər hallarda indi də) ədəbiyyatşünaslıq həqiqətləri ilə Sabir satirasının ifadə etdiyi estetik həqiqətlərin bir-birini tamamlamasına imkan verməmişdir. Sovet ədəbiyyatşünaslığında Sabir satirasının estetik mahiyyəti və funksiyası ilə bağlı deyilən bir çox fikirlərin həqiqəti ifadə etmədiyi “kənar gözlər”dən yayınmamışdır. Bu “kənar göz”lərdən birinin – türk tədqiqatçısı Y.Akpınarın bir ümumiləşdirməsinə diqqət yetirək: “Sabir sovyet dönəmində çarpıtılmış, bir bolşevik şair olaraq təqdim edilmişdir” (5,225).

İstər türk tədqiqatçıların, istərsə də mühacirət ədəbiyyatşünaslığı nümayəndələrinin Sabirə elmi baxışlarında böyük sənətkarın “bolşevik şair olaraq təqdim edilməsi”nə güclü bir etiraz ruhu yer alır. Ə.Yurdsevər Sabirin dünyagörüşünü və estetik idealını xarakterizə edərək yazır: “Sabir türkçüdür. Sabir həqiqi bir müsəlmandır. Sabir xalqçıdır. Sabir qərb mədəniyyətinin heyranıdır. Sabir rusçuluğa və rus hömkranlığına düşməndir. İştə Sabirin gerçək xüsusiyyətləri bunlardan ibarətdir. Sovet bolşevik yazarlarının Sabiri təhrif edərək başqa şəkildə göstərmələri, böyük şairimizin yüksək və əziz xatirəsinə xəyanət və həqarətdən başqa bir məna ifadə edəməz” (62,67).

Sabir satirasında proletar ədəbiyyatına “estetik dayaqlar” tapılında bu, ən çox onun “ictimai ağağlar”ın – fəhlə və kəndlilərin mənafeyini müdafiə mövqeyində durması və onları mübarizəyə çağırması ilə əsaslandırılmışdır. Sovet ədəbiyyatşünaslığı Sabirin bu istiqamətdəki fəaliyyətinə sinfi don geyindirmişdir. Şairin satirik tiplərinə verilən ədəbiyyatşünaslıq yozumlarında bu tendensiya bu və ya digər şəkildə indi də qalmaqdadır. Lakin mühacirət ədəbiyyatşünaslığı məsələyə tamamilə fərqli kontekstdə yanaşır və **sübut edir ki, Sabir fəhlə-kapitalist, kəndli-mülkədar münasibətlərini sinfi ziddiyyətlər kontekstində yox, milli həyat məsələləri kontekstində götürür və məhz bu zəmində ona bədii həll verir.** Mühacirət ədəbiyyatşünaslığı Sabir yaradıcılığına bütün millətlərdən olan işçi təbəqəsinin bir bayraq altında birləşməsi ideyasının təbliği kimi yanaşmanı qətiyyətlə rədd edir. Ə.Yurdsevər xüsusi şəkildə vurğulayır ki, Sabirdə işçi problemi “Azərbaycan türk işçisi” problemi şəklində öz estetik həllini tapır. Sabirdə “Azərbaycan türk işçisi”nin “rus fəhləsi” ilə eyni bir bayraq altına girməsi və mübarizə aparması ideyası yoxdur. Ə.Yurdsevər istər çar Rusiyası, istərsə də sovet dövründə “rus fəhləsi”nin Bakı mühitində oynadığı rolu tamamilə fərqli prizmadan şərh edir, daha doğrusu, sovet ədəbiyyatşünaslığında siyasi təzyiqlər səbəbindən dilə gətirilməsi mümkün olmayan bir həqiqəti bütün çılpalığı ilə ortaya qoyur: “Yalnız bu qədər ki, Bakı işçilərinin əksəriyyətini çar idarəsi və rus sərmayəçiləri tərəfindən durmadan Qafqaza göndərilən rus fəhləsi təşkil edirdi. Bu rus fəhlə kütləsi, Azərbaycanın Çar Rusiyası tərəfindən istismarında və rus boyunduruğu altında tutulmasında böyük bir rol oynamışdır. Sovet idarəsində isə Qafqazdakı rus hökumət siyasətinin başlıca dəstəyini yenə bu rus kütləsi təşkil etmişdir. Rus işçisi məhkum millətlərin hürriyət və istiqlal qanunlarına qarşı öz işlərini şəxsən özlərinin idarə etmələrinə və Moskvadan əmr dinləmədən yaşaya bilmələrinə gərək çarizm dövründə, gərəksə xüsusilə, sovet re-

jimində bütün qüvvətiylə mane olmuş və daima rus hakimiyyətinin və rus istila politikasının sadıq bir öncüsü vəzifəsini görmüşdür” (62,16).

Bəli, Sabir fəhlə-kəndli mənafeyi uğrunda alovlu bir mübarizdir. Lakin bu mübarizə milli varlıq uğrunda, milli mənafe uğrunda mübarizənin tərkib hissəsidir. Sabir millətin irəliyə doğru hərəkətində fəhlə və kəndlinin oynaya biləcəyi rolu çox dürüst təsəvvür edir. Mühacirət ədəbiyyatşünaslığı məsələni tamamilə düzgün qoyur ki, “Sabir işçi davasını dəstəklərkən müstəsna olaraq Azərbaycan türk işçisini qəsd etmişdir... Bu təsirlərə Türkiyə və İrandakı hürriyyət hərəkətləri də əlavə olunmuşdur” (62,16).

Sabirin “işçi davası”nın perspektivi nə idi? Öz problemləri ilə Sabir satirasında əhəmiyyətli yer alan fəhlə və kəndlidən şairin istəyi nə idi? Sovet ədəbiyyatşünaslığına görə, fəhlə və kəndli Sabir satirasında “sinfi qüvvələr nisbətinin dəyişməsinə əks etdirən dahiyənə müşahidə və həqiqət”in (36,221) əksi kimi yer almışdı. Başqa sözlə, sovet ədəbiyyatşünaslığı əsaslandırmağa çalışırdı ki, Sabir satirasında fəhlə və kəndlinin fəallığı sosialist inqilabına gedən yolun başlanğıcı idi. Bilavasitə “Hop-hopnamə” materialından çıxış edən, hər cür siyasi-ideoloji basqıdan azad olan mühacirət ədəbiyyatşünaslığı tamamilə başqa cür düşünür və məsələni fərqli şəkildə qoyurdu. **Ə.Yurdsevər milli şüurun oyanması uğrunda mübarizənin konsepsiya xarakteri daşdığını, millətin öz müqəddəratını həll etməyə, milli azadlıq mübarizəsinə, milli müstəqilliyə hesablandığını önə çəkir.** Buna görə də Sabirin satiraya gəlişini hazırlayan ictimai-siyasi mühiti, ictimai-siyasi prosesləri xarakterizə etməyə, milli ideoloqların bu mübarizə prosesində iştirakının məqsəd və məramını açıqlayırdı. Məlum olurdu ki, Sabir satiraya gələndə “siyasi, iqtisadi və mədəni sahələrdə mütləq hakimiyyət rusların əlində idi. **Fəqət Azərbaycan türkləri öz qədərində boyun əymiş deyildi** (Fərqləndirmə bizimdir – T.S.). Gizli və ya açıq şə-

kildə mücadilə heç durmadan davam etməkdə idi. Bütün mədəni təşkilatlar və ya xeyriyyə müəssisələri bir müqavimət yuvası halına gəlmişdi” (62,14-15).

“Ziyalı bir zümrə və orta sinfin şüuru getdikcə inkişafda idi” - deyən (62,15) Ə.Yurdsevər 1905-ci il inqilabının yaratdığı söz azadlığı şəraitində fəaliyyətə başlayan “Həyat”, “Füyuzat”, “Molla Nəsrəddin” və b. bu kimi mətbuat orqanlarının ictimai şüuru oyatmaq uğrunda mübarizəsinin milli özgürlük düşüncəsindən güc aldığını xüsusi vurğulayırdı. Sovet tarix və ədəbiyyatşünaslığında 1905-1907-ci illər rus inqilabı sosialist inqilabının “baş məşqi” kimi xarakterizə edilmiş, bu inqilab sosialist inqilabının ərəfəsi kimi milli düşüncəyə yeridilmişdi. **Ə.Yurdsevər 1905-1907-ci illər inqilabından çar hökumətinin siyasi nüfuzuna zərbə endirən, onu totalitar rejim kimi gücdən salan proses kimi bəhs edir və məhz bu proseslərin nəticəsində milli ideologiyada müstəqillik düşüncəsinin formalaşmasına yaranan imkandan söhbət açır.** Ə.Yurdsevər yazır: “1905-ci il ixtilalı ortaya yepyeni fikirlər ataraq, demokratik cərəyanların inkişafını bir xeyli gücləndirmişdi. Çarlığın rus xalqı arasında mənəvi nüfuzu tamamilən sarsılmışdı. Ziyalıların şüurunda cümhuriyyət fikri üstünlük qazanmağa başlayırdı” (62,15).

Bu cür düşüncə sistemi Sabir yaradıcılığında sosial həyatın hərtərəfli bədii mənzərəsinin yaradılmasının səbəblərinə elmi aydınlıq gətirir. Satiralarda fəhlə və kəndliyə, Ə.Yurdsevərin təbircə desək, “işçi kütləsi”nə verilən rol milli mənafehdən ayrı düşünülür.

Mühacirət ədəbiyyatşünaslığında məsələnin bu cür qoyuluşu müstəqillik dövründə daha çevik elmi düşüncənin axtarıları ilə də təsdiq olunur. İlk növbədə, Sabir realizmi ilə maarifçilik hərəkatı və maarifçi realizm arasındakı daxili əlaqələrin sezilməsi və bunu ümumiləşdirməyə meyl qüvvətlənir.

Tahirə Məmməd yazır: “XX əsr maarifçiliyinin XIX əsrdən fərqlənməsinə təsir edən başlıca amillərdən biri də onun mükəmməl halda mövcud olan romantizm və tənqidi realizmlə eyni mühitə mənsubluğudur. Maraqlıdır ki, realizm cəbhəsində o dövrdə aparıcılıq tənqidi realizmə aid olsa da, əsas realizm hadisəsi kimi tənqidi realizm fərqlənsə də, dramaturgiyada üstünlük maarifçi realizmə aid idi. Hətta romantizmdə belə, maarifçi romantizm qanadı özünü göstərirdi. Bu da təbii idi, çünki həm tənqidi, həm də maarifçi realizm üçün (XX əsr maarifçi realizmi nəzərdə tutulur – T.S.) ortaq mənbə maarifçi realizm olmuşdur” (60,112). T.Məmmədin araşdırmaları maarifçi realizm – tənqidi realizm əlaqələrinə dair müstəqillik dövrü milli ədəbiyyatşünaslığının mövqeyini xeyli irəli aparmaq və bu əlaqələrin bəzi ideya-estetik tərəflərinə aydınlıq gətirmək baxımından da ciddi maraq doğurur: “Bəzən belə bir fikir səslənir ki, milliyətçilik başlanan yerdə maarifçilik bitir. Lakin bu problemə bütöv yanaşmamaqdan törəyən bir mülahizədir. XX əsr Azərbaycan maarifçiliyinin aparıcı xüsusiyyəti onun milliyətçiliyidir (60,112). Tahirə Məmmədin XX əsr maarifçi realizminin estetikasında təzahür edən bəzi xüsusiyyətləri aşağıdakı kimi və düzgün ümumiləşdirməsi, təkcə mühacirət ədəbiyyatşünaslığında Sabir yaradıcılığı ilə bağlı deyilənlərin metodoloji nöqtəyi-nəzərdən daha da inkişaf etdirməklə bərabər, həm də realizmin tipləri və yaxud mərhələləri arasındakı yaxınlığı, onları ayıran cəhətlərdən çox tamamlayan cəhətlərdən danışmağa daha çox imkan verir: “Tənqidi realizm öz sərt və barışmaz mövqeyi, romantizm qlobal problemləri ədəbiyyatımıza gətirməsi ilə cəlbədicisi olsa da, maarifçilik yeni bir mərhələdə azadlıq və səadət idealını milli şüura aşılması ilə diqqəti cəlb edirdi... Maarifçilər, xüsusən XIX əsrin son onilliklərinin maarifçiləri vətən və millət şüurunun inkişafında mühüm rol oynadılar. Bu da öz növbəsində XX əsr maarifçiliyində yeni bir keyfiyyəti inkişaf etdirdi; xoşbəxtlik və azadlıq probleminin

həllində millət və vətən məsələsi başlıca amillərdən birinə çevrildi” (60,113). Maarifçi realizmin poetikası ilə bağlı müşahidə və ümumiləşdirmələri T.Məmmədi haqlı olaraq realizmin tipologiyası ilə bağlı sovet ədəbiyyatşünaslığında müəyyənlanmış mövqelərə tənqidi yanaşma zərurətini qabartmağa sövq edir: “Sovet dövründə yaradıcılıq metodları, xüsusən də realizm araşdırılarkən marksizm-leninizm dünyagörüşü əsas olduğundan realizmin mərhələ təsnifatının prinsipləri müəyyənləşdirilərkən bu cəhət nəzərə alınmamışdır. Ümumiyyətlə, XX əsrin başlanğıcı Azərbaycan ədəbiyyatı hansı yaradıcılıq metodu ilə yaranmasından asılı olmayaraq, milli mübarizə və oyanış ruhu öndə gəlirdi” (60,113).

Sabir də işçini sosial özünüdərkə, ictimai həyatın irəliyə doğru hərəkəti ilə ayaqlaşmağa çağırır. İşçinin düşüncə təkamülü, öz sosial durumuna tənqidi baxışı milli təkamül konsepsiyasının tərkib hissəsi kimi estetik düşüncədə özünə yer edir. Burada bir millətin müxtəlif sosial təbəqələrinin qarşılıqlı mənafə əksliyi yoxdur. Mühacirət ədəbiyyatşünaslığı məsələni belə qoyur: “Şair Azərbaycan işçi zümrəsinin ictimai və iqtisadi həyat səhnəsində layiq olduğu mövqeyi saxlamaq üçün təşkilatlanmasını, məsləki irliklər qurmasını və öz insan haqlarını qorumasını tamamilə doğru və təbii hesab edir...” (62,53-54). Fəhlənin ictimai həyatdakı aktivliyi, sovet ədəbiyyatşünaslığında iddia edildiyi kimi, “fəhlə sinfinin ona zülm edən şəraitə inqilabi cavabı” (Engels) deyil, milli oyanışın, milli özünüdərkə əlaməti idi.

Sabirdə xalq və millət anlayışlarına, “xalq, yoxsa millət” probleminə aydınlıq gətirmək metodoloji mənada prinsipial əhəmiyyət daşıyır.

Sabir öz satiralarında daha çox millət anlayışına müraciət edir. Lakin bu, onun yaradıcılığını xalq anlayışından sərf-nəzər etmir. Eyni zamanda, Sabirin xalq anlayışına müraciətləri bizi “Hophopnamə”nin “əzəl mübtədasi” millət sözüdür” qənaətini

irəli sürməyə (53,45) mane olmur. Yaxşı cəhətdir ki, çağdaş milli ədəbiyyatşünaslıqda bu tezisə təqdirədirici yanaşmalar da meydana çıxmaqdadır. Professor Z.Əsgərli bizim “M.Ə.Sabirin milli intibah ideali” kitabımıza “Redaktordan” adlı “ön söz”ündə yazır: “Bu fikrin təsdiqi kimi təkcə bir faktı söyləmək kifayətdir ki, Sabir poeziyasında təxminən 100 (yüz) dəfə “millət” sözü müxtəlif formalarda üç, dörd, hətta beş dəfə təkrar olunur... “Xalq” sözü isə “Hophopnamə”də “millət” sözündən aşağı-yuxarı üç-dörd dəfə az işlənir. Deməli, Sabir şeirinin baş qəhrəmanı, doğrudan da, millətdir və buna görə də tədqiqatçının “millət” sözünü Sabir şeirinin “əzəl mübtədasi” saymağı inandırıcı görünür” (53,9-10).

Mühacirət ədəbiyyatşünaslığında da Sabir satirasında ən müxtəlif məsələlərə münasibətdə “Sabir və millət” problemi “Sabir və xalq” problemi ilə müqayisədə daha çox önə çıxır.

Bununla belə, prinsipial məsələ o deyil ki, Sabirdə millət sözü çox, xalq sözü ona nisbətdə az işlənir. Heç mühacirət ədəbiyyatşünaslığında da hansı sözün önə çıxması Sabir satirasının ictimai və estetik dəyərini müəyyənləşdirməkdə həlledici şərtə çevrilir.

Ə.Yurdsevər Sabir yaradıcılığını şərh edərkən bəzən “xalq” (az hallarda), bəzən də “millət” anlayışına (əksər hallarda) üstünlük verəndə biz bunu məsələyə yanaşmada metodoloji yanlışlıq kimi başa düşürük. Onun yanaşmalarına diqqət yetirək: “Sabir sənət sənət üçündür nəzəriyyəsinə inanmamaqdadır. Ona görə, sənət xalq üçündür, sənət həyat üçündür. Şair, ədib və ümumən hər sənətkar öz əsərində xalq həyatını əks etdirməli, topluluğun islahına, rifah və səadətinə çalışmalıdır” (62,56). Bu fikrin davamını gətirəndə cəmi bir cümlə sonra Ə.Yurdsevər “millət” sözünü aktivləşdirir: “Sabirə görə şair mütləq vətənpərvər olmalı və öz millətinə bağlı olmalıdır” (62,56). Məsələ burasındadır ki, mühacirət ədəbiyyatşünaslığında “xalq” və “millət” anlayışları eyni mənanın daşıyıcısı kimi çıxış edir.

Bir-birinə tam adekvat məzmununda aktivləşdirilir (Baxmayaraq ki, tarixi təkamül mənasında xalq və millət anlayışları eyni məzmunlu deyildir). Və bu “məzmun” “Hophopnamə”dəki “xalq” və “millət” anlayışlarının məzmunu ilə tam üst-üstə düşür. Sovet ədəbiyyatşünaslığının bütün mərhələlərində Sabir satirasına yanaşmada “xalq” anlayışı “millət” anlayışına adekvat məzmunundan uzaq salınır. Deməli, Sabir satirasındakı “xalq” anlayışının məzmunu təhrif edilir. Sabirdə “xalq” anlayışı (“millət” anlayışına bərabər məzmununda) toplumu bütövlükdə, bütün təbəqələri ilə birlikdə öz içinə alır, burada heç bir vəchlə sinfi ayrı-seçkilik estetik düşüncə predmeti olmur. Sovet ədəbiyyatşünaslığı estetik kateqoriya kimi “milliliy”i arxa plana keçirir, onun əvəzində “xəlqilik” estetik kateqoriya kimi təqdim olunur. Zahirən bunlar arasında prinsiplial fərq yoxdur. “Xalq” anlayışı “millət” anlayışına adekvat məzmununda işləmə bildiyi kimi, “xəlqilik” də “millilik” anlayışını əvəz edə biləcək estetik kateqoriya rolunda görünür. Halbuki sovet ədəbiyyatşünaslığının “xəlqilik” anlayışı ilə “millilik” arasında prinsiplial fərq vardır. Sovet ədəbiyyatşünaslığında “xəlqilik” anlayışının ifadə etdiyi məzmunu diqqət yetirək: “Xəlqilik prinsipi də sosialist realizminin partiyalılıq prinsipinin ayrılmaz tərkib hissəsidir” (15,51). Sənətdə partiyalılığa verilən ədəbiyyatşünaslıq açılışı isə belədir: “Sənətdə partiyalılıq yüksək məfkurəvilik deməkdir” (15,50). Əgər nəzərə alsaq ki, sovet məfkurəvililiyinin əsasında bədii təsvir predmetinə birmənalı sinfi münasibət dayanır, onda “xəlqilik” anlayışının və eləcə də sovet ədəbiyyatşünaslığında aktivləşdirilən “xalq” anlayışının sinfi məzmununu görmək o qədər də çətin olmaz. Bu mənada sovet ədəbiyyatşünaslığında işlək olan “xalq” anlayışı Sabir satirasındakı xalq anlayışının ifadə etdiyi məzmunundan köklü şəkildə fərqlənir.

Mühacirət ədəbiyyatşünaslığında Sabirlə bağlı aparılan tədqiqatların metodoloji əhəmiyyəti həm də onunla müəyyənləşir ki, burada “xalq” anlayışı “millilik” estetik kateqoriyasının

ifadə vasitəsi kimi çıxış edir. Mühacirət ədəbiyyatşünaslığı “xalq həyatını əks etdirmək” problemini qoyanda onu bütün sosial təbəqələrin, “topluluğun islahına, rifah və saədətinə çalışmaq” kimi təsəvvür edir. “Sabir yenicə yaranmaqda olan burjua münasibətləri zəminində meydana çıxan sosial təbəqə və zümrələri milli birlik uğrunda mübarizəyə səsləyirdi” (53,51). Çağdaş ədəbiyyatşünaslığın Sabirə bu tipli konseptual münasibəti, yaxşı cəhətdir ki, mühacirət ədəbiyyatşünaslığının metodoloji xarakterli tezisləri ilə birmənalı şəkildə təsdiq olunur. “Sabir sevimli yurdu Azərbaycanın müstəbid rus idarəsi altında müstəqil siyasi varlıqdan, sərbəst iqtisadi həyatdan, sosial və kultural işlərini bizzat düzənləmə imkanından məhrum, bayağı bir müstəmləkə durumunda olduğunu hər addımda görür və bu əziyyətdən **millətin bütün təbəqələrini** (Fərqləndirmə bizimdir – T.S.) və o cümlədən xüsusilə, ziyalı, işçi və cütcü zümrələrini və eyni zamanda sərbəst məslək sahiblərinin əzabkeş və zərərçəkən olduqlarını haqqıyla təqdir edirdi” (62,33). **Sabirin “millətin bütün təbəqələrinin” mənafeyi uğrunda mübariz kimi dərk olunması, onun millətin bütün təbəqələri və əslində milli varlıq uğrunda mübarizəsinin geniş mənada müstəmləkə rejiminə qarşı çevrilməsi, mahiyyətcə isə bunun milli varlığın özünüdərk və özgürlük savaşı olması mühacirət ədəbiyyatşünaslığından qırmızı bir xətt kimi keçir.** Yurdsevərin böyük satirikin “məram və amalı”nı “Azərbaycanın milli hüriyyətə və qurtuluşa qovuşması, **zümrə və sinfi fərq gözləmədən bütün fərdlərin** (Fərqləndirmə bizimdir – T.S.) dövlət və qanun nəzərində bərabər bir münasibət görməsi” kimi (62,66) müəyyənləşdirməsi də onun metodoloji konsepsiyasının bilavasitə “Hophopnamə” həqiqətlərindən güc aldığı göstərir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Abbas S. Sabir. M.Məmmədov. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. Bakı. “Tural-Ə” NPM, 2002.
2. Abdulla Ş. Şairi-milli və möhtərəm Sabir əfəndi. M.Məmmədov. Azərbaycan ədəbi tənqidi.Müntəxabat. Bakı. “Tural-Ə” NPM, 2002.
3. Ağamirov M. Sabirin dünyagörüşü. Bakı, 1962.
4. Ağaoğlu Ə. Üç mədəniyyət. Bakı. Mütərcim, 2006.
5. Akpınar Y. “Hophopname”nin Yeni Neşri. “Yeni Türk Edebiyyatı” dərgisi, İstanbul, 2012, sayı 6, s.262-269.
6. Alışanlı Ş. Müasir humanitar təfəkkür və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı. Bakı. Elm, 2011.
7. Alışanlı Ş. XX əsr poeziyasının müasir dərkində ədəbi mif amili / XX Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. II kitab. Bakı, Elm, 2008.
8. Anar. Anlamaq dərdi. Cəlil Məmmədquluzadə: 150 il (məqalələr, esselər, müsahibələr, şeirlər). Bakı. Ecoprint, 2019.
9. Arif M. Seçilmiş əsərləri. Üç cildə. I cild. Bakı. 1967.
10. Azərbaycan tarixi. Bakı. Azər nəşr, 1994.
11. Azərbaycan tarixi (X sinif üçün dərslik). Bakı. Çayıoğlu, 2014.
12. Bayramoğlu A. Mirzə Ələkbər Sabir (həyatı və əsərləri). Bakı. Qismət, 2003.
13. Bayramoğlu A. “Bənzərəm bir qocaman dağa ki...”. Bakı. Elm, 2010.
14. Belinski V.Q. Seçilmiş məqalələr. Bakı. Uşaqgəncnəşr., 1948.
15. Cəfərov M.C. Sənət yollarında. Bakı. Gənclik, 1975.
16. Məmmədquluzadə C. Dram və nəsr əsərləri. Bakı. Azərbaycan Universiteti Nəşriyyatı, 1958.
17. Məmmədquluzadə C. Əsərləri. Birinci cild. Bakı. Azərb. SSR EA nəşr., 1966.
18. Cəlil Məmmədquluzadə (məqalələr və xatirələr məcmuəsi). Bakı. Azərb. SSR EA nəşr., 1967.

19. Cəlil Məmmədquluzadə Azərbaycan xalqının milli dirçəlişində əvəzsiz rol oynamışdır (Azərbaycan Respublikasının Prezidenti Heydər Əliyevin böyük Azərbaycan yazıçısı Cəlil Məmmədquluzadənin anadan olmasının 125 illiyinə həsr edilmiş yubiley gecəsində nitqi. Respublika Sarayı, 28 dekabr 1994-cü il). Cəlil Məmmədquluzadə: 150 il (məqalələr, esselər, müsahibələr, şeirlər). Bakı. Ecoprint, 2019.
20. Elçin. Ədəbi proses: olum ya ölüm. Ədəbiyyat qəzeti. 4 oktyabr 1991-ci il.
21. Əhmədov B. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Üç cildə. I cild. Bakı. Elm və təhsil, 2011.
22. Əliyev R. Ədəbiyyat nəzəriyyəsi. Bakı. Mütərcim, 2008.
23. Əsgərli Z. Dahi şair-vətəndaş. Sabir-150. Respublika elmi-praktik konfransın materialları. AMİ-nin “Xəbərlər”inin xüsusi buraxılışı. Bakı. AMİ, 2011.
- 23-a. Heydər Əliyev və mədəniyyət. Üç cildə. II cild. Bakı. Nurlar, 20008.
24. Həbibbəyli İ. Ədəbi tarixi yaddaş və müasirlik. Bakı. Nurlan, 2007.
25. Həbibbəyli İ. Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri (təkmilləşdirilmiş ikinci nəşri). Naxçıvan. Əcəmi, 2009.
26. Həbibbəyli İ. Ədəbi şəxsiyyət və zaman. Bakı. Elm və təhsil, 2017.
27. Hüseynov A. Müxtəlifliyin birliyi. Bakı. Yazıçı, 1983.
28. Hüseynov F. Adi əhvalatlarda böyük həqiqətlər. Bakı. Gənclik. 1977.
29. Hüseynzadə Ə. “Molla Nəsrəddin” və “Dəbistan”// M.Məmmədov. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. Bakı. “Tural-Ə” NPM, 2002.
30. Hüseynzadə Ə. Erməni vətəndaşlarımıza tövsiyə və ixtarətımız// M.Məmmədov. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. Bakı. “Tural-Ə” NPM, 2002.

31. Hüseynzadə Ə. İntiqad ediyoruz, intiqad olunuyoruz // M.Məmmədov. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. Bakı. “Tural-Ə” NPM, 2002.
32. Xəlilov R. Tənqid spesifik idrak hadisəsidir / Ədəbi tənqid (məq. məc.). Bakı. Yazıçı, 1984.
33. İmanov H. Fəlsəfənin əsasları. Bakı. Turan evi, 2007.
34. Kazımoğlu M. Ölü kimdir, diri kim? Cəlil Məmmədquluzadə: 150 il (məqalələr, esselər, müsahibələr, şeirlər). Bakı. Ecoprint, 2019.
35. Köçərli F. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Azərb. SSR EA nəşr., 1963.
36. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı. Elm, 1980.
37. Qarayev Y. Tarix: yaxından və uzaqdan. Bakı. Sabah, 1995.
38. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatı: XIX və XX yüzillər...
39. Qarayev Y. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. IV cild. Bakı. Elm, 2016.
40. Qurani-Kərimin Azərbaycan dilinə mənaca tərcüməsi. Bakı. Şərq-Qərb Nəşriyyat evi, 2012.
41. M.Ə.Sabir haqqında tədqiqlər (elmi məqalələr toplusu) Bakı. CBS, 2012.
42. Məmmədov M. Cəlil Məmmədquluzadənin bədii nəsrı. Bakı. Azərb. SSR EA nəşr., 1963.
43. Məmmədov M. Sabir: mübahisələr, həqiqətlər. Bakı. Yazıçı, 1990.
44. Məmmədov M. Şairin poetik irsi (ön söz). M.Ə.Sabir. Hop-hopnamə. Bakı. Yazıçı, 1992.
45. Mir Cəlil. Sabirin surətlər aləmi / Mirzə Ələkbər Sabir haqqında tədqiqlər (elmi məqalələr toplusu). Bakı. CBS, 2012.
46. Mirəhmədov Ə. Azərbaycan Molla Nəsrəddini. Bakı. Yazıçı, 1980.
47. Nazim Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Yazıçı, 1987.
48. Nəbiyev B. Hərənin öz yolu var... Bakı. Çinar-Çap, 2008.

49. Nəbiyev B. Mirzə Ələkbər Sabir Tahirzadə Şirvani / M.Ə.Sabir haqqında tədqiqlər (elmi məqalələr toplusu). Bakı. CBS, 2012.
50. Nərimanov N. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Lider nəşriyyat, 2004.
51. Novruzov T. Sabir ədəbi məktəbi. Bakı. Yazıçı, 1992.
- 51-a.Sabir M.Ə. Hophopnamə. İki cildə. II cild. Bakı. Şərq-Qərb, 2004.
- 52.Salamoğlu T. Ən yeni Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı. "EL" nəşriyyatı, 2012.
- 53.Salamoğlu T. M.Ə.Sabirin milli intibah ideali. Bakı. 2015.
- 54.Salamoğlu T. Azərbaycan tənqidi realizminin estetikası. Bakı. Orxan NPM., 2018.
- 55.Seyid H. Ədəbi qeydlər // M.Məmmədov. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. Bakı. "Tural- Ə" NPM., 2002.
- 56.Sultanlı V. Azərbaycan mühacirət ədəbiyyatı. Bakı. Şirvan-nəşr, 1998.
- 57.Şəmsizadə N. Azərbaycançılıq. Bakı. Nurlar, 2006.
- 58.Talıbzadə K. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. Bakı. Maarif, 1984.
- 59.Talıbzadə K. Sənətkarın şəxsiyyəti. Bakı. Yazıçı. 1978.
- 60.Tahirə M. Maarifçilik və onun XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatında təzahür xüsusiyyətləri. Poetika. İzm. Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun Elmi Əsərləri. Bakı. Elm və təhsil, 2016.
- 61.Vəliyev Ş. XX əsr Azərbaycan ədəbi tənqidində poeziya məsələləri (1895-1917). Bakı. Elm, 2004.
- 62.Yurdsevər Ə. Sabirin Azərbaycan ədəbiyyatındakı yeri. Bakı. Elm və təhsil, 2014.
- 63.Yelizarova M.Y., Qijdey S.P., Kolesnikov B.İ., Mixalskaya N.P. XIX əsr xarici ədəbiyyat tarixi. Bakı. Azərbaycan Dövlət Tədris-Pedaqoji ədəbiyyatı Nəşriyyatı, 1964.

64.Эфендиев А. Предыстория и становление социалистического реализма в Азербайджанской литературе. Баку. Азербайджанское Государственное Издательство, 1971.

65.Петров С.М. Критический реализм. 2-ое изд., Москва. Высшая школа, 1980.

II BÖLMƏ

MAARİFÇİ REALİZM ƏDƏBİ CƏRƏYANI

II.1. ƏBDÜRRƏHİM BƏY HAQVERDİYEV

II.1.1. Ə.HAQVERDİYEVİN İLK HEKAYƏLƏRİ

Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı tarixi bir inkişaf yolu keçmişdir. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri bu tarixi inkişaf yolunun mühüm mərhələlərindən biridir. Bu mərhələnin N.Nərimanov, S.M.Qənizadə, İ. Musabəyov, S.S.Axundov kimi məşhur nümayəndələri vardır. Bu “məşhur nümayəndələr” sırasında Ə.Haqverdiyev də mühüm mövqeyə malikdir. Lakin maarifçi realizmin yuxarıda adları qeyd olunan digər nümayəndələrindən fərqli olaraq Ə.Haqverdiyevin yaradıcılıq yolunu bütövlükdə maarifçi realist sənət nümunəsi kimi qiymətləndirmək mümkün deyil. Yaradıcılığının ikinci dövründə onun həyatı realist inikas prinsiplərində əsaslı dəyişmə olduğu, maarifçi realizmdən tənqidi realizmə keçid prosesinin baş verməsi indi ədəbiyyatşünaslıqda mübahisə doğurmayan elmi həqiqətlərdən sayılır.

Tədqiqatlarda 1892-1906-cı illər onun yaradıcılığının birinci və eyni zamanda, maarifçi realizm mərhələsi kimi götürülür. Bu mərhələdə onun daha çox dramaturji yaradıcılıqla məşğul olduğu və cəmi iki hekayə (“Ata və oğul”, “Ayın şahidliyi”) yazdığı məlum olur. Ə.Haqverdiyevin həyatı və yaradıcılığına dair son tədqiqatlardan birində oxuyuruq: “Belə ki, məsələn “Ata və oğul”, “Ayın şahidliyi” kimi ilk hekayələrində ədib yaradıcılığının birinci dövrü üçün səciyyəvi olan maarifçilik mövqeyindən çıxış edir, maarifçi realizm müəllifin nəinki “Ye-yərsən qaz ətini...” və “Dağılan tifaq”dan “Ağa Məhəmməd

Şah Qacar”a qədərki əsərləri üçün, həmçinin ilk hekayələri üçün də əsas yaradıcılıq metodu olaraq qalır... 1907-ci ilin yanvarından etibarən ədibin “Molla Nəsrəddin” jurnalında dərc olunan nəsr əsərlərinin mövzu və ideya məzmununda da, forma və üslubunda da əsaslı keyfiyyət dəyişiklikləri yaranır. Tənqidi realizm ədibin əsas yaradıcılıq metoduna çevrilir” (13,63). Fikrimizcə, prof. M.Məmmədovun Ə.Haqqverdiyevin yaradıcılığının tipologiyası və metodu ilə bağlı bu mülahizələri ədəbiyyatşünaslığın ümumiləşdirilmiş qənaəti kimi ortalığa çıxır və mübahisə doğurmur.

Tədqiqatlarda “Ata və oğul” hekayəsini “məişət”, yaxud “lirik-dramatik” əsər kimi təhlil və təqdim etmək təşəbbüsləri olsa da, prof. M.Məmmədov belə bir qənaətdə tam haqlıdır ki, “Ata və oğul” özünün ideya-məzmunu və əsas pafosu etibarilə əxlaqi-didaktik hekayənin tələblərinə daha çox cavab verir” (13,66). Lakin, heç şübhəsiz ki, prof. M.Məmmədov “Ata və oğul”u əxlaqi-didaktik hekayə adlandırarkən, onu maarifçi realizmin janrı kimi götürür, əsərin folklorvarı klassik didaktik hekayələrdən fərqli olaraq real, həyati məzmunu malik olduğunu nəzərdə tutur. Tədqiqatçının aşağıdakı mülahizələri də onun “Ata və oğul”u realist məzmunlu əsər hesab etdiyinə şübhə yeri qoymur: “Ata və oğul” hekayəsində təsvir olunan hadisələr yazıçı təxəyyülünün məhsulu olmayıb, canlı, real müşahidələrin nəticəsi idi” (13,70). Lakin elmi ədəbiyyatda ideyadan süjetə gəlmək, maarifçi bir ideyanı həyat materialı ilə ətə-qana doldurmaq maarifçi realizmin əsas estetik prinsiplərindən biri sayılır və “Ata və oğul”un da süjet strukturunda bu prinsipə axıra qədər əməl edilmişdir.

Hekayənin əxlaqi-didaktik qayəsi və bu qayənin açıq tendensiyalılıq prinsipinə uyğun Sədi Şirazinin aforistik deyimləri ilə tamamlanması, süjetin ikixətlik, iki mərhələlik prinsipi ilə yaradılması və bəzi obrazların müəllif mövqeyinin birbaşa bədii ifadəçisi – maarifçi realizmin estetikasında deyildiyi kimi,

müəllif rüporuna çevrilməsi, süjetin birinci mərhələsində Mirzə Nəsim, Ağca Hüseyn, Hacı Xəlil kimi təmiz və müdrik insanların fəaliyyətinin önə çəkilməsi, bu mərhələdə ağıllı və xeyirxah, həyatda düzgün mövqə tutub uğur qazanan insanlara qulaq asıb xeyir görünlərin müvəfəqqiyyət qazanmasının təsviri, əxlaqi-didaktik məzmunun müsbət tendensiyalı inkişafı, ikinci mərhələdə isə ata nəsihətini, vəsiyyətini unudub, xeyirxah insanların məsləhətlərini qulaqardına vurub atadan qalma mirası sağa-sola dağıdıb faciəli aqibət yaşayan insanın taleyinin önə çəkilməsi əsərin xalis maarifçi məzmunu ilə bərabər, maarifçi strukturunu da əyaniləşdirir.

Elmi ədəbiyyatda “Ata və oğul” ən yaxşı halda bu istiqamətdə təhlil olunmuş və müəyyən elmi qənaətlərə gəlinmişdir. Burada əsaslı mübahisə doğuracaq bir məsələ yoxdur. Ədəbiyyatşünaslıqda birmənalı şəkildə qəbul olunmuşdur ki, “yazıcılar (maarifçi yazıcılar – T.S.) hansı mövzuya müraciət etmələrindən asılı olmayaraq, bunların hamısından didaktik nəticələr çıxarır, qəhrəmanların hərəkətlərini onların əxlaqi keyfiyyətləri ilə əlaqələndirib izah edirdilər” (12,39). Bu istiqamətdə aparılan təhlillər nə qədər razılıq doğursa da, realizmin bu tipində dini dünyagörüşünün iştirakının mahiyyətinin təhrif olunması, “Ata və oğul”un dini məzmun baxımından obyektiv təhlilə cəlb edilməməsi mübahisələr doğurur və əsərə həm ideya-məzmun, həm də süjet-struktur və obraz tipologiyası baxımından yeni baxışı zərurətə çevirir.

Maarifçi realizmdə dini dünyagörüşünə yer varmı? Ədəbiyyatşünaslığımızın bu problemlə bağlı elmi qənaəti nədən ibarətdir? Prof. Y. Qarayev XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindəki maarifçi realist ədəbiyyatda dini dünyagörüşünün müsbət planda iştirakını onu əvvəlki mərhələdən (Axundov mərhələsindən) ayıran səciyyəvi cəhət hesab edir: “XIX əsrin son rübünün maarifçilər isə Ağılla yanaşı, həm də Allahı qəbul edir, köməyə çağırır, dini fanatizmə qarşı mübarizədə dinin özünün

ən müqəddəs silahı ilə - Quranla da silahlanırlar... Həmçinin, daha sonrakı dövrün – XX əsrin maarifçiliyi də dini tərbiyəni, ümumiyyətlə, tərbiyənin tərkib hissəsi kimi qəbul və təsdiq edir” (10,129). Maarifçi realistlərin milli cəmiyyətin intibahı uğrunda mübarizədə “Quranla da silahlanması”, “dini tərbiyəni, ümumiyyətlə, tərbiyənin tərkib hissəsi kimi qəbul etməsi” bədii mətnlər üzərində aparılmış müşahidələrin ümumiləşdirilməsinin nəticəsidir və məhz bu mənada razılıq doğurur. Lakin ədəbiyyatşünaslığın mətnlər üzərindəki müşahidələrə, hətta ümumiləşdirilmiş mülahizələrə verdiyi elmi şərhərlə razılaşmaq çətindir. Bu şərhlər kifayət qədər ideoloji mövqedən aparılır. Belə çıxır ki, maarifçi realistin məsələlərə dini dünyagörüşündən çıxış edərək bədii həll verməsi, başqa sözlə və bizim ədəbiyyatşünaslıqda deyildiyi kimi, “Azərbaycan maarifçiliyinin “dindarlaşması” (Y.Qarayev) “mövcud şəraitdə avam, zəhmətkeş kütləyə maarifçi mətləblərin nəticəli, səmərəli təsiri üçün bir vasitə imiş” (10,129) və əsl mənasında “dini tül” xarakteri daşıyır. Sözü gedən mərhələdə Azərbaycan maarifçilərinin “ictimai məsələlərin həllində idealist mövqedə durduqları”na dair ədəbiyyatşünaslıq etiraflarını da (12,33) nəzərə alsaq, onu da nəzərə alsaq ki, bu, ədəbiyyatşünaslığın maarifçi realist mətnlər üzərindəki ümumiləşdirilmiş qənaətlərindən biridir, onda ya bu “idealist mövqe”yi də “tul” – zahiri pərdə hesab etməliyik, ya da maarifçi realizmdə dini dünyagörüşünün “dini tül” şəklində iştirakına dair elmi müddəaları təkzib etməliyik. Bütün hallarda cavabı bədii mətndə axtarmaq lazım gəlir.

Ə.Haqqverdiyevin “Ata və oğul” hekayəsi üzərindəki müşahidələrimiz müəllifin idealist dünyagörüşündən çıxış etdiyini, ictimai şüurun tərbiyəsində, cəmiyyət insanını normal vətəndaş kimi yetişdirməkdə Allahın müqəddəs kitabına, şəriət hökmlərinə, Məhəmməd peyğəmbərin hədislərinə aktiv rol verdiyini görürük. Ə.Haqqverdiyev mətnə dini dünyagörüşü mövqeyin-

dən bədii həll verir və bu “həll”də dini dünyagörüşü heç bir halda “pərdə-tül” funksiyasında çıxış etmir.

Məsələ burasındadır ki, “Ata və oğul” hekayəsində hadisələrin bütün inkişaf məntiqi dini inanc sisteminə tabe tutulmuşdur. Birinci mərhələdə əsas qəhrəman kimi təqdim olunan Hacı Xəlil bütün ömrünü həqiqi müsəlman kimi yaşayıb. Mollaxanada oxuyub, molla Mirzə Nəsibdən dərs alıb. Hekayədə molla-xana təhsilinin qüsurlarına müəyyən tənqidi münasibət var, amma bu təhsil sisteminə inkarçı və kinayəli münasibət yoxdur. Mollaxanadakı dərs prosesini təsvir edərkən kimisinin dərs oxuması ilə bərabər, kimisinin də “falaqqadan təzə çıxmış ayaqlarını ovuşdurub ağlaması”nı, mollanın qabağındakı “bir dəstə çubuğu” xüsusi nəzərə çatdırması müəllifin mollaxanadakı tədris üsulundan narazılığını ifadə edir. Eyni zamanda, Xəlil - hekayə qəhrəmanını “əlində çərəkəsi” ciddi şəkildə dərs oxuyan vəziyyətdə təsvir etməsi və Xəlilin sonradan həyatda qazandığı bütün uğurların başlanğıcında mollaxanada qazandığı savadın həlledici rol oynamasına diqqət çəkməsi, qəhrəmanın uğurlarında müəllimi molla Mirzə Nəsibə fəal rol verilməsi və ümumiyyətlə, molla Mirzə Nəsibə tam müsbət planda yanaşma Ə.Haqverdiyevin dini təhsil sisteminə ciddi münasibətini ortaya qoyur və Şərqi təhsil sisteminin bu formasını qəbul etdiyini göstərir. Atasını Səlim kişi oğlunu mollaxanada oxutmaq qərarına gələndə arvadına deyir: “Meydanın ortasında baharın yağışı, qışın qarı başıma yağa-yağa, yayın istisi bir yandan və ocağın istisi o biri tərəfdən məni yandıra-yandıra mən çörək qazanıram. Bunlar hamısı mənim bisavadlığımıdır. Heç olmasa, bu uşağı oxudaq, bəlkə savadı cəhətinə asan çörək qazanıb bizə rəhmət oxuya” (6,7). Xəlil mollaxana məktəbində bir neçə il oxuyur. Maddi ehtiyac üzündən təhsilini davam etdirə bilmir. Bununla yanaşı, Xəlilin özünə münasib iş tapmasında və bu işdə qazandığı böyük uğurda müəllif onun mollaxanada aldığı təhsilə həlledici rol verir. Müəllifin təhsilə verdiyi bu “rol”, heç

şübhəsiz ki, bədii təsvirin maarifçi xarakterindən güc alır və açıq tendensiyalılıq prinsipinə söykənir. Burada diqqəti çəkən əsas cəhət odur ki, müəllif mollaxana təhsilini dünyəvi təhsillə, deyək ki, o zaman artıq inkişaf etməkdə və geniş yayılmaqda olan üsuli-cədid məktəblərilə üz-üzə qoyub, dini təhsili aşağılamır. Bir təhsil forması kimi onu qəbul edir. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının keçib gəldiyi tarixi yolda sənətkarların həyatı öyrənilərkən və yaxud hansısa qəhrəmanın aldığı təhsildən danışılarkən mollaxana təhsili aşağılanmış, akademik İ.Həbibbəylinin doğru qeyd etdiyi kimi, onun “mürtəcə mahiyyətindən” söz açılmışdır” (7,44). İ.Həbibbəylinin tədqiqatlarında mollaxana məktəbinin və ümumiyyətlə, dini təhsilin şəxsiyyətin inkişafındakı roluna obyektiv münasibət nəzəri baxımdan düzgün şərhini tapsa da, ədəbiyyatşünaslığımızda bədii əsərlərin təhlil zamanı “mollaxana” məktəbinə obyektiv qiymət vermək ənənəsi hələ də formalaşmamışdır.

Müəllif Hacı Xəlili İslam dininin daşıyıcısı, həqiqi müsəlman kimi təsvir edir. Lakin Hacı Xəlilin dini inancı onu fanatizmə aparmır, dünya işlərindən uzaqlaşmağa sövq etmir. Görünür, müəllif bir ideya kimi islami dünyagörüşə bağlılıqla İslamı fanatikcəsinə dərkə – Usta Zeynallığı tamam fərqli baxışlar kimi qəbul edir. Hacı Xəlilin bütün varlığı ilə müsəlman olması onu həyatı işlərdən ayırmır, əksinə, dinin təbliğ etdiyi, hallalıq, düzlük, xeyirxahlıq anlayışlarını düzgün başa düşərək, bu göstərişlərə əməl etməsi onu real həyatda nəhayətsiz uğurlara aparır. Hacı Xəlilin son nəfəsində oğlu Əkbərə vəsiyyətləri bu mənada xüsusi səciyyəvilik qazanır: “Əvvəla, bala, bu gündən ömrünün axırınadək sən bunu heç xəyalından çıxartma ki, müsəlmansan. Quranın və peyğəmbərin şəriətinin hökmlərinə həmişə itaət elə və bilgilən ki, bu itaətin axirət ruyi-səfidliyindən səvay dünya xoşbəxtliyi də sənənlə olar və Allahın əli və gölgəsi heç vaxt sənənin üstündən kəm olmaz. Oğul, cavansan, cavanlığın səhv və xətası olar, çalış, xəta etmə. Əgər, xudanə-

kərdə, səndən bir səhv baş versə, tövbə elə, həmişə səy elə heç kəsə sənin nə dilindən, nə əlindən və nə əməlindən ziyan dəyməsin. Bacar dünyada hamıya yaxşılıq elə, kömək istəyən və sənin pənahına qaçanı heç naümid qaytarma, çünki acizə, mərizə, yoxsula kömək eləmək yaxşı sifətlərin biridir” (6,12). Hacı Xəlilin bütün vəsiyyətləri öz başlanğıcını Qurandan, İslam şəriətindən və Məhəmməd peyğəmbərin hədislərindən götürür. Müəllifin məqsədi öz başlanğıcını islami dəyərlərdən alan bu xüsusiyyətləri milli xarakterin təbiətinə hopdurmaqdır. Çünki müəllif islami dəyərlərdə həqiqi insanlığın və həqiqi yaşayışın təməl prinsiplərini görür. Ə.Haqqverdiyevin kamil insan, şəxsiyyət və vətəndaş düşüncəsində milli və dini mənsubiyyət üz-üzə gəlmir, qarşı-qarşıya durmur, əksinə, bir-birini tamamlayır. Maarifçi realizmin tarixinə və nəzəriyyəsinə dair tədqiqatların birində oxuyuruq: “...Digər yaradıcılıq metodlarından fərqli olaraq maarifçi realist ədəbiyyatda, ümumiyyətlə insandan deyil, fərdi milli keyfiyyətlərə malik vətəndaşdan söhbət gedir” (12,35). Dini mənsubiyyət “milli keyfiyyət” deyil, lakin milli keyfiyyəti tamamlayan keyfiyyətdir. Milli xarakterin müəyyənləşməsində mənsub olduğu dinə tapınmanın da əhəmiyyətli rolu var.

Nəzərə alsaq ki, maarifçi realistlər “müsbət surətlərin si-masında gələcəkdə hamının ahəngdar inkişafını təmin edəcək yeni cəmiyyət üzvlərinin xarakter nümunəsini təqdim edirdilər”, onda Hacı Xəlili bu “xarakter nümunə”lərdən biri hesab etməyə tam əsasımız var. Yazıçı onun elmə, təhsilə, ailəyə, işə münasibətində, dünyagörüşündə və xarakterində bir bütövlük, kamillik görür. Daha doğrusu, bu bütövlüyü və kamilliyi şərtləndirən bütün cəhətləri Hacı Xəlil obrazının xarakterində cəmləşdirir. Müəllif onu cəmiyyətə nümunə kimi təqdim edir. Bu nümunəviliyə gedən yolun mexanizmi hekayənin birinci hissəsində açılır. Hekayənin birinci mərhələsində və süjetində baş verən hadisələrdə həyatilikdən, gerçəkliyin real təsvirindən

çox, süjetin müəllif iradəsi hesabına hərəkəti öndədir. Molla Mirzə Nəsimi də, tacir Ağa Hüseyn də, Hacı Xəlil də daha çox müəllif niyyətini gerçəkləşdirən obrazlardır. Həyatda Mirzə Nəsimilərin, Ağa Hüseynlərin, Hacı Xəlillərin olması mümkünsüz bir şey deyildir. Lakin açıq tendensiyalı nəsr nümunəsi kimi bu obrazlar “tipik situasiyada tipik xarakter” yaratmağa hesablanmışdır. Ə.Haqqverdiyev onları müəllif idealının bədii təcəssümü kimi ərsəyə gətirir. Bu məqamda maraqlı olan budur ki, onları kamilləşdirən, bütövləşdirən və milli xarakter səviyyəsinə qaldıran keyfiyyətlər arasında islami dəyərlər dominantlıq təşkil edir. Əslində Hacı Xəlilin oğluna vəsiyyətləri onun həyat və yaşayış prinsiplərinin ifadəsidir. Birinci süjetin məntiqi bununla müəyyənləşir ki, Hacı Xəlil müsəlman olduğunu heç vaxt yaddan çıxarmadığı üçün və dinin bir müsəlmanın qarşısında qoyduğu tələblərə hörmətlə, inamla yanaşdığı və bu prinsipləri öz həyat prinsipinə çevirdiyi üçün uğur qazanır. Diqqət edilsə, görmək çətin deyil ki, Hacı Xəlilin vəsiyyətlərində İslamın praktik dəyərləri daha çox önə çəkilir və bu vəsiyyətlərdə müəllifin islami dəyərlərə XX əsr prizmasından yanaşması da aydın görünür.

Hacı Xəlilin vəsiyyətlərində elmə, təhsilə yiyələnməyə, elmə, təhsilə yiyələnmək istəyənlərə kömək əli uzatmağa ciddi bir çağırış var. Bu, müəllifin dini dünyagörüşü ilə maarifçi düşüncənin birləşməsi zərurətinə inamına bir işarədir. Müəyyən mənada islami dəyərlərə müasir münasibətdir, lakin bu münasibətin kökündə də İslam əhkamları dayanır. Hacı Xəlil - Mirzə Nəsimi, Hacı Xəlil – Ağa Hüseyn, Hacı Xəlil – Kərbəlayı Qulaməli münasibətlərini tənzimləyən və yüksək insani dəyərlər səviyyəsinə qaldıran dini dünyagörüşü ilə elmi dünyagörüşünün, elmin, təhsilin harmoniyasını yaratmaqdır, bu iki əsas cəhətin bir şəxsiyyətin dünyagörüşündə özünə yer edə bilməsidir. Çünki vətəndaş olmağın yolu bu harmoniyadan keçir.

Müəllif öz qəhrəmanlarına rəğbətlə yanaşır. Onları oxucuya hörmətlə təqdim edir. Bu da maarifçi realist ədəbiyyat üçün səciyyəvi xüsusiyyətlərdən biridir. Hacı Xəlilin ölümünü maarifçi realist sənətkar oxucuya xəbər verərkən bu xəbərə özünün ağrı-acısını, təəssüb və yangısını da qatır. Lakin bununla da kifayətlənmir; bütün şəhər əhlinin ölüm xəbərinə acıdığını, təəssüb hissi keçirdiyini vurğulayır. Müəllifin Hacı Xəlilin əməllərinin onun xatirəsini yaddaşlarda yaşadacağına dair fikirlərini də dilə gətirməsi oxuculara təsir məqsədi daşıyır. Burada maarifçi realist nəsrin öz təbliği funksiyasını sona qədər yerinə yetirdiyini görürük: “Hacı Xəlil vəfat etdi. Yəni dünyadan bir şəxs rehlət etdi ki, neçə füqərə əlini tutmuşdu, ac qarınlar doyurmuşdu. Çılpağa libas vermişdi. Ona görə bu şəxs nəinki öz xış və əqvamının, bəlkə, cəmi şəhər əhlinin əlindən getdi.

Xoş o şəxsin halına ki, öləndən sonra onun adı dillərdə diri qala və ehtiram və rəhmətlə yad ola” (6,13).

Müəllifin öz qəhrəmanının simasında cəmləşdirdiyi bütün müsbət xüsusiyyətlər öz başlanğıcını Qurandan, Məhəmməd Peyğəmbərin hədislərindən götürür. Ə.Haqverdiyev Hacı Xəlilin inamı, əqidəsi ilə əməlinin bir-birini tamamlamasını ifadə edir. Oğluna vəsiyyətində “heç xəyalından çıxartma ki, müsəlmansan” sözləri Hacı Xəlilin həyat amalı, fəaliyyət proqramının mənbəyi kimi mənalanır. Məhəmməd Peyğəmbərin məşhur hədislərindən birində deyilir: “İnsanların ən yaxşısı başqalarına yaxşılıq edəndir” (8,54). Ə.Haqverdiyev Hacı Xəlilin mənəviyyatının əsasına Məhəmməd Peyğəmbərin hədisindən gələn keyfiyyəti qoyur. Biz Hacı Xəlilin oğluna vəsiyyətlərində, müəlliminin ailəsinin ağır vəziyyətində ona uzanan ələ təmənnasız köməyində, yoxsul, kimsəsiz Kərbəlayı Qulaməliyə ehtiram və hörmətində onun bu hədisdəki göstərişləri həyat tərzinə çevirdiyini görürük.

“Ata və oğul” hekayəsində Ə.Haqverdiyevin maarifçilik düşüncəsini dini dünyagörüşü ilə, mənsub olduğu dinin ehkam-

ları ilə uğurlu şəkildə sintez etməsinin mükəmməl ideya-bədii ifadəsi var. “Ata və oğul”u Y.Qarayevin bu mərhələnin maarifçi realist nəsrinə aid etdiyi Azərbaycan maarifçiliyinin “dindarlaşması” prosesini simvollaşdıran əsər kimi qəbul etmək mümkündür. Görkəmli alim maarifçiliyin M.F.Axundov mərhələsində “Ağıl”ın hökm-fərma olduğunu, onun heç bir şərikinin olmadığını önə çəkir: “Onda (M.F.Axundovda – T.S.) müsbət bəy, mülkədar, ziyalı, nökrər surəti var, lakin müsbət ruhani surəti yoxdur” (10,129). Bəlkə də, Azərbaycan maarifçiliyinin tarixində (bunu qəti hökm kimi demək çətin olsa da) “Ata və oğul”dakı Mirzə Nəsim ilk müsbət ruhani – molla obrazıdır. Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, bütün sovet ədəbiyyatşünaslığı boyu davam edən mollaxana, mədrəsə məktəblərinə və burada dərs deyən din xadimlərinə düşmən münasibət yalnız son vaxtlarda, xüsusən akademik İ.Həbibbəylinin və bu sətirlərin müəllifinin tədqiqatlarında yeni və obyektiv baxış sistemlə əvəz edilməyə başlamışdır (Bu barədə geniş bax:7;22). Xüsusən İ.Həbibbəylinin tədqiqatlarında dini məktəblərin və orada dərs deyən din xadimlərinin milli tərəqqidə oynadığı mütərəqqi rola dair bütöv bir konsepsiya formalaşdırılmışdır. O, ilk dəfə Cəlil Məmmədquluzadənin təhsilində və fikri inkişafında mollaxana məktəbinin və bu məktəbdə dərs deyən Molla Əli Hüseynzadənin müsbət rolundan danışmış və əslində ədəbiyyatımızın müxtəlif tarixi inkişaf mərhələlərində yaradılmış mollaruhani obrazlarına ədəbiyyatşünaslığın obyektiv (sovet ədəbiyyatşünaslıq ənənəsinin təsirindən qurtarmaqla) elmi dəyər verməsinin zamanının gəldiyini əsaslandırmışdır. Akademikin “Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri” kitabında oxuyuruq: “Molla Əli həmin məktəbdə C.Məmmədquluzadəyə ərəb əlifbasını öyrətmiş, şəriətə dair ilkin zəruri məlumatlar vermişdir. O, burada Quran və çərəkə oxumaq qaydalarına yiyələnmiş, namaz qılmaq vərdişlərini daha da təkmilləşdirmişdir. C.Məmmədquluzadə özü də bütün bunları “müdərris Molla

Əlinin verdiyi dərslərin” nəticəsi kimi qiymətləndirmişdir... Molla Əlinin məktəbində dini təlimlə yanaşı, əxlaqi məsələlərin mənimsənilməsinə də diqqət yetirilmişdir. Bu məqsədlə Molla Əli Hüseynzadə C.Məmmədquluzadəyə və onun məktəb yoldaşlarına xeyirxah, “əməli-xeyr”, “əməli saleh” adam olmağı tələq etmiş, “oğurluq və adam öldürməyi qəbih əməl qəbiləsindən” saymışdır. Mollaxana mühitində ön planda duran bu cəhətlər Cəlil Məmmədquluzadə üçün az əhəmiyyət kəsb etməmişdir” (7,46).

Ədəbiyyatşünaslıqla ədəbiyyatın ictimai və mədəni həyatı müşahidələrini ümumi bir məcraya gətirsək, görürük ki, İ.Həbibbəylinin obrazını yaratdığı Molla Əli Hüseynzadə, sözün geniş mənasında, elə “Ata və oğul”dakı Molla Mirzə Nəsinin prototipidir. Molla-ruhaninin İ.Həbibbəylinin təfsirində yaradılan tarixi obrazı Ə.Haqqverdiyevin müşahidə və ümumiləşdirmələrinin həyatiliyini, tarixi reallığını şərtləndirir. Molla Mirzə Nəsin də öz tələbələrinə “Quran” dərsi ilə bərabər, həyat dərsi də verir, onları sağlam düşüncəli insanlar kimi həyata hazırlayır, həyatda öz qabiliyyətinə uyğun mövqə tutması üçün mümkün olan heç bir yaxşılıqdan, köməkdən çəkinmir. Buna görə də Hacı Xəlil həyatının düzgün məcraya düşməsində bu adamın rolunu hər vaxt minnətdarlıq hissilə xatırlayır, onun həyat amalını özünün həyat amalına çevirir. Müəllif təhkiyəsində oxuyuruq ki, Hacı Xəlil “həmişə də Mirzə Nəsinə rəhmət oxuyardı və deyərdi ki, “mənim bir parça çörəyimin səbəbi o mərhum olub” (6,8).

Məhəmməd peyğəmbərin başqa bir hədisində deyilir: “Allah quluna verdiyi nemətin ona təsirini görmək istəyir” (8,54). “Ata və oğul”un ideya-məzmun və bədii strukturu bu hədisi də çıxış nöqtəsi kimi alır. Birinci süjetin məntiqi ona gətirib çıxarır ki, Hacı Xəlil varlandıqca (əslində Allahın quluna verdiyi nemətlərin miqdarı çoxaldıqca) daha çox özünü dərk edir, əldə etdiyi nemətlərin Allah tərəfindən ona qismət edildiyini başa

düşür, bu nemətlərə heç bir halda və heç bir vəchlə haram qatmır, nəfsinə ömrünün sonuna qədər hakim olmağı bacarır, özünü Allahın muti qulu hesab edir, Allah qarşısında borclarını bir müsəlman kimi həmişə dəqiqliklə yerinə yetirir. “Əlli yaşına yetişəndə Məkkeyi-mükərrəməni ziyarət edib hacı ləqəbi ilə müqəlləb oldu” (6,11). Yazıçı dünyagörüşünün bədii məntiqlə ifadəsinə görə, “iki böyük evi və milyondan ziyadə pulu” Allah Hacı Xəlilə ona görə nəsb eləmişdi ki, “quluna verdiyi nemətin ona təsiri”ndən razı qalmışdı. Belə bir dini deyim var: Verən də Allahdır, alan da. Hekayənin inkişaf xətti, süjetin hərəkət məntiqi ona tabe tutulur ki, Allah bəndəsinin işindən, əməlindən və əqidəsindən razı qalanda bütün mənələrdə verən əlini əsirgəmir, əksinə olanda isə o öz bəndəsinə güzəştə getmir. “Ata və oğul”un ikinci süjet xətti Allah “quluna verdiyi nemətin” ona təsirindən razı qalmadığı məqamın nəticələrini ifadə edir.

Atadan qalan böyük miras tez bir zamanda Əkbərin əlindən çıxır və onun həyatı faciə ilə nəticələnir. Nə üçün? Çünki, Əkbər atasının ona vəsiyyətlərinin heç birinə əməl etmir; anasına, Kərbəlayı Qulaməliyə münasibətdə “Vəsiyyət”in şərtlərini kobud şəkildə pozur. Elədiyi səhvlərdən nəticə çıxarmır, “yaman yoldaşdan, oğul, həmişə uzaq qaç” vəsiyyətini çox tez yadından çıxarır. Özünün elmə, təhsilə rəğbəti olmadığı üçün (atasının sözlərindən öyrənirik ki, işqoladan yarımçıq çıxıb) savadın, elmin, təhsilin insanın həyatında oynadığı rolun məna və mahiyyətini başa düşmür. Nadan və cahil qaldığı üçün atasının vəsiyyətində “elm axtaran fəqir uşaqlarına gömək elə” tapşırığına da əhəmiyyət vermir. Deməli, atasının vəsiyyətinə rəğmənlən, Əkbər müsəlman olduğunu çox tez yadından çıxarır və buna görə də faciəli tale yaşayır.

Ədəbiyyatşünaslıqda “Ata və oğul” hekayəsinə “atalar və oğullar” problemi kontekstində də şərhlər verilmişdir. Prof. M.Məmmədov yazır: “Atalar və oğullar” məsələsi Ə.Haqverdi-

yev yaradıcılığı üçün də təzə məsələ deyildi” (13,64). “Ata və oğul” hekayəsi ilə bərabər, müəllifin “Bəxtsiz cavan” faciəsinə qoyulan problemləri “atalar və oğullar” kontekstində həll etməyə çalışmasından danışan prof. M.Məmmədov hesab edir ki, “faciədə (“Bəxtsiz cavan”da – T.S.) dramaturqun əsas tənqid hədəfi Hacı Səməd ağanın timsalında rəiyyəti adam yerinə qoymayan, köhnəlikdən dördəlli yapışan “mühafizəkar “atalar”dırsa, hekayədə, əksinə, əxlaqi-məişət düşgünü olan fərsiz oğullardır” (13,64). Prof. M.Məmmədov “atalar və oğullar” probleminin bədii həllində oğulun daşdığı ideya “yük”ünü belə müəyyənləşdirir: “...hekayədə təsvir olunan Əkbər, əksinə, atanın dediklərinə məhəl qoymayan, ictimai idealdan məhrum, pozğunlaşmış burjua ziyalılarının timsalıdır” (13,65). “Atalar və oğullar” probleminin bədii həllinə verilən bu elmi açılışın qnesioloji kökləri ənənəvi ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsinə bağlıdır və daha çox ideoloji-sosioloji mahiyyət daşıyaraq, obrazları sinfi zəmində dəyərləndirməyə üstünlük verir. “Atalar və oğullar” probleminin bu cür dəyərləndirilməsilə razılaşısaq belə, bu halda hekayədə “atalar”ın daşdığı estetik “yük”ün mahiyyəti açılmamış qalır. Əslində, bu tip mənalandırmada “atalar”ın rolunun üstündən sükutla keçilməsi təsadüfi deyildir. Yuxarı təbəqənin daşıyıcısı olan obrazın yazıçı tərəfindən tam müsbət tendensiya ilə təqdimi obrazların xarakterini sinfi mənsubiyyətdən asılı olaraq qiymətləndirməyə vərdis etmiş ədəbiyyatşünaslıq üçün bir növ anlaşılmaz qalır. Bu cür hallar ədəbiyyatşünaslıqda çox vaxt müəllif dünyagörüşündəki ziddiyyətlə, mühafizəkarlıqla izah olunur. Fikrimizcə, “atalar və oğullar” qarşıdurması əsərdə hadisələrin ümumi inkişaf xətti və tendensiyasına tam uyğundur və müəllif mövqeyinin açılışında həlledici rola malikdir. Hekayənin ümumi inkişaf xətti və tendensiyası “atalar və oğullar” probleminin arxasında Şərq-Qərb, başqa sözlə, müsəlman-xristian dünyası əlaqələrinin mürəkkəb xarakterinin dayandığını düşünməyə əsas verir. Maarifçi realistlərin

yaradıcılığında Qərbə meyl təmayülü bu realizmin inkişafının bütün mərhələlərində olmuşdur. Bu meylin əsas səbəblərindən biri Avropanın iqtisadi cəhətdən inkişafı, Avropada maarifçilərin milli ideallarında mühüm yer ayırdıqları elmə, təhsilə daha çox əhəmiyyət verilməsi ilə bağlı idisə, bir səbəbi də maarifçi sənətkarların “dünyagörüşləri və baxışlarının formalaşmasında rus və Avropa mühitinin xüsusi rol oynaması” (12,38) ilə izah oluna bilər. Lakin zaman keçdikcə maarifçiliyin tarixi təkamülündə Qərbə birmənalı üstünlük vermək tendensiyası azalmağa başlayır. Ədəbiyyatşünaslıq maarifçi realist təcrübəni daha dərinə ümumiləşdirdikcə XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Qərbə yanaşmadakı tipoloji fərqi duya bilmişdir. Son nəzəri tədqiqatların birində oxuyuruq: “Artıq bu realizm Qərbi Şərqə gətirməkdən çox, öz ənənələri üstündə dünya ilə əlaqə quran Şərqi Qərbə çıxarma probleminin həlinə yönəldilmişdi” (26,44). Maarifçi realizmin sözügedən mərhələsində Qərbə münasibətin tipoloji müxtəlifliyini nəzərə alsaq, bu müxtəlifliyin variantlarından biri kimi “öz ənənələri üstündə” duran Şərqi Qərbə doğru irəliləməsi ilə bərabər, Şərq-Qərb qarşılaşmasında Şərq dünyasının, müsəlman cəmiyyətinin məhz, öz ənənələri üstündə duraraq, bu ənənələri inkişaf etdirərək dünyaya məhz Şərq, müsəlman dünyası kimi çıxmaq tendensiyasının da yer aldığını görmək mümkündür. “Atalar və oğullar” bu tendensiyayı müdafiə mövqeyindən yazılmışdır. Hacı Xəlilin bütün maddi və mənəvi dünyası ilə Şərqi, müsəlman aləmini metaforalaşdırdığını, oğlu Əkbərin isə Qərb dünyası haqqında təsəvvürlərin bir euforiya olduğunu metaforalaşdırdığını nəzərə alsaq, müəllifin məsələlərə tam ayıq bir düşüncə ilə bədii həll verdiyini görmək mümkündür. Şərq-Qərb qarşıdurmasının öz pik məqamına çatdığı indiki zamanda müəllifin Qərb dünyasının rəzalətlərini görmək istedadı heyvət doğurmaqla bərabər, əsərin müasirliyinin şərtləndirən əsas amil rolunda çıxış edir.

II.1.2. ƏBDÜRRƏHİM BƏY HAQVERDİYEVİN DRAMATURGIYASI

Ə.Haqverdiyevin dramaturgiyası haqqında çox yazılıb. F.Köçərli, Ə.Nazim, Ə.Sultanlı, Mir Cəlal, A.Zamanov, T.Mütəllibov, Y.Qarayev, K.Məmmədov, M.Məmmədov, N.Vəlixanov kimi nüfuzlu ədəbiyyatşünaslar onun dramaturgiyasını təhlil predmetinə çeviriblər. F.Köçərlinin son dərəcə yığcam mülahizələrini istisna etsək, qalan müəlliflərin Haqverdiyev yaradıcılığına maarifçi realizmin estetik prinsipləri ilə bərabər, həm də ideoloji kontekstdə yanaşdıqlarını, xüsusən “Dağılan tifaq” və “Bəxtsiz cavan”da obrazların xarakterinə və mövzunun bədii həllinə sinfi münasibətlər mövqeyindən qiymət vermək tendensiyasının öndə olduğunu görürük. Yalnız Y.Qarayevin təhlilləri bilavasitə bədii əsər mətnlərindən çıxış etmək meyli və əsərin ideya-estetik xüsusiyyətlərinə daha dərinə nüfuzla seçilir. Lakin Ə.Haqverdiyevin dramalarına ümumilikdə ədəbiyyatşünaslığın yanaşmalarında iki məsələ polemika üçün kifayət qədər meydan verir. Birincisi, dramalarda dini dünyagörüşünün yeri, ikincisi isə, mülkədarlıq və onun taleyinin bədii əksi məsələsidir.

Birincidən başlayaq. M.Ə.Rəsulzadə “Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı” tədqiqatında yazırdı: “Bu dövrdən başlayaraq (30-cu illər nəzərdə tutulur - T.S.) azəri və Azərbaycan türkcəsi yox, Azərbaycan dili, milləti və ədəbiyyatı vardır. Millət və dinin birləşməsindən yaranan mədəni mühit yox, yalnız kommunist ideologiyası və sovet vətənpərvərliyi vardır. Məhəlli və milli dəyərlər yalnız bu “müştərək və böyük vətən”in mənfəətinə uyğun gəldikdə sayılır və sevilir, əks təqdirdə əzilir və öldürülür”(20,74). Etiraf etməliyik ki, sovet rejiminin ədəbi-mədəni siyasətinin əsas konturları burada düzgün cızılmışdır. İstər o dövrün özündə yaranan ədəbiyyata, istərsə də klassiklərin irsinə qiymət verilərəkən “müştərək və böyük vətən”in mənafeyi

önə çəkilirdi. Klassik irsin təhlilində dini dünyagörüşünün bədiifadəsinin üzərindən tənqid, ən yaxşı halda, sükutla keçir, yaxud müəllifin bu nöqtəyi-nəzəri ya tənqid olunur, ya da dünyagörüşünün məhdudluğu və ya ziddiyyəti kimi izah olunurdu. Bu mənada Ə.Haqverdiyev dramaturgiyası da istisna deyil. Ə.Haqverdiyevin dramaturgiyasında (eləcə də ilk hekayələrində) dini dünyagörüşü onun maarifçi dünyagörüşünün tərkib hissəsi, əsas komponentlərindən biri kimi çıxış edir, lakin ədəbiyyatşünaslıq öz təhlillərində bu cəhəti ya nəzərə almır, ya da ona zamanın (daha doğrusu, siyasi rejimin) tələbinə uyğun yanaşma sərgiləyir. Məsələnin bu tərəfi - Ə.Haqverdiyev dramaturgiyasında dini dünyagörüşünün yeri müstəqillik dövrü tədqiqatlarında da sovet ədəbiyyatşünaslığı mövqeyindən şərh edildiyi üçün, problem öz aktuallığını saxlayır və ona elmi münasibəti zərurətə çevirir.

Tədqiqatların əksəriyyətində Ə.Haqverdiyevin dramaturgiyası dini dünyagörüşündən sərf-nəzər edilir. Tədqiqatçılar dini dünyagörüşünün Haqverdiyevin dram estetikasında oynadığı çox mühüm rolü görməməzliyə vurur və məsələlərə daha çox ümumi əxlaqi ideyalar, didaktika çərçivəsində öləri toxunmaq-la üstündən keçməyə çalışırlar. Bəzi alimlər isə (prof. Ə.Sultanlı və prof. M.Məmmədov) Haqverdiyev dramaturgiyasında dinə münasibəti tamam tərs mövqedən şərh etməyə meyllidirlər. Hətta bu tip mövqələrdə Haqverdiyevin ateist sənətkar kimi çıxış etməsinə dair fikirlər səslənir. Prof. Ə.Sultanlı Səlim bəy obrazını (“Dağılan tifaq”) xarakterizə edərək yazır: “Ən axır onun istehzaları böyüyərək, göylərə, allaha qarşı çevrilir... Səlim bəyin istehzası öz kəskinliyi ilə Don Juanın (“Don Juan”, Molyer) və Frans Moorun (“Qaçaqqlar”, Şiller) istehzalarını və ateist sərənişlərini xatırladır.

Səlim bəyin bu çıxışı artıq bir boşboğazlıq deyil, bəlkə müəyyən və qəti bir fəlsəfi etiqaadın ifadəsidir. Mülkədarlar və əyanlar içərisində belə azad düşüncəli, xurafata düşmən, ateist

fikirli alimlər (yəqin ki, “adamlar” olmalıdır – T.S.) yox deyil idi. Haqverdiyev öz şübhələrini Səlim bəyin ağzı ilə ifadə edir”(23,255). Səlim bəyin xarakterində ciddilik yoxdur. Murov işlədiyi vaxtlardan üzü bəri ömrünü eys-ışrətdə keçirib. Qumara da xüsusi aludəliyi var. Yoldaşları ilə söhbətlərində daha çox şit zarafata meyl edən də odur. Zarafatlarında böyük-küçük sərhəddi də gözləmir. Ə.Sultanlı özü onu “səfahət xəstəliyinə tutulan”, “qumarı, kefi, boşboğazlığı özünə peşə edən” adam kimi təqdim edir. Başqa bir məqamda isə o, Səlim bəyi “müəyyən və qəti bir fəlsəfi etiqadın” daşıyıcısı, “azad düşüncəli, xurafata düşmən, ateist fikirli adam” kimi xarakterizə edir. Bir qədər əvvəl “kefi, boşboğazlığı, özünə peşə edən” adam kimi səciyyələndirdiyi obraza bir abzas sonra tamamilə əks sifətlərin aid edilməsi paradoksal görünürmü? Dinə, Allaha münasibətdə Səlim bəyin, sözün həqiqi mənasında, boşboğazlığı nə üçün “müəyyən və qəti bir fəlsəfi etiqadın” ifadəsi kimi mənalandırılır? Hətta, öz hərəkət, əməl, davranış və sözləri ilə müəllif mövqeyi ilə daban-dabana ziddiyyət yaradan bir obraz necə olur ki, az qala müəllif ideyalarının ruporu kimi təqdim edilir? Haqverdiyevin dinə və Allaha münasibətdə, öz şübhələrini “Səlim bəyin ağzı ilə ifadə etməsi” nə dərəcədə məntiqidir? Bu məntiq müəllifin mövzuya verdiyi bədi həllin məntiqi ilə üst-üstə düşürmü? Ümumiyyətlə, Haqverdiyevin maarifçi dünyagörüşündə ateizmə yer varmı? Bütün bu sualların hamısı düşündürücü olmaqla bərabər, cavab tələb edir.

Y.Qarayev “Dağılan tifaq”a verilən ədəbiyyatşünaslıq təhlillərini ümumiləşdirərkən diqqəti belə bir cəhətə çəkir: “Odur ki, əsərin ümumi obyektiv təsiri ilə əlaqədar olaraq irəli sürülən haqlı mülahizə bir tezis və prinsip kimi konkret olaraq bədi təhlilin də əsasında qoyulanda bir sıra anlaşılmazlıqlara səbəb olur, hər şeydən əvvəl isə müəllifi və əsərin ideyasını açıq-aşkar “müasirləşdirmək” söylərində özünü göstərir”(11,110). Əslində Səlim bəyin Allah haqqında tam mənası ilə “boşboğazlıq”

xarakteri daşıyan mühakimələrini “müəyyən və qəti bir fəlsəfi etiqadın” nəticəsi kimi xarakterizə etmək, bu mühakimələrdə şüurlu ateizm axtarmaq, Y.Qarayevin dəqiq xarakterizə etdiyi kimi, “müəllifi və əsərin ideyasını açıq-aşkar “müasirləşdirmək” səyi”ndən başqa bir şey deyil. Ə.Sultanlının bu tip mülahizələrinin sovet rejiminin dinə və Allaha inkarçı münasibətindən, ateist təbliğatı dövlət siyasəti səviyyəsinə qaldırmasından güc aldığı görünür o qədər də çətin deyil. Sovet rejimi üç onilliyə yaxındır ki, tarixə çevrilib. Lakin onun ədəbiyyat siyasətindən qopmaq o qədər də asan olmayıb. Ə.Haqqverdiyevin dramaturgiyası haqqında ideolojiden birbaşa qaynaqlanaraq söylənilən fikirlərin bir çoxu müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında da özünə yer ala bilər. Məsələn, Ə.Sultanlının Səlim bəy obrazına verdiyi xarakteristika bu və ya digər dərəcədə redaktə ilə çağdaş ədəbiyyatşünaslığa da nüfuz edir. Hətta çağdaş ədəbiyyatşünaslıq bəzən bir qədər də irəli gedərək “Səlim bəyin xarakterinin “ikiliyini”, bəzi hallarda onun müəllif ideyasının ifadəçisi kimi çıxış etdiyini nəzərə almayan” (M.Məmmədov) ədəbiyyatşünasları tənqid edir. Yəni, çağdaş ədəbiyyatşünaslıq Haqqverdiyevin dünyagörüşündə dini düşüncənin yeri məsələsinə nəinki aydınlıq gətirmir, hətta məsələni bir qədər də tündləşdirir və qəlizləşdirir. **Halbuki, müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığının qarşısında duran vəzifə əsərdə dini dünyagörüşünün bədii ifadəsinə göz yummaq deyil, yaxud ateist mövqedən verilmiş şərhləri bir qədər də “tündləşdirmək, qəlizləşdirmək” deyil, bədii mətnə istinadla və bu gün müstəqilliyin bizə verdiyi imkanla yazıçı dünyagörüşünü bədii həqiqətə uyğun şəkildə şərh etmək, mövzunun ideya-estetik ifadəsində dini dünyagörüşünün yerini bərpa etməkdir.**

Haqqverdiyevin ilk pyesi “Yeyərsən qaz ətini, görərsən ləzzətini” əsəridir. Ədəbiyyatşünaslıq bu əsəri müəllifin ilk qələm təcrübələrindən sayır və ümumən pyesi çoxarvadlılığın tənqidinə, Azərbaycan qadınlarının hüquqsuzluğuna həsr edilmiş əsər

kimi tənqid-təhlil süzgəcindən keçirir. Tədqiqatlarda pyesin “eyni zamanda gənc müəllifin yaradıcılıq isdedadından xəbər verən ilk qığılcım kimi” dəyərləndirilməsi (13,..) diqqəti çəksə də, onunla müəllifin sonrakı əsərləri arasındakı ideya-bədii əlaqənin müəyyənləşdirilməsinə o qədər də meyl edilmir. Ən yaxşı halda bu əsərlə Haqverdiyevin digər dramları qadın hüquqsuzluğu müstəvisində müqayisə olunur.

Cəmiyyətdə gedən proseslərə sənətkarın münasibəti baxımından “Dağılan tifaq”la “Bəxtsiz cavan” ardıcıl və sistemli şəkildə müqayisəyə cəlb edilir. Halbuki yazıçı dünyagörüşünün bədii ifadəsi baxımından “Yeyərsən qaz ətini...” başlanğıc sayıla bilər. Bu elə bir “başlanğıc”dır ki, müəllifin sonrakı əsərlərində daha təfsilatlı, daha fəlsəfi və estetik mükəmməllikdə (xüsusən “Dağılan tifaq”da) şərhini tapır.

Haqverdiyevin ilk üç dramında müəllifin maarifçi dünyagörüşü həyata idealist baxışları ilə üzvi surətdə birləşir. Hər üç əsərdə mövzuya verilən bədii həll maarifçi estetik prinsiplər əsasında, lakin maarifçi və dini dünyagörüşlərinin vəhdətində meydana çıxır. Əslində milli maarifçi ədəbiyyata şamil edildikdə sənətkarın maarifçi görüşləri ilə dini görüşlərini xüsusi şəkildə ayırmağa ehtiyac qalmır. Azərbaycan maarifçilərinin yaradıcılığında onlar bir-birini tamamlayan anlayışlardır. Daha dəqiq desək, hadisələrə idealist baxış milli maarifçi dünyagörüşünün tərkib hissəsinə daxil olur. Milli ədəbiyyatşünaslıq maarifçi realistlərin ağıl, elm və təhsil ideyaları ilə bir sırada “Quranla da silahlanmaları”nı (Y.Qarayev) qəbul etmişdir. Lakin maarifçilərin “Quranla silahlanmaları” öz həqiqi məzmununda deyil, “pərdə-örtük” mənasında qəbul edildiyi üçün bədii mətnədə onun aldığı yerə - maarifçi əsərlərin ideya və strukturunda çox vaxt onun oynadığı həlledici rola əhəmiyyət verilməmişdir. Bu isə əsərin ifadə etdiyi ideyanı çox vaxt kənardan gətirməklə, yaxud yarımçıq ifadə etməklə, bəzən isə təhriflə nəticələnmişdir.

Haqverdiyevin “Ata və oğul”undan bəhs edən yazımızda əsərin ideyasının və bədii strukturunun müəyyənləşməsində Məhəmməd peyğəmbərin iki hədisinin həlledici mövqedə iştirakını önə çəkmişdik. Birincisi, “insanların ən yaxşısı başqalarına yaxşılıq edəndir”. İkinci hədis isə belə idi: “Allah quluna verdiyi nemətin ona təsirini görmək istəyir”. Haqverdiyevin ilk üç dramında ideyanın bədii əksində müəllifin sonuncu hədis mövqeyindən çıxışı aşkar görünən bir keyfiyyətdir.

“Yeyərsən qaz ətini...” pyesini, heç şübhəsiz ki, qadın hüquqsuzluğu, iki və çoxarvadlılığın müasir şəraitdə yaratdığı problemlər kontekstində təhlil etmək olar. Əsərdə bu ideya başlanğıcı var. Lakin müəllif əsərin əsas qayəsini daha geniş planda düşünüb. Ədəbiyyatşünaslıqda bu əsərin “süjeti bəsit”, “məfkurəsi də olduqca adi” (23) hesab edilməsinin bir səbəbi də pyesin məzmununun, ideya xəttinin yarımçıq açılışı ilə bağlıdır. Əgər qadın hüquqsuzluğundan bəhs açmaq əsərin əsas qayəsi idisə, müəllif qadın obrazlarını daha çox önə çəkməli idi. Halbuki əsərdə Hacı Mehдинin taleyi ön plandadır. Əsərin “əxlaqi qayəsi” (Ə.Sultanlı) daha əhatəlidir və psixoloji planda əks olunub. Müəllifi “Osmanlı davasında bir qədər qazanan”, varlı bir adama çevrilən Hacı Mehдинin özündən necə çıxması, əxlaqi təbəddülatları maraqlandırır. Müəllif süjetin əsasına dini dünyagörüşündən irəli gələn bir motiv qoyur. Bu motivin əsasında Məhəmməd peyğəmbərin hədisi dayanır: “Allah quluna verdiyi nemətin ona təsirini görmək istəyir”. Bütün hallarda Ə.Haqverdiyevin həyata baxışlarında İslam dininin qaydalarına inam əsas yer tutur. O bu qaydalara inancla və düzgün əməl edilərsə, insanların uğur qazanacağına inanır. Müəllif öz qəhrəmanlarını İslamın təməl prinsiplərinə ürəkdən əməl etməklə yaşamağa və fəaliyyət göstərməyə çağırır. O, müşahidə edir ki, əlinə bir qədər var-dövlət keçən Hacı Mehdi özündən çıxır, nəfsini ram etmək əvəzinə onun quluna çevrilir. Nökərin dili ilə deyilən sözlər (“Erməniyə koxa dedilər, çuxasını özgəyə gö-

türtdü. İndi buna da ağa dedilər, qudurdu”) bu özündənçıxmasını, özgələşməni, halal yolu qoyub, əyri yola düşməyin fəlsəfəsini ifadə edir. Yolda təsadüfən gördüyü qızı ələ gətirmək üçün cadugərə “bu işdə hər nə kələyin var, işlət” deyən Hacı Mehdi heç bir ağıllı sözə qulaq asmır, israfçılığa yol verir və son nəticədə müflis olur. Maarifçi realizmdə müəllifin süjetə müdaxiləsi məqbul hal sayılır.

Hacı Mehdi Allah yolundan çıxır. “İslamın çoxarvadlılığa icazə verdiyi doğrudur”. Lakin “İslam hüququ qadın (kişinin birinci arvadı) bu cür həyata (ərinin ikinci arvad almasına) razı olduqdan sonra çoxarvadlılığa icazə verir” (8,203). Deməli, Hacı Mehдинin Güllü ilə evlənməsi üçün birinci arvadı Sənəmin razılığını alması vacib şərt idi. O, bu razılığı almayıb. Beləliklə, şəriət qanunu pozulub. Müəllifin şəriət qanununun pozulmasından doğan narahatlığı bu qanunların həyati gücünə inamından doğur. Buna görə də sənətkar onun başının daşdan daşa dəyməsini süjetin mərkəzinə çəkir. Yenə də maarifçi realizmin estetikasının verdiyi imkanlardan istifadə edən Haqverdiyev Hacı Mehдинin qardaşı Ələsgəri müəllif fikirlərinin rüporu şəklində əsərə daxil edir və o, Hacı Mehдинin səhvlərini onun üzünə vurur, eyni zamanda, onun xeyirxahı kimi çıxış edir və ikinci arvaddan xilas olmasına vəsilə olur. Son məqamda Ələsgər qardaşına deyir:

-Qardaş, beş vaxt namaz yerinə indi gündə on vaxt qıl. İndi bir parça çörəyinizi yeyin, Allahınıza şükür eləyin.

Bu sözlər və bu tip sonluq, hadisələrin inkişaf məntiqi və sonu müəllifin mövzuya İslam dünyagörüşü əsasında həll verdiyini sübut edir. İnsanlar həqiqi müsəlman kimi yaşamağa dəvət edilir. Ə.Haqverdiyev belə bir yaşayışın perspektivinə inanır və onu təbliğdən çəkinmir. “Dağılan tifaq” və “Bəxtsiz cavvan” faciələrində məsələ daha dərin və əhatəli bədii təhlil müstəvisinə çıxarılır.

T.Mütəllimov yazır ki, “Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq” (1996) faciəsi onun dram əsərləri içərisində bəlkə ən çox tədqiq edilən, fəqət bu günə qədər ən mübahisəli görülmən bir pyesdir” (17,13). Mübahisələrin kökündə nə dayanır? Tədqiqatçılar müəllifin əks etdirmək istədiyi ideya ilə bədii mətnin ifadə etdiyi ideyanı fərqləndirirlər. Başqa sözlə, tədqiqatçılar “əsərin obyektiv ideyası” ilə “subyektiv müəllif ideyası” arasındakı ziddiyyəti önə çəkir, eyni zamanda, qəti qənaətə gələ bilmirlər.

“Əsərin obyektiv ideyası” deyərkən “Dağılan tifaq”da mülkədarlığın iflasının, faciəvi sonluğunun əks etdirilməsi nəzərdə tutulur. “Subyektiv müəllif ideyası” dedikdə isə qəbul edilir ki, “müəllif mülkədarlığı islah məqsədilə tənqid edir, acıyaraq və təəssüflə töhmətləndirir” (11,107).

Mübahisələrin səmərə verməsi üçün belə bir suala cavab vermək lazım gəlir: “Dağılan tifaq”da hadisələr sosial mühit problemləri müstəvisində, yoxsa ailə-məişət mühiti və mənəvi-əxlaqi problemlər müstəvisində cərəyan edir? Mülkədarlığın taleyinin, lap elə deyək ki, iflasının, faciəsinin əks etdirilməsi üçün hadisələrin təsvirinin sosial problemlər kontekstinə çıxarılması, məsələləri sosial münasibətlər, konfliktlər zəminində həll etmək vacib şərtə çevrilir. Biz “Dağılan tifaq”da belə sosial mühit görmürük. Təsadüfi deyil ki, əsər məhz bu nöqtədə tənqidə məruz qalmışdır: “Lakin ədib bu süqutun tarixi-ictimai səbəblərini düzgün göstərməmiş, mülkədarlığın istismarçı xarakterini açma bilməmişdir” (17,14-15). Bu cür tələb “Dağılan tifaq”a “obyektiv ideya” mövqeyindən yanaşmanın nəticəsidir. Əslində müəllifin qarşısına qoymadığı məqsədi ondan tələb edən tədqiqatçılar da əsərdəki hadisələrin ailə-məişət problemləri çərçivəsində cərəyan etdiyini etiraf etmişlər: “Dağılan tifaq” başda Nəcəf bəy olmaq üzrə bir ailənin faciəsidir” (23,250).

“Subyektiv müəllif ideyası” isə əsəri mənəvi-əxlaqi problemlər müstəvisinə çıxarır. Tədqiqatlarda onun həqiqətə ən ya-

xın olan açılışı belədir: “Hər iki əsərdə (“Müsibəti-Fəxrəddin” və “Dağılan tifaq”da – T.S.) konfliktin ideya-estetik həlli əxlaqı-maarifçi nəticəyə xidmət edir... “Dağılan tifaq”da dərvişin oxuduğu:

Ey əzizan, bir baxın dünya nə ibrətxanədir,

Axırın fikir etməyən aqıl deyil, divanədir-

kimi əxlaqı-didaktik parça da müəllif ideyasına xidmət edir” (27,46-47)).

Y.Qarayevin “Dağılan tifaq”a verdiyi təhlillərdə ikili standartlarla çıxış etmək meylə olsa da (o, təxminən belə bir ideya mövqeyində dayanır: “subyektiv müəllif ideyası” nəticə etibarilə, əsərin obyektiv ideyasını təsdiqləyir), onun təhlillərinin ağırlığı əsəri mənəvi-əxlaqi problemlər kontekstində dəyərləndirmənin üzərinə düşür. Fikrimizcə, zamanına görə, onun “Dağılan tifaq”la bağlı bu qənaəti tam elmi səslənməklə bərabər, indi də müasirliyini saxlayır: “Maarifçi müəllifi Nəcəf bəyin, hər şeydən çox, harın, tüfeyli və meşşan təbiəti, əxlaq və mərifəti, maarifsizliyi maraqlandırır. Haqverdiyev Nəcəf bəyin dünyabaxışını, onun həyat fəlsəfəsini, səhvlərini tragediyanın hədəfi edir, onun ailəyə, qadına və tərbiyəyə münasibətlərini pisləyir və sıx-sıx bu məsələlər tək-cə bir siniflə deyil, bütün cəmiyyətlə bağlı ümumi əxlaqi problemlərə çevrilir”(11,11).

Axırıncı tezis “Dağılan tifaq”da əks olunan hadisələri “mülkədarlığın taleyi” kontekstindən çıxarır, mövzuya verilən bədii həlli əxlaqi problemlər müstəvisinə gətirir, ona ümumbəşəri səciyyə aşılayır. Şübhəsiz ki, müəllifin maarifçi dünyagörüşü maarifçi əxlaqı qabardır. Lakin bir sual maraqlı doğurur və bu suala verilən düzgün cavab “Dağılan tifaq”da “konfliktin ideya-estetik həlli” üçün açar ola bilər. Haqverdiyevin əxlaqi görüşlərinin fəlsəfi əsası nədən ibarətdir? Heç şübhəsiz ki, İslam fəlsəfəsindən, islami dəyərlərdən. M.Ə.Rəsulzadənin sözləri ilə desək, Ə.Haqverdiyev “millət və dinin birləşməsindən yaranan mədəni mühit”də tərbiyə alan sənətkar kimi “tarixcə

bağlı olduğu islam və türk ideallarından” çıxış edirdi(20,). O, milli insanı həm də İslam ümməti kimi görür, tarixən milli düşüncədə özünə yer etmiş İslam əxlaqına münasibətdə mühafizəkar mövqedə dayanırdı. Ə.Haqverdiyev islami etiqadlara ürəkdən inanır və təsvir etdiyi hadisələrə və xarakterlərə bu kontekstdə yanaşır. “Dağılan tifaq”da hadisələrin inkişafı və obrazların taleyi islami düşüncə ilə həll edilir.

Nəcəf bəy (Haqverdiyevin bədii məntiqində o mülkədar da ola bilər, tacir də, hər hansı bir başqa sənət sahibi də və bunun əslində bir o qədər fərqi yoxdur) israfçılıq edir, gününü eysü-ışrətdə və qumarda keçirir. Hər üç cəhət islam ümməti üçün qadağan olunmuş sifətlərdir. Nəcəf bəyin həyat fəlsəfəsi (“pulun var, xərc elə, bağısla, ye, iç, ver kefə, ləzzətə, eysü-ışrətə, beş gün qara dünyanın ləzzətini apar”) və əməlləri dünyəvi həzzə söykənir. O, həyatın mənasını dünyəvi həzzdə görür və həyata bu yanlış baxış islami dünyagörüşün məntiqi ilə onu fəlakətə aparır. Ancaq dünyəvi həzz və ehtiraslara bağlılıq onun bəsirət gözünü qapayır. Həyatın, yaşamağın həqiqi mənasını dərk etməsinə mane olur. Nazlı xanımın Nəcəf bəyə yalvarışlarını xatırlayaq:

-İndi Nəcəf bəy, səni and verirəm o bir Allaha ki, bizim üstümüzdədir, sən də bizim biabırçılığımıza razı olma... Nəcəf bəy, üstündə Allah var, Allahdan qorx, mənim uşaqlarımın nəfisi yetim nəfsindən bətdədir. Onların gözlərinin yaşlarını tökmə, rəhm elə.

İndi də Nəcəf bəyin bu yalvarışlara reaksiyasına diqqət yetirək:

-Üstümdə Allah da var, peyğəmbər də var, onu bilirəm. İstər sənin uşaqlarının gözlərindən yaş tökülməyə, qan tökülə, yenə məndən sənə pul verdi yoxdur.

Nəcəf bəyin sonunun gəlməsi üçün, başqa sözlə, tifaqının dağılması üçün Nazlı xanıma verdiyi cavab yetərlidir. Nəcəf bəy allahsız adam deyil. Oruc tutmasa, namaz qılmasa da o Al-

laha inanır, onun axirət gününə də inamı var. Mirzə Bayrama münasibətində onun axirət dünyasına inamına dair düşüncələri də yer alır. Nazlı xanıma verdiyi cavablar Allaha inamsızlığından yox, düşdüyü çarəsiz vəziyyətdən irəli gəlir. Lakin bu “çarəsiz vəziyyəti” Nəcəf bəy özü yaradır. Ona görə də Nazlı xanıma verdiyi cavabda Allaha sayğısız münasibət onu əməlinə görə cəzaya doğru sürükləyir.

Nazlı xanımın qarğışlarına tam laqeyd münasibəti (zahirən də olsa) və nökrəinə “çix o bayquşu sal eşiyə, baş-beynimizi aparmasın” göstərişini verməsi Nəcəf bəyin Allah qarşısında günahlarını bir qədər də ağırlaşdırır. Bu ağırlığın çəkilməzliyini və dəhşətli nəticələr verə biləcəyini Nəcəf bəyin düşünmək iqtidarında olmadığını görən müəllif onun qarşısına Dərvişi çıxardır. Dərvişin oxuduqları Allahın iradəsini əks etdirir. Nəcəf bəy “divanəlik”dən çəkinməyə çağrılır. Dərvişin oxuduqları Nəcəf bəyi tərəddüdlərə salır, əməllərinə bəsirət gözü ilə baxmağa sövq edir. Üstünə tökülən “ahu-nalə”lərin, “qabağına açılan əlləri boş qaytarmağ”ın, “yetim uşaqları çörəksiz qoymağ”ın Allah tərəfindən bağışlanmayacağını başa düşür, dərvişin “axırın fikir etməyən aqıl deyil, divanədir” sözlərinin qiymət günü üçün ilk xəbərdarlıq olduğunu dərk edir. Lakin israfçılığın, qumarın və eyş-işrətin yaratdığı bataqlıq Nəcəf bəyin gec də olsa, dərk elədiklərinin əmələ hərəkətə çevrilməsinə, tövbə qapısını açmasına imkan vermir.

Süjetin bundan sonrakı hərəkətini dərvişin xəbərdarlığı tənzimləyir. Bədii əsərin hadisə təsvirində zaman baxımından da şərtlilik var. Dalbadal təsvir edilən hadisələr eynizamanlılıq təəssüratı yarada bilər. Məsələn, Nazlı xanımın qarğışları ilə Sona xanımın Nəcəf bəyi məhşər ayağına çəkməsi zahirən eynizamanlılıq, yaxud bir-birinin ardınca baş verən hadisələr təəssüratı yarada bilər. Lakin Nazlı xanım - Nəcəf bəy qarşılaşmasının II məclisdə, Sona xanımın “üsyən”inin III məclisin ikinci pərdəsində baş verməsi baş verən bu iki hadisə arasında

xeyli zaman keçməsinə işarələyir. Bu müddət ərzində Nəcəf bəyin müflisləşməsi prosesi tam başa çatır. İndi “boğazınadək borcun içində” olan adama heç kim borc vermək istəmir, eyni zamanda, pis adət öz işini görməkdədir. Nəcəf bəy borc almaq üçün arvadının qızıklarını girov qoyur. Son güman yeri olan qızıklarının əldən çıxması gələcəkdə uşaqlarının acından öləcəyinə ehtimal verdiyi üçün Sona xanımın səbr kasasını büsbütün daşdırır. Sona xanımın sözləri onların başına gələnlərin Allah iradəsi ilə və Nəcəf bəyin günahları üzündən baş verdiyini bədi tahlilin mərkəzinə gətirir.

Sona xanımın üzünü Nəcəf bəyə tutub “Di qulaq ver, Nəcəf! Bir qiyamət gününü, xudavəndi-ələm divanını yadına sal. O günü yadına sal ki, Allah divanında titrəyə-titrəyə hesabat verəcəksən” deməsi assosiativ olaraq Nazlı xanımın qarğışlarını yada salır. Nazlı xanım Allaha üz tutub demişdi: “Allah! Mənim balalarımı düzdə qoyanın balalarını düzdə qoy!” Nəticədə Nəcəf bəyin iki körpə uşağının anasının ölümündən sonra, sözün həqiqi mənasında, “düzdə qaldığını” görürük. Nazlı xanım “Allah! Məni oda yandıranın üstünə od yağdır!” – demişdi. Çox keçmir ki, Süleyman bəyin Kərim tərəfindən güllə ilə vurulub öldürülməsi xəbəri gəlir. Xəbəri eşidən Sona xanımın ürəyi partlayıb ölür. Beləliklə, Nəcəf bəyin nəinki balaları, hətta özü də düzdə qalır, tifaqı dağılır. Yenə də Nazlı xanımın qarğışında deyildiyi kimi, “onun gözlərinin yaşını çörəyinə yavanlıq eləmək”dən başqa çarəsi qalmır.

Haqqa qaldırılan əlin, Allah divanının bu qədər gücü varmı? Var. Ə.Haqverdiyev bunu nəinki hadisələrin inkişaf məntiqi ilə sübut edir, eyni zamanda, maarifçi realizmin açıq tendensiyalılıq prinsipi ilə başına gələnlərin Allah hökmü ilə olduğunu Nəcəf bəyin öz dilindən də eşidirik. Nəcəf bəyin son mono loqu bu baxımdan ibrətamiz olmaqla, əsərin əsas ideyasını müəyyənləşdirməyə və bu istiqamətdəki tərəddüdlərə, mübahisələrə son qoymağa imkan verir. “Mənim axırım gərək belə olaydı.

O adamlar ki, mənəm-mənəm dedilər, hamısının axırı belə oldu. Pərvərdigara, məsləhət sənindir. Evlər yıxmışam, yetim uşaqların gözlərinin yaşlarını tökdürmüşəm. Övrətlər başı açıq, ayaq yalın müsəlləyə çıxıb, haqq-hü çəkib, üstümə nalə çəkiblər. Heç birinə qulaq verməmişəm, demişəm mənim kefim kök olsun, istər aləm tufana getsin... Ondan ötrü ki, qardaşın ayağının üstünə çıxıb, başından basırıq. Amma demirik ki, qardaş başından basanın Allah da başından basar”.

Müəllif “ailə dramı”nı sonadək əxlaqi müstəvidə davam etdirir. İnsanın öz həyat yolunda buraxdığı səhvlərin acı nəticələrini çəkəcəyi realist planda və inandırıcı əks olunur. Nəcəf bəyin bir obraz kimi faciəvililiyi buraxdığı səhvlərin miqyassızlığından yaranır. Buraxılan səhvlərin hüdudsuzluğu onunla müəyyənləşir ki, o təkcə öz ailəsinin tifaqının dağılmasının səbəbkarı deyil. Çox tifaqların dağılmasına səbəb olması, “evlər yıxması, yetim uşaqların gözlərinin yaşlarını tökdürməsi” onun günahlarını bağışlanmaz edir. Mənəvi iflasın dərinliyi onun özünəqayıdışına imkan vermir. Müəllif Nəcəf bəyin yaşantılarını, mənəvi tragizmini təbii əks etdirir. Bu təbiilikdə bədii təsvirin real həyati müşahidələrdən güc alması da həlledici rol oynayır. Aşkar hiss olunur ki, mülkədarlığın, bəyliyin, ümumiyyətlə, sərvətdarların həyat tərzi, həyat fəlsəfələri müəllifi razı salmamaqla bərabər, həm də narahat edir.

Ə.Haqverdiyev mülkədarlığın faciəsini əks etdirmir, mülkədar Nəcəf bəyin və nəcəf bəy kimilərin faciəsini əks etdirir. Bunlar başqa-başqa məsələlərdir. Ə.Haqverdiyev mülkədarlığın yaratdığı maddi imkanların Nəcəf bəyin əxlaqında və dünyagörüşündə naqisliklərə rəvac verdiyini təəssüf hissi ilə müşahidə edir. Məhz bu naqislikləri tənqid edir, onun yaratdığı faciələri bədii təhlilin predmetinə çevirir. Tədqiqatlarda doğru vurğulanır ki, “ümumiyyətlə, işrətpərəstlik tipik mülkədar ehtirası və fəlsəfəsi deyildir” (11,111). Deməli, işrətpərəstlik mülkədarlığın təbiəti deyildir. Mülkədar-

lıq, əslində, maddi imkan işrətpərəstlik üçün münbit şərait yaradır. İnsanın mənəvi dünyasında və əxlaqdakı naqislik münbit şəraitdə daha güclü metastaz verir və hər şeyi məhv edən qüvvəyə çevrilir. Müəllif bəyliyin, mülkədarlığın təbiətində yaranan tufeyliləşməyə qarşı (mülkədarlığın tufeyli təbiəti - demirik) çıxır. Mülkədarlığın yaratdığı maddi imkanların səmərəsiz şeylərə sərf olunması problemini qaldırır. Ə.Haqverdiyev mülkədarlığı və bəyliyi xeyirxah işlər görməyə sövq edir. Aslan bəyin Həmzə bəyə tövsiyyələrində (“Get namaz qıl, ibadət elə, oruc tut, pulun çoxdur, Məkkəyə get”) Allahın qadağan etdiyi əməllərə son qoymaq, Allah yoluna qayıdışa çağırış var. Aslan bəy ciddi planda yaradılmış bir obrazdır. Süleyman bəyin tufeyli həyat yaşaması ilə bağlı narahat düşüncələrini Nəcəf bəylə bölüşməsi, tərbiyənin yolları və üsulları ilə bağlı düzgün mühakimələri, qumarda Nəcəf bəylərə yoldaşlıq etməsinə baxmayaraq, müəllifin obraza fərqli münasibətini görükdürür. Ona görə də Aslan bəyin Həmzə bəyi həqiqi müsəlmançılığa dəvətində müəllif mövqeyinin əksi də var. Ancaq, Ə.Haqverdiyev varlı mülkədara, bəyə necə yaşamaq, necə fəaliyyət göstərmək, hansı işlərlə məşğul olmaq haqqında tövsiyyələrini Aslan bəyin dili ilə axıra qədər ifadə etməyib. Bu tövsiyyələr Aslan bəyin dünyagörüşü mövqeyindən əks olunub. Müəllif realist inikas prinsiplərindən çıxış edib. Burada ümmətçilik mövqeyindən çıxış öndədir. Görünür ki, XIX əsrin son onilliklərinin mülkədarlığının və bəyliyin ictimai düşüncəsində ümmətçilik aparıcı mövqedədir. Ə.Haqverdiyev də bunu ifadə edir. Eyni zamanda, müşahidə etmək olur ki, maarifçi yaradıcılığında Haqverdiyevin özünün də dünyagörüşü ümmətçilik çərçivəsindədir. Burada millətçiliyə keçid prosesi hələ ki, açıq görünür. Amma görünür ki, müəllif ümmətçilikdə həm də milli düşüncəni formalaşdırmaq imkanı görür. Məlum olduğu kimi, “ümmətçilikdə inam və iman birliyi həlledicidir. Inam tanrıya və dövlətə, iman peyğəmbərə və Qurana üz tutur. Azərbaycançılığın ideoloji

əsaslarından olan ümmətçilik ən möhkəm və etibarlı birlik olan əxlaqi birliyin, cəmiyyətin mənəvi kimliyinin təminatçısıdır” (24,151).

Tədqiqatlarda özünə yer alan əsas tezislərdən biri budur ki, “Dağılan tifaq”da “bu sinfin (mülkədarlığın – T.S.) tarixin dialektikası ilə ölümə məhkumluğu barədə tam qənaət əldə edilir” (17,14). Bu qənaətlə razılaşmaq olmaz. “Dağılan tifaq”da mülkədarlığın ölümə məhkumluğu bədii təhlil predmeti deyil, ola da bilməz. Y.Qarayev bu tipli mülahizələri tam haqlı olaraq təkzib edir: “Dağılan tifaq”ın özündən məlum olur ki, buradakı hadisələr 1884-cü illər ərəfəsində cərəyan edir. Bu illər isə Azərbaycanda mülkədarlığın bir sinif kimi hələ hakim mövqə tutduğu illərdir” (11,109). Y.Qarayevin bu mövqeyini tarixi tədqiqatlar da təsdiq edir. Bu tədqiqatlar göstərir ki, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində aqrar sahədə - kənd təsərrüfatında da feodal iqtisadi münasibətlərini tədricən burjua iqtisadi münasibətləri əvəz etməyə başlayırdı. Bu, torpaq mülkiyyətçiliyində təbəqələşməyə rəvac verirdi. İri torpaq sahibliyində mülkədarlarla bərabər varlı kəndlilər, qolçomaqlar da söz sahibinə çevrilirdilər. Rəqabət mühitini feodal iqtisadi münasibətlərinin burjua iqtisadi münasibətləri ilə əvəz olunması şərtləndirirdi. Nəinki XIX əsrin sonlarında mülkədarlıq bir təbəqə kimi süqut etməmişdi, hətta bu təbəqə kapitalist iqtisadi münasibətləri sisteminə öz yerini tuta bilmişdi. XX əsrin əvvəllərində belə “əhalinin hakim təbəqələrini mülkədarlar və kapitalistlər təşkil edirdi” (2,102). Feodal iqtisadi sistemi kapitalist iqtisadi sistemi ilə əvəz olunur və nəticədə “müstəqil təsərrüfat sahibləri, qolçomaqlar, ticarət, sələm və kapital nümayəndələri kənd burjuaziyasını təşkil edirdi” (2,102).

“Dağılan tifaq” feodal iqtisadi münasibətlərindən burjua iqtisadi münasibətlərinə keçid dövrünün yaratdığı problemləri bədii təhlilin mərkəzinə gətirir. Azərbaycan kəndində gedən burjualaşma prosesi mülkədar təbəqəsini də sınaq qarşısında

qoyur, təsərrüfatda müasir texnikanın və muzzdlu əməyin tətbiqi ilə məhsuldarlığı artırmağı, kapitalist əmtəə qanunları ilə işləməyi, təsərrüfatı yüksək rentabelli etməyi şərtləndirirdi. Bu isə mülkəddardan öz təsərrüfatına artıq diqqət və qayğı göstərməyi tələb edirdi. Rəqabətin olmadığı mühitdə, mülkəddarın tufeyli həyat keçirərək ona məxsus torpaq sahələrindən gəlir götürməsi və harın həyat tərzini keçirməsi mümkün idi. Kapitalist iqtisadi münasibətləri, rəqabətin güclənməsi şəraitində isə bu mümkün deyildi. Demək, tufeyli həyat tərzindən və israfçılıqdan əl çəkmək və diqqəti təsərrüfatın inkişafına yönəltmək lazım idi.

Ə.Haqqverdiyevin mülkəddarlığın qarşısına qoyduğu tələb, onlara tələq etmək istədiyi bu idi. Bunun üçün mülkəmməl əxlaq, işgüzar və çevik xarakter, aydın dünyagörüşü problemi qoyulurdu. Aydındır ki, bir çox mülkəddarlar bu keçid prosesini adlaya bilmir və müflisləşirdilər. “Dağılan tifaq”da Nəcəf bəy və Qəhrəman bəy bu cür müflisləşmə prosesini əks etdirir. Müəllif Aslan bəyin simasında mülkəddarlığın burjua iqtisadi sistemə keçidini əks etdirir. Əgər, müəllif, ümumiyyətlə, mülkəddarlığın “artıq süqut etməyə başlaması” məsələsini (17,14) qoyurdusa və bu süqutu tarixin obyektiv qanunauyğunluğu kimi izah edirdisə, onda “Dağılan tifaq”da mülkəddarlığı təmsil edən bütün obrazların bu taleyi yaşamasını bədii cəhətdən əsaslandırmaq şərt idi. Halbuki, müəllif tamamilə tərsinə hərəkət edir, məsələni tam fərqli bir məntiqlə izah edir.

Əsərdə Nəcəf bəyin və Aslan bəyin mülkəddarlığın tam əks qütblərini təmsil etdiklərinə diqqət yetirmək lazım gəlir. Müəllif məənəviyyəti, məsələlərə çevik münasibəti və intellektual düşüncə tərzilə Aslan bəyi əsərin lap əvvəlində digər bəylərdən ayırır. Bu “ayırma” məqsədli və məntiqli xarakter daşıyır; müəllif mövqeyinin bədii ifadəsində, mövzunun həllində əsas vasitəyə çevrilir. Xatırlayaq: Nəcəf bəy müflisləşmə məqamında Aslan bəydən borc istəyir. Müəllif Nəcəf bəyin dili ilə ona elə “dünən kənddən iki min manat” gəldiyini xüsusi vurğulayır. Bu

məqamda nə müəllifin Aslan bəyin üstündə dayanması, nə ona iki min manat pul gəlməsi haqqında məlumatın verilməsi və nə də onun pul verməkdən imtinasının önə çəkilməsi təsadüfidir. Hər bir detal müəllif mövqeyinin açılması nöqtəyi-nəzərindən konkret funksiya daşıyır. Aslan bəy keçid prosesini uğurla keçən mülkədarlığı təmsil edir. Kənddən ona iki min manat pul gəlməsi onun təsərrüfatını burjua iqtisadi sistemi əsasında qurmağı bacardığını göstərir. Vaxtı ilə bol-bol çörəyini yediyi, çoxlu peşkəşlər aldığı və dostu adlandırdığı adama pulu ola-ola pul verməkdən imtinası onun burjualaşan xarakterini əks etdirməyə xidmət edir və pul dünyasının qanunlarını mənimsədiyini göstərir. Bu burjualaşma prosesi isə feodal iqtisadi sistemində qüvvədə olan patriarxallığı, patriarxallıqla tənzimlənən əxlaq sistemini tarixə qovuşdurur.

Faciənin qəhrəmanları üzərində prof. Y.Qarayevin maraqlı müşahidələri var. O, burjua münasibətlərinə keçid prosesində mülkədarlığın əxlaqi cəhətdən tipoloji müxtəlifliyini görür. Bilavasitə mətndən çıxış edərək Nəcəf bəyin əxlaqi dünyası ilə Səlim bəylərin, Aslan bəylərin əxlaqi dünyasını qarşılaşdırır, ayrılan dünyaları qarşılaşdırır: “Lakin yaşamaqda davam edən bu mülkədarlar cəmiyyət üçün Nəcəf bəydən daha müzur tiplər təsəvvürü doğururlar”(11,113). Əslində, tədqiqatçı təhlilinin bu istiqaməti ilə burjualaşan və burjualaşa bilməyən mülkədarlıq problemini qaldırır. Aslan bəy və Səlim bəy birinciləri, Nəcəf bəy ikinciləri təmsil edir. Yenə də Y.Qarayevin dəqiq ümumiləşdirməsi: “Yaşamaqda davam edən və eyni dərəcədə qumarbaz, meşşan olan Səlim bəyin xəsisliyi Nəcəf bəyin “bədxərcliyindən” daha iyrəncdir”(11,113). Məsələ burasındadır ki, keçid dövründə Nəcəf bəyin “bədxərcliyi” onun əleyhinə, Səlim bəyin xəsisliyi isə onun lehinə işləyir. Səlim bəyin xəsisliyi bütövlükdə onun mənəviyyatsızlığı və kapital dünyasının tələbləri ilə üst-üstə düşən xarakteri ilə birləşəndə onun bir mülkədar kimi burjualaşmasına təkan verir.

Nəcəf bəy bədxərçdir, eys-ışrət düşgünüdür, təbiətində tüfeyliləşmə yaranıb, bütün bunlar onun maddi iflasa gətirib. Maddi iflası onun mənəvi cəhətdən düşgünləşməsinə zəmin hazırlayıb. Amma geniş götürəndə Nəcəf bəy mənəviyyatsız adam deyil. Hətta, demək olar ki, onun varlığında maddiyə nisbətən ruhi başlanğıc daha güclüdür. Əlinə gələn var-dövləti əlində saxlaya bilməməsinin bir səbəbini də bütün varlığı ilə dünya malına bağlı olmamasında axtarmaq lazımdır. Ümumiyyətlə, Nəcəf bəy obrazında iki Nəcəf bəy təsvir edilmişdir. Başqa sözlə, o, ikisəli qəhrəmandır. Nəcəf bəyin tarixi xarakteri çağdaş xarakterindən fərqlidir. Onun tarixi xarakteri feodal iqtisadi münasibətləri dövrünü simvollaşdırır. Daha çox patrarxallıqla bağlanır. Bu patriarxal xarakterlə o heç vaxt “qabağına açılan əlləri” boş qaytarmayıb. Başqalarına yaxşılıq etmək və bundan zövq almaq onun patriarxal təbiətindən gələn bir xüsusiyyətdir. Tədqiqatlarda Nəcəf bəyin bu xüsusiyyətinə “şöhrət-pərəstlik” damğası vurulsa da, hətta Nəcəf bəyin xarakterindəki bu cəhəti özünün də yanlış yozmasına baxmayaraq, yenə də insanlara yaxşılıq etmək onun tarixi xarakteri üçün tam səciyyəvi keyfiyyətdir. Nəcəf bəyin çağdaş xarakterində qəddarlaşma, amansızlaşma kimi halların görünməsi (Nazlı xanıma “İstər sənin uşaqlarının gözlərindən yaş tökülməyə, qan tökülə, yenə məndən sənə pul verdi yoxdur” deməsi bunun ifadəsidir) yaranmış maddi imkansızlıqla bağlı çılgınlaşmanın nəticəsidir. Bu məqamda əslində o öz təbiətindən çıxış etmir. Nazlı xanıma göstərdiyi amansız münasibət müqabilində özü özünə “öl, Nəcəf, öl” deyib, sözün həqiqi mənasında, onun özünə divan tutması dəyişən zamanın tələbləri ilə dəyişmək, başqalaşmaq istəyən, Nəcəf bəylikdən çıxıb Aslan bəyləşmək, Səlim bəyləşmək istəyən Nəcəf bəyin öz xarakterindən qopa bilməməyinin göstəricisidir.

Nəcəf bəyin faciə qəhrəmanı kimi təqdiminə ədəbiyyatşünaslıqda müxtəlif cür yozumlar verilmişdir. Böyük əksəriyyət

onun faciəsini mülkədarlığın iflasi, süqutu ilə əlaqələndirmişdir. Lakin bir məsələ var ki, əgər mülkədarlığın süqutu tarixin hökmü, qanunauyğunluğu idisə, bu hal faciəvilik yarada bilməz. Onu da bilir ki, nə XIX əsrin sonlarında, nə XX əsrin əvvəllərində mülkədarlığın süqutu tarixi qanunauyğunluq olmayıb. O, başqa bir söhbətdir ki, sovet rejimi büsbütün zor prinsipi ilə mülkədarlığa ölüm hökmü oxuyub. **Əslində bu hal mülkədarlığın süqutu yox, repressiyası idi və sovet rejiminin çöküşündən sonra bütün repressiya olunanların mənəvi haqqı özünə qaytarıldığı kimi, mülkədarlıq da qanuni yaşamaq hüququnu bərpa etdi. Deməli, “Dağılan tifaq”da faciəviliyi şərtləndirən amilləri mülkədarlığın süqutunda axtarmaq tam səmərəsiz bir işdir və nəticə etibarlı ilə müəllifin tarixin ruhunu təhrif etməsi kimi yanlış elmi qənaətə gətirib çıxara bilər.**

“Dağılan tifaq”da faciəvilinin bədii inikasını şərtləndirən amillərin düzgün müəyyənəndirilməsi mənasında Y.Qarayevin bir mülahizəsi daha artıq diqqəti çəkir: “Mülkədar Nəcəf bəy bir də məhz məhz bu yeni şəraitə uyğunlaşa bilmədiyini üçün məhv olur”(11,114). Bu mülahizədəki əsas səmərəli toxum ondan ibarətdir ki, alim faciəviliyi şərtləndirən amili əxlaqi müstəviyə, mənəviyyat kontekstinə çıxarır. O faciəviliyi qəhrəmanın yaşantılarında, psixoloji sarsıntılarının məzmununda, iztirablarında axtarır. Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, Y.Qarayevə qədər və ondan sonra da “Dağılan tifaq”la bağlı təhlillərdə sosioloji-ideoloji tendensiya üstünlük təşkil edir. Bu cəhət əsərdə faciəviliyi şərtləndirən amillərin düzgün müəyyənəndirilməsinə mane olur. Y.Qarayevin tədqiqatlarında problemə mümkün qədər estetiklik meyarları ilə elmi həll verməyə çalışılır. O, Nəcəf bəyin xarakterindəki ikiləşməni görür, “əhli-kef, nəşəbaz Nəcəf bəy”lə “iztirab çəkən” qəhrəmanı fərqləndirir. Onun tragizmini “çəkdiyi müsibətlər”də, cəfəkeşliyində axtarır: “Etiraf Nəcəf bəyi böyüdü, iztirab isə qəhrəmana çevirir. Əhli-

kef, nəşəbaz Nəcəf bəy unudulur. Tragik bir qəhrəman kimi yadda qalan isə cəfakeş Nəcəf bəyd olur...”(11,115).

Alimin bu mövqeyində, bu tipli mülahizələrində səmərəli cəhətlər çoxdur və Nəcəf bəyi faciə qəhrəmanı kimi dəyərləndirməyə əsas verən amillər burada düzgün şərh olunur. Doğrudan da, Nəcəf bəyin iztirablarında bir “əzəmilik” vardır. Lakin Y.Qarayevin mülahizələrində bu “əzəmilik”i şərtləndirən amillər dəqiq müəyyənləşdirilməyib. Nəcəf bəyin “əzəmilik”ə gedən yolu “əhli-kef”likdən, “nəşəbaz”lıqdan keçmir. Nəcəf bəyin “əzəmilik”ini, “iztirab çəkən qəhrəmana” çevrilməsini tarixi xarakteri şərtləndirir. Tarixə ekskurs şəklinə bizə təqdim edilən Nəcəf bəydə milli varlığın patriarxallıqdan güc alan ən yaxşı insani sifətləri cəmləşmişdir. Nəşəbazlıq, əhli-keflik obrazın həqiqi təbiətidirsə, o heç vaxt iztirab və cəfakeşlik doğura bilməz. Nəşəbazlıq, əhli-keflik heç vaxt “çox əzab çəkmək üçün çox yaşamaq” arzusu doğura bilməz. Fədakarlığa və iztiraba hazırlığı xarakterin saflığı, təmizliyi, sadədilliyi doğura bilərlər. Safın, təmizin, sadədilin həmişə səhv etmək ehtimalı var. İztirab bu səhvlərdən doğur. İztirab bu səhvlərin acı nəticələrindən ayılan və öz əvvəlki xarakterinə qayıtmağa can atan qəhrəmanın təbiətindən doğur. Onun arvadı Sona xanımla, düzlərdə qalan tifilləri ilə bağlı çəkdiyi əzablar obrazın öz əvvəlki təbiətinə qayıdış istəyindən xəbər verir. Özündə özünü görməyən qəhrəmanın özü-özünə ittihamları bizdə rəğbət hissləri doğurur, “bu onu əfv etdirir” (11,115) və nəticədə faciə qəhrəmanına çevrilməsini şərtləndirir.

Ədəbiyyatşünaslıqda Nəcəf bəylərə və ümumən bəyliyə və mülkədarlığa qarşı bir təbəqə - ictimai qüvvə kimi “rəiyyət”in qoyulduğu iddia edilir. Ədəbiyyatşünaslıq əksər hallarda rəiyyətin mülkədarlığın qarşısına çıxma bilən ictimai qüvvəyə çevrilməsinə rəğbətlə yanaşır və bunu cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proses kimi qələmə verməyə çalışır: “Əsərdə mülkədarlığa qarşı rəiyyət ikinci əsas qüvvədir... Məşədi Cəfər və Cavad bu tə-

bəqəyə mənsubdurlar” (23,256). Ə.Sultanlı bu qənaətə gəlir ki, “müəllif onlara nə qədər mənfi münasibət bəsləsə də, artıq həyatın sahibləri Məşədi Cəfər ilə Cavaddır, bu, tarixi həqiqətdir”(23,256). Ə.Sultanlı tarixi həqiqəti harada axtarır? Aşkar görünür ki, tarixin “ictimai yuxarılar”a ölüm hökmü oxumasına, “ictimai aşağılar”ın tarix səhnəsində aparıcı qüvvəyə çevrilməsinə dair mülahizələrdə məsələlərə sinfi yanaşma öndədir; məqsəd, nəyin bahasına olursa olsun, “Dağılan tifaq”da hadisələrin cərəyanının “ictimai aşağılar”ın xeyrinə dəyişməsinə sübut etməkdir. Ə.Sultanlı əsərin obyektiv ideyası nöqtəyi-nəzərindən bunu sübut edir. Lakin öz mövqeyi ilə müəllif mövqeyinin üst-üstə düşmədiyini də etiraf edir. Onun “müəllif onları nə qədər tünd boyalarla verib, onlara qarşı nə qədər mənfi münasibət bəsləsə də...” sözlərində Ə.Haqqverdiyevin Məşədi Cəfərlərin, Cavadların simasında yeni ictimai qüvvələrin meydana çıxmasını qəbul etsə də, onlara rəğbət göstərmədiyi etiraf olunur. Müəllifin haqlı olduğunu Ə.Sultanlının bu obrazlara verdiyi xarakteristika elə bəri başdan təsdiq edir. Alim özü onları “bulanıq suda balıq tutan sələmçi”, “vəziyyətdən sui-istifadə edən” adamlar, “sələmçi tacirlərə xas olan bütün əlamətləri özündə toplayan” kimi (23,256) xarakterizə edir. Ə.Sultanlının təqdimatından da aydın görünür ki, müəllif onları yeni dövr əxlaqını büsbütün mənimsəmiş, patriarxal əxlaq normalarından uzaqlaşan və ancaq pula sitayiş edən ictimai qüvvə kimi təqdim edir. Həm də Ə.Haqqverdiyev bu ictimai qüvvənin, heç də Ə.Sultanlının təqdim etdiyi kimi, ancaq rəiyyəti təmsil etməsi fikrindən uzaqdır. Burjualaşan qüvvələr müxtəlif ictimai təbəqələrdən çıxır. Aslan bəy, Səlim bəy, Məşədi Cəfər, Cavad müxtəlif ictimai təbəqələr içərisindən çıxaraq yeni yaranmaqda olan ictimai qüvvəni təmsil edirlər. Müəllif bu yeni ictimai qüvvənin perspektivinə inanmır. Çünki onların fəaliyyətində pula sitayişin önə keçdiyini görür, milli əxlaqın pozulmasına rəvac verən bu qüvvələrə tənqidi münasibətini ifadədən çəkinmir.

Ə.Haqqverdiyevin “Dağılan tifaq”da bədii ifadəsini verdiyi əxlaqi konsepsiya Y.Qarayevin bu əsərə tutduğu təhlil güzgüsündə həqiqətə ən yaxın olan şəkildə görünür: “Lakin yaşamaqda davam edən bu mülkədarlar (Aslan bəylər və Səlim bəylər nəzərdə tutulur – T.S.) cəmiyyət üçün Nəcəf bəydən daha müzür tiplər təsəvvürü doğururlar. Hətta Cavad ağa – oyanan, yüksələn təbəqənin nümayəndəsi belə, heç bir əxlaqi sifəti ilə Nəcəf bəydən yüksəkdə durmur. Əksinə, sanki bu varlıqlar mənfur bir mühitə daha yaxşı uyğunlaşa bildikləri üçün çox yaşamaqda da davam edə bilirlər, daha çox mənfur olduqları üçün daha çox yaşayırlar” (11,113).

Ə.Haqqverdiyev feodal-iqtisadi münasibətlərinin burjuva iqtisadi münasibətləri ilə əvəz olunmaqda olduğunu görür. Bu, doğurdan da, ictimai bir qanunauyğunluqdur və qarşısızalmaz bir prosesdir. Haqqverdiyev də bunu bilir və qəbul edir. Lakin Haqqverdiyevin bildiyi bir başqa həqiqət də var: Burjuva iqtisadi münasibətləri burjuva əxlaqını doğurur və pula sitayişini gücləndirir. Haqqverdiyevin cihadı əxlaqi müstəvidədir. O, burjuva iqtisadi münasibətlərinin gedişində milli varlığın əsas siması olan patriarxal əxlaqın büsbütün qurban verilməsinin əleyhinədir. Bir şərqli, bir müsəlman, bir millət kimi kimliyimizi, tarixi xarakterimizi və əxlaqımızı mümkün qədər qoruyub saxlamağın zərurətini öz əsərlərinin əsas leytmotivinə çevirir. Hər şeyi unudaraq, hər şeydən keçərək ancaq pula tapınmağı, bunun üçün gözüyumulu burjuva əxlaqına təslim olmağı qorxulu, varlığımızı təhlükə altına salan tendensiya hesab edir.

Burjuva münasibətləri sistemində milli və dini dünyagörüşünün sintezindən yaranan əxlaqımızın və mədəniyyətimizin pozulmağa doğru getməsinə qarşı açılan mücadilə Ə.Haqqverdiyev dramaturgiyasında müəllifin həqiqi estetik idealına çevrilir. Müəllif bu ideala öz yaradıcılığında pillə-pillə bədii don geydirir.

“Dağılan tifaq”da burjuva münasibətlərinin yaratdığı ağırları başlanğıc formasında təsvir edən müəllif bu münasibətlərin

inkişaf etməkdə və bütöv cəmiyyəti sardığı zamanda yaratdığı metamarfozalara “Bəxtsiz cavan”da güzgü tutur. “Bəxtsiz cavan” “hadisələrin inkişafı baxımından bir qədər sonrakı mərhələni” (3,307) – XX əsrin ərafə dövrünü əks etdirir. Bu illərdə ictimai-iqtisadi proseslər hansı istiqamətdə gedirdi? “Azərbaycan tarixi”ndə oxuyuruq: “Beləliklə, XX əsrin əvvəlində əmtəə istehsalının geniş inkişafı, muzzdlu əməyin tətbiqi, bəy-mülkədar təsərrüfatlarının bir çoxunun kapitalist təsərrüfatı sisteminə keçməsi, sənaye və bank kapitalının kənd təsərrüfatına sirayət etməsi və nəhayət, ticarət-sənaye kapitalının güclənməsi nəticəsində Azərbaycan kəndində, yarımfeodal torpaq sahibliyinin mövcud olmasına baxmayaraq, istehsal üsulu artıq kapitalist istehsal üsulu idi” (2). “Bəxtsiz cavan”da təsvir edilən hadisələr öz səciyyəsinə tarixin bu gerçək üzündən alır. Tarixin iqtisadi müstəvidə şərh etdiklərini ədəbiyyat (burada - “Bəxtsiz cavan”) mənəvi-əxlaqi müstəvidə əks etdirir. “Bəxtsiz cavan”da mülkədar Hacı Səməd ağanın simasında təqdim edilən sifətlər “kapitalist istehsal üsulu”ndan doğulmuş və mülkədarlığın yenidən əxz etdiyi keyfiyyətlər idi. Amma təkcə mülkədarlığınmı? Y.Qarayev yazır ki, “bu əsərdə (“Bəxtsiz cavan”da –T.S.) dramaturq ilk dəfə olaraq mülkədarlığın əsil sinfi simasını, özü də aşkar tənqidi mövqelərdən təsvir etməyi qarşısına məqsəd qoyur” (11,117).

Alimin bu nöqtəyi-nəzərini davam etdirərkən irəli sürdüyü bir qənaət də diqqəti çəkir: “Əsərdəki mülkədar Hacı Səməd ağa surəti Nəcəf bəydən tamamilə fərqlənir” (11,117). Belə bir sual düşündürücü deyilmi ki, əks etdirdiyi tarixi proseslər baxımından aralarında çox az fərq olan bu iki əsərin mülkədar qəhrəmanlarının səciyyələri arasındakı fərq haradan doğur? Əgər, dramaturq “Bəxtsiz cavan”da, doğrudan da, “mülkədarlığın əsl simasını” göstərməyi qarşısına məqsəd qoymuşdusa, bunu “Dağılan tifaq”da niyə gerçəkləşdirməmişdi? Yaxud, başqa bir düşündürücü sual: Yazılış tarixləri arasında cəmi dörd il fərq

olan bu əsərlərin birincisində müəllifin “mülkədarlığı islah” məqsədi ilə ikincisində mülkədarlığı “aşkar tənqid mövqeyi”ndən təqdim məqsədləri bir-birini inkar etmirmi? Müəllifin ictimai həyat hadisələrinə münasibətdə özü-özünü inkar təəssüratı yaratmırmı? Ədəbiyyatşünaslığın mülkədarlığa aşkar allergik yanaşması ilə bu suallara cavab tapmaq mümkün deyil. İki əsərin mülkədar qəhrəmanlarını müqayisə müstəvisinə çıxarılanda Nəcəf bəylə Hacı Səməd ağa arasındakı əsaslı fərqdən başqa, Səlim bəy və yaxud Aslan bəylə Hacı Səməd ağanı birləşdirən xüsusiyyətlərin səbəbini nədə axtaracağıq? Eyni zamanda, Səlim bəylərlə müqayisədə Hacı Səməd ağaların bir qədər də irəli getməsinin səbəbini necə izah edəcəyik?

Metodoloji cəhətdən daha düzgün olar ki, icimai-iqtisadi proseslərin tarixdəki cərəyanı və ondan doğan nəticələrlə bədii əsərdə təsvir edilən hadisələri üzvi əlaqədə təhlilə cəlb edək, tarixi proseslərin ədəbi ünvanda özünə hansı şəkildə yer etdiyini, tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilmə prosesindəki dəqiqliyin faizini müəyyənləşdirək. Və bu zaman onu da nəzərə alaq ki, ədəbiyyat ya tarixi, ya da həyatı əks etdirməsindən asılı olmayaraq, məsələlərə ədəbi qanunlarla nüfuz edir. Bu qanunlardakı qanunauyğunluqları aşkarlamaq bizim vəzifəmizdir.

Nəcəf bəy feodal iqtisadi münasibətləri sistemində və patriarxal qanunlarla yaşayan mülkədarlığı, Hacı Səməd ağa isə burjuva iqtisadi münasibətləri sistemində və burjuva əxlaq qanunları ilə yaşayan mülkədarlığı təmsil edir. Aslan bəy və Səlim bəy keçid prosesinin təmsilçiləri kimi həm fəaliyyətlərində, həm də əxlaqlarındakı təbəddülatlarla Nəcəf bəylərdən ayrılıb Hacı Səməd ağalara qoşulur və onlar birlikdə mülkədarlıqda təmsil olunan kənd burjuaziyasını simvollaşdırırlar. Ancaq kənd burjuaziyası təkcə mülkədarlardan ibarət deyil. Burjuva iqtisadi münasibətlərindən doğan sələmçilik bütün varlı təbəqələri öz içinə alır. Hacı Səməd ağanın sələmçiliyi mülkədarlığın

doğurduğu fəaliyyət deyil. Sələmçilik burjualaşmadan güc alaraq həyat səhnəsində özünü təsdiq edir. Sələmçiliyin təzahürlərini “Dağılan tifaq”da da görürük. Məşədi Cəfər və Cavadın təcirliyə gedən yolu sələmçilikdən keçir. Cəmiyyət həyatında burjua münasibətləri gücləndikcə, “pula təvəccöh” artdıqca sələmçiliyin meydanı genişlənir, əxlaqda və mənəviyyatda yaxşı və müqəddəs nə varsa, hamısını öz yolundan süpürüb atır. “Bəxtsiz cavan”da mülkədar həyatı burjualaşma prosesinin öz hüdudlarını genişləndirdiyi mühitdə bədii təhlilin mərkəzinə çəkilir. Haqverdiyevin Nəcəf bəyə münasibəti ilə Hacı Səməd ağaya münasibəti arasındakı fərq və “Bəxtsiz cavan”da diqqəti çəkən “aşkar tənqidi mövqe” patriarxallıqla burjualaşma arasındakı fərqdən doğur. Bu fərqi müəllif Hacı Səməd ağanın həyat tərzini, dünyagörüşü və əxlaqını bədii təhlilin mərkəzinə gətirərək göstərir.

Bütün səhvləri ilə bərabər, Nəcəf bəyin aqibəti ona görə tragizm doğurur ki, o bütün hərəkətlərində səmimidir. Onun həyatı hiylədən, yalandan, məkrdən uzaqdır. Ancaq Hacı Səməd ağanın bütün həyatının və fəaliyyətinin mərkəzində hiylə, yalan, məkr dayanır. Hacı Səməd ağanın əqidəsi, inamı (daha doğrusu, əqidəsizliyi və inamsızlığı) və fəaliyyəti milli varlığını öz tarixi xarakterindən uzaqlaşmaqda olduğunu göstərir. Müəllif Hacı Səməd ağanı bu uzaqlaşmanın qarşısını almaq naminə sərt tənqidin hədəfi edir. Müəllifin ictimai proseslərin hərəkətini və bu proseslərin milli mənəviyyata vurduğu zərbələri həssaslıqla müşahidə etdiyini görürük.

“Dağılan tifaq”da Nəcəf bəyin Allah divanı qarşısında duyduğu məsuliyyəti Hacı Səməd ağada Allahın kəlamlarına ironiyalı, hətta şüurlu ikiüzlü münasibət əvəz edir. Hacı Səməd ağa nəinki Allahın, Qurani-Kərimin, Şəriətin göstərişlərinə əməl etmir, əksinə Allah, Quran və Şəriəti öz möhtəkirlik fəaliyyətinə qalxan edir. Onun Kərbəlayı Bəndəliyə dediyi sözlərə diqqət yetirək: “Heç kəsin ürəyində Allah qorxusu yoxdur. Hər

kəs nə qazansa, yediyini yeyir, artığını da gizləyir. Daha demir ki, mənim fəqir qardaşım da var, onun da əlindən gərək tutum. İndi əlacım kəsilib, mən bir belə qayda qoymuşam ki, özüm fəqirlərə məsrəf elədiyimdən əlavə, hər kəsə borc versəm, yüzə bir cüzi, yəni iyirmicə manat müamilə qoyub, o müamiləyi də fəqirlərə verəm”.

Hacı Səməd ağanın bu sözləri onun əxlaqının pozulmasından xəbər verir. Çünki Hacı Səməd ağa bu sözləri deyərəkən büsbütün ikiüzlülük edir, yalan danışır və bu “yalan”ı özünün qazanc vasitəsinə çevirir. Bizim milli düşüncəmizdə İslam əxlaqına tapınmanın müstəsna mövqeyi var. Müəllif Hacı Səməd ağaların timsalında burjualaşma prosesinin təsiri altında öz inamını və imanını itirənlərin, eyni zamanda, bu inam və iman pərdəsi altında min hiylə çıxaranların cəzasız qalmayacağını önə çəkir. Nəcəf bəyin taleyinin müəyyənləşməsində Nazlıya dediyi sözlərdə Allahın gücünə, qüdrətinə inamsızlığı həlledici rol oynamışdı: “Di çıx eşiyə. İstər nə qədər ömrün var mənə ahü-nalə elə. Guya sən ahu-nalə eləyəndə mənim küllüyüm göyə sovrulacaq”. Çılgınlıq məqamında olsa da, Nəcəf bəy Allahın qüdrətinə inamsızlıq ifadə eləmişdi. Faciənin sonluğu həm də onun bu inamsızlığına cavab kimi səslənməklə bərabər, müəllifin oxucunu ayıq salmaq məramından da xəbər verir.

Məsələlərə bu prizmadan baxış “Bəxtsiz cavan”da da davam edir. Mirzə Qoşunəli deyir: “Baba, necə fikir dəryasında üzməyim? Məni heyrət aparıbdır, mən bu sirrə məəttəl qalmışam ki, görürsən bir dövlətli şəxs nə qədər Allah yolunda xərcləyir, bir ucdan dövləti artır, amma elə ki, başlayır şeytan yolunda xərcləməyə, bir az müddətdə müflis olur”.

İslam əxlaqına qail hər bir adam bu sözlərdəki məntiqə heç bir şübhə etməz. Lakin görəndə ki, bu sözlər Hacı Səməd ağanın camaat arasında mötəbər və səxavətli bir şəxs obrazını yaratmaq üçün təbliğat vasitəsi kimi istifadə edilir və bu “hiylə-fənd oyunu”nun müəllifi Hacı Səməd ağanın özüdür, bu zaman

onun dramda gerçəkləşən ölümünə Allah cəzası kimi baxmaqdan başqa bir yol qalmır.

Əsərdə sənətkarı təkcə Hacı Səməd ağanın dini inancını büsbütün itirməsi yox, həm də tarixi varlığımızdan gələn insani sifətlərini itirməsi də narahat edir. Müəllif Hacı Səməd ağa obrazına qarşı Fərhad surətini qoyur. Fərhad obrazında demokratik ideyaların bədii ifadəsini görən ədəbiyyatşünaslıq mülkədarlığı münasibətdə Ə.Haqverdiyevin öz ictimai görüşlərində xeyli irəli getdiyini və “Bəxtsiz cavan”ı daha demokratik mövqedən yazdığını iddia edirlər. Fərhadın “bilavasitə mülkədarlığın əsaslarına, mülkiyyətçiliyə, bərabərsizliyə, ictimai ədalətsizliyə qarşı” çıxışları müəllifin “mülkədarlığın əsl sinfi simasını, özü də aşkar tənqidi mövqelərdən təsvir etməyi qarşısına məqsəd qoyması” (11,117)) haqqında fikir formalaşdırır. Əgər nəzərə alsaq ki, maarifçi realizmin estetikasında Fəxrəddin, Fərhad kimi obrazlar maarifçi qəhrəman olaraq “müəllifin ideya rупoru” kimi qəbul olunmuşdur, onda ədəbiyyatşünaslığın yuxarıdakı qənaətləri təəccüblü görünməməlidir. Ancaq, doğrudanmı, “Müsibəti-Fəxrəddin”in maarifçi qəhrəmanı kimi, Fərhad da əsərə “müəllifin ideya rупoru” kimi daxil olur? Fikrimizcə, Fərhadın maarifçi qəhrəman xarakteri var, ancaq onun pyesə bilavasitə müəllif fikrinin daşıyıcısı kimi daxil olması əsərin bədii məntiqi ilə təsdiq olunmur. Çünki Fərhad əsərə məhdud dünyagörüşlü qəhrəman kimi daxil olur. Mülkədarlığa münasibətdə o, əvvəlcə islahatçı mövqedə dayanır. O, mülkədar-kəndli münasibətlərinin normal çərçivədə davamını arzulayır. Mülkədar təsərrüfatlarında islahatın, daha təkmil vasitələrdən istifadənin zəruriliyini vurğulayır, arzu edir. Əmisi Hacı Səməd ağanı öz təsərrüfatında islahatçı görmək istəyir. Bu islahatı mülkədar-kəndli münasibətlərinin liberallaşması kimi təsəvvür edir. Onun düşüncəsində əmisi məhz belə bir mülkədar - fikri hakimdir. Məhz bu inamla o, kəndliləri öz təsərrüfatlarını inkişaf etdirmək üçün əmisindən borc almağa istiqamət

ləndirir. Lakin kəndlilərin ona verdiyi cavablar bir mülkədar kimi Hacı Səməd ağa haqqında onun bütün təsəvvürlərini dağır. Onun mülkədarlıq haqqında təsəvvürləri feodal iqtisadi münasibətləri və patriarxal əxlaq qanununa əsaslanır. Onun qarşısında duran mülkədarlıq isə burjualaşma dövrünü yaşayır. Burjua iqtisadi qanunları isə pulun hökmünü işlək edir. İnsan taleyi burada arxa plandadır. Kəndlilərlə söhbətində mülkədar-kəndli münasibətlərinin məhz bu məcrada cərəyan etdiyi aydın olur. Üçüncü kəndli deyir:

Malların işi, qurbanın olum, asandır. Bir dananın burnu qanayanda böyründən necə həkim çıxır. Ancaq insana qulaq asan yoxdur. Hər kimi ağrı tutsa, gərək kəfənə adam göndərəsən.

Fərhad mülkədar-kəndli münasibətlərindəki ziddiyyətlərin səbəbini, birincilərin ikincilərlə qeyri-insani rəftarının səbəblərini başa düşmür. O, həyatı reallıqları, kəndlinin düşdüyü ağır vəziyyətin iqtisadi əsaslarını dərk etməkdə acizdir. Onun mülkədarlığın qarşısına qoyduğu tələblərin həyata keçirilməsi mümkün deyil, heç bir reallığa söykənmir. Ədəbiyyatşünaslıqda, çox ötəri də olsa, bunun fərqi nə varılmışdır. Fərhadı “inqilabçı” kimi təqdim edən ədəbiyyatşünaslıq mövqelərinə qarşı çıxan N.Vəlixanov doğru yazır ki, “Fərhad əsasən “təbii hüquq” konsepsiyasını müdafiə edir” (27,48). Doğrudan da, adama elə gəlir ki, Fərhadın etiraz çıxışları büsbütün Russonun “İnsanlar arasında bərabərsizliyin mənşəyi və səbəbləri” əsərindən oxuduqlarının təkrarıdır. Russo deyirdi ki, “insanlar bərabər yaranmışdır. İnsanların hamısı təbiətin övladlarıdır. İnsanlar arasındakı bərabərsizliyi insanlar özləri yaratmışdır. Birinin varlı, o birinin yoxsul olmasına səbəb insanların özləridir. Bu bərabərsizlik əslində təbiətə ziddir... İnsanları varlı və yoxsula bölən, onları kinli və caniyə çevirən cəmiyyət mütləq məhv edilməlidir... İlk dəfə torpağa hasar çəkib “bura mənimdir” deyən adam, xüsusi mülkiyyət yaradan şəxs, yer üzündə bərabərsizlik və ədalətsizlik yaratmışdır” (25,100). Pulun hökmranlığı

dövründə bu fikirlərin həyatı qüvvəsi yoxdur. Biz isə Fərhadın demokratik, az qala inqilabi demokratik dünyagörüşündən çıxış etdiyini düşünərək bu dediklərini əməli işində həyata keçirməsini istəyirik. İçimizdən keçir ki, Ə.Haqqverdiyev Fərhadı təkəü üsyankar ruhu ilə yox, praktik işində də inqilabçı demokrat kimi təsvir etsin. Obrazı təhlil verəndə onun xarakterinə məhz bu cəhətdən dəyər verilir: “Lakin Fərhadın üsyanı kəskin tənqidəndən o yana gedə bilmir, əməli fəaliyyət konkretliyi kəsb etmir, bu üsyan ritorik üsyan olaraq qalır” (11,118). Fərhad obrazı ilə müəllif arasında bərabərlik işarəsi qoymağımız bizi belə qənaətə gətirir ki, “zərlə evləndirilən Fərhadın “faciəsi” bir qədər qeyri-təbiidir, daha doğrusu, bu faciə, qəhrəmanın qüvvətli ictimai faciəsini əks etdirə ilmir... Fərhadın intiharı da hadisələrin öz gedişi ilə təsdiq edilərək dramatik zərurət səviyyəsinə çata bilmir” (11,120). Bütün bu mülahizələr, təkrar edirik ki, Fərhadın öz görüşləri etibarlı ilə müəllif dünyagörüşünü təmsil etməsi, müəllif mövqeyinin ifadəçisi rolunda çıxış etməsi qənaətindən qaynaqlanır.

Fərhad isə əsərə tarixi proseslərin məntiqi ilə daxil olur. XIX əsrin ikinci yarısında Rusiya və başqa xarici ölkələrdə təhsil alıb vətəninə, millətinə xidmət arzusu ilə geri dönən ziyalıların ümumiləşdirilmiş obrazlarından biri kimi. Onun dünyagörüşündəki məhdudluq, yaxud bu görüşlərlə real həyat arasındakı məsafə təbii təsir bağışlayır. Həyata, mübarizəyə hazır olmayan, kitablardan oxuduqları ilə həyatın reallıqları arasındakı fərqi görə bilməyən on səkkiz yaşlı gimnazistin çıxış yolunu intiharda görməsi də təbiidir və Haqqverdiyevin real həyat qanunlarından çıxış etdiyini göstərir. Fərhadın arzularına çata bilməməsinə rəğmən, dostu Musanın ali təhsil dalınca getməsi və bu gedişin millətə xidmət naminə olmasının pyesdə dönə-dönə təkrar edilməsi müəllifin cəmiyyətin təkamülündə milli intibahın həlledici rol oynayacağına dair qənaətlərini bir daha təsdiq edir və əsərin tragik sonluğuna, qismən də olsa, nikbin pafos

aşılıyır. Burjualaşma prosesində millətin özünü dərk etməsi üçün milli cəmiyyətdə maarifçilik hərəkatını gücləndirməyin zəruriliyi ideyasını qabardır.

III.2. NƏRİMAN NƏRİMANOV

III.2.1. N.NƏRİMANOVUN NƏSRİ

N.Nərimanovun yaradıcılığı Azərbaycan maarifçi realizminin M.F.Axundov mərhələsindən sonrakı dövrün ədəbi hadisəsi kimi meydana çıxır. Azərbaycan realizminin tipologiyasını və mərhələ xüsusiyyətlərini araşdıran professor Y.Qarayev Axundovla təmsil olunan XIX əsrin 50-60-cı illərindən sonra maarifçi realizmin daha iki mərhələdən keçdiyini göstərir: “Canlı, əməli və təşkilati fəaliyyət dövrü”- 80-90-cı illər (10,120) və tarixi inkişafın üçüncü mərhələsi (1900-1920) (10,134). Bu üç mərhələni tipoloji cəhətdən xarakterizə edərkən böyük alim birinci mərhələdə ağıla istinadın alternativsizliyini, ikinci mərhələdə ağıla istinadla bərabər, “Allaha inam”ın paralelizmini, bir-birini tamamlamasını, üçüncü mərhələdə isə maarifçiliyə həm ədəbiyyat, həm də dünyagörüşü səviyyəsində sosial-demokratiyanın və marksist fikrin fəal təsirini önə çəkir.

XX əsrin əvvəllərində baş verən ictimai-siyasi proseslər zəminində, xüsusən 1905-1907-ci illər rus inqilabının milli ictimai düşüncədə yaratdığı rezonansın nəticəsi olaraq ziyalı dünyagörüşünə “sosial-demokratiyanın və marksist fikrin” bu və ya digər dərəcədə təsirini qəbul etmək olar, eyni zamanda, tənqidi realist ədəbiyyatda maarifçi dünyagörüşü ilə bərabər, sosial-demokratik düşüncənin də (əslində milli-azadlıq düşüncəsinin) yer aldığından da danışmaq olar, lakin maarifçi realist ədəbiyyatın son iki mərhələsində əks olunan müəllif dünyagörüşündəki əsaslı tipoloji fərqdən danışmaq çox çətindir. Hər şey-

dən əvvəl, ona görə ki, böyük alimin özünün də düzgün müəyyənləşdirdiyi və dəqiq ümumiləşdirdiyi kimi, “M.F.Axundovun ateizmindən çox-çox sonra, XX əsrin əvvəllərində inqilabi demokratiyanın yüksəlişi və marksist dünyagörüşünün yayılması şəraitində də xurafatı və mövhumatı “həqiqi dindən” fərqləndirmək və birincilərə qarşı ikinciyə əsaslanmaq halları maarifçi hərəkatda (onun liberal və mühafizəkar qollarında) hələ geniş şəkildə davam edirdi”(10,131). Y.Qarayev “...məscid və minbər xurafatı əleyhinə mübarizədə islama əsaslan maarifçiliklə burjua-islamçı maarifçiliyi və inqilabi-demokratik maarifçiliyi qəti fərqləndirmək” mövqeyindən (10,131) çıxış etsə də, bu fərqi XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində maarifçilik hərəkatının və ədəbiyyatının mərhələ və tip özünəməxsusluğunu şərtləndirən əlamətlər sırasında önə çəksə də, demək lazımdır ki, 80-90-cı illərin maarifçi realist ədəbiyyatı ilə XX əsrin əvvəllərinin maarifçi ədəbiyyatında dinə münasibət tipoloji cəhətdən əsaslı şəkildə fərqlənir. “XIX əsrin son rübünün maarifçiləri isə Ağilla yanaşı, həm də Allahu qəbul edir, köməyə çağırır, dini fanatizmə qarşı (oxu fanatizmə qarşı - T.S.) mübarizədə dinin özünün ən müqəddəs silahı ilə - Quranla da silahlanırlar” (10,129). Bu ənənə XX əsrin əvvəllərində də mahiyyətə dəyişmişdir.

Bu fikrin təsdiqi kimi xüsusi qeyd etməyə dəyər ki, Y.Qarayevin XX əsrin maarifçiliyinin də “dini tərbiyəni ümumiyyətlə tərbiyənin tərkib hissəsi kimi qəbul və təsdiq etməsi”nə, “həm məktəbə, həm də məscidə bərabər payda və səviyyədə maarifçi əhəmiyyət və rol” ayrılmasına dair fikirləri (10,129) maarifçi-realist ədəbiyyatın estetikasının dinə münasibətdə obyektiv şərh kimi Azərbaycan sovet ədəbiyyatşünaslığında ciddi uğurdur.

Böyük alimin şərhlərində bəzən XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərinin realistlərinin yaradıcılığında islami dəyərlərə ayrılan yeri “dini tül” kimi şərh etmək meylə nəzərə çarpsa da, o, ümumən, obyektiv elmi nəticəyə gələ bilirdi: “Həqiqi islama”

inanan maarifçi yazıçılar üçün isə məqsəd dini və Quranı müasirləşdirmək deyildi, bəlkə, əksinə, cəmiyyəti müasirləşdirmək üçün dinin və Quranın cəmiyyətdəki təsir gücündən istifadə etmək idi”(10,131). Heç şübhəsiz ki, dinin və Quranın cəmiyyətdəki təsir gücünə inam dinə və Qurana daxili inamdan irəli gəlirdi və müəllif dünyagörüşündə əsaslı dərəcədə yer tuturdu. Lakin təəssüf ki, milli ədəbiyyatşünaslıq Y.Qarayevin maarifçi realizmin estetikasında islami dəyərlərin yerinə dair obyektiv elmi qəanətlərini ədəbiyyat tarixinə gətirə, nəzəri şəkildə müəyyələndiriləni bədii mətnə tətbiq edə bilmir. Bu mənada bütün maarifçi realistlərin yaradıcılığına münasibət kimi, N.Nərimanovun da yaradıcılığına yanaşmalar istisnalıq təşkil etmir. “Azərbaycan maarifçiliyinin dindarlaşması”, “Quranla da silahlanması” nəzəri şəkildə etiraf olunsada, bədii mətnləri təhlil təcrübələrində maarifçi realisti “ateist” elan etmək cəhdi aparıcı tendensiya kimi qalmaqda davam edir. Nərimanovşünas alim, professor T.Əhmədov “Bahadır və Sona” romanına verdiyi təhlillərdə bu qənaətə gəlir ki, yazıçı “dinin müqəddəsliyinə qarşı şübhə hissi oyadır” (5,205). Roman qəhrəmanlarının qənaətlərini təfsir edərkən tədqiqatçı düşünür ki, “din öz tarixi vəzifəsini yerinə yetirmişdir”(5,205). Yenə də tədqiqatçıya görə, Bahadır və Sonanın mütərəqqi idealları və faciəsi “uçurum dərələrin məhv ediləcəyinə möhkəm inam yaradır”, “dini ayrı-seçkiliyə qarşı etiraz” hissi doğurur. Milli ədəbiyyatşünaslıq ümumiyyətlə müəllifin dinə münasibətinə və bu məsələnin “Bahadır və Sona”dakı bədii əksinə təfsir verərkən həm də romanın ideyası ilə bağlı N.Nərimanovun öz şərhələrinə də xüsusi əhəmiyyət verirdi. N.Nərimanov yazırdı: “Etiqadları bu olur ki, (roman qəhrəmanlarının – T.S.) bu millətləri bir-birindən ayıran hər bir səbəb gələcəkdə ortadan götürülər; yeni bir işıq parlar ki, bunun sayəsində hər bir qurma səbəb aradan qaldırılaraq islamlarla xristianlar birləşər. O zaman türk (azərbaycanlı – T.Ə.), erməni və gürcü kəlmələri də artıq ortadan çıxar”(5,208).

Düşünmək olar ki, T.Əhmədovun təhlillərində Nərimanovun əsəri antidini mövqedən yazmasına dair səslənən fikirlər, istərsə də son illərin ədəbiyyatşünaslığındakı aşağıdakı tipli daha tünd mövqelər öz başlanğıclarını ilk növbədə, müəllifin yuxarıdakı şərhindən götürür: “Müəllifin də əsas məqsədi onlar arasındakı məhəbbəti, sevgini təsvir edərək məhəbbət romanı yazmaq deyil, insanlar arasındakı dərin “uçurumları” (milli, dini, irqi və s.) aradan qaldırmaqdır”(3,364).

Bu metodoloji yanlışlıqlar tarixiliyin nəzərə alınmamasından irəli gəlir . Nərimanovun öz əsəri haqqındakı mülahizələri 1925-ci ildə Bakıda çap olunan “Məqalə və məktubları”nda yer almışdır. Nərimanov əsər haqqındakı mülahizələrini sovet rejimi dövründə - ateizmin tüğyan etdiyi və uydurma “sovet xalqı” konsepsiyasının ortalığa atıldığı zamanda qələmə almış və təbii ki, romana şərh verərkən zamanın ideoloji siyasətini nəzərə almışdır. Ona görə də əsərin ideya xəttinin müəyyənləşməsində tamam fərqli ictimai-siyasi şəraitdə söylənmiş müəllif mülahizələri əsas götürülə bilməz. Bu zaman onu da nəzərə almaq lazımdır ki, Nərimanovun nə “Bahadır və Sona”ya qədərki yaradıcılığı, nə də ondan sonrakı yaradıcılığı müəllifi antidini mövqedə görməyə əsas vermir. Ona görə də Nərimanovun yaradıcılığının qiymətləndirilməsində milli ədəbiyyatşünaslığın metodoloji qüsurlarından biri də romanın ideya xəttinin, müəllifin və qəhrəmanların dünyagörüşlərinin şərhində onun digər əsərləri ilə müqayisəli təhlillərin aparılmaması sayılmalıdır.

Düşünürük ki, müəllifin İslam dininə və ümumiyyətlə, dinə münasibətinin müəyyənləşməsi, bütövlükdə isə onun dünyagörüşünün həqiqi mahiyyətinin meydana çıxarılması və bütün bunların bədii yaradıcılığındakı inikasının təzahür xüsusiyyətlərinin aşkarlanması üçün bədii əsərləri ilə eyni ictimai-siyasi mühitdə və zamanda yazılmış publisistik məqalələri ilkin metodoloji başlanğıc rolunda çıxış edə bilər.

Müstəqillik dövrünün elmi fikri sübut edir ki, “Azərbaycançılıq üç təməl üzərində bərqərar olur: türkcülük, islamçılıq və vətəncilik. Bu üç təməl tarixən vəhdətdə olub, xalq bu vəhdəti həyat tərzində, düşüncəsində, arzusunda, nəğməsində, bayatısında – bir sözlə ictimai və bədii təfəkküründə qoruyub saxlayıb, qırılmağa, ayrılmağa qoymayıb” (24,116).

Azərbaycançılığın milli ideologiya kimi formalaşmasında XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərindəki ictimai və estetik fikrimizin müstəsna rolu olub və bu rolun gerçəkləşməsində Nərimanovun mühüm xidmətləri vardır. Din və millət uğrunda mübarizə onun da ictimai fəaliyyətinin təməl prinsiplərini təşkil edir. O, çoxsaylı publisistik məqalələrində milli mənafe uğrunda mübarizəni ümmətçilik uğrunda mübarizədən ayırmır, onları vəhdət halında alır, birinin o birini şərtləndirməsi mövqeyindən çıxış edir. Nərimanov 1916-cı ildə “Yeni İqbal” qəzetində çap olunmuş “Dərdlərimizin əlacı” məqaləsində yazırdı: “Ümum müsəlmanlar üçün müqəddəs bir məslək həqiqəti-islam nə olmağını bilməkdir. Müdam tərəqqi, müdam gərdiş ilə mübarizə və haman mübarizənin vasitəsilə tapılmış gizlin xəzinələri insanlar üçün meydana gətirmək, yəni insaniyyətə xidmət-bundan ali və müqəddəs bir məslək, bundan artıq qüvvətli bir nicat yolu olmaz. Fəqət bir dinə qulluq edən bir çox tayfaların özlərinə məxsus məsləkləri ola bilər. Çünki din bir tayfaları bir nöqtədə birləşdirirsə, hər bir tayfaya məxsus bir çox adətlər həmin tayfaları bir-birindən ayırır. Ona binaən hər bir tayfa və millətin məxsus bir məslək, bir ideal dalınca yerləş etməyi də təbiidir” (18,375).

Göründüyü kimi, Nərimanov nəinki milli və dini özünəməxsusluğu inkar etmir, hətta millətin taleyində bir-birinə münasibətdə onların yerini dəqiq müəyyənləşdirir. Əgər Nərimanov dini-“həqiqəti-islam”ı “insaniyyətə xidmət edən “ali və müqəddəs”, “qüvvətli bir nicat yolu” hesab edirsə, bu yolun milli özünüdərkdən keçməsinə əsas şərt sayır. O, bu düşüncədə-

dir ki, özünü dərk etməyən millət “həqiqəti-islam”ı da dərk edə bilməz. Nərimanovun təfsirində dini düşüncə bəşəriliyi simvollaşdırır və bu bəşəriliyə gedən yol isə milli varlığın özünüdərkindən (özünü tanımasından) keçir. Nərimanov ümmətçiliklə milliliyin qarşılıqlı əlaqəsini aşağıdakı kimi formullaşdırır: “Fəqət bir millətə məxsus məslək ümum ideal üçün bir yoldur. Məsələn, ümumi ideala çatmaq üçün, yəni insanıyyətə xidmət etmək üçün millətə lazımdır özünü tanısin. Bir millət özünü tanımaz isə, özü ilə qeyrisinin fərqi düşünməyə qadir olmaz isə xüsusi məsləkin dalınca yerləş edə bilməz. Bu yolda yerləş etməz isə ümumi müqəddəs məslək nə olmadığını da düşünməz”(18,375).

Maraqlıdır ki, Nərimanovun ictimai düşüncəsində ümmətçilik ümumbəşərilik statusu qazanır. Müsəlman xalqlarının birliyi ümumbəşəriliyin tərkib hissəsi və formalarından biri kimi düşünülür.

Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu azərbaycançılıq ideologiyasının çağdaş elmi təfsiri isə tam şəkildə üst-üstə düşür. Əgər nəzərə alsaq ki, “azərbaycançılığın əsasında ittihadçılıq dayanır” və “ittihadımızın əsas bağlantıları”nın “gəndaşlıq (qandaşlıq) və dındaşlıq” olduğunu da nəzərə alsaq, razılaşmaq lazımdır ki, “bunlar azərbaycançılığın əsas prinsipində - vətəndaşlıqda birləşir. Dındaşlıq ittihadçılıq və vətəndaşlıqda əsas bağlantı formasıdır. Onun ideologiyasını ümmətçilik təşkil edir” (24,151). Bu kontekstdə Nərimanovun ümmətçiliyə və milliliyə dair baxışlarının tam bir azərbaycançılıq konsepsiyasının ifadəsi olduğunu düşünmək mümkündür. Əsl həqiqət də budur ki, bütün ictimai-siyasi fəaliyyətini və bədii yaradıcılığını da o bu konsepsiyayı gerçəkləşdirməyə həsr edib.

Məhz azərbaycançılıq ideologiyası nöqtəyi-nəzərindən Nərimanov öz soydaşlarını ümmətçilik və millət uğrunda mübarizə yoluna səsləyib. Dövrünün ümmətçilik və milli düşüncədən məhrum imkanlı şəxslərinə H.Z.Tağıyevin fəaliyyətini nümunə

kimi göstərərək onları ümmətçilik və milli mənafe uğrunda çalışmağa çağırır: “Öz həyatında yamanlıqla cəm etdiyən dövlətin bir cüzi hissəsini dinin rövnaqinə və millətin xeyrinə vəsiyyət etsən, ümid var ki, pis əməllərin bir vaxtdan sonra yaddan unudular” (18,409). Nərimanovun ümmətçiliyin və milli düşüncənin vəhdətinə söykənən konsepsiyasının əsasında maarifçilik tendensiyası dayanır. Onun “milli dil, milli məktəb, milli mətbuat” uğrunda çağırışları, özünə türk deyən millətin “xüsusi bir məslək uğrunda” mübarizəsini ifadə edir və mahiyyətində dini və milli birlik dayanır. Nərimanov yazır: “İndi biz İslama qulluq edən bir çox tayfalardan biriyik: məlum bir qanun altında yaşayıb, özümüzə türk deyib də xüsusi bir məslək dalmıca getməliyikmi?

Getməliyik desəniz, özümüzü gərək tanıyaq” (18, 75).

Əslində publisist fəaliyyəti ilə birlikdə onun bütün yaradıcılığı bu “özünütanıma” uğrunda mübarizənin ifadəsidir.

Nərimanova görə, “özünütanıma”ya gedən yollardan biri millətin öz dininə münasibətindən keçir. Nərimanov öz soydaşlarını həqiqi İslam ümməti kimi görmək istəyir, onları İslama həqiqi məhəbbət bəsləməyə, ona ürəkdən bağlanmağa, “Qurani-Kərim”in həqiqi mənasını dərk etməyə, şəriət əhkamlarına və Məhəmməd peyğəmbərin hədislərinə əməl etməyə çağırır. Nərimanova görə, İslam əhkamlarının şəxsi mənafe naminə təhrifi və yozulması yolverilməzdir. “İrşad” qəzetində “Cümə söhbəti” silsiləsindən çap olunan felyetonlarından birində Nərimanov məsələyə münasibətini belə ifadə edir: “...2.axundlar, əfəndilər məvəciblərinin artmağına səbəb və yaxud Anna, Stanislav nişanlarını almaq üçün Quranın ayələrinə təğyir versələr, onları boykotlamaq lazım gəlir; 3.Öz mənfəətini nəzərdə tutub millətə xəyanət edən şəxsi boykotlayınız; 4.İttifaq və ittihad-islama bərəks olanları “cənab Baykot” adı ilə çağırınız” (18,351). Burada aşkar görünən cəhət ondan ibarətdir ki, Nərimanov “Quranın ayələrinə təğyir verən”ləri, “ittifaq və ittihad-

islama bərəks olanları” “millətə xəyanət edən şəxs”lər sırasında görür. Bu isə o deməkdir ki, Nərimanov dini mənafə ilə milli mənafeni bir-birini tamamlayan, bir-birinə təkan verən ciddi sosial amillər kimi qəbul edir. Məhz bu mənada İslama təhrifli münasibəti sosial bəla səviyyəsində dəyərləndirərək , öz yaradıcılığında bu problemi bədii tədqiq və təhlil predmetinə çevirir. Nərimanovun bədii yaradıcılığının ən ciddi uğurlarından sayılan “Bahadır və Sona” əsəri müəllifin bu məsələyə ictimai baxışının yüksək bədii ifadəsidir. Lakin məsələ burasındadır ki, İslam dininə və ümumiyyətlə dinlərə münasibətdə Nərimanovun mövqeyi ədəbiyyatşünaslığımızda ya bir qayda olaraq tərs yozulmuş, yaxud zamanın sosial sifarişinə əsasən bilərəkdən təhrif edilmişdir. “Bahadır və Sona”da sosial bəla səviyyəsində qaldırılan “uçurum dərələr” məsələsi sənətkarın insanlar arasında dini ayrı-seçkiliyə düşmən münasibətinin və ümumiyyətlə, dinlərə inkarçı mövqedən yanaşmasının faktı kimi dəyərləndirilir və bu dəyərləndirmədən çıxış edən milli ədəbiyyatşünaslığımız və ümumiyyətlə, humanitar elmi düşüncə Nərimanovun ateist obrazını yaradır.

F.Köçərli “Nəriman Nərimanov” monoqrafiyasında yazır: “Şərq xalqlarının adət və ənənəsini, milli xüsusiyyət və psixologiyasını dərinlən bilən yazıçı din və mövhuma qarşı mübarizədə yerli xüsusiyyətləri hərtərəfli nəzərə alır, ateizm ideyalarını konkret şəraitə uyğun şəkildə təbliğ edirdi” (5, 203). Bu sətərdən aydın görüldüyü kimi, humanitar düşüncə Nərimanovu birmənalı şəkildə ateist elan edir, lakin onun “milli xüsusiyyət və psixologiyası”nı nəzərə alaraq öz ateizmini pərdələyərək ifadə etməsi fikrini elmi dövrüyyəyə buraxırdı. Sovet dövrü Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı da ümumən bu tipli qənaətlərlə birmənalı şəkildə şərik olur və sənətkarın yaradıcılığını onun ateist dünyagörüşünün bədii ifadəsi kimi tədqiq, təhlil predmetinə çevirir. Şübhəsiz ki, bütövlükdə milli humanitar düşüncə, o cümlədən ədəbiyyatşünaslıq Nərimanovu ateist elan edərkən ən çox

“Bahadır və Sona”da qoyulan “uçurum dərələr” məsələsini önə çəkir. Əslində ədəbiyyatşünaslıqda “uçurum dərələr” məsələsi bir-birindən qismən də olsa fərqli şəkildə şərh edilir. Bəzi ədəbiyyatşünaslar “uçurum dərələr”in metaforik məzmununu konkret şəkildə izahdan çəkinir, bu ifadə ilə yazıçının dini ayrı-seçkiliyi nəzərdə tutduğunu mətnaltı məzmunla –üstüörtülü şəkildə ifadə etməyə çalışır və bundan qabağa getmirlər. N.Vəlixanov yazır: “Qəhrəmanın ölümü mənalıdır. Ona görə ki, “uçurum dərələr” ilk nəzərdə qüvvətli görünsə də, onun gec-tez aradan götürüləcəyinə qəti inamı təsdiq edir” (27,112). Əslində alimin “uçurum dərələr”ə bu cür qeyri-müəyyən, eyni zamanda, üstüörtülü münasibəti Nərimanovu ateist elan etməyə tənqidi yanaşmanın intuitiv ifadəsi kimi meydana çıxır. Lakin alimin düşüncəsində “uçurum dərələr”in başqa bir yozumu – mənalandırılması olmadığı üçün o, dolayı yolla da olsa, ədəbiyyatşünaslığın mövcud yanaşmasını təsdiq etmək məcburiyyəti qarşısında qalır.

İkinci halda, ədəbiyyatşünaslıq “uçurum dərələr” probleminin qoyuluşunu “dini ayrı-seçkiliyə qarşı etiraz hissi”nin ifadəsi olduğunu açıq şəkildə bəyan edir (3,207).

Üçüncü halda, ədəbiyyatşünaslıq bir qədər də ifrata vararaq “uçurum dərələr”i “insanlar arasındakı dərın uçurumlar”ı (milli, dini, irqi və s.) aradan qaldırmaq” (5,364) kimi mənalandırır.

Bütün hallarda, “uçurum dərələr”in bu cür yozumları öz başlanğıcını romandan, xüsusən romanın aparıcı qəhrəmanlarının mühakimələrindən götürür. Fərqli dinlərə və millətlərə mənsubluq Bahadırın və Sonanın birləşməsinə maneə kimi ortalığa çıxanda (məhz maneə kimi) qəhrəmanların düşüncəsində bir sual aktivləşir: “Nə sirdir insanlar bir-birindən təfriqə düşüblər?...” Sualın cavabı Sonanın düşüncəsində aşağıdakı kimi gerçəkləşir: “Müsəlman-xristianlıq bizim aramızda uçurum bir dərə ixtira edir...”. Sevgililərin bir-birindən ayrı düşməsinin sə-

bəbləri haqqında Bahadır daha təfsilatlı düşünür: “Əcəba! Bu “uçurum dərələr”i biz insanlar düzəldibsə, onları məhv etmək bizim ixtiyarımızda deyilmi?.. Nə üçün mən müsəlman, siz xristian, qeyrisi yəhudi və ya bütperəst adlansınlar? Nə üçün bu insanlar sonradan düzəlmiş dürlü-dürlü qanunlara sitayiş etsinlər? Təbii mi? Yox! Təbii qanun hamı insanlar üçün bir gərəkdir ola. Hamı insanlar bir nöqtəyə gərəkdir yerləş etsinlər”.

Romanın “dini ayrı-seçkiliyə qarşı etiraz” ruhunda yazılmasını, müəllifin dini “insanın təbii hüququna sədd çəkən” (Nadir Vəlixanov) maneə kimi mənalandırılmasına dair ədəbiyyatşünaslıqda özünə yer alan fikirlərin, demək olar ki, hamısı öz başlanğıcını Bahadırın bu sözlərindən götürür.

Nərimanovu ateist elan etmək üçün Bahadırın “nə üçün mən müsəlman, siz xristian, qeyrisi yəhudi və ya bütperəst adlansınlar?” sualındakı dini ayrı-seçkiliyə etiraz jesti ədəbiyyatşünaslıq üçün kifayət görünür. Zaman yazıçını ateist elan etməyə maraqlıdır və zamanın ədəbiyyatşünası əsərdən bunu təsdiq edən hansısa mülahizəni tapıb, onu bir qədər də şişirdilmiş şəkildə oxucuya tədim edir. Burada əsas məqsəd Nərimanovun ateist mövqeyini oxucu üçün körk eləməkdir. Elə buna görə də, “Bahadır və Sona”nın çap olunmasından üzü bəri yuxarıdakı sitat dönə-dönə ədəbi təhlil müstəvisinə çıxarılır və əsərin ideya xətti də Bahadırın bu mülahizəsi əsasında müəyyənləşir.

Bu məqamda bir çox suallar ortaya çıxır və müəllif mövqeyinin müəyyənləşməsi üçün həmin suallara cavab vermək zərurəti yaranır. Birinci sual: Nə üçün ədəbiyyatşünaslıq bir qayda olaraq Bahadırın Sonaya məktubundakı ancaq yuxarıdakı mülahizələri əsas təhlil predmetinə çevirir? Nə üçün əsərlə bağlı təhlillərin heç birində Bahadırın yuxarıdakı mülahizələrindən sonra gələn mülahizələri həmişə kənarında qalır? Axı bir məqamda “müsəlman, xristian, yəhudi və bütperəst nə olmağını anlamıram və istəmirəm də anlamaq!” deyən Bahadırın bu sözlərindən sonra aşağıdakı fikirləri gəlir: “Mən millətimi sevirəm,

çünki anamı sevirəm. Mən hamı dinləri və din gətirənləri sevirəm, çünki hamısının əsil məqsədi insanları qaranlıqdan işıqlığa çıxartmaq olubdur. Hamı dinlər vaxtında insanları zəmanəyə müvafiq yaxşı yola dəvət ediblər, yəni ümumi bir nöqtəyə yerləşmək üçün hazırlayıblar. Peyğəmbərlər gəliblər, heç vaxt deməyiblər: “Biz islam, xristianlıq düzəltmək üçün gəlmişik”. Hamısı “Biz insanları düz yola dəvət edirik” deyiblər...

Məqsəd bir, yol bir, əcaba! Nə üçün insanlar bir-birindən təfriqə düşüblər? Səbəb? Səbəb aqlımızın naqisliyi. Biz əsl mətləbi əldən buraxıb cüzi qanunlara sitayiş etmişik. Bir Allahu buraxır, min Allaha səcdə edirik. Fəqət əsl mətləbi anlayanlar birləşirlər, qovuşurlar, məhəbbət nə olmağını düşünürlər. İştə biz də bu dərəcədə bulunuruqsa, məhəbbətimiz tələb edən qanunlara sitayiş etməliyik, deyilmi?..”

Bahadırın dinlər haqqında əvvəlki və sonrakı mülahizələrinə istinad edərək onu şərti olaraq “ikisəli qəhrəman” hesab etsək, onun “birinci səs”i ilə “ikinci səs”i arasındakı müəyyən fərqi görmək zərurəti qarşısında qalırıq. Bu zərurət bizi “ikinci səs”in mürəkkəb məzmununu açmağa istiqamətləndirir. “İkinci səs”in məzmununun açılması “uçurum dərələr”in metaforik məzmununu da açmağa imkan verir. İlk növbədə, iki “səs” arasındakı müəyyən fərqi fərqi nə varmaq lazım gəlir. Digər tərəfdən, biri o birini o qədər də tamamlamayan (təbii ki, ilkin təəssürat mənasında) mövqelərin hansının Nərimanovun dünyagörüşünün mahiyyətini ifadə etməsi haqqında düşünmək qaçılmaz olur. Əslində Bahadırın “ikinci səs”ində monoteist dinlərin yaranmasının və cəmiyyət həyatında onların üzərinə düşən funksiyanın fəlsəfəsi ifadə olunmuşdur. Bu “səs”də nazil olan dinlərin nəcib bir məqsədi – “insanları qaranlıqdan işıqlığa çıxarmaq” funksiyası önə çəkilir. Dinlərin bu funksiyanı insanları “ümumi bir nöqtəyə yerləş etməyə hazırlamaq”la həyata keçirəcəyi vurğulanır. “Ümumi bir nöqtəyə yerləş”, “insanları düz yola dəvət” konsepsiyası bir olan Allah tərəfindən nazil olan

dinlərin insanları birləşdirmək fəlsəfəsinə söykəndiyini göstərir. Bahadırın “bir Allaha səcdə”ni monoteist dinlərin əsas məramı olmasını xüsusi şəkildə vurğulaması “bir Allaha səcdə”nin insanları birləşdirmək məqsədinin ifadəsi olduğuna dair düşüncələri qaçılmazdır. Bahadırın “əsil mətləbi anlayanlar birləşirlər” sözləri də İslamın bu məramını önə çıxarır. Bahadırın “ikinci səs”ində eşidirik: “Fəqət əsil mətləbi anlayanlar birləşirlər, qovuşurlar, məhəbbət nə olmağını düşünürlər. İştə biz də bu dərəcədə bulunuruqsa, məhəbbətimiz tələb edən qanunlara sitayiş etməliyik, deyilmi?..” Çoxsaylı sualların əhatəsində qalırıq: “Məhəbbət nə olmağını düşünənlər”in məhəbbəti hansıdır? “Məhəbbətimiz tələb edən qanunlar” hansıdır ki, onlara sitayiş etmək lazım gəlir?

Bahadır bir olan Allahı tanımaqdan, ona bəslənən məhəbbətdən danışır. Onun düşüncələri Qurani-Kərimin ayə və surələrində birbaşa təsdiqini tapır: “Həmd (şükür və tərif) olsun Allaha (və ya: Həmd məxsusdur Allaha) – aləmlərin rəbbinə ... Biz yalnız Sənə ibadət edirik və yalnız Səndən kömək diləyirik (Əl-Fatihə surəsi, 2-ci və 5-ci ayələr)”. Möminin – iman gətirənin Allaha həmd və ibadəti Ona tapınmanın, Ona olan sonsuz sevginin ifadəsidir. “Məhəbbət nə olmağını düşünən”lər Allaha iman gətirənlər, Onu tanıyanlardır. Bahadır “məhəbbətimiz tələb edən qanunlar” dedikdə, ilk növbədə və ən əsası Allahın təkliyini tanımaq və heç bir halda ona şəriq qoşmamağı nəzərdə tutur. Bunun Qurani-Kərimdəki ifadəsi, demək olar ki, əksər surələrdən keçir. Yunus surəsində (106-cı ayə) oxuyuruq: “Allahdan başqa, sənə nə bir xeyir, nə də zərər verə bilən şeylərə (tanrılara və bütlərə) ibadət etmə!”. Allaha şəriq qoşmağın yol verilməz olduğu Hud surəsində (2-ci ayə) öz ifadəsini belə tapır: “Siz Allahdan başqasına ibadət etməyəsiniz”. Bir olan Allahı tanımaq insanları birləşdirir, Allaha hər hansı bir şəkildə şəriq qoşmaq insanlar arasına təfriqə salır. Əslində möminliyin, başqa sözlə, Allaha iman gətirmənin mahiyyətində insanları

birleşdirmək, “yəni ümumi bir nöqtəyə yerləş etmək” məqsədi, imansızlığın, bir olan Allahı tanımamağın mahiyyətində isə insanlar arasında təfriqə salmaq məqsədi öndədir. Qurani-Kərimin imana çağırışlarının əsasında insanları birleşdirmək məqsədi ciddi yer alır.

Bahadırın “ikinci səs”ində insanları bir olan Allaha tapınmağa təşviq, Qurani-Kərim hökmlərinə əməl etməyə çağırış var. Bahadır Allahın nazil etdiyi bütün dinləri, Allahın birliyini, bütün müqəddəs kitabları, peyğəmbərin (eyni zamanda bütün peyğəmbərlərin) kəlamlarını, Şəriət hökmlərini – bir sözlə Allahdan gələn nə varsa hamısını tanıyır, hamısının insanlığı işığa doğru aparacağına inam bəsləyir.

Bahadırın birinci və ikinci “səs”ləri arasındakı məntiqi əlaqəni izah etməyə çalışaq. Birinci “səs”: “Nə üçün mən müsəlman, siz xristian, qeyrisi yəhudi və ya bütperəst adlansınız?” İkinci “səs”: “Bir Allahı buraxır, min Allaha səcdə edirik”. Bu fərqli “səs”lər fərqli mövqələrin ifadəsidir, yoxsa bir-birinin davamıdır? İlk baxışda, əlbəttə, bütüm fərqli mövqələrin ifadəsi təəssüratı yaranır. Lakin dərinləndirən diqqət edildikdə, məsələləri mahiyyət müstəvisinə gətirdikdə və məntiq qanunları ilə dərk etməyə çalışdıqda ikinci “səs”in birincinin məntiqi davamı olduğunu, birincinin məzmununu açdığını və onu tamamladığını görürük. Nərimanov çoxallahlılığını və yaxud fərqli Allahlara tapınmanı (“min Allaha səcdə”ni) qəbul etmir, ona görə də birinin xristian, birinin müsəlman, başqa birisinin yəhudi və ya bütperəst olması əleyhinə çıxır. Bəşəriyyətin xilas yolunu “bir Allah”a tapınmaqda görür. “Bir Allah” fəlsəfəsi kontekstində fərqli dinlərə üz tutmağın əleyhinə çıxması Nərimanovun dini inkar etməsi anlamına gələ bilərmi? Yox, gələ bilməz. Nə üçün? Ona görə ki, “bir Allaha” tapınmaq ideyası Qurani-Kərimdən gəlir. “Ər-Rəd” surəsində (38-ci ayə) oxuyuruq: “Hər dövrün bir kitabı (Lövh-i Məhfuzda yazılmış hökmü) var. (İlahi kitablardan hər birinin öz nazil olma vaxtı var. Bunlar zamanın,

dövrün tələbinə və ehtiyacına görədir”. “Qurani-Kərim”in bu məntiqi “İbrahim surəsi”ndə (birinci ayə) davam etdirilir: “(Ya Rəsulum! Bu Quran) elə bir kitabdır ki, onu sənə insanları onların öz Rəbbinin izni ilə zülmətlərdən nura (küfrdən imana) – yenilməz qüvvət sahibi, (hər cür) tərifə (şükürə) layiq olan Allahın yoluna (İslam dininə) çıxartmaq üçün nazil etmişik”. Bu ayələri təhlilə cəlb etdikdə maraqlı qənaətlərə gəlmək olur. Ayələr belə bir düşüncəni qaçılmaz edir: Hər dövrün bir müqəddəs kitabı varsa, kitabların hər birinin öz nazil olma zamanı varsa və bu “nazil olma” “zamanın, dövrün tələbinə və ehtiyacına görə”dirsə və son kitab kimi “Qurani-Kərim” nazil olubsa, Allah onu Rəsuluna insanları “zülmətlərdən nura (küfrdən imana)” qovuşdurmaq üçün nazil edibsə, bu o deməkdir ki, Qurani-Kərim və təbii ki, İslam dini zamanın müqəddəs kitabı və dini kimi meydana çıxıb. Nərimanov “hamı insanlar bir nöqtəyə gərəkdir yerləş etsinlər” deyəndə, dinlərin “insanları qaranlıqdan işığa çıxartmaq” məqsədini önə çəkəndə, dinlər insanları “ümumi bir nöqtəyə yerləş etmək üçün hazırlayıb” (məhz hazırlayıb) məntiqi ilə çıxış edəndə bəşəriyyətin İslama gedən yolunu nəzərdə tutur və bu zaman birbaşa Qurani-Kərimin göstərişlərindən çıxış edir.

Bahadır Allahın göndərdiklərinə yox, biz insanların düzəltməyi “uçurum dərələr”ə qarşıdır. Bahadır Allahın qanunlarına, hökmlərinə yox, “sonradan düzəlmiş dürlü-dürlü qanunlar”ın, onlara sitayişin əleyhinədir. Çünki Allahın qanun və hökmləri insanları birləşdirir, “sonradan düzəlmiş (insanlar tərəfindən – T.S.) dürlü-dürlü qanunlar” isə insanları bir-birindən ayırmağa xidmət edir. Bahadır “sonradan düzəlmiş dürlü-dürlü qanunlar”ın Allahın hökmləri ilə təsdiq olunmadığını, onların yaranmasının da, onlara sitayişin də “ağlımızın naqisliyi”nin nəticəsi olduğunu görür, başqa sözlə, dinin (əslində bütün monoteist dinlərin) ilkin, tarixi məzmunu və mahiyyətinin təhrifi əleyhinə çıxır. Çünki bu cür təhriflər cəmiyyətdə müxtəlif sosial bələlə-

rın mənbəyinə çevrilir. Bahadır hansı təhrifləri nəzərdə tutur, “sonradan düzəlmiş” hansı “dürlü-dürlü qanunlar”dan danışır?

Monoteist dinlərin, xüsusən İslamın və xristianlığın tarixinə nə ötəri bir nəzər belə, Bahadırın nəzərdə tutduqlarını təsəvvür etməyə imkan verir.

Monoteist dinlərin Allah tərəfindən nazil edilmiş kitblarında (“İncil”də, “Tövrat”da, “Qurani-Kərim”də) Allah yeganə məbuddur, ondan başqasına sitayş edilməz. “Ər-Rəd” surəsində (14-cü ayə) bu barədə deyilir: “Haqq olan (qəbul edilən) dua yalnız Ona (Allaha) olan duadır. Ondən başqasına edilən dualar (Ondan qeyrisinə ibadət edənlərin duaları) qəbul olunmaz (büt-lər, tanrılar onların dualarını əsla eşitməzlər”. Büt-pərəstliyə münasibətin, bütə sitayişin aqibəti məlumdur. “Qurani-Kərimi”in bu barədəki hökmü belədir: “Kafirlərin duası zəlalətdən (puç, mənasız sözlərdən) başqa bir şey deyildir!” (“Ər-Rəd” surəsi, 14-cü ayə).

Əslində monoteist dinlərə də Nərimanovun münasibəti aydındır. Bütün müqəddəs kitabların birmənalı olaraq tələqin etik-ləri bir olan Allaha sitayışı Nərimanov da qeyd-şərtsiz qəbul edir. Yuxarıda da qeyd edildiyi kimi, Nərimanovun etirazı “sonradan düzəlmiş dürlü-dürlü qanunlar”a qarşıdır. Azərbaycan humanitar düşüncəsinin “sonradan düzəlmiş dürlü-dürlü qanunlar” deyəndə Nərimanovun İslam, xristian və digər dinlə-ri nəzərdə tutması haqqındakı şərhləri yanlışdır. Nərimanov Al-lah tərəfindən göndərilmiş dinlərin mahiyyətinin, müqəddəs ki-tablarda deyilənlərin sonradan, nazil olmadan keçən sonrakı ta-rixlərdə təhrif edilməsinə qarşı çıxır. İlk növbədə, ona görə ki, bu təhriflər insanların bir olan Allah ətrafında birləşməinə ma-ne olur, onları ayırmağa hesablanır.

Məsələn, xristianlığın müqəddəs kitabı “İncil”də də Töv-hid “Allaha bir və tək tanrı olaraq iman gətirməkdir”. Elmi ədəbiyyatda oxuyuruq ki, “amma xristianlıq hal-hazırda üçləmə inancı ucbatından (“Ata, oğul və müqəddəs Ruh”dan törəmiş

üçlü tanrı inancı – T.S.) bu tərifdən uzaqlaşmışdır. Xristianlıq Hz. İsanın Allahın dərgahına yüksəldilməsindən sonra ortaya atılan üçləmə inancı səbəbi ilə səhv yola girib və Tövhid inancı dəyişdirilərək fərqli bir inam meydana gətirilib”. Məhz bu inanc hesabına xristin dünyası “Tövhid”ə və “Üçləmə inancı”na inanlar kimi iki hissəyə parçalanıb. Bununla da bu təhrif insanların bir olan Allah ətrafında birləşməsinə ciddi ziyan vurub.

İslamda yaranan məzhəblər Tövhidə inamı zədələməsə də, İslam dünyasını dini əqidə baxımından iki yerə parçalayıb və bu parçalanma Tövhidin insanları birləşdirmək kimi nəcib məqsədinin üzərinə kölgə salıb. İslam dünyası bu parçalanma üzündən zaman-zaman sosial-siyasi, əxlaqi-mənəvi zərbə alıb. Məzhəblər İslam dünyasının gücünü zəiflədib, onun zəif yerinə çevrilib və Qərb dünyasının məhz bu zəif yerdən müsəlman dünyasına zərbələr endirməsinə əsas verib.

Nərimanov bir müsəlman kimi Allaha inanır, İslam dinini sevir, “Qurani-Kərim”in hökmlərinin mütərəqqi əhəmiyyətini birmənalı şəkildə qəbul edirdi. Buna görə də insanları Tövhidə səsləyir, bir olan Allahdan başqa məbud olmadığını onlara başa salmaq istəyirdi. O, insanları “Qurani-Kərim”lə birbaşa ünsiyyətə səsləyir, onun hökmlərini ruhən duymağa, ağıln, düşüncənin iştirakı ilə idraka təşviq edirdi. Bahadırın dilindən bir olan Allaha bağlanmaq, ona sitayişin haqq yolu olmasına dair səslənən fikirlər Nərimanovun içindən gəlirdi, inandığı həqiqət idi. Bir maarifçi qəhrəman olaraq Bahadır bu mənada qeyd-şərtsiz müəllifin ideya rüporu kimi çıxış edirdi: Allaha bağlılıq, onu şəriksiz məbud kimi tanımaq və yalnız ona səcdə etmək Nərimanovun dünyagörüşündə əsaslı şəkildə yer alırdı. “Bahadır və Sona”da Bahadırın dilindən səsləndirilən fikirlərin indiyə qədərki ədəbiyyatşünaslıq yozumlarının həqiqətlə əlaqəsi olmadığını sübut etmək üçün Nərimanovun başqa əsərlərində əks etdirilən mövqeyini şərh etməyə xüsusi ehtiyac var. “Pir” povesti bu mənada daha çox material verir və Bahadırın din və dinlərlə

bağlı mövqeyini birmənalı şəkildə başa düşmək üçün açar verir. Nərimanovun “Pir” povestini yazmaqda məqsədinin, yazıçı mövqeyinin ədəbiyyatşünaslığımızdakı dəyərləndirilməsinin əsas tendensiyası necədir? Qeyd etmək lazımdır ki, sovet rejiminin ateist təbliğatının qüvvədə olduğu vaxtlarda – 50-ci illərin ortalarında ədəbiyyatşünaslığımızın əsərə verdiyi ən ümumi qiymət aşağıdakı kimi idi: “Pir” əsəri qiymətli ateist təbliğat vasitəsidir” (C.Hacıyev).

Əsərə münasibət ədəbiyyatşünaslığın sonrakı inkişaf mərhələlərində də dəyişməmişdir. Prof. T.Əhmədov yazır: “N.Nərimanovun “Pir” povestini yazmaqda məqsədi avam kütlələrin “müqəddəs” ocaqlara, ziyarətgahlara olan möhkəm inam və etiqadını sarsıtmaq, beləliklə, onların varlığına hakim kəsilən dini vahiməni, qorxunu aradan qaldırmaq idi” (5,211). Əsərə verdiyi təhlillərdə tədqiqatçı mülahizələrini bir qədər də inkişaf etdirir: “Məlum olduğu kimi, bu əsəri qələmə aldığı dövrdə yazıçı elə bir mühitdə yaşayırdı ki, bilavasitə Allaha qarşı çıxma bilməzdi. O, pirə, din vaizlərinə qarşı mübarizəsində dolayısı ilə şəriətə, onun ehkamlarına və müqəddəslik haləsinə qarşı çıxırdı” (5,223).

Heç şübhəsiz ki, “Pir” povestini yazmaqda N.Nərimanovun “avam kütlələrin “müqəddəs” ocaqlara, ziyarətgahlara olan möhkəm inam və etiqadını sarsıtmaq” məqsədi olmuşdur. Lakin bu mülahizələrdə Nərimanovun yalançı pir və ziyarətgahlara olan münasibəti ilə həqiqi dinə, İslama, bir olan Allaha və şəriət hökmlərinə münasibəti eyniləşdirilir. “Pir” povestində Nərimanovun yalançı pirlərə tənqidi yanaşması İslamın əsaslarına, Allaha və şəriətə inkarçı münasibətdən doğmur.

Povestdə məsələ ədəbiyyatşünaslıqda deyildiyindən tamamilə fərqli qoyulmuşdur. “Pir”də öndə olan ideya yalançı və həqiqi məbud probleminin bədii ifadəsində əks olunur. Müəllif insanları yalançı pirləri özünə məbud kimi seçməkdə yanlışığa yol verdiklərini, prinsip etibarını ilə bunun Allaha şəriək qoşmaq anla-

mına gəldiyini və buna görə də insanların yalançı pirlərə yox, bir olan Allaha tapınmalarının zəruriliyini əks etdirir. “Pir”in yazılmasında əsas yazıçı məqsədi budur və müəllif öz ideya mövqeyini maarifçi realizmin estetik prinsiplərinə uyğun olaraq açıq tendensiyalı yolla əks etdirir. Bu açıq tendensiyalılıq həm müəllif mühakimələrinin birmənalı ifadəsində, həm də süjet xəttinin əsasında dayanan hadisənin müəllif ideyasını bir-baş a əks etdirməsi fonunda meydana çıxır.

Məhəmməd peyğəmbərin hədislərindən birində deyilir: “Göyün əhli yer sakinlərindən azan səəsindən başqa bir şey eşitmirlər”(8,9). On səkkiz cümlədən ibarət Allahın namaza dəvət səəsi olan “Azan”ın ilk iki və son cümləsi belədir: “Əllahü-əkbər. Əşhədü ən la ilahə illəllah... La ilahə illəllah (tərcüməsi: Allah-taala vəsf olunmaqdan daha böyükdür. Şəhadət verirəm ki, Allahdan başqa ibadətə layiq məbud yoxdur... Allahdan başqa ibadətə layiq məbud yoxdur” (1,123-124).

“Pir” povestində Nərimanov öz dini dünyagörüşünün mahiyyətini öncə “Azan”a münisibətlə açıqlayır: “Allahü-əkbər! Allahü-əkbər! Əşhədü-ən la ilahə illəllah...” Səhər sübh vaxtı gün çıxmamış tamam canlı şeylər hələ yuxuda ikən təbiətin sükut bir zamanında yarıoyanmış, yarıyuxuda iraq bir minarədən bu sözlər, bu səda sizə necə təsir edir, bilmirəm, fəqət mən sevirəm. Mən çalışıram bu sözləri aşkar, aydın eşidəm. Bilmirəm bu əzanın musiqisimi, ya bu sözlərin mənasımı, yainki uşaqlıqdan qulaqlarımın bu sözlərə adət etməyimi, bilmirəm hankisi, fəqət onu bilirəm ki, bunda bu sözlər sübh vaxtı məni bir qeyri-almə dəvət edirlər. Hələ cocuq ikən sözlərin mənasını başa düşmürdüm, yenə də bu sözlər mənim üçün təsirsiz deyildi. O vaxt bunu düşünürdüm ki, dua edirlər. Mənasımı biləndən sonra bu sözlər məni daha artıcaq maraqlandırdı. “Allah böyükdür. Şəhadət verrəm ki, bir Allahdan başqa yoxdur qeyri-məbud”. Nərimanova görə, İslam dini və onun müqəddəs kitabı, şəriət məsələni konkret qoyur: Allahdan başqa qeyri-məbud yoxdur.

“Azan” da bunu dönə-dönə təsdiq edir. Nərimanovu heyrətləndirən budur ki, özünü müsəlman hesab edən şəxs hər gün üç dəfə məscid minarəsindən Allahdan başqa Allahın yoxluğuna dair İslam hökmü eşidirsə, hər dəfə namazdan qabaq (vacib namazlardan) Azanın sözlərini təkrar edirsə, o, eşitdiklərinin və özünün təkrar etdiklərinin mahiyyətini niyə dərk etmir? Dərk edirsə, yalançı ziyarətgahlardan hansı məntiqlə nicat gözləyir? Mahiyyətcə bunun Azanda hər gün eşidib, özünün də təkrar etdiklərinin təhrifi, əslində isə küfr olduğunu başa düşürmü? Povestdə Məşədi Allahverənin şikəst uşağını pırə aparıb, ondan nicat diləməsinə- özünü müsəlman hesab edib, gündə neçə vaxt namaz qılan adamın bu “inanc”ına müəllif münasibəti belədir: “Məscidlər var, məscidlərin uca minarələri var. Bu uca minarədən müəzzinlər səhər, günorta, axşam hamı bir ağız gözəl səsle deyirlər: “Şəhadət veririk ki, bir Allahdan başqa qeyri-məbud yoxdur”. Bunlar heç! Hər bir müsəlman özlüyündə namazdan müqəddəm bu sözləri deyib də sonra namaza şüru edir...

Odur, Məşədi Allahverən də səhər namazına durub bu sözləri deyir, onun qonşusu hacı filan da bu sözləri deyir, hamı bir ağızdan şəhadət verirlər: bir Allahdan başqa qeyri-məbud yoxdur.

Əcəba, nə üçün bunlar pırə hazırlaşırlar?.. Hətta bir çoxu namaz vaxtında da bu sözləri deyə-deyə pırə getməklərini fikir edirdi”.

Ümumən yaradıcılığında, o cümlədən “Pir” povestində dinə dair yer alan mülahizələr Nərimanovun din məsələsində, həmçinin İslam dini ilə bağlı əsaslı biliyə malik olduğunu, eyni zamanda, ali rus təhsili almasına baxmayaraq həqiqi türk-müsəlman, şərqli xarakterini və inancını qoruyub saxladığını sübut edir. Azan səsi qarşısındakı hissi yaşantıları, duyduqları və düşündükləri onun həqiqi türk-müsəlman xarakterini ortaya qoyur. Eyni zamanda, İslam dininə qail türk-müsəlman ziyalısı kimi mənsub olduğu dinin qanun və qaydalarına yetərincə bələdliyini də müşahidə edirik. Hər bir müsəlmanın namaz qıl-

maqdan qabaq Azanın sözlərini özü-özünə təkrar etməsinə diqqət çəkməsi onun dini biliklərinin zənginliyini göstərir. Nərimanovun bu mülahizəsi namaz qılmağın şərtlərindən biri olmaqla şəriət hökmlərində də təsdiq olunur: “Kişi və qadının gündəlik vacib namazlardan qabaq azan və sonra iqamə deməsi müstəhəbdir” (1, 123).

Elmi ədəbiyyatda pirlərdə ilahi güc axtarışı mahiyyətə Al-laha şərik qoşmaq kimi mənalandırılır və həqiqi dini inanc kimi qəbul edilmir. Elmi ədəbiyyatda səslənən fikirlərdən biri də budur ki, “əhali tərəfindən çox sıx şəkildə ziyarət olunan pir və ziyarətgahların böyük bir qisminin İslam dini ilə ümumiyyətlə əlaqəsi yoxdur”. Bundan əlavə, tarixən pir adı ilə ziyarət olunan və insanların nəzərində ilahi gücə malik dini ocaqlar kimi qələmə verilən yerlərin bir qismi savadsızlıq, həqiqi islami dəyərlərlə tanış olmayan mühihlərdə, başqa sözlə, fanatizm mühihtində işbazların yaratdığı yalançı pirlərdir. Məhz yalançı pirlər XIX əsrin ikinci yarısından, xüsusən son rübündən təşəkkül tapıb inkişaf etməyə başlayan maarifçilik hərəkatı zəminində ədəbiyyatın tənqid obyektinə çevrilmişdir. Ə.Haqverdiyevin “Pir” hekayəsi, N.Nərimanovun eyni adlı povesti və digər sənətkarların yaradıcılığında rast gəldiyimiz bu tipli əsərlər sovet ədəbiyyatşünaslığında nə qədər din əleyhinə yazılmış əsərlər kimi dəyərləndirilsə də, ateizm təbliğatı üçün material kimi istifadə edilsə də, birmənalı şəkildə söyləmək lazım gəlir ki, bu əsərlərin heç birində İslamın əsasları tənqid hədəfi deyildir. Əksinə, müəlliflər İslamın həqiqi mahiyyətindən çıxış edərək bütün bunları insanın bəsirət gözünün açıq olmamasından irəliləyən fanatizm kimi dəyərləndirmişlər.

Nərimanov povestdə möminliyin şərtləri üzərində geniş dayanır. Allaha inam və imanın təmənnəsizlığını, Qurani-Kərim, şəriət hökmlərinə əməl etməyi vacib sayır.

O, İslam dinində orucun, namazın, zəkətin, fitrənin yerini çox yaxşı bilir və bunları möminliyin şərtləri kimi qəbul edir.

Lakin Nərimanov oruc tutmağı, namaz qılmağı, fitrə və zəkət verməyi öləndə cənnətə düşməyin vasitəsi kimi dərk etməyi, bunları möminə yaraşmayan hərəkətlərinə qalxan etməyi qəbul etmir. Yazıçı tutulan orucun, qılınan namazın Allaha böyük sevginin, daxili ehtiyacın ifadəsi, qəlbin və düşüncənin ilahi bir nurla işıqlanması kimi başa düşür. “Orucumu tuturam, namazımı qılıram, fitrə, zəkətımı verirəm” deyib bunun müqabilində “yetir, pərvərdigara, filan şeyi, özün şahidsən, buyruğuna əməl edirəm” və bu tipli digər istəklərlə Allaha üz tutmağın möminliklə heç bir əlaqəsi olmadığını önə çəkir. Nərimanov oruc tutub fəhş danışanların, namaz qılıb “qardaşının yetimlərinə çatan pulları” mənimsəyənlərin oruc- namazının Allah tərəfindən qəbul olunmayacağı üzərində dayanır. Möminin içindəki Allah xofunun, sevgisinin, ilk növbədə, ətrafındakılara münasibətdə meydana çıxmasını müsəlmançılığın əsas şərti hesab edir.

Nərimanov çox haqlı olaraq insanın Allaha olan “şükür”ün mahiyyətini başa düşməsinə, onun Allah qorxusunu və sevgisini aqlın gözü ilə dərk etməsini vacib şərt sayırdı.

Yazıçı öz qəhrəmanının, başqa sözlə, soydaşının obrazının Allaha münasibətində bir fanatizm görür, axundun, mollaının Məşədi Allahverənə (Məşədi Allahverənlərə) təlqin etdikləri Allah qorxusu hissənin mənəvi-ruhi bir duyğuya çevrilmədiyindən, buna görə də bu “qorxu”ya həqiqi məhəbbət hissənin qarışmadığından, nəticə etibarlı ilə bu “qorxu”nun “qaradovoy qorxusu” kimi bir hissə çevrilməsindən ciddi şəkildə narahat olur. Nərimanov axund və mollaların öz mənafeləri naminə bəndə ilə Allah arasında dayanmasını və qorxu təlqin edən bir kabusa çevrilməsini mənəvi kamilləşmə yolunda ən böyük maneələrdən biri sayırdı. Sovet ədəbiyyatşünaslığının ateizmin təbliğat vasitəsi kimi təqdim etdiyi əsərdə qəhrəmanın nadan hərəkətləri müqabilində yazıçı Allahla bağlı, möminliyin həqiqi şərtləri ilə bağlı düşüncələrini oxucu ilə aşağıdakı kimi bölüşürdü: “...Nə olardı ki, buna deyəydilər Allah adildir, hamıya

bir gözlə baxır, Allah mehribandır – hamını sevər, bəslər... Xeyr, Məşədi Allahverənə Allahını oruc-namazla tanıtmışdılar. Fəqət deməmişdilər ki, Allahı tanımasan, namaz-orucun da heç. Əvvəl desə idilər çalış, Allahın sifətlərini bil, adil, mehriban ol, hamını sev, o vaxt Allahına yavuqlaşarsan, yavuqlaşıb da ona məhəbbət bağlarsan, bu məhəbbət səni namaz qılmağa, oruc tutmağa, qeyri-yaxşı əməllər etməyə də vadar edər. Düşünmədilər ki, qanunla, qorxu ilə, dürlü-dürlü “vədlər”lə həqiqi məhəbbət meydana gəlməz... Həqiqi məhəbbət üçün görmək, düşünmək, hiss etmək lazım gəlirdi. Bu da mümkün idi; gündə min dəfə hər addımında Məşədi istəsə idi, həqiqi Allahını görərdi, düşünərdi və hiss edərdi. Daha lazım deyil idi deyilə: namaz qıl, özü qılacaqdı; sevdiyi, həqiqi məhəbbət bağladığı məbuda özü səcdə edəcəkdə, ona yaxınlaşmağa çalışacaqdı... Namaz vaxtında daha rüsvət verməzdi, rüsvət istəməzdi, fəqət bunu deyərdi: “Pərvərdigara, səni bilmək, düşünmək üçün asan və düz yol göstər!..” Həqiqi Allahını tapmış olsa idi, yəqin ki, onun qüdrəti ilə meydana gələn elmin qədr-qiymətini bilərdi və bilib də bədbəxt oğlunu, özünü və arvadını müalicəsiz qoymazdı...”

“...Gündə min dəfə hər addımında Məşədi istəsə idi, həqiqi Allahını görərdi” deyərkən Nərimanov nəyi nəzərdə tuturdu? Pövestdə oxuyuruq: “Hər şeyi Allah yaradıbdır” sözlərini tutuquşu kimi təkrar edərdi. Fəqət bütün vücudu ilə bunu düşünməzdi. Heç olmasa, bədəninə diqqət edib dəqiqədə yetmiş beş dəfə tıq-tıq edən ürəyinin səsini eşidə idi... Laməhalə bağçasında bitən güllərin, ağacların həyatına bir fikir verə idi: yarpaqlar saralır, tökülür, yenə yaşıl yarpaqlarla ağaclar bəzənir, çiçək açır, çiçəklər tökülüb qırmızı almalar ağaclardan sallanır... Buna da diqqət edib bu həyatda da gündə yüz dəfə şükr etdiyi pərvərdigarın qüvvətini, qüdrətini hiss edə bilməyirdi”. Bu cür düşüncələri ilə Nərimanov sanki Qurani-Kərimin hökmlərinə təfsir verirdi. Onun düşüncələri bilavasitə müqəddəs kitabın

hökmlərinə söykənirdi. “Ən-nəhl” surəsində (68-69-cu ayələr) oxuyuruq: “Rəbbim bal arısına belə vəhy (təlqin) etdi: “Dağlarda, ağaclarda və (insanların) qurduqları çardaqlarda (evlərin damında, üzümlüklərdə) özünə evlər tik (pətəklər sal) . Sonra bütün meyvələrdən ye və Rəbbinin sənə göstərdiyi yolla rahat (asanlıqla) get! (Və ya: “Rəbbinin yollarını itaətlə tut”). (O arıların) qarınlarından insanlar üçün şəfa olan müxtəlif rəngli (ağ, sarı, qırmızı) bal çıxar. Şübhəsiz ki, bunda da düşünüb dərk edənlər üçün bir ibrət vardır!” . Nərimanov həqiqi möminliyin şərtlərini izah edərkən Qurani-Kərimi, şəriəti və Məhəmməd peyğəmbərin hədislərini çıxış və istinad nöqtəsi kimi alır. Yazıçı “Pir”in qəhrəmanı Məşədi Allahverənin obrazı vasitəsilə öz soydaşlarına, bütün müsəlman cəmiyyətlərinə çatdırmaq istəyirdi ki, Qurani-Kərim elmə böyük yer ayırır, dünyanın elm və ağıl vasitəsilə dərkini nəinki qəbul edir, hətta onu qabağa çəkir. Allahın dərkində elmə və ağıla müstəsna yer ayırır. Nərimanov hələ “Bahadır və Sona”da “aqlımızın naqisliyi” məsələsini qaldırır, dini hökmləri dərk etməkdə ağılın gücünə istinadı önə çəkirdi. “Pir” povestində bu məsələ Məşədi Allahverənin dini inancında nadanlıqın tutduğu yerə münasibətdə daha ciddi şəkilə qoyulur. Məlumdur ki, Məhəmməd peyğəmbərin hədislərində nadanlıq, elm və ağıl məsələlərinə dönə-dönə qayıdılır. Bu hədislərdən birində deyilir: “Öyrənin, öyrədin, başa düşün və nadan halda ölməyin” (8,241). Ağılla bağlı başqa bir hədis də çox ibratəmizdir: “İnsanın mayası ağıldır və ağıl olmayanın dini də yoxdur” (19,16).

“Qurani-Kərim”də də hər şeyin dərkində ağıla istinadın vacibliyi dəfələrlə xatırladılır. “Ən-nəhl (Bal arısı) surəsindəki bir neçə ayədə bu məsələ öz əksini tapır. Hər hansı bir məsələyə münasibətdə “bunda ağılla düşünənlər üçün ibrətlər vardır” hökmü bir neçə ayədə (12-ci, 67-ci, 69-cu ayələrdə) təkrar olunur. 35-ci ayədə isə oxuyuruq: “Onların (peyğəmbərlərin – T.S.) borcu ancaq Allahın hökmlərini insanlara təbliğ etmək,

insanların borcu isə Allahın onlara verdiyi ağıl və iradə ilə haqqı batıldən ayırmaq, yaxşı işlər görüb savab qazanmaqdır”.

Nərimanov Məşədi Allahverənlərin nadanlıq pəncəsində qalmasını, buna görə də öz ağılına və ətrafındakıların ağıllı məsləhətlərinə istinad imkanlarını itirməsindən cəmiyyətin sosial faciəsi kimi bəhs edir. Pirin ilahi gücü haqqında eşitdikləri sərsəm fikirlər müqabilində o özünün və ailəsinin həyatını faciəyə çevirir. Xəstə oğlunun nıcatını həkim müalicəsində yox, yalançı pirin möcüzələrində axtarır. Nərimanov Məşədi Allahverənlərin nadanlığını və fanatizmini ürək ağrısı, eyni zamanda, dərin vətəndaş narahatlığı ilə bədii təhlilin mərkəzinə gətirir:

“Hərgah istəyirsinizsə belə bədbəxt balalarınız bir də dünyaya gəlməsinlər, özünüzü müalicə ediniz...”

Həkimin bu sözləri Məşədi Allahverənin heç beyninə batmadı, qulağına girmədi. Bu fikri edirdi: “Həkim boş sözdür söyləyir. Bu doğrudur, 30 yaşında bərk kif azarına mübtəla olmuşdum. İndi bu iyirmi ilin ərzində bədəndə azarmı qalar?” Fəqət onu düşünməyirdi ki, ikinci arvadının uşaq düşürməyinə də bunun mərzəi səbəb olmuşdu. İndisə iki tərəfdən – həm Gülbadam və həm özü Cəbi kimi bədbəxt bir uşağın dünyaya gəlməsinə səbəb olduğunu nəinki düşünmürdü, hətta həkimin sözlərini cəfəng bir şey hesab edirdi. Daha həkim sözü yanında danışmaq olmurdu. Yenə dualar yazıldı, nəzirlər çıxıldı...”. Nərimanov demək istəyir ki, Məhəmməd peyğəmbər “insanın mayası ağıldır” deyəndə insanı həyatı ağıl vasitəsilə idraka çağırırdı. Yazıçı məsələni belə qoyur ki, əgər Məşədi Allahverən Məhəmməd peyğəmbərin kəlamından xəbərdar olub, bu kəlamın məntiqini ağılın gücü ilə dərk etsəydi, nıcatı yalançı pirdə axtarmaz, tibb elminin zamanındakı uğurlarına üz tutardı. Bir vətəndaş kimi Nərimanovu ağrıdan və narahat edən o idi ki, cəmiyyətin bətninə xərçəng xəstəliyi kimi daraşan yalançı din xadimləri-din alverçiləri Məşədi Allahverənin həkim müalicəsindən

bəhrələnməyə gedən yolunu bağlamış, əslində onun işıqlı dünyaya çıxışını qapamış, həyatının zülmətə çevrilməsinin səbəbkarı olmuşdular.

Nərimanov cəmiyyətdə total şəkil almış sosial bələdan söhbət açırdı. Din adından alver edənlərin, soydaşlarını – dindaşlarını qaranlıqda saxlamağa maraqlı olanların cəmiyyətə daha tez, daha intensiv təsir gücünü görür və bu yazıçıda mənəvi sarsıntı yaradırdı. Lakin o, ümitsizliyə qapılmır, cəmiyyətin maarif işığı ilə işıqlanacağına ümid bəsləyir və bu ümidlə də qələmi əldən buraxmırdı. Nərimanovun bütün əsərləri bu ümid işığında qələmə alınıb. “Bahadır və Sona”da Sonanın oxuduqlarına əsasən İslamın “elmin intişar tapmağı”na mane olan bir din olması qənaətinə qarşı Bahadır deyir:

“Sona xanım! Zahirədə həqiqət belədir, görünür. Fəqət bu məsələyə bir az ehtiyatlı girişmək lazım gəlir: hamı millətlərdə ruhanilər bir neçə səbəblərə görə dünya elmlərinə həmişə düşmən olublar, yəni tərəqqi yolunu mümkün olan qədər millətin üzünə bağlı qoyublar. Lakin bu məsələdə xristian aləmi ilə müsəlman aləmində bir təvafüt görünür. Xristian aləmində ruhanilər alimlərə düşmən olublarsa da, fəqət padşahlar və dövlət ruhanilərlə müdam müharibədə bulunublar. Ruhaniyə əski qanunlara yapışarkən camaatı qaranlıqda saxlamaq istəyiblər.

Padşahlar – dövlət isə zəmanənin təqzasına görə təzə qanunlar meydana gətirməklə millətin tərəqqisinə çalışıblar. Xristian aləmi müdam belə bir müharibədə olarkən özünü ruhanilərin zəncirindən yavaş-yavaş xilas edibdir. Müsəlman aləminə diqqət edərsiniz isə bu müharibəni görməzsiz”.

Göründüyü kimi, Bahadır, təbii ki, eyni zamanda, müəllif İslam dininin və ümumiyyətlə dinlərin elmi tərəqqinin əleyhinə olması fikrini qəbul etmir. Bahadır dinlə din xadimlərinin başqa-başqa anlayışlar olduqlarına diqqət çəkir. Din xadimləri öz mənafeləri üçün İslam dinini, xüsusən dünyəvi elmlərə mühafizəkar yanaşma kontekstində insanlara təqdim edirlər. Bahadır

düşünür ki, bütün monoteist dinlər, o cümlədən İslam dini cəmiyyətin tərəqqisinə təkan olmaq üçün Allah tərəfindən nazil edilmişdir. O, ərəb dünyasında İslamın nazil olmasının səbəbi haqqında deyir: “Öz uşaqlarını həlak edən, murdar olmuş heyvanların ətinə yeyən, oğurluq, quldurluq ilə dolanan, bir Allahın yerinə min dörd yüz bütlərə səcdə edən əxlaqı büsbütün pozulmuş ərəblərə, əcəba, nə üçün dini – islam gəldi. Əlbəttə, əxlaqı pozğun millətin əxlaqını düzəltmək üçün, yəni ona tərəqqi yolunu göstərmək üçün. Açıq söyləyəlim: bir camaat üçün müəyyən bir din ortalığa gəlirsə, haman camaat səbəb olur, deyilmi? Belə olan surətdə demək olurmu filan din, filan millətin tənəzzülü üçün gəlibdir? Buna bərəks gərək deyil: hər din camaatın tərəqqisi üçün gəlir”.

Nərimanov İslam dininin mütərəqqi məzmununu, insan əxlaqını, mənəviyyatını təkmilləşdirmək gücünü qəbul edir, lakin sivil dünyada olduğu kimi, dinin dövlətdən ayrılması, cəmiyyətin şəriət qanunları ilə yox, dövlət qanunları ilə idarə edilməsi, başqa sözlə, dünyəvi dövlət qurmağın vacibliyi məsələsini qaldırır. Bu cür düşünərkən o, şəriət qanunlarının zamanın tələblərinə cavab verməməsi qənaətində deyil. Onu narahat edən din xadimlərinin şəriət qanunlarını təhrif etməsi və bu halın cəmiyyətdə total şəkil almasıdır.

Nərimanov öz düşüncələrinin islam ehkamlarına zidd olmadığı qənaətindədir. Onun fikrincə, Məhəmməd peyğəmbərin hər şeydə ağıla istinad etmək zərurəti ilə bağlı tövsiyyəsi imkan verir ki, insanlar cəmiyyəti idarə üçün daha mütərəqqi yollar axtarışında olsunlar.

Lakin dinin dövlətdən ayrılmasını praktik olaraq həyata keçirmək çətin məsələ idi. Nərimanov içində yaşadığı cəmiyyətin psixoloji cəhətdən buna hazır olmadığını da bilirdi. Eyni zamanda, din adına sonradan yaranan “uçurum dərələri”nin milləti (millətləri) zəlalətə doğru aparması, hər cür tərəqqinin qarşısını alması ilə də razılaşa bilmirdi. Bununla bərabər, Nərima-

nov məsələnin qoyuluşunu lazım bilir və bunu bir problem kimi bədii təhlil predmeti edirdi. Burada mütəfəkkir yazıçının məqsədi aydın idi. Məsələnin estetik düşüncə müstəvisinə çıxarılması ictimai şüura təsir edə bilər, onu bu və ya digər dərəcədə oyada bilərdi. O, müsəlman-xristian qarşıdurmasını Allah tərəfindən nazil olan dinlərin təsdiq etmədiyini, bu qarşıdurmanı gerçəkləşdirən sədlərin sonradan yaranıb ictimai şüurda kök atması məsələsini qoyur və qələminin bütün gücü ilə buna qarşı çıxırdı. Nərimanov belə bir məntiqdən çıxış edirdi: Madam ki, Qurani-Kərimin özündə təsdiq olunurdu ki, O (Qurani-Kərim – T.S.) “özündən əvvəlkilərin (ilahi kitabların) təsdiqi”dir (Yusif surəsi, 111-ci ayə), madam ki, Qurani-Kərim “özündən əvvəlkiləri (Tövrətə və İncilə) təsdiq və Kitabı (Lövhi-Məhfuzdakı hökmləri) ətraflı izah edir” (Yunus surəsi, 37-ci ayə), madam ki, xristianlığın əsası İncil, yəhudiliyin əsasında Tövrənin hökmləri dayanır və Onların hər biri insanlara bir olan Allah tərəfindən göndərilmişdir, onda bu dinlərin qarşı-qarşı qoyulmasının məntiqi nədir? Nərimanovu düşündürən odur ki, Xristian-İslam qarşıdurması bütün məntiqsizliyi ilə birlikdə şüurlarda möhkəm kök atmış və o köklərin rişələrini qırmaq o qədər də asan deyil. “Bahadır və Sona”da bu problem bütün çətinlikləri ilə birlikdə qoyulmuşdur. Sonanın Allahın göndərdiyi dinlər arasındakı “uçurum dərələr”i rədd edən məntiqinə qarşı (“Bundan əvvəl ikimizin arasında görükən “uçurum dərələr” indi mənim üçün görünməzlər”) anası başqa bir məntiq qoyur: “Fəqət bunu demək istəyirəm: Bahadırın və sənin fəlsəfənidən millətin xəbəri yoxdur. Təklidə fəlsəfəni gözəl də olmuş olsa, camaat haman fəlsəfənizə nifrətlə baxacaqdır. Camaatın fəlsəfi müəyyən qanunlar və ata-babalarımızın adətləridir, qızım!”

İstər Sona, istərsə də Bahadır Maşonun sözlərindəki həyati gücü bilir və bu “güç”ə qarşı çıxmağın mümkünsüzlüyünü dərk edirlər. Qəhrəmanların faciələri də elə bu dərk etmədən doğur. “Ah, insanları bir-birindən ayıran “uçurum dərələr!” Mən sizi

məhv etmək istərkən siz məni məhv etdiniz... Fəqət əmin olunuz, siz axırda məhv olunacaqsınız” – Bahadırın bu sözləri də həmin “güc”ü dərk etməyin nəticəsi kimi meydana çıxır. Bahadırın ölümü tragik xarakter daşıyır. Müəllif onu “hamı insanları birləşdirmək istəyən beyin” kimi xarakterizə edir. Bahadırın əqidəsi onun cismani məhvinə gətirib çıxarsa da, mənəvi qələbəsini təmin edir. Çünki onun “hamı insanları birləşdirmək” haqqında düşüncələri, həyat fəlsəfəsi xəstə bir xəyalın məhsulu deyil. Bu istəkdən çıxış edərkən o, bir olan Allahın hökmlərinə söykənir. İnsanların bir olan Allah – Tövhid ətrafında birləşməsi “hamı insanları birləşdirmək” üçün kifayət edir. Lakin Tövhidlə bağlı tarixdən üzü bəri davam edən və müxtəlif mənafelərə xidmət edən təhriflər hələlik bu birləşməyə mane olan vasitəyə çevrilir. Lakin qəhrəmanın ölümü bizi onun fəlsəfəsi ilə bağlı pessimizmə aparmır. Bahadırın “fəqət əmin olunuz, siz axırda məhv olacaqsınız” sözləri oxucunun gələcəyə nikbin baxışını təmin edir. Maraqlıdır ki, Nərimanovun qələmi həyatın gerçək üzünə tam bir sədaqət nümayiş etdirir. Yazıçı maarifçi realizmə xas olan “xoşbəxt final”dan bilərəkdən imtina edir. Bununla da məsələnin ciddiliyini sona qədər dərk etdiyini bir daha nümayiş etdirir. Lakin məsələnin ciddiliyi və ağırlığı Nərimanovun bir qəhrəmanını ölümə aparsa da, yazıçı problemi döndə-döndə bədii təhlil müstəvisinə çıxarmağı lazım bilir. “Nadir şah” faciəsində məsələ daha açıq şəkildə qoyulur.

III.2.2. N.NƏRİMANOVUN DRAMATURGIYASI (“NADİR ŞAH”)

“Nadir şah”da “Bahadır və Sona”da qoyulmuş “uçurum dərələr” və “sonradan düzəlmiş dürlü-dürlü qanunlar” məsələsinə tam bir aydınlıq gətirilir. Bu məsələnin həm “Pir”də, həm də “Nadir şah”da açığa çıxan tərəfləri həmin ifadələrin metafo-

rik məzmun qatının dinləri yox, dinləri öz ilkin variantından uzaqlaşdıran amilləri nəzərdə tutduğunu sübut edir. Bu mənada faciədə Nadir şahın aparmaq istədiyi islahatların məzmunu bizi çox mətləblərdən agah edir. Hələ “Bahadır və Sona”da xristian dünyasının vaxtında dini dövlətdən ayırmağa özündə güc tapması, xristian dünyasının tərəqqisində bu amilin birbaşa rol oynaması qənaətindən çıxış edən Bahadır məsələni belə qoyurdu: “Xristian aləmi müdam belə bir müharibədə olarkən özünü ruhanilərin zəncirindən yavaş-yavaş xilas ediblər. Müsəlman aləminə diqqət edərsiniz isə bu müharibəni görməzsiniz. Padşah həm xəlifə olub da, həm dövlətin yol göstərəni. Padşah – xəlifə, ya zəmanənin ən böyük ruhanisi tərəqqi yolunu camaatın üzünə qəsdən, ya səhvən bağlayıblar?”

Nərimanov düşünür ki, din xadimlərinin dövlət işinə qarışması bu gün özünü doğrultmursa, “tərəqqi yolunu camaatın üzünə ya qəsdən, ya səhvən bağlayıb”sa, onda məhz məsələni Məhəmməd peyğəmbərin göstərdiyi yolla həll etmək lazımdır. Nərimanov yazır: “Haman bu mətləbi Məhəmməd peyğəmbər aşkar deyibdir. Yəni hər işi ağıla həvalə et, ağıl nə buyursa, ona əməl et...”. Nadir şah məhz bu yolla gedir. O, müsəlman dünyasının iki məzhəbə, sünni və şiə məzhəblərinə ayrılmasını birliyə və tərəqqiyə əsas maneə kimi başa düşür. Nadir şah məhz ağılın məntiqi ilə düşünür ki, “gərək bu iki məzhəb birləşə”. İki məzhəbi birləşdirməkdə, bu çətin və müşkül işi həyata keçirməkdə əsas məqsədinin nə olduğunu Nadir şah əsərdə izah etmirsə də, müəllif onun bu niyyətinin əsas məramını Mirzə Mehdi xanın dili ilə ifadə edir: “İki məzhəbin birləşməyi həqiqət gözəl, yaxşı bir fikirdir. Çünki ədavət bilmərrə ortalıqdan götürülər, mədəniyyət artar, hər iki millət qüvvətlənər”.

Aşkar görünür ki, Nadir şahın islahatlarında yer alan bu məsələ “hamı insanlar bir nöqtəyə gərəkdir yerləş etsinlər” qənaətindən çıxış edən Nərimanovun bu “yerləş”ə maneə olan

“uçurum dərələr”dən birini aradan qaldırmaq məqsədinə hesablanıb.

Nadir şahın islahatlarına mahiyyət planında nəzər salanda aydın görünür ki, maarifçi sənətkarın Nadir şahın fəaliyyəti ilə gerçəkləşdirmək istədikləri əslində bütün həyatı və yaradıcı fəaliyyəti boyu onu düşündürən məsələlərdir.

Nadir şah “mollaların ixtiyarını azaltmaq” haqqında düşünür. Bu addımını əvvəlcə o dövlətin iqtisadi mənafeyi naminə atmaq istədiyini desə də, əsl məqsədini bir qədər sonra açıqlayır: “Əvvəla, bu qanundan sonra hər bir tənbel mollalığa qaçmaz. İkinci, mollalığa layiq olan şəxslərə, dinə rəvac verən üləmalara, İslamın qeyrətini çəkən axundlara məvacib təyin edəcəyəm... Əsl mətləb budur ki, mollanı öz ixtiyarına qoymamaq. Bir dövlət ki, mollalar ixtiyarında yaşadı, ol dövlətdə tərəqqi olmaz... Çünki bir neçə səbəblərə görə molla qismi həmişə çalışır ki, xalq qaranlıqda yaşasın... Daha doğrusu, dövlətə dair qanunları bilmərrə ruhanilərdən ayırmaq gərəkdir...”. Nadir şahın islahat planında söhbət nədən gedir? Nərimanov Nadir şahın fəaliyyəti ilə “Bahadır və Sona”da qoyduğu problemə dövlət səviyyəsində siyasi həll verir. Əslində Nadir şah o təbəqə haqqında söhbət açır ki, onlar “uçurum dərələr”in bilavasitə yaradıcılarıdır. Əlbəttə, bütün ruhanilərin milli tərəqqi prosesində mühafizəkar-mürtəce yol tutduğunu düşünmək olmaz və tam qanunauyğundur ki, Nərimanov da belə düşünür. Ümumiyyətlə, Nərimanov ruhaniləri iki qismə bölür: birincisi, millətin tərəqqisi naminə çalışan mütərəqqi ruhlu ruhanilər, ikincisi, milləti qaranlıqda saxlamağa çalışanlar.

Nadir şah da məhz bu düşüncə ilə “mollalığa layiq olan şəxslərə, dinə rəvac verən üləmalara, İslamın qeyrətini çəkən axundlara” məvacib verməyi nəzərdə tutmaqla onların ictimai proseslərdə oynadığı mütərəqqi roldan söhbət açır.

Əslində, Nadir şahın “dövlətə dair qanunları bilmərrə ruhanilərdən almaq”ı planlaşdırması ilə Narimanov dünyəvi dövlət problemini qaldırır.

Nadir şah deyir: “İkinci fikrim budur: gərəkdir İncil bizim dilə tərcümə oluna”. Bu planını həyata keçirməkdə Nadir şah öz məqsədini aşağıdakı kimi izah edir: “Dövlətin mənfəəti üçün hər padşaha lazım gəlir qeyri-tayfanın dinini bilsin, tainki qeyri-tayfa ilə dininə müvafiq rəftar olunsun”. Nadir şahın dilindən səsləndirilən bu fikirlər Nərimanovun dini tolerantlıq haqqında düşüncələrinin ifadəsi olmaqla və əsərin müasirliyini şərtləndirən keyfiyyətlərdən biri kimi çıxış etməklə bərabər, yazıcının bütün əsərlərindən keçən ümumi bir konsepsiyanın təsdiqi kimi səslənir: “İncil”lə təmsil olunan xristianlığın da əsasında Tövhid dayandığı , “İncil” Allahın nazil etdiyi müqəddəs kitablardan biri olduğu , həqiqi “İncil”lə “Qurani-Kərim” arasında ziddiyyət olmadığı üçün hər iki dinin daşıyıcıları bir-birinə ehtiram bəsləməlidirlər. Bu konsepsiya çağdaş zamanda aktuallaşan tolerantlıq və multikultural dəyərlər baxımından da tam müasir və aktual səslənir.

III.3. İBRAHİM BƏY MUSABƏYOV

III.3.1. İ.MUSABƏYOVUN HEKAYƏ VƏ POVESTLƏRİ

XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan maarifçi realist bədii nəsrinin tarixində İbrahim bəy Musabəyovun (1881-1942) əhəmiyyətli mövqeyi vardır. O, bədii yaradıcılığa uşaqlar üçün yazdığı “Rəhmli arvad” və “Rzanın qutusu” adlı hekayələrlə gəlmişdir. Hər iki hekayə “Məktəb” jurnalında çap olunmuşdur. Bu faktın özü İ.Musabəyovun ilk qələm təcrübələrinin uşaqların qıraət materiallarına olan ehtiyacını ödəmək məqsədilə yazıldığını göstərir. Hər iki hekayədə xalq ədəbiyyatından təsirlənmə açıq

nəzərə çarpır. Hekayələrdə müəllif ideyadan süjetə gələrək uşaqlara müəyyən əxlaqi keyfiyyətlər təbliğ edir. Hekayələrin əsasında dövrünün maarifçi uşaq nəsrində geniş yayılmış “yaxşılıqğa yaxşılıq” prinsipinə uyğun qurulmuş süjetlər dayanır. Hekayələrdə imkansız, yoxsul ailələrin qarşılaşdığı problemlər, bu problemlərin uşaqların normal yaşayışına mənfi təsiri məsələsi qabardılır. Varlı, imkanlı insanların yoxsul ailələrə mərhəmətli yanaşması zərurəti təbliğ edilir. Tədqiqatlarda doğru vurğulanır ki, bu dövrün əksər uşaq hekayələrində olduğu kimi, İ.Musabəyovun da əsərərində “Tolstoyun ümumi və qarşılıqlı məhəbbətə çağırış ideyasının” təsiri açıq hiss olunur (14,179). Təbliği mahiyyət daşıyan hekayələrdə canlı həyatın realist təsviri, obrazların dolğun səciyyəsi nəzərə çarpmır. Müəllif ideyası bu əsərlərdə sadə və ibtidai bir süjetdə oxucuya təqdim olunur.

İ.Musabəyov “Rəhmli arvad” və “Rzanın qutusu” əsərlərindən sonra “Cəhalət fədailəri”, “Xoşbəxtlər”, “Gözəllərin vəfası” povestlərini uşaq hekayələri ilə eyni ildə yazmasına baxmayaraq həmin povestləri müəllifin yaradıcılığında ideya-sənətkarlıq baxımından yeni bir mərhələ kimi dəyərləndirmək olar. Əgər “Rəhmli arvad” və “Rzanın qutusu” hekayələrində daha çox müəllim-yazıçı kimi çıxış edirdisə, povestlərində artıq o, professional maarifçi-yazıçı səviyyəsinə qalxa bilir. Doğrudur, ədəbiyyatşünaslıqda İ.Musabəyovun povestlərinin sənətkarlıq cəhətdən zəif olması, “səthi, sxematik bir əhvalat üzərində yazılması”, “povestdən daha çox povest haqqında plana oxşaması”na dair fikirlər səslənmişdir (15,321).

Povestləri “maarifçi realizmin bəzi tələblərinə cavab vermək baxımından əhəmiyyətli” hesab edən (27,110) tədqiqatçı mövqeyində də əsərlərin sənətkarlıq cəhətdən zəifliyinə işarə vardır.

Əlbəttə, bu povestlər ideya-bədii cəhətdən müəllifin “Neft və milyonlar səltənətində” əsəri ilə eyni səviyyədə deyil. Lakin “Cəhalət fədailəri”, “Xoşbəxtlər” və “Gözəllərin vəfası”nda ya-

zıçının hekayələrindəki primitiv didaktikadan, “quru nəsihətçilik ruhu”ndan (N.Vəlixanov) uzaqlaşdığını, povestlərin süjet xəttində əks olunan hadisələrin həyatı müşahidələrdən doğduğunu, müəllifin folklor süjetlərinin təsirindən çıxmasını, həyatı hadisələri maraqlı süjet xəttində ifadə imkanlarının kifayət qədər gücləndiyini qeyd etmək lazımdır. Müəllif təhkiyəsində əsərdən əsərə artan şirinlik və səmimilik, dilin rəvanlığı, sözlə canlı portret yaratmaq ustalığı, təbiət aləmi ilə qəhrəmanların psixoloji durumu arasındakı səsleşmələrin sənətkarlıqla qələmə alınması, obrazların daxili dünyasına nüfuzun dərinliyi də diqqəti çəkir.

Maarifçi sənətkar kimi açıq tendensiyalılıq onun bütün yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan estetik prinsipdir. Lakin yazıçının yaradıcılığında açıq tendensiyalılığın fərqli keyfiyyətdə təzahürünü də nəzərdən qaçırmaq olmaz. Hekayələrindəki bədii təsvirin bütövlükdə açıq tendensiyalılığa tabe tutulması halını onun povestləri üçün səciyyəvi hal hesab etmək olmaz. Povestlərdə də açıq tendensiyalılıq var. Bu cəhət hətta əsərlərin sərlövhəsində də özünü göstərir. Ədəbiyyatşünaslığımızda məsələnin bu tərəfinə diqqət yetirilmişdir: “Cəhalət fədailəri”, “Xoşbəxtlər” povestlərinin adlarından da məlum olur ki, müəllif əsərlərinə sərlövhə verəndə də açıq tendensiyaya müraciət etmişdir” (27,110). Ədəbiyyatşünaslıq “didaktik başlanğıc və sonluq”u “İ.Musabəyvun bədii nəsrinin tərkib hissəsi” hesab edən də (27,111) haqlıdır. Ancaq burası da var ki, əgər “didaktik başlanğıc və sonluq” onun əsərlərinin əvvəli və sonu üçün səciyyəvi hal hesab edilirsə, bu mahiyyətcə, əsərlərin əsas hissəsinin realist həyatı müşahidələrə əsaslandığını təsdiq edir. Məsələnin bu tərəfi İ.Musabəyovun əsərlərində müəllifin maarifçi mövqeyinin birbaşa ifadəsi olan hissələrlə həyat hadisələrini həssas və iti müşahidədən doğan hissələri ayırmağı zərurətə çevirir. Bu isə o deməkdir ki, İ.Musabəyovun povestlərində realist həyatı təsvirlər aparıcıdır və bu cəhət bəzən o qədər qüv-

vətlənir ki, müəllifin açıq tendensiyalı mövqeyini birbaşa təsdiq etmir, bəzən isə onunla ziddiyyət yaradır. Bu cəhət xüsusi maraq doğurur. Çünki ədəbiyyatşünaslıq çox vaxt həmin əsərləri təhlil obyektinə çevirəndə müəllifin açıq tendensiyalı mövqeyini önə çəkir. Bu da nəticə etibarı ilə bədii mətn həqiqətlərini arxa plana atır və povestlərin obyektiv ideyasını düzgün müəyyənləşdirməyə mane olur.

A.Zamanov yazır: “İ.Musabəyovun “Cəhalət fədailəri” və “Xoşbəxtlər” adlı əsərlərində müəllif köhnə cəmiyyətin başqa qüsurlarını, vaxtilə xalqın çəkilməz dərdlərindən olan ailə və məişətdəki nadanlıq, sevgililərin qovuşmasına mane olan cəhaləti, qədim ata-baba adətlərinin çürük cəhətlərini tənqidə tutub, özünəməxsus əxlaqi nəticələr çıxarmışdır” (28,96). A.zamanovun bu qənaəti öz başlanğıcını bədii mətn həqiqətlərinin ümumiləşdirilməsindən yox, “Minanın şagirdləri ilə Rəşidin sağalmamış naxoşları”nın dilindən səslənən:

- Rəhmət olsun sizə, ay nakamlar, ay cəhalət fədailəri! – deyər ağlaşdılar – sözləri vasitəsilə müəllifin qəhrəmanları cəhalət qurbanı hesab etməsi tendensiyasından götürür. Hətta bu bir cümlədə ifadə olunan açıq tendensiya ədəbiyyatşünaslığı N.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsinin qəhrəmanları – Fəxrəddin və Səadətlə “Cəhalət fədailəri”nin qəhrəmanları – Rəşid və Mina arasında tipoloji yaxınlıq axtarmağa gətirib çıxarır. Hər iki əsərin qəhrəmanları vətəndaşlıq düşüncəsi ilə yaşayan, millətin maariflənməsi, tərəqqisi yolunda çalışan ziyalı insanlardır. Bu mənada müqayisəyə yer var. Lakin Fəxrəddinin və Səadətin üzləşdiyi mühitlə Rəşidin və Minanın içində olduğu mühiti eyniləşdirmək, bu mühitlər arasındakı fərqi görməmək “Cəhalət fədailəri”nin bədii mətn həqiqətlərindən çıxış etməyin nəticəsidir. Çünki biz “Fəxrəddin və Səadət xanımın arzularına qovuşmasına sədd çəkən cəhaləti, feodal əxlaqını”, “şəxsiyyət azadlığına, onun təbii meyllərinə qarşı duran cəhalət” mühitini İ.Musabəyovun əsərində görürük. “Cəhalət fə-

dailəri”nin qəhrəmanları tamamilə fərqli bir mühitdə fəaliyyət göstərirlər. Povestdə maarif ziyası ilə işıqlanan və işıqlanmaqda olan bir mühit təsvir olunur. Düşünmək olar ki, müqayisə müstəvisinə gətirilən əsərlərdə təsvir predmetinə çevrilən mühitlər arasındakı fərq bu əsərlərin fərqli zamanların hadisələrini əks etdirməsi ilə, XIX əsrin 90-cı illərindən XX əsrin 10-cu illərinə qədər keçən zamanda ictimai mühitdəki irəliyə doğru inkişafı şərtlənir. Bu mənada “Cəhalət fədailəri”ni mövzunun bədii əksi baxımından “Müsibəti-Fəxrəddin”in “bəsit” variantı hesab etmək yanlışdır (27,111). Əksinə, XIX əsrin 80-ci illərindən XX əsrin 10-cu illərinə qədər keçən 20 illik müddətdə milli ictimai mühitdəki irəliləyişi, tərəqqini, maarifə, elmə, təhsilə artan total marağı həssaslıqla müşahidə edib əks etdirdiyi üçün “Cəhalət fədailəri”ndə müəllifin mövzuya tam fərqli və orijinal yanaşmasını xüsusi vurğulamaq lazımdır (əsərin bədii cəhətdən “Müsibəti-Fəxrəddin” səviyyəsinə qalxa bilməməsi məsələnin tamam başqa tərəfidir).

İbrahim bəy Musabəyov irsinin tədqiqatçısı kimi tanınan G.İbrahimqızının iki bir-birinə zidd mülahizəsi ədəbiyyatşünaslığın “Cəhalət fədailəri”nə metodoloji yanaşmalarındakı ziddiyyətləri də açmağa imkan verir.

G.İbrahimqızı yazır: “Maraqlıdır ki, Rəşid və Mina nisbətən qabaqcıl, mədəni bir mühitdə böyüyüb tərbiyələnmişlər” (26,48). Cəmi bir abzas sonra tədqiqatçının aşağıdakı fikri diqqətimizi çəkir: “Mina və Rəşid surətləri yaşadıkları dövr üçün “zülmət səltənəti”ndə bir işığa bənzəyirdi” (9,48). Mülahizələrdəki ziddiyyət, birinin o birini inkar etməsi göz qabağındadır. Bu ziddiyyətin kökü haradan gəlir? Tədqiqatçının bu cür bir-birini tam inkar edən mülahizələr söyləməsi təsadüfidirmi? Yox, təsadüfi deyil.

Birinci mülahizəni söyləyərkən, tədqiqatçı bilavasitə bədii mətndən çıxış edir. İkinci mülahizə isə yazıçının qəhrəmanlarının taleyinə açıq tendensiyalı münasibətindən, onların hər ikisi-

nin cəhalət qurbanları olmasına dair qənaətdən, povestin adından, ən əsası isə zamanın ideoloji diktələrindən qüvvət alır.

G.İbrahimqızının bir mülahizəsi də müəllif tendensiyası ilə bədii mətn arasındakı fərqi söykənən qənaət kimi maraqlıdır: “Beləliklə, povest faciəvi sonluqla, baş qəhrəmanların öldürülməsi hadisəsilə bitir.

Doğrudur, belə sonluq tamamilə təbiidir: O, əsərin bədii qüvvəsini artırır; hiss etdirir ki, gözəl idealları həyata keçirtmək çətin və ağır olmuşdur. Ancaq bununla belə, sonluğun əsərin bütün bədii məntiqi ilə əsaslanmadığını demək lazımdır. Rəhim yalnız əsərin sonunda peyda olur və buna görə də onun hərəkəti bədii cəhətdən şərtlənməmiş olur” (9,49).

Faciəvi sonluğun “tamamilə təbii” hesab edilməsi ədəbiyyatşünaslığımızda kök atmış yalnız elmi baxışdan irəli gəlir: Feodal-patriarxal mühit “zülmət səltənəti”dir, qaranlıq və nadan, büsbütün cəhalət mühitidir və bu mühitdə işıqlı arzular və əməllərlə yaşayanların məhvi tam təbiidir.

Ancaq “Cəhalət fədailəri”nin realist mətni qəhrəmanların taleyini onların yaşadıkları işıqlı bir mühitlə sıx əlaqədə ölümə yox, xoşbəxtliyə qovuşdurur. Süjetin bu cür inkişafı və məntiqi nə maarifçiliyin nadan mühitə, cəhalət mühitinə qarşı mübarizə tendensiyasına, nə də sovet ədəbiyyatşünaslığının ideoloji mövqelərinə uyğun gəlmir. Buna görə də “sonluğun əsərin bədii məntiqi ilə əsaslanmadığı” fikri meydana çıxır. Ədəbiyyatşünaslıq bu cəhəti əsərin bədii zəifliyi kimi qələmə versə də, “sonluğun əsərin bədii məntiqi ilə əsaslanmaması” düşüncəsi bədii mətnin tamam fərqli bir məntiqi ifadə etdiyini, real həyat həqiqətlərindən güc aldığını göstərir və müəllifin cəmiyyət həyatında baş verənləri iti realist qələmlə əks etdirmək səriştəsini sübut edir.

“Cəhalət fədailəri”ndə biz tamam fərqli bir mühit, fərqli bir dünya ilə qarşılaşırıq. Adətən, maarifçi realist əsərdə qəhrəman mühitin fəvqündə dayanır, mühitlə qəhrəman arasındakı

əsaslı fərq bədii konflikti şərtləndirən amil rolunda çıxış edir. Maarifçi realizmin estetik prinsipi kimi ədəbiyyatşünaslıq məsələnin bu tərəfini belə ümumiləşdirir: “Belə ki, onların (maarifçi realistlərin – T.S.) maarifçi qəhrəmanları düşdükləri və fəaliyyət göstərdikləri mühit üçün tipik olurlar. Onlar əqidə və baxışları, ümumi inkişaf səviyyələri, təbliğ etdikləri ideyaların vəzni etibarını ilə əhatə olunduqları digər adamlardan yüksəkədə dururlar” (12, 37-38). Heç şübhəsiz ki, milli düşüncə, vətəndaşlıq ideali baxımından Rəşid və Mina da onları əhatə edən insanlardan yüksəkədə dayanırlar. Ancaq məsələ burasındadır ki, “Cəhalət fədailəri”nin maarifçi qəhrəmanları ilə onların mühiti, onları əhatə edən insanlar arasında ziddiyyət yoxdur. Mühit maarif, elm, təhsil və milli rifah yolunda mübarizə qəhrəmanları qarşısında maneə rolunda çıxış etmir, əksinə, bu istqamətdəki fəaliyyətlərində onlara yardımçı olur. “Cəhalət fədailəri”nin maarifçi qəhrəmanları N.Nərimanovun “Nadanlıq” dramındakı maarifçi qəhrəmanın qarşılaşdığı “heç görmədim ki, oxuyandan ağıllı çıxsın. Sizi inandırırım ki, oxumaq adamı sırf dəli eləyir” deyən nadan mühit təmsilçisi ilə qarşı-qarşıya deyil.

İ.Musabəyov bizi elm və təhsilin insan həyatındakı rolunu bu və digər dərəcədə dərk etmiş gerçək bir milli mühitlə qarşılaşdırır.

“Cəhalət fədailəri”nin maarifçi qəhrəmanı Rəşid “bir fəqir kişinin oğlu”dur. Müəllif bu fəqir kişini bizə belə təqdim edir: “Onun atası Rəhim çox çətinlik ilə əhli-əyalının çörəyini qazandığı halda yenə oğlunu oxudurdu. Rəhim kişi özü hərçənd oxumuş adam deyil idi, lakin yenə elmin insana nəfli və fərz olduğunu yaxşıca bilirdi” (16,72).

“Nadanlıq” mühitindən keçən 20 il ərzində milli mühitdəki inkişaf iti yazıçı müşahidəsindən kənar qalmır. “Cəhalət fədailəri” ilə Ə.Haqverdiyevin “Bəxtsiz cavan”ındakı eyni situasiyanı müqayisə etmək bu həqiqəti bir daha təsdiq edir. Hər iki əsərin qəhrəmanları “gimnazianı qurtarıb təbiət elmini oxu-

mağa” getmək arzusundadırlar. Lakin Haqverdiyevin qəhrəmanını onu əhatə edən cəhalət mühitinin yaratdığı maneələr uzundan arzusunu gerçəkləşdirə bilmir. “Cəhalət fədailəri”nin qəhrəmanının qarşısında belə maneə yoxdur. Əksinə, qəhrəmanın bu arzusunu gerçəkləşdirməsi üçün nəinki özünün, hətta sevdiyi qızın ailəsi onun üçün hər cür şərait yaradır. “Oğul, gedirsən, uğurlar olsun, Allah nicat versin!” deyən Minanın atası qızının məhəbbət bəslədiyi oğlanın elm, təhsil, millət fədaisi olduğunu görəndə evinin qapılarını onun üzünə taybatay açır. Eyni zamanda, təhsil aldığı müddətdə qarşılaşdığı maddi problemlərin həllinə yardımçı olur.

Povestdə elə bir mühitdən söhbət gedir ki, burada ata və analar nəinki qızlarının oxuması, təhsil alması və bir sənət, ixtisas sahibi olmasının əleyhinə deyillər, həm də qızlarının başqa imkansız ailələrin qızlarının oxuması üçün çalışmasına təkan verir, bu işdə maddi və mənəvi dəstəklərini əsirgəməirlər.

Əsərdə Mina müəllifin maarifçi qadın qəhrəmanı kimi xüsusi diqqət çəkir. Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatında qadının maarifçi qəhrəman rolunda təqdimi baxımından, düşünürük ki, “Cəhalət fədailəri” ilk əsərdir. XX əsrin əvvəllərinin bədii əksini verən əsərdə qadına maarifçi qəhrəman rolu verilməsinin özü milli mühitdəki inkişafın və intibahın əsaslı göstəricilərindən biri hesab oluna bilər. Bu maarifçi qəhrəman nəinki mütərəqqi arzuları, düşüncələri ilə diqqəti çəkir, həm də arzu və düşüncələrini əməli işində reallaşdırmaq gücünə malikdir. Minanın bu istiqamətdəki əməli fəaliyyəti müəllif fantaziyasının məhsulu, utopiya deyil. Minanın gerçəkləşdirdiyi missiya XX əsrin əvvəllərinin reallıqlarının bədii ifadəsidir.

Rəşidlə dialoqunda Mina deyir:

“Əzizim, bilirmisiniz nə var: mən görürəm ki, bu saat bizim millətə müəllimlər və qız məktəblər lazımdır. Bu məsələ üstə mən atam ilə danışmışam və mənəim xahişim budur ki, məktəbi qurtaran kimi öz xərcim ilə bir balaca ev kirayə edim

və orada 20-30 qız üçün bir məktəb açıb, bunları oxutmağa başlayım. Məvacib mənə lazım deyil; qaldı ki, ev kirayəsi, onu da atam mənə söz verib ki, ildə 40 manat mənə və millətim üçün versin” (16,76).

Millətin qız balaları üçün məktəb açan Minanın prototipi və ya prototipləri haqqında düşünəndə nikbin qənaətlərə gəlmək mümkündür. Məktəb tarixinə dair araşdırmalardan XIX əsrin 30-cu illərindən ilk qız məktəblərinin açılmasına və bu məktəbləri ziyalı Azərbaycan qadınlarının təşkil etməsinə dair məlumatlar alırıq. Məşədi Səkinə, Xırdaxanım, Güllübəyim adlı ziyalı qadınların Azərbaycanda ilk qız məktəblərinin təşkilatçısı və müəllimi olması haqqında məlumatlar tədqiqatlarda yer alır (4,203). XIX əsrin ikinci yarısından XX əsrin əvvəllərinə qədər keçən müddət ərzində qız məktəblərinin sayının sürətlə artması, müxtəlif tipli qız məktəblərinin yaranmasına dair də tədqiqatlarda müfəssəl məlumatlar var (4,202-221). Deməli, Minanı bu qız məktəblərində dərs deyən Azərbaycanlı qadın ziyalıların ümumiləşdirilmiş obrazı kimi qəbul etmək olar.

Tarixi faktlar göstərir ki, qız məktəblərinin maliyyələşməsində xeyriyyə cəmiyyətləri, ayrı-ayrı imkanlı şəxslər fəal rol oynamışlar. XIX əsrin ortalarında fəaliyyət göstərən “Müqəddəs Nina” xeyriyyə cəmiyyətinin, XX əsrin əvvəllərində H.Z.Tağıyevin fəaliyyəti deyilənləri sübut etmək baxımından kifayət qədər səciyyəvi faktlardır.

“Cəhalət fədailəri” əsəri həmin tarixi prosesin bədii əksi baxımından da maraq doğurur. Əsərdə cəmiyyətdə təhsilin, xüsusən qadın təhsilinin inkişafı üçün xeyriyyə cəmiyyətlərinin oynadığı rol da öz bədii təcəssümünü tapır.

Povestdə Minanın atası – tacir Pənah obrazı milli intibah uğrunda mübarizə hərəkətində burjuaziyanın oynadığı rolu simvollaşdırır. Müəllif onu elmə, təhsilə güclü rəğbəti olan geniş dünyagörüşlü bir insanın obrazı kimi yaradır.

Əsərdə ictimai həyatda gedən mütərəqqi proseslərə “ictimai yuxarılar”ın (Y.Qarayev) münasibəti tam müsbət planda inikas olunur. Əlbəttə, milli intibah uğrunda mübarizədə “ictimai yuxarılar”ın iştirakını müəllif genişliyi ilə əks etdirməyi bir məqsəd kimi qarşısına qoymur. Bununla bərabər, tacir Pənah obrazına yüklənən estetik missiya məsələnin bu tərəfini kifayət qədər dolğunluqla əks etdirir.

İ.Musabəyov cəmiyyətin irəliyə doğru hərəkətinin milli birliklə təmin olunacağına dair ideyanı gerçəkləşdirir. İmkanlı şəxslərin, varlıların Minanın və Rəşidin maarifçi planlarının gerçəkləşməsinə daim təkan verməsinə dair müəllif təhkiyəsində özünə yer alan informasiyalar bu məqsədə xidmət edir. “Az vaxtdan sonra Rəşidin bu insanlığını və himmətini hər kəs bildi və Rəşidin yanına gələn fəqir naxoşlar artdığı kimi, dövlətliklər də artdı, çünki hər kəs bunu özünə vəzifə bildi”. İ.Musabəyov milli bilik uğrunda mübarizədə cəmiyyətin müxtəlif təbəqələrinin nümayiş etdirdiyi vətəndaşlıq düşüncəsini ön çəkir. “Hər kəs bunu özünə vəzifə bildi” sözləri milli birliyin, harmoniyanın formalaşmaqda olduğuna işarədir.

Əsərdə (“Epiloq” səciyyəsi daşıyan hissədə) Mina və Rəşidin bir-birinə olan dərin məhəbbətinə, onların xoşbəxtliklərinə qısqanclıq hissi ilə yanaşan Abbasəli oğlu Rəhimin pul gücünə sevgililəri öldürmək istəyi baş tutmur. Müəllif nöqtəyi-nəzərində məsələnin bu tərəfinə aşağıdakı kimi yozum verilir: “Lakin Mina ilə Rəşidin millətə etdiyi xidmət hər kəsə şayan olduğundan, heç kəs bunları öldürməyə razı olmadı”. Bu sözlər tək-cə Rəhimin istəyinin uğursuzluqla nəticələnməsinin səbəbini izah etmir, həm də cəmiyyətdə gedən mütərəqqi proseslərin səmərəli nəticələrini ortaya qoyur. Rəşidin və Minanın öldürülməsinə heç kəsin razı olmaması ictimai düşüncənin milli özünüdürək istiqamətindəki uğurlarının reallığını şərtləndirir. Abbasəli oğlu Rəhimin milli hərəkət öncüllərinin xoşbəxtliyini qısqanması onun cəmiyyətdə gedən proseslərdən kənar qaldığı-

nı göstərir. Rəhimin qatilliyə aparən hərəkəti milli birlik hərəkatında zəif nöqtələrin olmasının göstəricisidir. Müəllif mövqeyi bu zəif nöqtələrin aradan qaldırılmasına, deməli, milli birlik uğrunda mübarizənin daha əzmlə davam etdirilməsinə mətnaltı qatdakı çağırışla ifadə olunur. Povestin süjet xəttinin əsasında duran hadisələrlə “epiloq”dakı hadisəni də bu çağırış ideyası birləşdirir.

İ.Musabəyovun “Cəhalət fədailəri” povestini onun sonrakı povestləri ilə (“Xoşbəxtlər” və “Gözəllərin vəfası” əsərləri ilə) birləşdirən iki əsas cəhət vardır. Birincisi, hər üç povestin süjet xəttinin əsasında məhəbbət motivi dayanır. İkincisi, müəllif bir-birini sevən gənclərin taleyini ictimai mühitlə sıx əlaqədə təsvir edir. Məsələnin bu tərəfi povestlərin ictimai mənasını, sosial məzmununu qüvvətləndirir. Məhəbbət süjetindən həm də müəllif öz ictimai görüşlərini, maarifçi baxışlarını ifadə etmək üçün bir vasitə kimi istifadə edir. Lakin povestlərdə maarifçi dünyagörüşünün bədii ifadəsi, başqa sözlə, açıq tendensiyalılıq bütün əsərlərdə eyni səviyyədə təzahür etmir. “Cəhalət fədailəri” povestində məhəbbət süjeti ilə maarifçi dünyagörüşünün ifadəsi olan süjet paralellik yaradır. Bu süjetlər əsərdə bərabər hüquqda yer alır. Qəhrəmanların da xarakteri süjet xətlərindəki paralellikdən güc alır. Rəşid və Mina bir-birini odlu məhəbbətlə sevən gənclər olmaqdan başqa, əsərdə həm də əvvəldən axıra qədər ictimai düşüncə qəhrəmanı kimi yer tuturlar. Onların bir-birinə qarşılıqlı məhəbbət bəsləmələrində hər ikisinin vətənpərvər gənc olmaları, tərədən dırnağa milli düşüncə ilə yaşamaları amili mühüm rol oynayır.

“Xoşbəxtlər” povestində də məhəbbət motivi süjet xəttinin əsasında dayanır. Lakin burada qəhrəmanların – Aslanın və Cahanın bir-birinə vurğunluğu birmənalı olaraq hər iki gəncin təbii istəklərindən qidalanır. Lakin bu təbii istəklər, iki gəncin qarşılıqlı məhəbbəti məişət mühitinin maneələri ilə qarşılaşır. Sevən gənclərin mənafeyi ilə ailələrin mənafelərinin üst-üstə

düşməməsi bədii konfliktin əsasında dayanır. Bədii konflikt həm də müəllifin maarifçi idealının inikas vasitəsinə çevrilir və onun təsdiqinə hesablanır.

Bir birini sevən gənclərin ailələri arasında ədavət vardır. Müəllif təhkiyəsindən məlum olur ki, on il əvvəl “Aslanın əmisi oğlu Məhəmməd kişinin qardaşı oğlunu doğrayıb öldürmüşdü. Bu səbəbə görə bu iki tərəfin arasında qan davası, yəni qisas davası var idi”.

Bədii konfliktin bu şəkildə müəyyənləşməsi müəllif niyyətindən irəli gəlir. Müəllif niyyətinin özü də, real həyat hadisələrindən qidalanır. Hər hansı bir ölüm hadisəsinin ailələr, bəzən nəsilər və tayfalar arasında uzun illər davam edən qan davasına səbəb olması, əlbəttə, ciddi ictimai problemdir, milli intibah hərəkatı qarşısında duran maneələrdən biridir. Aslanın dili ilə səsləndirilən aşağıdakı fikirlər bunun ifadəsidir:

“Bax gör, biz müsəlmanlar nəyik, nə fikirdəyik və nə yaşayışıdayıq? Ölən müsəlman, öldürülən müsəlman, dustaqxanada illər ilə yatan müsəlman, balaları ac, övrəti çılpaq qalan müsəlman!.. Ürəyi yara müsəlman, üzü qara müsəlman, çörəyi para müsəlman!..

Odur, görürsən iki tərəsa, rus və qeyrisi bu gün dalaşdılar, savaşıdılar, üç gün aradan keçməmiş yenə barışdılar, qardaş oldular, çox bərkə düşəndə suda, divana getdilər. Amma biz müsəlmanlar divan nədir, şəriət nədir, bəlkə də, insan olduğumuzu unudub tüfəng, xəncər dəstəyindən yapışıyıq” (16,95).

Müəllif təhkiyəsində ailələr arasında qan davasının olmasına dair verilən informasiya, milli müsəlman mühitində yayılan qan davalarına əsərin qəhrəmanının verdiyi şərhlər ədəbiyyatşünaslığı povesti qan davası əleyhinə yazılmış əsər kimi, eyni zamanda, burada təsvir edilən mühiti büsbütün cəhalət və nadan bir mühit kimi xarakterizəyə gətirib çıxarmışdır. Ədəbiyyatşünaslıqda Aslanın və Cahanın yaşadığı mühitin ünvanına kifayət qədər sərt ifadələr işlədilir. G.İbrahimqızı bu mühiti “qəddar

qayda-qanunlarla” idarə olunan, “qatı cahil mühit” ifadələri ilə damğalayır. A.Zamanov bu mühiti “cəhalətin qara zəncirinin” “kök saldığı cəmiyyət” kimi xarakterizə edir. Aslanın və Cahanın yaşadığı cəmiyyət qan davasının tüğyan etdiyi bir mühit kimi alınaraq, “Müsibəti-Fəxrəddin”dəki mühitlə eyniləşdirilir.

G.İbrahimqızı yazır: “Müəllif həmin hadisəni (qan davası – T.S.) povestə daxil etməklə konfliktə xeyli gücləndirmişdir. Düşmənçilik, qan davası keçmiş Azərbaycan həyatının tipik hadisələrindəndir: ona qarşı qabaqcıl, maarifpərvər adamlarımız həmişə mübarizə aparmışlar: bu mövzu ədəbiyyatda yüksək bədii həllini tapmışdır. N.Vəzirovun “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsi bu mövzunun misilsiz bədii həlli nümunəsidir” (9,39). Ədəbiyyatşünaslığın ümumi qənaəti bundan ibarətdir ki, “Xoşbəxtlər” ədəbiyyatımızda “daha dərindən işlənən” (A.Zamanov) bir mövzunun ideya-bədii cəhətdən zəif təkrarından ibarətdir. Əlbəttə, məsələlərin bu cür qoyuluşu ilə razılaşmaq olmaz. Birincisi, ona görə ki, “Müsibəti-Fəxrəddin” və “Xoşbəxtlər” fərqli zamanların hadisələrini əks etdirir. İnikas olunan hadisələrin zamanları arasında ən azı iki onillik fərq vardır. Onların əsərlərində əks olunan “qan davaları” hər bir əsərin inikas etdiyi zamanla şərtlənən “qan davaları”dır. Bu mənada N.Vəzirovun əsərində əks olunan qan davasının səciyyəsi tamamilə fərqlidir. Bu fərq, ilk növbədə, 90-cı illərdən keçən iyirmi illik müddət ərzində milli mühitdə qan davasına ehtiraslı müasibətin əsaslı dərəcədə zəifləməsindən yaranır. “Xoşbəxtlər”də orijinallığı şərtləndirən cəhət budur ki, müəllif XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan mühitində qan davası ənənəsinin zəiflədiyini, nəsil, tayfalar, ailələr arasında aktiv qarşılıqlıya çevrilmədiyini müşahidə edə bilmiş, ailələr arasındakı ədavəti məhz bu yöndən, boyaları tündləşdirmədən əks etdirmişdir. “Müsibəti-Fəxrəddin”dən fərqli olaraq “Xoşbəxtlər”də tərəflərin qan tökməyə ehtiraslı münasibətini görmürük. Su üstündə mübahisədə cavanlardan birinin o birini öldürməsi ailələr arasındakı dostluq

münasibətini, əlbəttə, pozmuş, ailələr bir-biri ilə haqq-salamı kəsmiş, aralarında ədavətli münasibət yaranmışdır. Lakin bu ədavət passiv xarakter daşıyır və heç bir tərəf “qana qan” prinsipini əməli fəaliyyətə çevirmir. Ailələr öz aralarında münasibət saxlamır, bir-birinin xeyir-şərində iştirak etməmək, bir-birinə qız alıb verməməklə kifayətlənirlər. Ailələr arasındakı ədavət insanların (daha çox böyüklərin, ailə, nəsil başçılarının) iç dünyasında yığılıb qalan kin səviyyəsindədir. Hətta ailələr arasındakı ədavətdən ailənin bəzi üzvlərinin heç xəbəri yoxdur. Məsələn, Cahən Aslanı sevdiyini rəfiqəsi Fatmaya deyəndə müəllif təhkiyəsindən məlum olur ki, onlar bu ədavətdən xəbərsizdirlər. Məsələnin məhz bu tərəfi ailələr arasındakı bu ədavəti, müəllif şərhinə rəğmən belə, əsl qan davası kimi qəbul etməyi mümkünsüz edir. Bu mənada İ.Musabəyovun əsərində inikas olunan mühiti “qəddar qayda-qanunlar”la idarə olunan “qatı cahil mühit” kimi qələmə vermək bədii mətn həqiqətləri ilə heç cür təsdiq olunmur.

Mühitin “qatı cahil”, “qəddar qayda-qanunlarla idarə olunan” kimi xarakterizəsində insanın adı insani hüquqlarına hörmət edilməməsi, evlənmə zamanı ailə quranların rəyinin soruşulmaması, bütün məsələlərin ataların hökmü ilə həll olunması məsələləri də əsas arqumentlər cərgəsində yer alır. Bu məsələlərə münasibətdə də müəllifin mühiti “qatı cahil” kimi qələmə verməsi görünür. Əsərdə Aslanın atası qan düşməninin qızını evinə gəlin gətirməkdən imtina edir. Bunun müqabilində o, Aslanın sevib, seçib, bəyəndiyi istənilən qıza elçi getməyə hazırdır. Rəsul kişi bu istəyini dərin ürək yangısı ilə bəyan edir: “Mənim oğlum özü üçün bu kənddə qız tapıb bəyənməyirsə, mən o biri kənddən onun üçün qız alaram, orada tapmasa, gedib şəhərdən alaram. Amma düşmən ayağına nəinki qız üçün, hətta can üçün getmərim”. Ata öz məntiqində büsbütün haqlıdır. Ona görə ki, o patriarxal qanunlardan, namus qanunundan çıxış edir. Namus qanunu milli tarixi ənənədən gəlir və

həyatımızın qanunu kimi əbədi yaşamağa haqqı var. Ona görə də Rəsul kişinin məsələyə münasibəti cahillik, nadanlıq, qəddarlıq prizmasından yox, Azərbaycan xalqının tarixi xarakterindən çıxış edilərək, mərdlik, kişilik kimi əxlaqi sifətlər mövqeyindən qiymətləndirilməlidir.

Ədəbiyyatşünaslıq realizmin əsas estetik keyfiyyətlərindən biri hesab etdiyi tipikləşdirmə prinsipini qeyd-şərtsiz bədii təsvirdə özünə yer alan bütün situasiyalara və obrazlara tətbiq etdikdə qəribə mənzərə yaranır. Məsələn, ədəbiyyatşünaslıq Cahanın atasının qızını ərə verərkən onun rəyini soruşmamasını sovet rejimindən əvvəlki milli cəmiyyətdə yaşayan bütün ataların xarakteri kimi ümumiləşdirir. Halbuki biz “Xoşbəxtlər”də iki ata obrazı ilə qarşılaşırıq və onların bu məsələyə yanaşmalarında kifayət qədər fərqli hallar müşahidə edirik. Doğrudur, əsərin başlanğıcında Aslanın dilindən oğulların və qızların evlənməsində tərəflərin hüquqsuzluğuna, ataların hökm-fərma olmalarına dair sərt tənqidi mövqe nümayiş etdirilir. Aslan qarşılıqlı sevgi, anlaşma olmadan qurulan ailələrin bünövrəsinin möhkəm olmadığını, sonradan ailədə yaranan bütün fəsadların kökündə bu bəlanın dayanması fikrini önə çəkir: “Aslan burasını da çox yaxşı bilirdi ki, bu qədər müsəlman cavan və cəvanələrin bədbəxt olmasına, tərki-təlaq etməsinə və ya ataları vəfat edən kimi gedib onlar alan övrətdən başqa daha bir övrət almalarına, ömürlərinin zəhərlənməsinə səbəb ancaq ata və analar “səni kimə verək, sənə kimi alağ” təklifini övladlarına eləmədiklərindəndir” (16,91). Heç şübhəsiz ki, bu mühakimələr təkcə obrazın mövqeyinin ifadəsi deyil. Bu mühakimələrdə müəllifin də məsələyə baxışının ifadəsi şübhə doğurmur.

Obrazın və müəllifin düşüncələrinin real, həyati faktlardan qidalanmasını da etiraf etmək lazımdır. Mövzunun, qaldırılan problemin aktuallığı da şübhə doğurmur. A.Zamanov məsələnin məhz bu tərəfini nəzərə alaraq doğru yazırdı ki, “ancaq bu mövzu zəmanəsi üçün o qədər aktual idi ki, Musabəyovun əsər-

ləri oxucuya artıq və əhəmiyyətsiz görünə bilməzdi” (28,98). “Xoşbəxtlər”də Cahanın atası Məhəmmədə dediyi “-Atacığım! Məgər Allah məni inəkdən də alçaq yaradıb? İnəyi satanda məndən sordun, bəs bu gün mənim özümü satanda nə üçün məndən sormadın ki, qızım, səni satıram, razısanmı?” (16,100) sözləri acı həqiqətin ifadəsidir. Oxucu bu sözlərin təsir altından o qədər də asanlıqla çıxıb bilmir. Müəllif real situasiyanın bədii əksini vermək üçün çox tutarlı detal tapır, Cahanın müqayisəsi vəziyyət haqqında dolğun təəssürat yaradır. Bu tipli situasiyaları müəllifin “nadanlığın amansız pəncəsində inləyən vətəndaşlarının donmuş şüuruna təsir göstərmək istəyi” kimi mənalandıran ədəbiyyatşünaslıq mövqelərini (28,97) də başa düşürük. Bununla bərabər, nadanlığın amansız pəncəsinin, “donmuş şüur”un birmənalı şəkildə bütöv cəmiyyətə aid edilməsini qəbul etmirik. XX əsrin əvvəllərinin ictimai mühitinin badan başa nadan bir mühit kimi xarakterizəsinin obyektiv həqiqətə uyğun olmadığını xüsusi vurğulayırıq. İ.Musabəyov özü də bu mühiti birmənalı şəkildə nadan bir mühit kimi qələmə vermək tendensiyasından uzaqdır. Ona görə də “İ.Musabəyov da ailəni, məişəti feodal-patriarxal köhnəliyin ən dərin şəkildə və geniş miqyasda kök saldığı bir özək, bir mühit kimi başa düşür” mülahizəsinə (9,50) şərik çıxmırıq. Düşünürük ki, bütövlükdə ədəbiyyatşünaslıqda, hətta müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında belə özünə yer alan bu tipli mülahizələrə tənqidi yanaşmağın və onları bədii mətn həqiqətlərindən çıxış edərək təkzib etməyin vaxtı çoxdan çatmışdır.

İ.Musabəyovun əsərlərinin uğurunu şərtləndirən əsas cəhətlərdən biri budur ki, o, bu əsərləri birmənalı şəkildə müəllif dünyagörüşünün inikas vasitəsinə çevirmir. Həyat yazığının əsərlərinə bütün mürəkkəblikləri və ziddiyyətləri ilə daxil olur. Məhz bu mürəkkəbliklər və ziddiyyətlər içərisində həyatın obyektiv mənzərəsi yaranır. Yazıçı ataların ailə həyatına mühafizəkar baxışlarına tənqidi yanaşır. “Xoşbəxtlər”də Məhəmməd

kişi ilə qızı Cahan arasında davam edən dialoq bu tənqidi yanaşmanın təzahürüdür. Müəllif məsələyə bu baxışını “Gözəllərin vəfası”nda davam etdirir. Povestdə Hacı Rəcəb ailə həyatına mühafizəkar münasibəti obrazlaşdırır. Əsərdə Hacı Rəcəbin dörd oğlundan ikisi bu mühafizəkar münasibətin qurbanları kimi təqdim olunur. Qardaşların üçüncüsü – Firuz gördüyü, sevdii qızla evlənmək istəyir. Yazıçı Firuzun sevərək evlənmək istəməsinə qardaşların baxışını belə təsvir edir: “Qardaşları isə bu işə çox şad oldular, çünki əvvəli Firuzu çox sevirildilər və ikincisi də özləri atalarının məramı ilə evləndiklərindən, hər biri özlərindən bədbəxt adam dünyada bilməyirdilər”(16,53). Bu sitatdan aydın göründüyü kimi, İ.Musabəyov Hacı Rəcəbin xarakterindəki mühafizəkarlığı önə çəkir. Hacı Rəcəb öz xarakteri ilə “Xoşbəxtlər”dəki Məhəmməd obrazı ilə tipoloji yaxınlıq yaradır. Bu iki obrazı XX əsrin əvvəllərində yaşaya ataların ümumiləşdirilmiş obrazı kimi qəbul etmək olarmı? Yaxud, onların ailə həyatına mühafizəkar münasibəti XX əsrin əvvəllərindəki ailələri tam şəkildə səciyyələndirə bilirmi? Şübhəsiz ki, yox.

Musabəyov nəsrinin təqdir olunmağa layiq cəhətlərindən biri budur ki, yaradıcılıq təcrübəsi artdıqca, o statik xarakterli obrazlar yaratmaqdan çəkinir. Onun yaratdığı obrazlar “müəyyən insan qüsurlarının obrazı” (M.Hüseyn) şəklində əyaniləşmir. İ.Musabəyov obraz yaradıcılığında maarifçi realizmin estetik prinsiplərindən irəli gələn bir cəhətdən də - obrazları birtərəfli estetik funksiyanın daşıyıcısına çevirməkdən də qaçmağa çalışır.

Məlum olduğu kimi, “maarifçi realist komediyaların (oxu: əsərlərin – T.S.) hamısına məxsus ümumi cəhət personajların bir-birinə zidd cəbhələrə bölünüb, hər ikisinin bədii cəhətdən birtərəfli işlənməsidir. Əsərdə dramaturqun feodal əxlaqının nümayəndəsi kimi tənqid etdiyi tiplər yalnız mənfi olurlar. Yazıçı ifşa etmək istədiyi, cəmiyyətin irəliləyişi yolunda maneəyə çevrilən nalayiq cəhətləri bütünlüklə bunların üzərinə toplayır,

onlarda heç bir müsbət keyfiyyət görmür, bu tipləri adi vəziyyətdən fərqli olaraq tünd qara boyalarla, müəyyən qədər mübalığəli şəkildə təsvir edir, beləliklə, tərəqqiyə mane olduqlarını isbata yetirir” (12,80). Əlbəttə, İ.Musabəyov yaradıcılığında da ya bütövlükdə müsbət, ya da bütövlükdə mənfi xarakter kimi yaradılan obrazlar vardır. “Cəhalət fədailəri”ndəki tacir Rəhmanın tam müsbət, Abbasəli oğlu Rəhimin isə tam mənfi tendensiya ilə yaradıldığını müşahidə etmək mümkündür. Bütövlükdə isə Musabəyov nəsrində ya müsbət, ya da mənfi xarakterin daşıyıcısı olan tiplər qaleriyası müşahidə olunmur. Müəllif əsasən obrazların daxili dünyasını mürəkkəbliyində və ziddiyyətli halların harmoniyasında təqdim edir.

“Gözəllərin vəfası”nda o, Hacı Rəcəbi əsərə müstəbid ailə başçısı, əxlaqi cəhətdən bir çox naqis keyfiyyətlərin daşıyıcısı kimi daxil edir. Hətta sanki müəllif obrazın ilkin təqdimində tünd boyalarını da əsirgəmir. Yazıçı təhkiyəsində aşağıdakı təqdimata diqqət yetirsək, bunu aydın görə bilərik: “Haman oğlan “B” kəndlisi Hacı Rəcəbin oğlu Firuz idi. Hacı Rəcəb bir dövlətli adam idi ki, çox adamların evini yıxdığı üçün, çox balaları yetim, çox arvadları kişisiz, çox fəqirləri yersiz və çörəksiz qoyduğu üçün bunun kənd arasında bir ləqəbi vardı ki, o da “zalım Rəcəb” idi (16,51). Göründüyü kimi, ilkin təqdimat maarifçilərin “cəmiyyətin irəliləyişi yolunda maneəyə çevrilən bütün nalayiq cəhətləri” mənfi qütbə dayanan obrazın üstünə yükləmək prinsipinə tam uyğun gəlir. Üstəlik ictimai həyatda olduğu kimi, Hacı Rəcəbin ailədə də tam bir müstəbid olduğu aydın olur. Lakin müəllif obraza onun sinfi təbiətindən çıxış edərək qiymət vermək tendensiyasından və obrazı ideyanı əyaniləşdirən çılpaq vasitə kimi təsvir etmək məqsədindən qaçmağa çalışaraq onu bir insan kimi görə bilir. Yazıçı Hacı Rəcəbi bir insan olaraq onun təbiətinə nüfuz edərək yaradır. Bu cəhət obrazın canlılığını və həyatiliyini təmin edir. Əvvəlki iki oğlunu onların rəyini soruşmadan evləndirən, hətta onların bu mə-

sələdə rəyini nəzərə almağın vacibliyini ağına belə gətirməyən Hacı Rəcəb üçüncü oğlunun – Firuzun sevdiyi qızın əlindən alınmasını eşitdikdə, oğlunun acı yaşantılarını başa düşməyə özündə güc tapır, qarabəxt oğlunun qara yazılan taleyinə acıyılıb uşaq kimi ağlayır: “... həmişə atası ilə danışmağa cəsarət etməyən Firuz indi atasının ağışuna atılıb bərkdən: - atacığım, bədbəxt oldum, - deyə ağladı.

Atası nə qədər zalım adam idisə də, yenə də bunu belə ağlayan görüb davam edə bilmədi və buna qoşulub ağladı. Nökərləri isə əhvalatdan bixəbər olduqları üçün bunların yanına yüyürüb, ağaları Hacı Rəcəbi ağlayan görüb, çox təəccüb elədilər, çünki bunlar onu nəinki ağlayan, hətta bu ana qədər heç güldüyünü də görməmişdilər” (16,67).

Ata obrazlarının xarakter müxtəlifliyi, övladlarının taleyinə, xüsusən onların ailə həyatına yanaşmanın tipologiyası baxımından “Göəllərin vəfası”ndakı Heydər obrazı xüsusi maraq doğurur.

Heydər obrazı yazıcının təsvir etdiyi patriarxal mühiti bütöün cəhalət, nadanlıq mühiti kimi görmədiyini də təsdiq edir. Müəllif Heydəri Məhəmməd kişidən (“Xoşbəxtlər”) və Hacı Rəcəbdən tamam fərqli bir ata obrazı kimi yaradır. Heydər savadsızdır, ancaq cahil deyil, ailə həyatına münasibətdə biz onu işıqlı düşüncələrin sahibi kimi görürük. O qızının böyüyüb namuslu bir ailə həyatı qurmasını arzulayır və buna çalışır. Heydər ailə münasibətlərində evlənənlərin qarşılıqlı sevgisinə üstünlük verir və belə bir sevgini ailənin sağlam təməli hesab edir. Heydərin qızını “B” kəndindən eyni vaxtda iki adam – Həsən və Firuz istəyir. Heydər qızını Həsənə verməkdən qəti imtina edir və bunun üçün onun gətirdiyi dəlillər Heydərin həqiqətən müasir düşüncə sahibi olduğunu sübut edir: “Heydər isə buna cavab vermişdi ki, oğul, rəncidə olma, mən qızımı sənə verə bilmərəm, çünki əvvəla sənin arvadın var, ikincisi də mən həmişə iki arvad alan adamları və onların arvadlarını bəd-

bəxt görmüşəm. Mənim gözümlə ağrı-qarası dünyada tək bir qızım var, ona görə də mən onu öz əlimlə bədbəxt edə bilmərəm” (16,55). Lakin Firuzun atası ondan qızını oğlu üçün istəyəndə Heydər razılaşıır. Çünki gənclərin bir-birinə bağlandığını bilir. Heydər qarşılıqlı sevgisini ailə həyatı üçün əsas hesab etməsi onun qızını həmin kəndin çox zəngin mülkədarı Kamal bəy istəyəndə daha aydın şəkildə meydana çıxır. Kamal bəyin daha müasir düşüncəli və daha imkanlı bir adam olması Heydər sevindirirsə də, qızının Kamal bəyi sevmədiyini güman edib dərin iztirab keçirməsi, Tutunun bədbəxt olacağı haqqında düşüncələri onun ailə həyatına münasibətdə tam sağlam bir mövqedə dayandığına şübhə yeri qoymur.

İ.Musabəyovun yaratdığı ata obrazları – Minanın atası tacir Pənah (“Cəhalət fədailəri”), Rəsul və Məhəmməd kişi (“Xoşbəxtlər”), Hacı Rəcəb və Heydər (“Gözəllərin vəfası”) yazıcının patriarxal mühitdə ailə həyatına münasibətin fərqli mənzərələrini təsəvvür etməyə imkan verir, bu mühitdə mühafizəkar düşüncə sahibləri ilə bərabər, sağlam düşünən insanların da olduğunu sübut edir. Yazıcının təsvir predmetinə çevirdiyi mühiti birtərəfli qiymətləndirmədən çəkinməsi onun yaradıcılığında getdikcə daha qüvvətli şəkil alır.

İ.Musabəyovun yaradıcılığında kapitalist-mülkədar iqtisadi münasibətlərinin getdikcə gücləndiyi cəmiyyətə birtərəfli inkarçı yanaşma nəzərə çarpmır. Xüsusən “Gözəllərin vəfası”nda onun həyata, yaratdığı obrazların xarakterinə tendensiyalı münasibəti nəzərə çarpacaq dərəcədə zəifləyir, bunun əksinə, yazıcının iti realist müşahidələrindən irəli gələn təsvirlər qüvvətlənir. Bu mənada Kamal bəy obrazı xüsusi maraq doğurur. Bu obraz “cəmiyyətin varlı və yoxsul təbəqələrə ayrılması, parçalanması”nı İ.Musabəyovun “bütün əsərlərində izlənilən əsas qayə” kimi təqdim edən ədəbiyyatşünaslıq tendensiyasının həqiqətə uyğun olmadığını bir daha təsdiqləyir.

Kamal bəy əsərə varlı mülkədar obrazı kimi, lakin ədəbiyyatımızda bizə məlum olan sələflərindən tamam fərqli bir obraz kimi daxil olur. Biz Kamal bəyi nə Rüstəm bəy kimi qan intiqamı ehtirası ilə alışıb yanan zalım (“Müsibəti-Fəxrəddin”), nə Nəcəf bəy kimi eyş-işrət və qumar xəstəsi, sələmçi, pul düşgünü xarakterində görmürük. Kamal bəyin təbiətində ədəbiyyatşünaslığın, bir qayda olaraq, “ictimai yuxarılar”ın sinfi təbiəti kimi qələmə verdiyi “istismarçılıq” xüsusiyyəti də müşahidə olunmur. Yazıçı obrazı “ictimai yuxarılar”la “ictimai aşağılar” arasındakı barışmaz ziddiyyətlər kontekstində də təqdim etmir.

İ.Musabəyovun bizə təqdim etdiyi mühitdə “ictimai aşağılar” da var, “ictimai yuxarılar” da. Onların arasındakı qarşılıqlı münasibət hərənin cəmiyyətdə tutduğu mövqe əsasında tənzimlənilir. Müəllif iki fərqli təbəqə arasındakı əlaqələri Kamal bəyin və Heydər in ailələri arasındakı bağlılıq fonunda əks etdirir. Məlum olur ki, Heydər iyirmi il Kamal bəyin atası Rəhim bəyin yanında çalışmış, ona qulluq etmişdir. “İctimai yuxarı”nın “ictimai aşağı”ya münasibətinin müəllif təhkiyəsində yer alan şərh belədir: “Heydər altmış yaşında bir kişi idi. Bu, iyirmi ildən ziyadə öz kəndlərində Rəhim bəy adlı bir bəyə qulluq etmişdi. Heydərdən atası qayət razı olduğundan, onun özü evləndirib, haman dəyirmanı, bir inək və bir neçə qoyun ilə iki dənə keçi bağışlayıb onu azad etmişdi”(16,49). Bu təqdimatda fərqli ictimai təbəqələrin siniflər arası ziddiyyətlər kontekstində təsvirini yox, qarşılıqlı anlaşma və hörmət prinsipini görürük. Maraqlıdır ki, “ictimai yuxarı”nın “ictimai aşağı”ya göstərdiyi diqqət “atalar”dan “oğullar”a keçir.

Rəhim bəyin ölümündən sonra oğlu Kamal bəy Heydərə və ailəsinə daim qayğı göstərir: “Heydər kişinin atası Rəhim bəyə qulluq elədiyini Kamal bəy bilirdi və ona görə də həmişə onun əhvalını gah qənd-çay göndərüb, gah da onu yanına gətirib sorardı” (16,61).

İ.Musabəyovun mülkədar-kəndli əlaqələrinə bu yanaşması bu əlaqələri siniflər arası barışmaz ziddiyyətlər kontekstində şərh edən ədəbiyyatşünaslıq mövqeyindən tamam fərqli olmaqla, heç şübhəsiz ki, XX əsrin əvvəllərinin ictimai proseslərini daha obyektiv əks etdirir.

Əsərdə hadisələr belə cərəyan edir ki, Tutu ilk baxışdan sevdiyi Firuza olan məhəbbətini Kamal bəylə tanışdıqdan sonra ona olan məhəbbətlə əvəz edir. Əsərin bədii məntiqindən məlum olur ki, Tutu əsl məhəbbətini Kamal bəydə tapır. Müəllif Tutunun Firuza olan ilk məhəbbətini Kamal bəyə olan məhəbbətlə əvəzləməsini psixoloji müstəviyə çıxarır, qadın qəlbini həqiqətləri prizmasından şərh edir: “Tutu yuxulamamışdı: onun qəlbində iki qüvvə bir-biri ilə savaşımaqda idi. Bu qüvvələrdən biri onun Firuza olan, digəri isə Kamal bəyə təzə pöhrə atmış, təzə qanad açmış məhəbbəti idi. Bayaq onun Firuza, bahar çiçəkləri kimi açmış məhəbbəti indi payız yarpaqları kimi saralıb tökülməkdə idi. Bayaq Firuzun gül kimi üzünü indi onun gözlərində sübh işığına qalmış ay kimi itməkdə idi. Bir parça kağız külək qabağında gedən kimi, Firuzun məhəbbəti Kamal bəyin məhəbbətinin gücündən Tutunun qəlbində uçub itməkdə idi” (16,65).

Ədəbiyyatşünaslıq Firuzun məhəbbətinin cavabsız qalmasına, Tutunun Kamal bəyə məhəbbətinə, Kamal bəyin Tutunun məhəbbətini qazanmaq üçün bütün maddi və mənəvi imkanlarını səfərbər etməsinə siyasi-ictimai rəng verir, bunu varlı təbəqənin imkansızlar üzərindəki zorakılığı kimi şərh edərək yazıçının “kapitalın hökm sürdüyü burjuva cəmiyyətində izzəti-nəfsini, heysiyyətini, insanlıq ləyaqətini və məhəbbətini, sevgisini yüksək tutan saf ruhlu gənclərin xoşbəxtliyinin mümkün olmadığı” (9,54) ideyasını əks etdirdiyini yazır.

Əslində, bu cür qənaət yazıçının yox, ədəbiyyatşünaslığın məsələlərə sinfi-ideoloji mövqedən güc alan və qeyri-obyektiv yanaşmasını əks etdirir.

Halbuki yazıçı insanın təbii hissi kimi məhəbbətin gücünü əks etdirir. Bu hiss Tutuda Kamal bəyə qarşı, Kamal bəydə isə Tutuya qarşı qarşısızalmaz bir duyğu kimi meydana çıxır.

II.3.2. “NEFT VƏ MİLYONLAR SƏLTƏNƏTİNDƏ” ROMANI

İ. Musabəyovun ən məşhur əsəri “Neft və milyonlar səltənətində” (1917) romanıdır.

Bu romanla yazıcının yaradıcılığının yeni keyfiyyət mərhələsinə daxil olduğunu söyləsək, yəqin ki, səhv etmərik. Əsərin həm Azərbaycan maarfçi realist nəsrində, həm də İ. Musabəyovun yaradıcılığında xüsusi mövqe qazanmasının bir neçə səbəbi vardır. Birincisi, bu əsər müəllifin “Xoşbəxtlər”, “Gözəllərin vəfası”, “Cəhalət fədailəri” kimi povestləri ilə müqayisədə daha dərin ictimai məzmununa malikdir və XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan cəmiyyətində, xüsusən Bakıda gedən ictimai prosesləri iti sənətkar müşahidəsi ilə yazılmışdır. İkincisi, sözü gedən illərdə baş verən hadisələr maraqlı bir süjetdə sənətkarlıqla ümumiləşdirilmişdir. Üçüncüsü, əsərdə cərəyan edən hadisələrin zamanı üçün səciyyəviliyi və sənətkarçasına ifadəsi onun ilk Azərbaycan kinosu kimi ekranlaşdırılmasına təkan vermiş, bu cəhət əsərə geniş oxucu kütləsi arasında ciddi maraq yaratmışdır.

Tədqiqatlarda da dönə-dönə vurğulandığı kimi, əsər maarfçi realizmin estetik prinsiplərinə uyğun yazılmışdır. Romanın başlanğıcında müəllif həyat hadisələrinə, insanın cəmiyyətdəki yerinə dair fikirlərini bir neçə cümlədə publisistik bir dillə və açıq ifadə edir. Bu publisistik mühakimələrdə insanın xarakterinin dəyişməsində onun düşdüyü mühitin həlledici rol oynamasından danışıılır. Eyni zamanda, iddia olunur ki, “...hər kəsi bədaxlaq görüb də bilkülliyə onun özünü müqəssir eləməyə

bizim haqqımız yoxdur, çünki təqsir onun təqsiri deyil, ancaq vəsətin, mühitin və tərbiyənin təqsiridir” (16,15).

Ədəbiyyatşünaslıqda doğru vurğulandığı kimi, “Neft və milyonlar səltənətində” povestinin başlanğıcındakı fikir, həm də müəllif ideyasını əks etdirir” (27,114). Heç şübhəsiz ki, bu belədir və burada mübahisə üçün yer yoxdur. Mübahisə doğuran cəhət isə odur ki, müəllif “mühit” anlayışı altında nəyi nəzərdə tutur.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı İ.Musabəyovun “mühit” anlayışı altında kapitalist, burjua ictimai mühitini nəzərdə tutduğunu iddia edir. Buna görə də elmi ədəbiyyatda “Neft və milyonlar səltənətində” əsərinin təhlili zamanı kapitalist, burjua mühiti kəskin tənqidin obyektinə çevrilir: “Əsərdə təsvir olunan hadisə o zaman kapitalist Bakısında, içərisindən çürüyən burjua cəmiyyətində tez-tez baş verən real əhvalatların əksi idi”. Fikrində davam edən tədqiqatçı hesab edir ki, bu “real əhvalatlar” “...obyektiv ictimai varlığın dialektik inkişaf qanunlarının doğurduğu nəticələr idi. Çünki harınlaşmış, tufeyli burjuaziya cəmiyyəti artıq öz içərisindən çürüməli, ictimai həyat səhnəsini tərk etməli idi. Bu, həyatın inkişaf qanunlarının hökmü idi, heç bir qüvvə bu hökmün qarşısını ala bilməzdi” (28,92).

İ.Musabəyov irsinin ardıcıl tədqiqatçısı sayılan G.İbrahimqızı (Məmmədova) müəllifin “mühit” anlayışını və əsərin əsas ideyasını aşağıdakı kimi mənalandırır: “Neft və milyonlar səltənətində” əsərinin yazılış tərzindən aydın olur ki, müəllif qarşısına konkret məqsəd qoymuşdur: kapitalizm aləminin həyat tərzini, zəhmətsiz varlanmağın əxlaqa mənfi təsirini, mənəvi pozğunluğu, ailədə insanın həyatında bədbəxt hadisələrlə nəticələndiyini göstərmək” (9,74). Bu tədqiqatların sovet dövründə, sovet ideologiyası və ədəbiyyatşünaslığı mövqeyindən yazıldığına nəzərə alsaq, müəlliflərin kapitalist iqtisadi münasibətlərinə sərt tənqidi mövqeyinin məntiqini başa düşmək olar. Ancaq məsələ burasındadır ki, həmin tendensiya müstəqillik dövrünün

ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsində də dəyişməz olaraq qalır: “İ.Musabəyov “Neft və milyonlar səltənətində” əsərində isə pulun cəmiyyətdəki rolu, insanların həyatındakı dəyişiklikləri və gətirdiyi sosial bəlaları bədii detallarla verməyə çalışır... Yazıçı Cəlil obrazında yaranmaqda və yenicə formalaşmaqda olan milli burjuazianın həyatını təsvir etməyə çalışmışdır” (3,349-350).

Bu mülahizələrin məntiqi hansı fikri tələq edir? Yaxud, bu nöqtəyi-nəzərdən yanaşanda İ.Musabəyovun əks etdirdiyi əsas ideyanı necə başa düşmək olar? Bu fikirlərin məntiqindən belə çıxır ki, İ.Musabəyov kasıblığı, yoxsulluğu təbliğ edir. Çünki pul cəmiyyətdəki “sosial bəlalər”in əsas səbəbidir. Pul olmasa, hamı yoxsul olsa, cəmiyyətdə heç bir problem olmaz. Əlbəttə, bu tip mülahizələrin tənqidə dözmədiyi və absurd səsləndiyi tam aydındır. Digər tərəfdən yazıçı “Cəlilin obrazında yaranmaqda və yenicə formalaşmaqda olan milli burjuazianın həyat tərzini təsvir etmişdir” mülahizəsi yaranmaqda və yenicə formalaşmaqda olan milli burjuaziyaya” birtərəfli münasibəti ifadə etmirmi? Təbii ki milli burjuazianın bütün nümayəndələrinin Cəlilin yolu ilə getdiyini iddia etmək büsbütün yanlış bir fikirdir.

Bütün bunlarla bərabər, ədəbiyyatşünaslığımızda İ.Musabəyovun “mühit” anlayışına fərqli mövqedən yanaşma halının da olduğunu qeyd etməliyik. Bu mənada N.Vəlixanovun bəzi mülahizə və müşahidələri maraq doğurur. Onun da mülahizələrində Cəlilin pozğunlaşan xarakterini “harınlamış feodal – burju mühiti” ilə əlaqələndirmək tendensiyası var. Yəni tədqiqatçı ictimai mühitin insan əxlaqına təsirini qəbul edir. Lakin N.Vəlixanov mükəmməl xarakterin sosial mühitə müqavimət imkanlarını da qəbul edir. N.Vəlixanov “insanın xoşbəxtliyi onun gözəl əxlaqi keyfiyyətləri ilə əlaqədardır” fikrini maarifçi dünyagörüşündə qəbul edilmiş əsas tendensiyalardan biri hesab edir və Şəfiqə obrazının bu tendensiyanın bədii ifadəsi kimi meydana çıxması fikrini irəli sürür: “Belə ki, Cəlil eys-ışrətə

uyub ailəsini, arvadını bir parça çörəyə möhtac edirsə də Şəfiqə dözür. O, feodal-burjua mühitində min bir əzab və əziyyətə düşər olursa da namusla yaşayır” (27, 115).

N.Vəlixanovun Cəlillə Şəfiqəni qarşılaşdırması mühit və xarakter məsələsinə fərqli yanaşmanı elmi təhlil müstəvisinə gətirir və xarakterin mükəmməlliyi və ardıcılığı fonunda mühitin ona təsir imkanlarını bu və ya digər dərəcədə sərf-nəzər edir.

Eyni mühitin insanları kimi Cəlilin dəyişən və Şəfiqənin dəyişməyən xarakteri kapitalist iqtisadi münasibətlərinin, burjua ictimai mühitinin insanı əxlaqi pozğunluğa sürükləmək gücündə olduğuna dair, əslində sovet ideologiyasından qaynaqlanan ədəbiyyatşünaslıq mövqelərinə tənqidi yanaşmanı aktuallandırır. Digər tərəfdən, yazıçının əsərin başlanğıcındakı publisistik mühakimələrinə də tənqidi yanaşma sərgiləməyi zərurətə çevirir və “çünki təqsir onun təqsiri deyil, ancaq vəsətin, mühitin və tərbiyənin təsiridir” fikrini birmənalı qəbul etməyə imkan vermir.

Ən azı müəllifin özünün yaratdığı Şəfiqə obrazı bu mülahizəni polemika obyektinə çevirməyə imkan verir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının zəif cəhətlərindən biri budur ki, maarifçi-realist sənətə münasibətdə o, yazıçının açıq tendensiyalı mühakimələri ilə bədii mətnin diktə etdiyi həqiqətləri bir-birindən ayırmağa çətinlik çəkir, ya da ideoloji nöqtəyinəzərdən bu “ayırma” ona sərf eləmir.

İ.Musabəyovun öz publisistik mühakimələrində “mühit”i günahlandırması sovet ideologiyası nöqtəyinəzərindən ədəbiyyatşünaslığın əsərə verəcəyi təhlillər üçün səmərəli toxum-açar rolu oynayır. Ədəbiyyatşünaslıq yazıçının “mühit” anlayışını birmənalı şəkildə “burjua ictimai mühiti” kimi qəbul edir. Yazıçının mühitə tənqidi münasibətini “burjua ictimai mühiti”nə tənqidi münasibət kimi mənalandırır və öz təhlillərində bu münasibəti bir qədər də tündləşdirir. Halbuki bədii mətn yazıçının

“mühit” anlayışını və ona tənqidi münasibətini “burjua ictimai mühiti” və ona tənqidi münasibət kimi anlamağa material vermir.

Məlumdur ki, maarifçi dünyagörüşü və maarifçi realizmin estetikası da “mühit” anlayışını “burjua ictimai mühiti” kimi dərk etməyə imkan vermir. Çünki “maarifçilərin təsəvvüründə mühit xeyli məhdud bir anlayış idi. Onlar mühit dedikdə birinci növbədə ailəni nəzərdə tuturdular... Onlar əsərlərində hansı problem qoymalarından asılı olmayaraq onu ailə-məişət məsələləri ilə əlaqələndirib həll edirdilər” (12,34). Maarifçi realizm üçün qanunauyğunluq sayılan bu estetik prinsiplər “Neft və milyonlar səltənətində” əsərində də özünü doğruldur və onun mövzu və ideya istiqamətini düzgün başa düşməyə kifayət qədər əsas verir. Cəmiyyət hadisələri maarifçiləri ictimai-siyasi münasibətlər sistemi kimi yox, insanların qarşılıqlı münasibətləri, vətəndaşlıq düşüncəsi, ruhi aləm və əxlaqi müstəvidə daha çox maraqlandırır. Buna görə də onların əsərlərində hadisələrin ailə-məişət mühitində təsvirinə üstünlük verilir. “Neft və milyonlar səltənətində” əsərində də kapitalist iqtisadi münasibətlərinin tam arxa planda qalması, süjetin mənəvi-əxlaqi qarşıdurmalardan doğan kolliziya əsasında inkişafı maarifçi sənətin estetik prinsipləri və maarifçi sənətkarın dünyagörüşü ilə şərtlənir.

Obrazların keçdiyi həyat yolu müəllifin “mühit” anlayışını hansı məzmununda qavramasına və bədii inikas predmeti etməsinə adanlıq gətirir. Atadan miras qalan torpaqlarında neftin fontan vurması hesabına kasıb, imkansız Cəlil birdən-birə varlanıb milyonçu Cəlil ağaya çevrilir: “Xülasə bu gündən xidmətçi Cəlil oldu Cəlil ağa. İndi bu, Avropa libasında qeyrilər kimi gah faytonda, gah da avtomobildə öz işlərinin üstünə gedib gəlirdi. Bir az zamandan sonra Cəlil ağa özünə şəhərin ən gözəl yerində bir neçə evlər də almışdı” (16,17). Yazıçı xidmətçi Cəlilin Cəlil ağaya çevrilməsini məmnunluq hissi ilə təsvir edir. Çünki bu cür çevrilmə XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan mühiti üçün

tam qanunauyğun bir hadisə idi. Kapitalist iqtisadi münasibətləri, kapitalist həyat tərzini Azərbaycan cəmiyyətinin həyatına sürətlə nüfuz etməkdə idi. Müəllif bu prosesin özünü məmnunluq hissi ilə qəbul edir. Kapitalistləşən, maddi imkanları qat-qat artan Cəlilin öz əvvəlki xarakterinə sadiqliyi, özündən çıxması, bütün diqqətini öz işlərinin tərəqqi etməsinə yönəltməsi, başqa sözlə, işgüzarlığı İ.Musabəyovu razı salır. O, yaranmaqda olan milli burjuaziyanın inkişafını məhz belə görür və arzulayırdı. Ona görə də müəllif obrazın hərəkətlərinə rəğbətli münasibətini gizlətmir: “Cəlil ağa dövlətə nail olandan sonra özünü belə dolandırır ki, cümlə tacirlər ona məşallah deyib, başına and içərdilər. Bu, nə içki içərdi və nə də qumar oynayardı və gecələr də vaxt keçirmək üçün ya özü tacirləri dəvət edərdi, ya özü onların evinə gedib vaxtını keçirərdi” (16,17-18). Bu cümlələr kapitalistləşən Bakının ictimai mühitini göz önünə gətirir. Bu mühitin sağlamlığı, işgüzarlığı və halallığına diqqət çəkir. Əgər Cəlil nə araq içir, nə qumar oynayır, vaxtını gecə klublarında, kazinolarda keçirmirdisə və halal, eyni zamanda, işgüzar bir həyat yaşayırdısa və məhz bu cür halallığına və işgüzarlığına görə “cümlə tacirlər ona məşallah deyib, başına and içərdilər”sə bu, Bakı burjuva mühitinin ümumən sağlamlığı demək idi. Bu mühit halallıq, işgüzarlıq və sağlam rəqabətin təqdir olunduğunu göstərirdi.

Azərbaycan milli burjuaziyasının ən müsbət cəhətlərindən biri xeyriyyəçilik əməlləri ilə ardıcıl surətdə məşğul olmaları olmuşdur. Bu cəhəti Azərbaycan milli burjuaziyasının mənəvi sifəti kimi ümumiləşdirmək olar. Bu sifət, heç şübhəsiz ki, kapitalist münasibətlərinin inkişafı zəminində ictimai mühitdə milli və vətəndaşlıq düşüncəsinin tədricən formalaşması və inkişafı ilə bağlı idi. Cəlil ağa da milli kapital dünyasına belə bir sifətlə daxil olur və müəllif onun xarakterindəki bu cəhəti xüsusi bir məmnunluq hissi ilə təqdir edir. Çünki maarifçi dünya-görüşü kapitalist iqtisadi münasibətlərinin yaranması və inkişafı

finin əleyhinə deyildi, sənətkarlar sadəcə onun sağlam bir yolla inkişafını arzulayıb, qələmlərini də bu istiqamətdə işlədirdilər. Romanda oxuyuruq: “Cəlil ağa özü keçmişdə fəqir olduğundan çox rəhmli idi və harada bir ittifaq düşsəydi, fəqirlərə, əlsizlərə külli miqdarda kömək edərdi. Odur ki, Allah da onun dövlətini, cəlalını günü-gündən artıq edərdi” (16,18). Azərbaycan milli burjuaziyasının keçməkdə və keçməli olduğu yol İ.Musabəyovun maarifçi dünyagörüşündə məhz bu cür təsəvvür edilir, bu cür qəbul edilirdi. Müəllif milli burjuaziyanın işgüzar münasibətlərinin insanlığa, milli hisslərə və İslam əxlaqına sədaqətli qalmaqla inkişaf etdirilməli olduğunu təlqin edirdi. Cəlil ağanın Qurbana və vaxtı ilə qonşusu olmuş kasıb Əhməd kişiyyə, onun qızına münasibəti milli vətəndaşlıq düşüncəsi və İslam əxlaqı nöqtəyi-nəzərindən müəllif tərəfindən yüksək dəyərləndirilir. Eyni zamanda, Cəlilin Qurbana, Əhməd kişiyyə və Şəfiqəyə ilk zamanlardakı münasibəti kapitalistləşmənin cəmiyyətin milli rifahının yüksəlişində oynaya biləcəyi praktiki rolu da işarələyir. Cəlil ağanın varlanmasının aşağı təbəqə nümayəndələrinin həyatında əmələ gətirdiyi əsaslı dəyişiklik müəllifin milli ictimai inkişafın yolunu necə təsəvvür etməsinə dair maarifçi konsepsiyayı ortaya qoyur. Buna görə də düşünürük ki, müəllifin maarifçi konsepsiyasında sovet ədəbiyyatşünaslığında iddia edildiyi kimi, “harınlaşmış, tufeyli burjuaziya cəmiyyəti artıq öz içərisindən çürüməli, ictimai həyat səhnəsini tərk etməli idi” qənaətinə yer yoxdur.

Bununla bərabər, romanın XX əsrin əvvəllərində Bakıda baş verən ictimai prosesləri iti müşahidənin nəticəsi olaraq yarandığını, süjetin əsasına büsbütün həyati bir situasiyanın qoyulduğunu xüsusi qeyd etməliyik. Müəllifin həyati müşahidələrinin, həyati situasiyanın maarifçi yazıçının qələminə təsiri o dərəcədə qüvvətlidir ki, roman yazıçının başlanğıcda ifadə etdiyi publisistik mühakimələrin sərhədindən xeyli kənara çıxır və onun həyati məzmununu qat-qat qüvvətləndirir.

Şübhəsiz ki, kapitalist iqtisadi münasibətlərinin formalaşması, Bakının “neft və milyonlar səltənəti”nə çevrilməsi mürəkkəb bir proses idi. Bu prosesdə sağlam yol tutmaq o qədər də asan deyildi. İ.Musabəyov öz qəhrəmanını ictimai həyatın mürəkkəblikləri və ziddiyyətləri içərisində təsvir edir.

Ədəbiyyatşünaslıqda “Neft və milyonlar səltənətində” əsərində pulun fərdiyyəti pozğunlaşdırması funksiyasına dair marksist düşüncədən gələn ideyanın əks olunduğunu iddia edən mülahizələr də yer almışdır. Tədqiqatçı G.İbrahimqızı Marksın “Pul fərdiyyəti pozğunlaşdırmaq deməkdir. O, fərdləri öz əkslərinə çevirir, onlara təbiətlərinə zidd olan xüsusiyyətlər verir” fikrini sitat gətirərək yazır: “Realist Azərbaycan ədəbiyyatında pulun, kapitalın bu rolu yüksək bədiiliklə göstərilmişdir. İ.Musabəyovun da “Neft və milyonlar səltənətində” romanı məhz bu baxımdan milli bədii nəsrimizin nailiyyətidir” (9,79-80). Göründüyü kimi, kapitalist iqtisadi münasibətləri sistemində pulun oynadığı pozucu rolun romanın əsas ideya-məzmununu təşkil etməsinə dair fikirlər ədəbiyyatşünaslıqda özünə möhkəm yer alır. Əsərin aparıcı qəhrəmanları da məhz bu tendensiya işığında dəyərləndirilir. G.İbrahimqızı Cəlil ağanı belə xarakterizə edir: “O, artıq xalis, azğınlaşmış kapitalist tipidir. Təpədən-dırnağa qədər burjua sinfinin ehtiraslı rəmzidir... Cəlil ağa anasından, Qurban kişidən aldığı tərbiyəni itirdikə burjua həyat tərzinin vəhşi qanunlarını daha dərindən ifadə edir”. Bu sitatda və ədəbiyyatşünaslıqda özünə yer alan bu tipli mülahizələrdə Cəlilin xarakterinin dəyişməsi, onun ailəcanlı və işgüzar bir insan olmaqdan çıxıb eys-ışrət, qumar və qadın düşgününə çevrilməsi kapital dünyasının qanunauyğunluğu hesab edilir. Cəlilin pozğunluq yoluna qədəm qoyması onun kapitalist xarakteri ilə izah edilir. Lakin bədii mətn məsələnin bu şəkildə qoyuluşunu təkzib edir. Cəlilin dəyişməsi, xasiyyət və əməllərində get-gedə artmaqda olan mənfiliklər şəxsi tale yolu zəminində izah olunur. Yazıçı Lütfəli bəyin təsiri altına düşməsinə onun dəyişmə-

sinin, mənfi sifətlər əxz etməsinin əsas səbəbi kimi göstərir. Əslində bu romanda biz iki Cəlil ağa tanıyırıq. Birinci Cəlil ağa ailəsinə, işinə ürəkdən bağlı, milli və müsəlman əxlaqının bütün tələblərinə dəqiqliklə əməl edən, malik olduğu maddi imkanları xalqın və millətin yolunda xeyirxah işlərə sərf etməkdən çəkinməyən, başqa sözlə, haqq yolunu tutub gedən milli Azərbaycan kapitalistinin obrazıdır. Milli ictimai mühit də birinci Cəlil ağanı məmnuniyyətlə qəbul edir. İkinci Cəlil ağa isə artıq Lütfəli bəyin təsiri altında hərəkət edən Cəlil ağadır. Məhz Lütfəli bəyin təsiri altında o bütün insanlıq sifətlərini itirmək dərəcəsinə gəlir. Əsərdə xüsusən birinci Cəlil ağanın mənəvi dünyası dərinliklərinə qədər açılır. Onun vaxtı ilə ona hər cür xeyirxahlıq etmiş Qurbana, qonşusu Əhməd kişiyyə, Əhməd kişinin qızı Şəfiqəyə həssas münasibəti, təmənnəsiz yaxşılıqları, yazığının onun “fəqirlərə, əlsizlərə külli miqdarda kömək etməsi”nə dair informasiyaları, işgüzar həyatda qazandığı uğurlar, işgüzar mühitdə böyük hörmət və nüfuza malik olması Cəlil ağanın milli burjuaziyanın həqiqi xarakterini ifadə edən bir obraz kimi yaradıldığını sübut edir. Lütfəli bəyin təsiri ilə ilk dəfə gecə klubunda gecələyəndən sonra keçirdiyi hisslər Cəlil ağanın fitrətən nə qədər təmiz olduğunu, milli mentalitetə və İslam əxlaqına nə qədər dərinədən bağlı olduğunu göstərir: “Sabahı günü Cəlil ağa gözlərini açanda özünü bir qeyri aləmdə, bir qeyri mühitdə gördü. Bunun yanında bir rus qızı yatmışdı... Bu halda o, cəld yerindən qalxıb öz-zünə dedi ki, Allah, indi mən Şəfiqəyə nə cavab verəcəyəm? Yarəb, bu nə işdir mən tutdum?... Cəlil ağa libasını əyninə geyə-geyə öz-özünə deyirdi ki, Allah, mən bu murdar olan dodaqlarım ilə Şəfiqənin pak, müqəddəs ləblərini və üzünü bir daha necə busə edəcəyəm, onu bu murdar ağışuma necə alacağam? Bu fikirləri edə-edə Cəlil ağa özünü birdən güzgüdə gördü və öz-özündən qayət utanıb, başını aşağı saldı və bir daha güzgüyə baxmadı” (16,24). Bu düşüncələr İslam əxlaqı ilə tərbiyələnmiş qəhrəmanın özü-özü-

nü İslam əxlaqı əsasında ittiham etməsidir. Cəlil ağa çox yaxşı başa düşür ki, onun tapındığı dinin əxlaq qaydalarında zina bağışlanmaz günahdır. Quranın İsrə surəsində deyilir: “Zinaya da yaxınlaşmayın. Çünki o, çox çirkin bir əməl və pis bir yoldur!” Dini ədəbiyyatda zinaya İslamın münasibəti aşağıdakı kimi təfsir olunur: “Qeyri-qanuni cinsi münasibətlər və zina ilə bağlı vəziyyət tamamilə başqa cürdür: bu məsələdə tərəflərin qarşılıqlı razılığı cinayəti yüngülləşdirmir” (8,131-132).

Tutduğu əməlin günahından çıxma bilməmək qorxusu həqiqi İslam tərbiyəsi almış Cəlil ağanı hədsiz dərəcədə narahat edir. Onun narahatlığı davamlı xarakter alır. Bu mənada ədəbiyyatşünaslığın “Cəildə müəyyən işıqlı başlanğıc vardır” qənaəti xarakterin doğru müşahidəsindən xəbər versə də, “lakin onda bu hiss keçici olur” mülahizəsi (9,80) o qədər də əsaslı təsir bağışlamır. Çünki Lütəlinin təlqinləri ilə Cəlil ağa Şəfiqəyə yalın desə də, yenə də içindəki ağırlıq qalır. Vicdanı və iman gətirdiyi dinin əxlaqi tələbləri qarşısında o həqiqətən əzab çəkir. Romanda oxuyuruq: “Cəlil ağa nə qədər çalışdısa da yuxulaya bilmədi. Çünki ona vicdanı ağlasığmayan dərəcədə əziyyət verirdi. Cəlil ağa deyirdi:

Bax, 24 saat bundan əvvəl mən nə idim və indi nə oldum? Qeyri arvad ilə vaxt keçirdim, yalan dedim, hələ bir günah da bu oldu ki, müqəddəs Şəfiqə o pak ləbləri ilə mənə bu murdar alnımı, üzümü busə edəndə, məcbur oldum razı olum. Yarəb, bu nə bəla idi mən düşər oldum, bu nə günah idi mən etdim? Kaş bircə parça çörəyim olaydı, amma bayaqkı kimi də pak və bigünah olaydım!” (16,26).

Cəlil ağanın bu peşimançılığı və peşimançılığından doğan düşüncələri tam təbii və səmimi səslənməklə, müəllifin obrazına daxili aləminə dərindən nüfuz etdiyini göstərir. Eyni zamanda, milli insanın, həqiqi müsəlmanın, bir sözlə, Şərq psixologiyasına büsbütün bələdliyini göstərir. Bu kontekstdə etdiyi günahdan sonra Cəlil ağanın özünə qayıdışı, “iki aydan artıq axşam-

lar öz evindən bir yana çıxmaması”, getdiyi yerə də “ancaq Şəfiqə ilə bərabər getməsi”, araq içməkdən büsbütün imtinası, əslində, onun tövbə qapısına yaxınlaşmasını, bu qapıdan keçməyə hazır olduğunu göstərir. “Xətə və onun düzəldilməsi”nə dair dini təfsirlərdə oxuyuruq: “...Ancaq insanın zəiflikləri vardır. Çünki insan həm yaxşı, həm də pis ünsürlərdən ibarətdir. Anadangəlmə qüsurları insanı əsəbiliyə yuvarlayar, onda günah işlətmək hissi yaradar, özündən daha zəif və onun qarşısını və qisasını alacaq imkanları olmayan şəxslərə haqsızlıq etməyə sövq edər. Bununla belə içində daşdığı insani duyğular sonradan ona peşmançılıq hissi aşılayar və bu bəşəri davranışın gücü nisbətində insan səbəb olduğu haqsızlığı az-çox aradan qaldırmağın çarəsini arayar” (8,129). İslam əxlaqında bu çarə tövbədən keçir: “İmansızlıqdan üz döndərib və əfv diləmək məqsədilə Allaha yönəldikdə, onun rəhmətindən hər şeyə ümid edilə bilər. İnsan zəifdir və tez-tez qərarından, sözündən dönər. Həqiqi bir tövbə hər zaman ilahi məğfirəti və əfvi insana qazandıra bilər. İslamda ilahi əfvə nail olmaq üçün heç bir mərasimə, başqa insanların vasitəçiliyi ilə hansısa bir təşəbbüsə ehtiyac yoxdur. Bunun üçün yalnız birbaşa Allaha yönəlmək lazımdır”. Bunu Cəlil ağa çox yaxşı bilir. Onun “Yarəb, bu nə bəla idi mən düçar oldum, bu nə günah idi mən etdim?” sözləri ürəkdən gəlir, həqiqi inam və inancdan doğur. Bununla belə “tövbə” qapısından keçməyə təşəbbüs etmir. Əslində süjetin bura qədərki inkişaf məntiqi Cəlil ağanın “tövbə” qapısından keçməsinə və həqiqi Allah yoluna qayıtmasını tələb edir. Hadisələrin təbii inkişafı bunu tələb edir. Lakin yazıçı Cəlil ağanı iki səbəbdən “tövbə” qapısından keçirmir. Birincisi, ona görə ki, Cəlil ağanın islahı müəllifin əsərdə qoyub bədii əksini verməyə çalışdığı maarifçi tendensiyanı tamamlamır. Maarifçi tendensiya Cəlilin düşdüyü çirkab mühitin bataqlığında boğulmasını tələb edir. Bu tendensiya isə müəllifin maarifçi konsepsiyasından qidalansa da, həyatı əsası da vardır. Yazıçı XX əsrin əvvəllərinin son də-

rəcə mürəkkəb və keşməkeşli milli həyatında Cəlil kimi “çirkab mühitin bataqlıqları”nda çabalayıb boğulanları çox görmüş, müşahidə etmişdi. Əsərin süjeti nə qədər maarifçi konsepsiyadan güc alırdısa, maarifçi konsepsiyanın özü də bir o qədər həyatın acı reallıqlarından güc alırdı. Müəllif Cəlili kapitalist iqtisadi münasibətləri sistemində bişmiş, böyük təcrübəyə malik milli kapitalist obrazı kimi yaratmır. Cəlil ağa işgüzar dünyada nə qədər böyük müvəffəqiyyətlər qazansa da, yenə də bu sahədə təcrübəsiz idi. Xarakterindəki saflıq və təmizlik, eyni zamanda, sadələvhlik də içinə düşdüyü mühiti bütün reallığı ilə görməyə ona mane olurdu. Ədəbiyyatşünaslıqda onun xarakterindəki bu cəhətə işarə edilmişdir: “Cəlil ağa insanpərvər, xeyirxah olmaqla bərabər, çox sadələvh və açıq qəlbli bir adamdır” (9,80). Bu xarakterlə “onun bu həyata hazır olmaması”na dair fikirlər də (9,79) həqiqəti ifadə edir. Elə müəllifi də məsələnin bu tərəfi məşğul edir. Yazıçı Cəlil ağanın Lütfəli bəyin toruna düşüb oradan heç cür çıxıb bilməməsini onun burjua iqtisadi münasibətlərinin mürəkkəbləşdirdiyi həyatın mürəkkəbliklərinə hazır olmaması ilə izaha çalışmır. Romanın bədii konflikti iqtisadi problemlərlə bağlı yaranan ziddiyyətlərdən güc almır. Əslində bu istiqamətdə tərəflər bir-birilə dil tapırlar. Ortaqlıq iqtisadi sahədə tərəflər üçün problem yaratmır. Əksinə, həm Lütfəli bəyin, həm də Cəlil ağanın günü-gündən artan iqtisadi imkanları onları daha sıx birləşdirir. Lütfəli bəyin xaraktercə “xain, zalım, bəxil və düruğ bir adam” olmasına baxmayaraq iqtisadi mənafe onu Cəlil ağa ilə daha sıx yaxınlaşmağa, münasibətləri normal məcrada davam etdirməyə sövq edir. Elə buna görə də “Lütfəlinin də xətrini Cəlil ağa çox istərdi”. Lakin Lütfəli bəy dostluğa, qardaşlığa xəyanət edir. Bu “xəyanət”in psixoloji əsasını müəllif Lütfəli bəyin yaramaz təbiəti ilə izah edir: “Xüsusi mənfəəti üçün nəinki dostunu, bəlkə də namusunu satardı” (16,17). Ədəbiyyatşünaslıq əksər hallarda müəllif xarakteristikasındakı “xüsusi mənfəəti üçün” ifadəsini

onun pula olan qarşısızalmaz ehtirası kimi izah edir. Ədəbiyyatşünaslıq Lütfəli bəyi “hiyləgər, qorxulu kapitalist tipi” (9,81), “daha xalis burjua tipi” (9,83) kimi xarakterizə edərək, “varlanmaq, mənimsəmək, insanların səadəti üzərində öz səadətini qurmaq, acizi məhv etmək, öldürmək”i onun səciyyəvi sifətləri kimi ümumiləşdirir. Lütfəli bəyin xarakterində “insanların səadəti üzərində öz səadətini qurmaq” xüsusiyyəti var. Lakin bu onun burjua xarakterindən yox, bir insan kimi naqisliyindən irəli gəlir. Lütfəli bəyin Cəlil ağaya qurduğu tələlər onun daha artıq varlanmaq, pula olan ehtirasından irəli gəlmişdir. Cəlili büsbütün imkansız vəziyyətə salıb onun arvadına sahib çıxmaq Lütfəli bəyin əsas məqsədidir. O, öz məqsədini belə bəyan edir: “İçgi içməz, qumar oynamaz, şantana getməz, bəs mən nə günə bunun evini yığım ki, dövləti də mənə qalsın, arvadı da” (16,20). İlk baxışda Cəlil ağanı müflisləşdirmək də Lütfəli bəyin iki əsas məqsədindən biri olduğu görünür. Bunu o özü də etiraf edir. Lakin hadisələrin mahiyyətinə varanda aşkar görmək mümkündür ki, Lütfəli bəy Cəlil ağanın dövlətini mənimsəməkdən çox dağıtmağa çalışır. Çünki Lütfəli bəyin düşüncəsinə görə, onun öz arzusuna çatmasının – Şəfiqəyə qovuşmasının yolu Cəlil ağanın müflisləşməsindən keçir. Onun Cəlil ağanın dövlətini Olyanın əli ilə dağıtmağa çalışması və Cəlil ağanın milyonlarının Avropa qumarxanalarında uduzulduğunu nəzərə alsaq, sərvət ehtirasının Lütfəli bəy üçün əsas olmadığını görərik. O, əlbəttə, imkan düşdükcə, Cəlil ağanın paraxodlarına, neft mədənlərinə, evlərinə sahib çıxmaqdan da imtina etmir. Bütün bunlarla bərabər, o, pul uğrunda yox, Şəfiqə uğrunda çarpışır. Buna görə də “Lütfəli bəy üçün həyatda yalnız bir-cə anlayış vardır: varlanmaq” kimi (28,93) səciyyəyləndirmələr özünü doğrultmur. “Cəlil ağanın var-yoxuna yiyələnmək”in (28,93) Lütfəli bəy üçün əsas məqsəd olmadığını onun Şəfiqəni gördən günədək belə bir düşüncədən uzaq olması da sübut edir. Məhz buna görə də, nəyin bahasına olursa olsun, varlanmağı

Lütfəli bəyin əsas məqsədi, pul ehtirasını onun xaakterini səciyyələndirən əsas amil hesab edib, bu cəhəti milli burjuaziyanın təbiəti kimi ümumiləşdirmək məsələyə sinfi-ideoloji yanaşmadan başqa bir şey deyildir.

Yazıçı yaranmaqda olan milli burjuaziyaya sinfi mövqedən yanaşmaq tendensiyasından çox uzaqdır. Belə bir tendensiya onun yazıçı məqsədinə daxil deyil. Müəllifin maarifçi ideali yaranmaqda olan burjuaziyanı vətəndaş təbiətli, ictimai amal və düşüncə sahibi kimi görmək istəyir. Qumarxanalarda, içki məclislərində, gecə klublarında, kazinolarda keçən həyatın qazanılan milli sərvətin dağıdılmasına səbəb olduğunu, həm sərvət sahibinin özünü, həm ailəsini zəlalətə apardığını, eyni zamanda, milli inkişafa zərbə olduğunu göstərmək istəyir. Burada İ.Musabəyov öz sənətkar mövqeyi ilə M.Ə.Sabirin:

Tacirlərimiz sonyalara bənd olacaqmış,
Bədbəxt tükəzbanları neylərdin, İlahi?!

misralarında ifadə olunan sənətkar mövqeyi ilə birləşir. Müəllifin etirazı və tənqidi milli burjuaziyanın qeyri-sağlam həyat tərzinə meyillənməsi, bu meylin cəmiyyət həyatında ictimai bir bəla səviyyəsinə çıxmasına qarşıdır.

Əsərdə hər iki qəhrəmanın həyatında içkinin, qumarın və qadın düşgünlüyünün oynadığı rol heç də təsadüfən qabardılmır. Müəllif Cəlil ağanın bədbəxtliyində içginin oynadığı rola özünün dönə-dönə açıq tendensiyalı münasibətini ifadə edir: “Bununla belə, Cəlil ağa araq da içməyirdi, lakin xain dost və damarlara təsir etmiş araq (alkoqol) ona rahatlıq vermirdilər” (16,26). Müəllif qəhrəmanın taleyinə açıyaraq və dərin təəssüf hissi keçirərək təhkiyə edir: “Odur ki, bir yandan xain dost, digər tərəfdən isə alkoqol Cəlil ağaya qalib oldular” (16,26).

Yazıçı Lütfəli bəyin də yaşayışına və davranışına mənfi təsir mənasında içkinin rolunu xüsusi vurğulayır: “Hərçənd Lütfəli bəy dövlət dağıdan adam deyil idi, ancaq yenə məqam düşəndə içkidən, qumardan dala durmazdı. Hər bir şey, hər bir

əməl, yaxşı ya pis insanda getdikcə artdığı kimi, Lütfəlinin də içki içməyi və qumar oynamağı axır vaxtlarda artmaqda və kök salmaqda idi” (16,17).

Diqqət edilsə, görmək çətin deyil ki, yazıçı “dövət dağdan adam”la içkiyə və qumara, eləcə də gecə həyatına aludə adamı eyni müstəviyə gətirir, onları paralel anlayışlar kimi işlədir. İçkini, qumarı, qadın düşgünlüyünü insanın tifaqının dağılmasının əsas səbəbi, vasitəsi kimi qəbul edir.

Yazıcının narahatlığı nədən qaynaqlanır? İ.Musabəyov müşahidə edir ki, içki, qumar, gecə həyatı milli cəmiyyətin həyatına sürətlə nüfuz etməyə başlayıb. İçki və qumarın Lütfəli bəyin də, Cəlilin də həyatına getdikcə daha sürətlə daxil olması və artıq onların yaşam tərzinə çevrilməsi cəmiyyətdə gedən bu proseslə birbaşa bağlıdır. Diqqət etsək, onu da görürük ki, əxlaqı pozan və mənəvi kataklizmə yol açan bu proses yeniləşən dünyanın həyat tərzidir. Milli həyata elə bir dünya ayaq açır ki, xalqın, millətin tarixi xarakterinə, əxlaqına, mənəviyyatına, düşüncəsinə, bütövlükdə isə həyat tərzinə dağıdıcı təsir göstərir. Milli həyata kənardan ayaq açan bu dünya qərb dünyasıdır. Maarifçi realistlər Qərbin Şərqə bu mənfi təsirini, insanların öz tarixi varlığından, müsəlman əxlaqından və yaşayış tərzindən uzaqlaşmış Avropa həyat tərzinin təsiri altına düşməsinə müşahidə edir və bu prosesə tənqidi münasibət ifadə edirdilər.

Ə.Haqverdiyevin “Ata və oğul” hekayəsini Qərb dünyasının milli həyata mənfi təsirini açıb göstərən ilk əsərlərdən biri kimi qəbul etmək olar. Fikrimizcə, ədəbiyyatşünaslıqda “Ata və oğul” hekayəsi ilə “Neft və milyonlar səltənətində” əsərinin aparıcı qəhrəmanlarının müqayisəsi ilə bağlı yer alan mülahizələrin alt qatında hər iki müəllifin Avropa həyat tərzinin milli həyata mənfi təsirini əks etdirmək ideyası durur. Doğrudur, bu əsərlər arasında müqayisə apararı N.Vəlixanov Avropa amilini qabartmır, daha çox hər iki əsərdə pis yoldaşın, pis dostun insanın həyatında oynadığı mənfi rolu önə çəkir. Nəzərə alsaq ki,

ədəbiyyatşünaslığımızda artıq “Ata və oğul” hekayəsində “pis dost”, “pozğun yoldaş”ın simasında Avropa həyat tərzinə uyğunluğun acı nəticələrinin metaforlaşdırılmasına dair fikirlər səslənməkdədir, onda hər iki əsərdə Şərqi-Qərbi kontekstlərinin əsas ideya başlanğıcı funksiyasında çıxış etdiyini görmək olar. Fikrimizcə, aşağıdakı mülahizə Qərbi amilinə XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində artıq tam fərqli bir müstəvidə yanaşmanın maarifçi realistlərin yaradıcılığının aparıcı tendensiyalarından birinə çevrildiyini sübut etməyə istiqamətlənir: “Lakin zaman keçdikcə, maarifçiliyin tarixi təkamülündə Qərbi birmənalı üstünlük vermək tendensiyası azalmağa başlayır”. Ədəbiyyatşünaslıq maarifçi realist təcrübəni daha dərindən ümumiləşdirdikcə, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Qərbi yanaşmadakı tipoloji fərqləri duya bilir. Son nəzəri tədqiqatların birində oxuyuruq: “Artıq bu realizm Qərbi Şərqi gətirməkdən çox, öz ənənələri üstündə dünya ilə əlaqə quran Şərqi Qərbi çıxarma probleminin həllinə yönəldilmişdi” (26,44). Maarifçi realizmin sözü gedən mərhələsində Qərbi münasibətin tipoloji müxtəlifliyini nəzərə alsaq, bu müxtəlifliyin variantlarından biri kimi “öz ənənələri üstündə” duran Şərqi Qərbi doğru irəliləməsi ilə bərabər, Şərqi-Qərbi qarşılaşmasında Şərqi dünyasının, müsəlman cəmiyyətinin məhz, öz ənənələri üstündə duraraq, bu ənənələri inkişaf etdirərək dünyaya məhz Şərqi, müsəlman dünyası kimi çıxmaq tendensiyasının da yer aldığını görmək mümkündür. “Ata və oğul” bu tendensiyanı müdafiə mövqeyindən yazılmışdır. Hacı Xəlilin bütün maddi və mənəvi dünyası ilə Şərqi, müsəlman aləmini metaforalaşdırdığını, oğlu Əkbərin isə Qərbi dünyası haqqında təsəvvürlərin bir eyforiya olduğunu metaforalaşdırmağa hesablandığını nəzərə alsaq, müəllifin məsələlərə tam ayıq bir düşüncə ilə bədii həll verdiyini görmək mümkündür” (21).

“Neft və milyonlar səltənətində” əsərində də milli həyatın tarixi xarakteri ilə milli həyatın “yeniləşən dünya”sı “atalar və

oğullar” kontekstində analitik təhlil predmetinə çevrilir. Romanda Qurban və Əhməd kişi “atalar”ı təmsil edərək milli həyatın tarixi xarakterini əks etdirirlər. Cəlil ağa isə “oğullar”ı təmsil edərək milli həyatın yeniləşən dünyasını simvollaşdırır. Doğrudur, nə Qurban, nə də Əhməd kişi Cəlilin doğma atası deyildir. Lakin əsərdə uşaq yaşlarından atadan yetim qalan Cəlilə Əhməd kişi, xüsusən Qurban hər cür qayğı göstərir, onun həyatda düzgün yol tutmasına, tərbiyəli böyüməsinə çalışırdılar. Əslində əsərdə hər iki obraz Cəlilin mənəvi atası statusunda çıxış edirlər. Romanda oxuyuruq: “Qurban bu xəbəri alan kimi pul götürüb, Cəlilin evinə getdi və onun anasını dəfn elətdi. Bu gündən sonra Qurban Cəlilə yoldaşlıq yox, bəlkə də atalıq edərdi. Həmişə onu özü ilə bərabər nahara əyləşdirərdi, nəsihət edərdi və axşamlar özü ilə bahəm aparıb evinə ötürərdi” (16,16). Vaxtı ilə Cəlilgilin qonşusu olmuş Əhməd kişinin Cəlilə münasibəti romanda belə əks olunur: “Hər halda Əhməd kişi də Qurban kimi Cəlilə nəsihət edərdi ki, o, yaxşı olsun və öz kamalı ilə özüne bir parça çörək qazansın” (16,16). Qurbanın və Əhməd kişinin simasında milli varlığın tarixi xarakterindən gələn ən yaxşı insani sifətlər - düzlük, saflıq, təmizlik, halallıq, humanizm kimi əxlaqi sifətlər cəmləşir. Yazıçı milli adət-ənənələr və İslam əxlaqi əsasında tarixdən üzü bəri formalaşmış gələn bu nəcib əxlaqi sifətlərin milli cəmiyyətdə yaşarılıq haqqını təsbit edir və onu gənc nəsil üçün də yaşam tərzini, həyat kredosu kimi təbliğ edir. Lakin iti realist qələm həyatda baş verənlərin heç də həmişə müəllif arzuları ilə üst-üstə düşmədiyini də müşahidə edir. Zaman-zaman milli həyat qanunlarından və İslam əxlaqından güc alıb formalaşan həyat tərzini Qərb dünyasının özü ilə gətirdiyi əxlaq tərzinin bu həyata nüfuzu ilə pozulmağa, gücsüzləşməyə başlayır. “Atalar”ın müqəddəs hesab etdiyi əxlaq qaydaları “oğullar”ın həyat tərzinin qaydalarına çevrilə bilmir. “Atalar” “oğullar”ın yeni dünyaya milli həyatın tarixən formalaşmış qanunlarına və İslam əxlaqına arxa çevirməklə

“çıxış”ını qəbul etmir. Müəllif təhkiyəsində oxuyuruq: “Qurban yəqin bilirdi ki, belə ömür, belə həyat insanı yıxar, bərbad edər, bu günə qumarın və içkinin müqabilində nəinki milyonlar, dənizlərin suyu da davam etməz. Odur ki, həmişə fürsət tapanda ağasına deyərdi ki, ağacan, qurban olum, belə işləri eləmə, özün öz əlinlə özünü, arvadını və balalarını aclıq və məmat ağuşuna atma” (16,26-27).

Qurbanın ağıllı nəsihətləri Cəlil ağa üçün eşidilməz və qəbul edilməz olur: “Cəlil ağa isə buna həmişə cavab verərdi ki, Qurban, sən mənim işlərimə qarışma! Belə cavabları dünyada ən sevdiyi adamdan eşidəndə, Qurban öz-özünə deyərdi ki, doğru deyiblər ki, Allah adamın əvvəl aqlını alar, sonra dövlətini. Haqq sözlər imiş” (16,27).

Qurbanın, onu ən çox sevən adamlardan birinin nəsihətləri, haqq sözü Cəlil ağa üçün niyə belə eşidilməz olur? Ona görə ki, indi onların səsi bir-birindən çox uzaq olan “dünya”lardan gəlir. Bu məqamda Qurbanın özü və sözü milli, daha geniş götürsək isə bütövlükdə müsəlman həyat tərzini simvollaşdırır. Cəlil ağa üçün isə artıq bu həyat təzi yoxdur. O, özünü bütövlükdə Qərb dünyasının ağuşuna atmış və onun əsarəti altındadır. Təsadüfi deyil ki, Cəlil ağanın maddi və mənəvi süqutu məhz bu dünyanın milli həyata nüfuzu ilə eyni vaxta düşür. Cəlil ağanın maddi və mənəvi müflisləşməsinin əsasında onun Avropa həyat tərzinin əsirinə çevrilməsi dayanır.

Qərb dünyasının milli həyata müdaxilədə oynadığı pozucu rol əsərdə daha çox Olya obrazında simvollaşdırılır. Olyanın kimliyi ilə bağlı əsərdə əks olunan informasiya müsəlman həyatı və Qərb dünyası kontekstini yazıçının şüurlu şəkildə analitik təhlilin predmetinə çevirdiyini göstərir. Romanda oxuyuruq: “Gecə saat üç idi. Bir saatdan sonra bu şəhərdən Berlinə qatar gedəcəkdə. Bu qatar ilə gərək Olya gedəydi” (16,41). Yazıçının Cəlilin müflisləşmə prosesini Lütfəli bəylə başlayıb Olya ilə bitirməsi, başqa sözlə, Lütfəli bəyin Cəlilin tifaqını dağıtmaq

planını Olyanın əli ilə həyata keçirməsi qətiyyənlə təsadüf deyil. Çünki yalnız olyalar – tərbiyəsi və əxlaqı kazinolar, gecə klublarının, qumarın və pozğunluğun gündəlik həyat tərzinə çevrildiyi bir dünyanın adamı bu planı həyata keçirə bilərdi. Müəllif təhkiyəsində səslənən aşağıdakı məlumatın xüsusi estetik funksiyası var və Qərb dünyasının daxili puçluğunu ifadə edir. Yazıçı milli mühitdə bu dünya haqqında yaranan təəssüratın əslində mif, ilğım olduğunu göstərir: “Olya ilə Cəlil ağa Avropanı gəzə-gəzə gəlib axırda Monte Karlo şəhərinə çıxdılar. Monte Karlo şəhərinin məşhur dövlətlilər və qumarbazlar yığıncağı olmağını hər kəs bilir” (16,34).

Müəllif Qərbin milli həyata nüfuzunda bu həyatın “qumarbazlar yığıncağı”na çevrilməsi təhlükəsi görür və iti realist qələməni bu təhlükəyə qarşı çevirir.

İ. Musabəyov mənəvi, əxlaqı pozğunluğun milli mühitə nüfuzu ilə bərabər, milli mühitin bu cür yaşayış tərzinə müqavimət hissini və əzmini də əks etdirir. Ədəbiyyatşünaslıqda əsərin finalının daha çox müəllif niyyətindən güc almasına, bir növ maarifçi realizm üçün səciyyəvi olan “xoşbəxt sonluq”la bitməsinə, həyatın gerçək üzünü ehtiva etməməsinə, pozğunlaşan burjuva mühitində Şəfiqələrin bəraət almasının mümkünsüzlüyünə dair fikirlər səslənmişdir: “Əlbəttə, hüquqi baxımdan Şəfiqənin günahına bəraət qazandırılması əsərin güclü tərəfi deyil, zəif tərəfidir. Bu müəyyən dərəcədə yazıçının həyat hadisələrini nikbin şəkildə təsvir etmək meylilə bağlı bir cəhətdir... Çünki Şəfiqə nə qədər günahsız olsa da, məhkəmənin ona bəraət qazandırması əsərin bədii məntiqi ilə uyuşmur” (9, 98). Bu tip mülahizələr əsərin bədii məntiqinin düzgün təsəvvür edilməməsi ilə bağlıdır. Əslində Şəfiqənin bəraət alması və milli mühitdə onun yekdilliklə müdafiəsi müəllifin hadisələrin inkişaf məntiqinə axıra qədər sadıq qaldığını göstərir. Bu məntiq nədən ibarətdir?

İ.Musabəyov romanda iki tip milli obrazlar yaratmışdır. Birinci tipə Lütfuli bəy və Cəlil ağa daxildirlər. Onlar burjuva iqtisadi münasibətlərinin formalaşdığı bir zamanda Avropa həyat tərzinin və əxlaqının təsiri altına düşən və bu təsirdən yaxa qurtara bilməyən insanlardır. İkinci tipə isə milli varlığın tarixi xarakterinə və İslam əxlaqına sadıq qalan insanlar daxildir. Bu tip insanları Qurban, Əhməd kişi, Şəfiqə, Cavad bəy və Cavad bəyin qonaqlığa dəvət etdiyi “şəhər dövlətliləri” və “məhkəmə sudyaları” təmsil edir. Bütövlükdə bu ikinci tip obrazlar XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan mühitinin, bu mühit “neft və milyonlar səltənəti”nə çevrilsə belə, milli mənəviyyatın və əxlaqın tarixi xarakterinə sədaqətini nümayiş etdirir. “Bir saatdan sonra sudyalar zala girib, “Şəfiqə bu işdən xilasdır” qətnaməsini” oxuyanda zalda olan camaatın “yaşasın haqq, qanun!” deməsi milli mühitin bütövlükdə saflığını, təmizliyini, saflığı, təmizliyi qorumaq, müdafiə etmək əzmini göstərir. Cavad bəy “müsəlman aləmində bir adam ki, bir adama övrətini göstərir, demək olur ki, o adam haman adamı özünə dost yox, bəlkə qardaş və ata hesab edir. Cəlil ağa Lütfuli bəyi eləcə bilib, Şəfiqəni ondan gizlətməyirdi” deyərəkən milli mühitin yaşam tərzində həlledici mövqeyə malik olan namus qanunu önə çəkirdi. Milli mühitin, “zalda olan camaatın” Şəfiqəni müdafiəsi bu namus qanununa söykənirdi.

İ.Musabəyovun milli cəmiyyətə baxışlarında sinfi amil heç bir rol oynamır. O, Şəfiqənin haqqına münasibətdə milli cəmiyyətin yekdilliyini önə çəkir. Bəraətdən sonra şəhərin dövlətlilərindən Şəfiqənin xeyrinə “beş min manat da pul yığılması”na dair informasiyanın əsərin sonunda xüsusi vurğulanması mühüm estetik funksiya daşıyır. Müəllif bu vurğulamada Qərbdən gələn təsirlərlə əxlaq və mənəviyyatca poğunlaşan milli burjuaziya nümayəndələri ilə müqayisədə, milli burjuaziyanın böyük çoxluğunun milli və İslam həyat tərzinə, əxlaqına sədaqətini önə çəkir. Şəfiqənin taleyi, namusu məsələsi romanda milli

varlığın taleyi, namusu məsələsi kimi mənalanır. Şəfiqənin Lütfuli bəyi öldürməsi millətin öz əxlaqını və mənəviyyatını qorumaqda heç nəyə və heç kimə güzəştə getməyəcəyini, heç bir təsirə qapılmayacağını simvollaşdırır. Camaatın və şəhər dövlətlilərinin nümayiş etdirdiyi əzm və birlik milli varlığın özünü müdafiə gücünü ortalığa qoyur. “Ədalətli bir hüquqşünas”ın obrazında (G.İbrahimqızı) – Cavad bəyin təmsalında milləti öz mənafeyi, bütövlüyü, tarixdən gələn xarakteri və əxlaqı uğrunda mübarizəyə səfərbər edən ideoloqların yetişməsi və cəmiyyət həyatında böyük nüfuza malik olması simvollaşdırılır. Bütün bunlar isə milli cəmiyyətin yaşamaq, gələcək taleyini özü müəyyən etmək, özünü hər hansı bir yad təsirdən qorumaq əzmini və stixiyasını nümayiş etdirir. “Neft və milyonlar səltənətində” əsərinin nikbin pafosu və müasirliyi də bununla şərtlənir.

II.4. SULTAN MƏCİD QƏNİZADƏ

II.4.1. “MƏKTUBATI-ŞEYDA BƏY ŞİRVANI” DİLOGİYASI

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan maarifçi realizminin tarixində son mərhələdir. Bu mərhələnin əsas nümayəndələrindən biri Sultan Məcid Qənizadədir. Onun bədii yaradıcılığı sözü gedən mərhələnin maarifçi realist nəsrinin estetik prinsiplərinin müəyyənləşməsində əhəmiyyətli rol oynamışdır.

S.M.Qənizadənin “Məktubi-Şeyda bəy Şirvani” (1898-1900), “Allah xofu” (1906) və “Qurban bayramı” (1907) kimi orijinal bədii əsərləri milli nəsrimizin janr baxımından da irəlİYə doğru hərəkətinə ciddi təkan vermişdir. F.Köçərli S.M.Qənizadənin yaradıcılıq yolunu ümumiləşdirən yığcam məqaləsində

“Məktubati-Şeydabəy Şirvani” əsərinə görə onu “iqtidarlı bir ədib” kimi dəyərələndirmişdir.

20-30-cu illər tənqidinin Ə.Nazim, Ə.Abid, H.Zeynallı kimi nümayəndələri də S.M.Qənizadənin yaradıcılığı haqqında müəyyən mülahizələr söyləmiş, onun pedaqoji fəaliyyətini, əsərlərindəki didaktik pafosu, dramaturgiya, bədii nəsr sahəsindəki xidmətlərini xüsusi qeyd etmişlər.

40-cı illərdə ədəbi tənqid onun adını “maarifçi realistlərin görkəmli nümayəndələri” sırasında çəkir. Mir Cəlal “Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)” adlı doktorluq dissertasiyasında yazırdı: “Maarifçi realistlərin görkəmli nümayəndələrindən Süleyman Sani Axundovu, Abdulla Şaiq Talıbzadəni, Sultanməcid Qənizadəni, İbrahim bəy Musabəyovu, Rəşid bəy Əfəndiyevi, Mirzə Məhəmməd Axundovu göstərmək olar” (30, 318).

Lakin qeyd etmək lazımdır ki, Mir Cəlalin 1945-ci ildə yazılmış tədqiqatında “maarifçi-didaktik yazıçılar” bölməsində onun ancaq adının icmal məqaləsində təmsil olunması, 1960-cı ildə çap olunan “Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi”ndə (II cild) ancaq “maarifpərvər realistlər cərgəsi”ndə adının çəkilməsi ilə kifayətlənməsinin səbəbini tərcümeyi-halının və yaradıcılıq yolunun yetərinə öyrənilməməsi ilə izah etmək olar.

S.M.Qənizadə haqqında sonrakı dövr tədqiqatlarında bu məsələyə aydınlıq gətirilmişdir: “S.M.Qənizadənin Azərbaycanda populyarlaşdırılması, onun ədəbi-bədii irsinin nəşri, tədqiqi və təbliği sahəsində əsas işlər yalnız altmışıncı illərdən sonra görülmüşdür. Bu sahədə filologiya elmləri doktoru, professor Abbas Zamanovun fəaliyyəti xüsusilə təqdirəlayiqdir. A.Zamanov S.M.Qənizadə haqqında dövrü mətbuatda bir sıra dolğun mündəricəli yazılar çap etdirmiş, ilk dəfə onun “Seçilmiş əsərləri”ni tərtib edib, geniş müqəddimə və kommentariya ilə Azərnəşrdə çapdan buraxdırmışdır” (31,10).

Sonrakı onilliklərdə S.M.Qənizadənin yaradıcılığına maraq artmış, Q.Xəlilov, F.Hüseynov, Ə.Məmmədov, N.Vəlixanov, X.Məmmədov, A. Məmmədov, B.Əhmədov, Y.Babayev və b. alimlər onun irsini araşdırmışlar. A.Zamanovdan sonra S.M.Qənizadə irsinin ən ardıcıl tədqiqatçısı professor X.Məmmədov olmuşdur. Onun sistemli araşdırmaları “Sultan Məcid Qənizadə” monoqrafiyasının (Bakı, Yazıçı, 1983) çapı ilə nəticələnmişdir. Monoqrafiya çoxsaylı arxiv materiallarına istinadla yazılmış və nəticədə S.M.Qənizadənin həyat və yaradıcılıq yolu haqqında həqiqi mənada “yeni söz” kimi meydana çıxmışdır.

80-ci illərdən başlayaraq S.M.Qənizadə XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan maarifçi realizminin görkəmli nümayəndələri sırasında yer almış, araşdırılmış və öyrənilmişdir.

Ədəbiyyat tariximizdə S.M.Qənizadənin yaradıcılığı, eyni zamanda, bədii nəşr janrlarının, xüsusən romanın və hekayənin inkişafına göstərdiyi təkan baxımından da təhlil predmetinə çevrilmişdir.

Lakin S.M.Qənizadə haqqında tədqiqatların böyük əksəriyyəti sovet ideologiyası mövqeyindən aparıldığı üçün, onun yaradıcılığının müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsi ilə qiymətləndirilməsinə ehtiyac yaranır.

Ədəbiyyatşünaslığımızda S.M.Qənizadənin “Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” əsəri daha çox təhlil predmetinə çevrilmiş, lakin istər maarifçi realizmin estetikası baxımından, istərsə də roman janrının nümunəsi kimi əsərin ideya-estetik keyfiyyətləri tam açılmamış, əsasən müəllifin maarifçi görüşlərinə diqqət yetirilmişdir.

“Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” “Müəllimlər iftixarı” (1898) və “Gəlinlər həmayili” (1900) adlı hissələrdən ibarət roman-dilogiyadır.

Tədqiqatlarda əsərin diologiya kimi yazılması təsdiq olunsa da, birinci və ikinci hissələrin janr təmayülünə fərqli müstəvidə yanaşılır. F.Hüseynov yazır: “S.M.Qənizadənin məşhur orijinal əsəri “Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” ümumi başlığı altında yazdığı “Müəllimlər iftixarı” və “Gəlinlər həmayili” romanıdır. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində ilk diologiya sayılan bu əsərin birinci hissəsini (“Müəllimlər iftixarı”) bir növ didaktik traktat da adlandırmaq olar. “Gəlinlər həmayili” bitkin realist romandır” (15,285).

X.Məmmədov da əsərin birinci və ikinci hissələrinin “janr xüsusiyyətlərinə görə də bir-birindən fərqlənməsi” fikrini müdafiə mövqeyində dayanmış, birinci hissəni “pedaqoji traktat səpgisində publisist hekayə”, ikinci hissəni isə “mənsur şeir şəklində yazılmış roman” hesab etmişdir (31,116).

Göründüyü kimi, “Müəllimlər iftixarı”nın müəllif mövqeyinin bədii-estetik ifadəsi olması fikri birmənalı qarşılanmır, əsərə daha çox “pedaqoji traktat” kimi yanaşmaq meylli önə keçir. Bu yanaşmalar, nəticə etibarlı ilə, diologiyanın ideya-bədii mükəmməliyini şübhə altına alır. Çünki birinci hissəni mövzuya verilən bədii həlldən sərf-nəzər edir, yazıçı qayəsinin estetik ifadəsini arxa plana keçirir. Buna görə də tədqiqatlarda “Müəllimlər iftixarı” bədii əsər kimi yox, “pedaqoji traktat” kimi təhlil edilir. Birinci hissəyə bu mövqedən baxış prinsip etibarlı ilə, ikinci hissəni də ideya-bədii mükəmməliyində təhlil imkanını zəiflədir.

Olsun ki, tədqiqatçıların əsərə məhz bu cür yanaşmasında müəllifin sondakı bir qeydi də istiqamətləndirici rol oynamışdır: “Şeyda bəyin bu cüvz məktubati eşq dövrəsində dolanıban məcazi yol ilə başa gəlidiyinə görə, oxuculardan rica olunur ki, məktubatin həzliyyat tərəflərin iğmaz edib ciddən söylənmiş mətləblərini nəzərə alalar” (32,105).

Düşünürük ki, müəllifin bu qeydi əsəri yazıçı-sənətkar kimi yazıb, oxuculara pedaqoq-maarifçi stixiyası ilə təqdim et-

məsi ilə bağlıdır. Çünki tədqiqatçılar da qəbul edir ki, “bu hissələrdən hər birinin öz mövzusu, fabulası, süjet xətti və kompozisiyası vardır”(31,115). Bu qənaətin özü də birinci hissədən “pedaqoji” və yaxud “didaktik” traktat kimi yox, məhz romanın “birinci hissə”si kimi danışmağın düzgünlüyünü işarələyir.

Dünya ədəbiyyatında XIX əsrdən başlayaraq romanın bir janr kimi sosiallaşmaya meyli elmi həqiqətdir. Məhz bu zamandan roman üçün başlıca şərt sosial həyatın tərcümanı kimi çıxış etməsi olmuşdur. Bu isə romana gətirilən hadisələrin və qəhrəmanların sosial təbiətini və məzmununu önə çəkməyi zəruri edir. S.M.Qənizadə də XIX əsərin sonunun hadisələrini sosial prizmadan təhlil obyektinə çevirir və eyni zamanda, hər iki hissə üçün ortaq olan qəhrəmanı Şeyda bəyin və hər iki hissənin digər surətlərinin sosial varlığına nüfuz etməyi bacarır.

Lakin məsələnin başqa tərəfi də var. Əgər həqiqi bədii əsər üçün ən əsas şərt “insanda insanı kəşf etmək”dirsə, onda qəhrəmanın ancaq sosial təbiətinin təsviri yazıçıya uğur qazandıra bilməz. Bu, klassizmdə olduğu kimi, hazır ideyaların daşıyıcısı olan rezenyor obrazların yaranması ilə nəticələnər. XIX əsrdə klassizm ədəbiyyatda keçilmiş mərhələ idi. Klassizmdən sonrakı dövr ədəbiyyatının qarşısında həyatı canlı obrazlarla təqdim etmək tələbi dayanır. S.M.Qənizadə də doğru olaraq, bu yolla getmişdir. Onun, təbii ki, müəyyən qədər təvazökarlıqla romanın “həzliyyat tərəfləri” adlandırdığı hissələr məhz dövr hadisələrinin həyatiliyini və qəhrəmanların canlı, təbii obrazlar kimi meydana çıxmasını şərtləndirir. Demək, “insanda insan kəşf etmək” tələbi S.M.Qənizadənin romanında insanı həm təbii, həm də sosial varlıq kimi inikas şəklində meydana çıxır. Buna görə də, “Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” əsərini həm “eşq dairəsində dolanan” hissələrin – “həzliyyat tərəfləri”nin, həm də “ciddən söylənmiş mətləblər”in sintezində dərk və qiymətləndirmək zərurəti yaranır. Əsəri məhz bu kontekstlərin üzvlüyün-

də həqiqi roman – “silsiləli nəsrin ilk, ən yaxşı nümunəsi kimi” (X.Məmmədov) qavramaq mümkündür.

Romanın ikinci hissəsinin – “Gəlinlər həmayili”nin oxucusunu öz ardınca apara bilən, son dərəcə maraqlı süjet xəttinə malik olmasını, demək olar ki, əksər tədqiqatçılar etiraf etmişlər. Hərgah ki, elmi təhlillərin ağırlığı bu hissədə də Şeyda bəyin sosial istiqamətli düşüncələrinin açılmasına istiqamətlənmiş, süjetin “son dərəcə maraqlılığı”nı təmin edən cəhətlərdən ancaq köməkçi vasitə kimi bəhs olunmuşdur. Təhlilin bu istiqamətdə aparılması əsərin bütövlükdə və o cümlədən “Gəlinlər həmayili”nin mükəmməl roman strukturunda yazılmasına şübhəli baxışlara da yol açmışdır. A.Zamanovun aşağıdakı qənaəti “Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” dilogiyasını ideya-estetik xüsusiyyətlərin üzvi vəhdətində dərk etməyə çətinlik çəkməsindən doğmuşdur:

“Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” romanı üslubi etibarı ilə gündəlik qeydlər şəklində yazılmış ictimai-əxlaqi risalə və yaxud əxlaqi manifest təsiri bağışlayır” (28,142). Dilogiyayı və ümumiyyətlə, S.M.Qənizadənin bədii yaradıcılığını təhlil edərəkən tədqiqatçılar maarifçi-pedaqoq S.M.Qənizadə ilə maarifçi-yazıçı S.M.Qənizadəni ayırmağa çətinlik çəkmiş, əsərə münasibətdə daha çox onun maarifçilik fəaliyyətini, publisistik məqalələrindəki düşüncələrini və əsərdə əksini tapan maarifçi ideyalarını başlanğıc nöqtəsi kimi almış, sonra da bu sərhədin dairəsindən çıxıb bilməmişlər. S.M.Qənizadənin “ədəbiyyata müəllim gözü ilə baxması”na, ədəbiyyatı “qüvvətli tərbiyə vasitəsi” hesab etməsi, “bədii yaradıcılığında ancaq didaktik məqsədlər güdməsi”nə dair formalaşan fikirlər (28,135-136) romanı da qiymətləndirmənin ilkin meyarına çevrilmiş, sonrakı tədiqqatlarda da bu ənənə davam etdirilmişdir.

“Müəllimlər iftixarı”nı “birinci hissə” hesab edən tədqiqatçılar (A.Zamanov) da, “didaktik traktat” və yaxud “pedaqoji traktat səpgisində publisist hekayə” hesab edənlər də bu ten-

densiyadan çıxış edərək bədiiliyi şərtləndirən amillər üzərində dayanmağa lüzum görməmişlər.

Tədqiqatlarda “Müəllimlər iftixarı”nın müəllifi bir yazıçı olmaqdan çox vətəndaş-müəllim idi” qənaəti yer almışdır. Məhz bu və bu tipli qənaətlərin təsiri altında tədqiqatçılar birinci hissəni “vətəndaş müəllim”in maarifçi, pedaqoji düşüncələri kimi qəbul etmişlər. Halbuki, birinci hissədə hadisələr müəyyən bir kompozisiya sisteminə, Aristotelin təbiri cə desək, “başlanğıcı və sonu” olan, kifayət qədər dramatizmlə müşayiət olunan süjet xəttinə malikdir. İkinci hissədə olduğu kimi, birinci hissədə də canlı təsvirlər, qəhrəmanın yaşantıları, düşdüyü son dərəcə gərgin psixoloji hallar oxucunu öz ardınca aparmaq gücündədir.

Tədqiqatlarda əsərin janr strukturu ilə bağlı belə bir qənaət özünə yer alıb: “Dilogiyanın həm birinci, həm də ikinci qismi məktublar şəklində yazılmışdır” (15,286). Bu qənaət, heç şübhəsiz ki, öz başlanğıcını dilogiyanın adından götürmüşdür. Ancaq bədi mətn bunu təsdiq etmir. Əsərin birinci hissəsində məktub formasından istifadə olunmuşdur. Lakin bu formanı bütövlükdə birinci hissəyə aid etmək olmaz. Əsl həqiqətdə birinci hissə həcmcə az olsa da, ancaq mürəkkəb struktura-kompozisiyaya malikdir. Struktur baxımından “Müəllimlər iftixarı”nı bir neçə hissəyə ayırmaq olar. Əsərin birinci və əsas hissəsi üçüncü şəxsin dilindən təhkiyə olunur. Üçüncü şəxs “mayıs ayının əvvəlləri”ndə müəllim Şeyda bəyin başına gələn əhvalatı nəql edir.

Əsərdə Şeyda bəyin ölümü ilə bağlı hadisələr isə birinci şəxsin dilindən təhkiyə olunur. O, həm də Şeyda bəyin onun adına yazdığı məktubla bağlı hissəni təhkiyə edir. Bu hissəni təhkiyə edən S.M.Qənizadədir. Burada o, Şeyda bəyin dostu olaraq təhkiyəçi-qəhrəman rolunda çıxış edir. Bundan sonra S.M.Qənizadənin təqdimatında “bərabərim Məcid!” müraciəti ilə başlanan və Şeyda bəyin beş günə yazılmış məktubu ilə ta-

niş oluruq. “Müəllimlər iftixarı”nın son hissəsi dostu Şeyda bəyin vəsiyyətini necə yerinə yetirməsi haqqında S.M.Qənizadənin qeydlərindən ibarətdir. Göründüyü kimi, Şeyda bəyin “məktubları” “Müəllimlər iftixarı”nın ancaq bir hissəsini təşkil edir.

Bununla belə, əsəri bütövlükdə “Şeyda bəyin məktubları”ndan ibarət hesab edən tədqiqatçı fikrinə də hörmətlə yanaşmaq lazım gəlir. Çünki, hər iki hissənin sonunda S.M.Qənizadənin “Şeyda bəyin vəsiyyətini əmələ gətirmək üçün” onun məktublarını çap etmək fikrinə gəlməsi haqqında qeydlər yer alır.

Tədqiqatlarda S.M.Qənizadənin Şeyda bəyin prototipi olması haqqında yekdil qənaətlər vardır. Bunu prof.X.Məmmədovun müəlliflə qəhrəmanın tərcümeyi-hal faktlarının üst-üstə düşməsi, bir-birini tamamlamasına dair təqdim etdiyi maraqlı faktlar bir qədər də möhkəmləndirir (31,119).

Maarifçi estetikanın prinsiplərinə uyğun yazılan əsərdə Şeyda bəy müəllif ideyalarının rüporu funksiyasını yerinə yetirir. Lakin S.M.Qənizadə istedadlı bir sənətkar olaraq Şeyda bəyə verdiyi rolu çılpaqlaşdırmır. Əsərdə maarifçi ideyadan süjetə gəlmək prinsipi əsas götürülsə də, yazıçı süjetin ətə-qana doldurulmasına çalışır. Baş verən hadisələrin psixoloji dərinliyinə nüfuz etməyi bacarır. Başqa sözlə, “Müəllimlər iftixarı”nda süjet xəttinin əsasında duran hadisə təbii şəkildə təhkiyə olunur. Yazıçı sənətkarlıq stixiyası ilə qəhrəmanını ancaq onu lazım olan fikirlərin daşıyıcısına çevirmir. Qəhrəman başına gələn hadisələr fonunda gərgin psixoloji hallar yaşayır.

Üçüncü şəxs təhkiyəsindən məlum olur ki, “mayıs ayının əvvəlləri”dir. Məktəblərdə dərslər yekunlaşmaq üzrədir. Badkubədə (Bakıda) məktəblərin birində müəllim işləyən Şeyda bəy ağır keçən dərs ilindən sonra bir qədər dincəlmək, ruhi gərginliyini azaltmaq üçün doğma Şamaxıya getmək istəyir. Lakin buna maddi imkanı yoxdur. Gərgin keçən dərs ili, şagirdlərlə

aramsız məşğuliyyət Şeyda bəyi yorub əldən salmış, o, özünü xəstəhal hiss edir. Yaranmış vəziyyət Şeyda bəyi kədərləndirib sıxsaxsa da, o, özünü ələ almağa, bir qədər dincəlib vəziyyətdən çıxmağa çalışır. Lakin, necə deyərlər, sən saydığını say, gör fəlakət nə sayır? Özünü xəstə hiss etdiyi, sıxıntılı hallar yaşadığı bu məqamlarda Şeyda bəy anasından məktub alır. Anadan gələn məktub məntiqlə Şeyda bəyi sevindirməli, sıxıntıdan qurtarmasına yardımçı olmalı idi. Amma əksinə olur. Anası onu Ağabəhram ilə Dİlfəruzun toyuna dəvət edir. Məktubdan bəlli olur ki, toyun gerçəkləşməsi Şeyda bəyin gəlişinə bağlıdır. “Ağabəhram Şeyda bəyin bacısıoğlu və Dİlfəruz qardaşı qızıdır” (32,17). Şeyda bəy bacısı oğlu və qardaşı qızını çox sevir. Yenə də məntiqlə Şeyda bəyin sıxıntılı şəraitdən qurtarmasına imkan açılır. Lakin məktubda yazılanlar Şeyda bəyi daha dərin sıxıntılı hallara salır, kədərləndirir, mənəvi cəhətdən çox dərin üzüntülərinə səbəb olur. Şeyda bəy niyə kədərlənir, məktub onu niyə bu qədər həyəcanlandırır? Məlum olur ki, qardaşı qızı ilə son görüşündə Dİlfəruz öz əxlaq və mənəviyyatı ilə onu məftun etmiş, o da “özünü ona borclu bilib əhd etmişdi ki, Dİlfəruzun toyu olanda adətə müvafiq ona bir qızıl həməyil hədiyyə etsin” (32,20). İndiki halda Şeyda bəyin bu “üç-dörd yüz manatlıq” hədiyyəni almaq və Dİlfəruzun toyunda iştirak etmək imkanı yoxdur. Az maaş, üstəlik şagirdlərinin maddi ehtiyaclarına mümkün qədər verdiyi qarşılıq onu ağır maddi duruma salmış, iflas vəziyyətinə gətirmişdir. Təhkiyəçi nəql edir ki, Şeyda bəy “bu səbəbə Dİlfəruzun nəzərində şərmsar olacağını fikrə gətirərək ah-vay çəkir idi” (32,20). Elmi ədəbiyyatda göstərilir ki, “qəhrəmanın imkanları ilə iddiası arasındakı ziddiyyət komizm yaradır” (33,), yəni qəhrəmanı gülünc vəziyyətə salır. Şeyda bəyin iddiası maddi imkansızlıqla üzleşəndə komizm yox, faciəvi hal yaradır. Çünki onun iddiası maddi dünyaya bağlılıqdan yox, mənəvi dünyasının zənginliyindən güc alır. Şeyda bəyin faciəsi mənəvi-ruhani dünya yaşayan insanın

maddiyə köklənmiş dünyadakı faciəsini əks etdirir. Şeyda bəy maddi dünyanın onun üzərinə yüklədiyi bu ağırlığı heç cür üzərindən ata bilmir. Bu hal intellektual düşüncə qəhrəmanını ağır psixoloji duruma salır və o, vəziyyətdən çıxmaq üçün yollar axtarır. Vəziyyətdən çıxmaq üçün axtarılan yollar müəllifə Şeyda bəyin iç dünyasına, onun mənəvi aləminə nüfuz üçün imkan yaradır.

Bu məqamda, daha doğrusu, yaranmış şəraitin diktəsi ilə təhkiyəçi nitqi tez-tez qəhrəmanın daxili düşüncələri ilə əvəz edilir. Hadisələrin cərəyanı psixoloji müstəviyə keçir. Eyni zamanda, qəhrəmanın daxili düşüncələri onun maarifçi görüşlərinin ifadə vasitəsinə çevrilir. Lakin müəllif qəhrəmanın üzərinə yüklədiyi müəllif ideyalarının rüporu funksiyasını reallaşdırmağa tələsmir, qəhrəmanı ancaq bu ideyaların daşıyıcısına çevirmir. Başqa sözlə, Şeyda bəyə verilən bu “rol” onu canlı insan olmaqdan, təbii halının yaşantılarından uzaq salmır. Müəllif qəribə bir ustalıqla qəhrəmanını mürəkkəb və ziddiyyətli düşüncələr burulğanına salır. Maarifçi qəhrəmanın bir çox hallarda, maarifçi qəhrəmandan çox, təbii varlığını yaşayan insan kimi yaşantıları onu müəllif ideyalarının quru rüporuna çevirməkdən uzaqlaşdırır. Məhz təsvirin bu istiqaməti ilə “Müəllimlər iftixarı” risalə, traktat xarakteri ilə yox, bədii səciyyəsi ilə diqqəti cəlb edir.

Şeyda bəy bütöv xarakterdir, öz xarakterində kifayət qədər ardıcıldır. Daim Allaha şükr edir ki, “mən aciz bəndəsinə rəhm edib, mərifət xəzinəsinin astanasına yol vermiş və müəllimlik sənəti ilə məni mümtaz edib, müəllimlər zümresində mərifət gəncinəsinin kiliddarlarından birisi etmiş”dir (32,21). Şeyda bəy Allaha həm də ona görə dönə-dönə şükr edir ki, onun müəllim kimi səyləri ilə “qeyri bəndələr həm mərifət nemətinə nail olurlar”. Bu o deməkdir ki, Şeyda bəy bir müəllim kimi millətə xidmət imkanlarını ən böyük mənəvi dəyər, yaşamağın mənası hesab edir. Qəhrəmanın bu cür düşünməsi tamamilə tə-

biidir. Çünki bu qəhrəmanı yaradan müəllifin özü də, ilk növbədə və bütün varlığı ilə maarifçidir. S.M.Qənizadənin keçdiyi həyat və fəaliyyət yolunun təfərrüatları ilə qəhrəmanın həyat və fəaliyyət yolunu müqayisə müstəvisinə gətirib, onu “avtobioqrafik surət” hesab edən və “onun simasında maarifçi ziyalıların yeni nəslinə məxsus səciyyəvi keyfiyyətlərin ümumiləşdirilməsinə baxmayaraq, bu surətin yaranması üçün S.M.Qənizadə özü prototip olmuşdur” qənaətinə gələn tədqiqatçı mövqeyi ilə (31,119) tam razılaşmaq lazım gəlir.

Görünür ki, Şeyda bəy obrazının həyatiliyində bu “prototipi”n həyat təcrübəsinin də mühüm rolu olmuşdur. Heç şübhəsiz ki, S.M.Qənizadə qəhrəmanının obrazını yaradarkən müəllim, maarifçi və sənətkar kimi fəaliyyətində keçdiyi yolun təcrübəsini nəzərə almış, eyni zamanda, sənətkar istedadının təlqinləri də qəhrəmanını maarifçi düşüncənin sxematik təmsilçisi kimi yox, maarifçi qəhrəmanın həyati obrazını yaratmağa yardımçı olmuşdur.

Əlbəttə, əsərin roman təbiətinə qəhrəmanın ancaq həyati obrazını yaratmaq hesabına nail olmaq mümkün deyil.

Süjet xəttinin dramatik bir konflikt əsasında inkişafı, hadisələrin zirvəyə doğru hərəkəti və ən nəhayət, açılışı bədiiliyi şərtləndirən əsas xüsusiyyətlərdir. Maraqlıdır, “Müəllimlər iftixarı”nda hadisələrin bu istiqamətdə inkişaf xəttini izləmək mümkündürmü?

Qarşılaşdığı problem Şeyda bəyin daxili dünyasını hərəkətə gətirir, sosial həyatın ziddiyyətləri ilə bağlı dərin düşüncələrə sövq edir. Həyatın amansız üzü qəhrəmanın düşüncələrində haçalanma yaradır. “Mərifət xəzinəsi”nə gedən yolun üzünə açıq olması onu nə qədər sevindirirsə, “nagah həmayil məsələsi bir əcuzə surətində” xəyalında canlananda bir o qədər kədərlənir. Ruhu qəm-qüssə içərisində çabalayır. Şeyda bəyin içində mübarizə gedir. Maddi, yoxsa mənəvi dünyaya tapınma onun daxilində bütün varlığını saran dramatism, gərginlik yaradır.

Şeyda bəy “əcuze surəti”ndə tez-tez gözünə görünüb ruhunu zəhərləməyə çalışan tamah hissənə qalib gəlməyi, “kəndinə gəlmək”i bacarır. Əvvəlki sağlam düşüncələrinə qayıdır: “Mərifət varlığı mal yoxluğunda həm qənidir, amma mal qənisi mərifət yoxluğunda yoxsuldur...Şükr xudaya ki, mən Şeydanı mərifət dövlətindən məhrum etməyibdir” (32,22). Bu cür düşüncələr onun varlığına hakim kəsiləndə Şeyda bəyin ardıcıl olaraq Allahla şükr etməsi təsadüf deyil. Onun sağlam düşüncələrinin ən mükəmməl dayağı Qurani-Kərim hökmləridir: “(Bəzi adamların fəxr etdiyi) mal-dövlət, oğul-uşaq (oğullar) bu dünyanın bər-bəzəyidir. Əbədi qalan yaxşı əməllər isə Rəbbinin yanında həm savab, həm də (Allahın mərhəmətinə) ümid etibarını ilə daha xeyirlidir!” (Əl-Kəhf surəsi, 46-cı ayə) (34,216).

Şeyda bəyin aşağıdakı mülahizəsi sanki bu və bu tipli Qurani-Kərim ayələrinin təfsiridir: “Ruhə məxsus dövlət xudadadı gözəllik misalındadır ki, şürotə ehtiyacı yoxdur. Amma qondarma hüquq ilə kəsb olunan əmlak qoyma xal kibidirlər ki, arizi-həvadis ilə zail olur” (32,22).

Şeyda bəy Avropa təhsili alsa da, həqiqi bir şərqli-müsəlman kimi düşünür. Görünür ki, içində böyüdüüyü mühit, uşaqılıqdan aldığı tərbiyə və təhsil onu həqiqi müsəlman kimi formalaşdırmışdır. Onun düşüncə sisteminin alt qatında İslam dininin ehkamları əsaslı yer tutur. O, bu dünyanın faniliyinə də, bu dünyada qazanılan var-dövlətin müvəqqətiliyinə də ürəkdən inanır. Şeyda bəy o şeyləri insanın həqiqi var-dövləti hesab edir ki, onlar “Allah-təalanın nemət və ətaləri” olsun. Bu nemətlər isə insanın mənəvi dünyasını zənginləşdirir: “Bəli, dünyada dövlət təkcə mal və qızıl varlığı ilə deyil, bəlkə hər bir övsafihəsənə dövlət hesab olunur: səxavət, şücaət, dəyanət və hakəza qeyri sifəti-məmduhə və əxlaqi-həsənə hamısı Allah-təalanın nemət və ətaləri olduqda insan üçün zətən böyük dövlət və bəlkə dövləti-əslidirlər...” (32,22). Bu cür düşüncələr Şeyda bəyin bütün varlığını, mənəviyyatını təşkil edir. Onun inanc sistemi-

nə daxildir. Şeyda bəy bu inancdan güc alaraq işləyir, yüzlərlə şagirdinin təhsil-tərbiyəsi ilə məşğul olur, hələ üstəlik, yeri gəldikcə və imkan dairəsində onların maddi qayğılarını da öz üzərinə götürür. Ona görə də S.M.Qənizadənin qəhrəmanını bir maarifçi kimi dərk etməmişdən qabaq, yaxud bir maarifçi kimi dərk etməklə bərabər, həm də müsəlman-milliyətçi kimi dərk etmək lazımdır. Bunlardan kənar Şeyda bəyin nə fəaliyyətini, nə düşüncələrini, nə də bunlara rəvac verən qüvvəni düzgün təsəvvür etmək mümkün deyildir. Buna görə də “cəmiyyət məsələsində idealist mövqedə” durmasını onun dünyagörüşünün “ziddiyyətli və məhdud” cəhəti hesab etmək (31,125) büsbütün absurd səslənir. Xarakteri öz bütövlüyündə və ardıcılığında görməyə mane olur. Şeyda bəyin dünyagörüşünün, bu dünyagörüşündən irəli gələn düşüncə və əməllərinin fəlsəfi əsasında Qurani-Kərim hökmləri, islami düşüncə və dəyərlər dayanır.

S.M.Qənizadə iman və inancında bütöv olan qəhrəmanını həyatın sərt üzü ilə qarşılaşdırır. Bir növ qəhrəmanını sınaq qarşısında qoyur. Müəllif təhkiyəsində oxuyuruq: “Şeyda bəy bunca təskinavər xəyalat yağmurundan bəhrəvər olduğu halda, nəgah həmayil məsələsi qəflətən ildırım kibi yenə yadında parladı və filfövr təfəkkürün buludu qaşının üstə çökdükdə pozğun payız havası kibi qiyafəsi məxşuş oldu” (32,23).

“Qəflətən ildırım kibi” çaxan və Şeyda bəyin bütün varlığını və düşüncəsini zəbt edən “həmayil məsələsi” hadisələrin inkişafındakı drammatizmi gücləndirir.

Roman üçün, onun oxucu tərəfindən qəbul olunması üçün oxucu marağını təmin etmək vacib şərtidir. Bunun üçün hadisələrin necə həll olunacağı ilə bağlı oxucuda maraq yaratmaq və onu intizarda saxlamaq lazımdır. Roman üçün vacib şərt ki, bu intizar məqamı oxucunu düşündürsün, qəhrəmanla bərabər, oxucu da yaranmış vəziyyətlə bağlı çarə axtarsın, hadisələrin sonrakı inkişafını öz xəyalında canlandırmağa çalışsın, daxili dünyasında romanın davamını “yaz”sın. Eyni zamanda, özünün

“yaz”dığı ilə romanda cərəyan edən hadisələri müqayisəyə cəhd etsin. Oxucunun hadisələrin sonrakı inkişafına marağının psixoloji tərəfi bununla müəyyən olunur. S.M.Qənizadə oxucu marağını pik həddinə çatdırmağa bacarır. O, öz qəhrəmanını Şekspir qəhrəmanının “olum, ölüm?” sualı qarşısında qoyur: “Xub, bunlar hamısı çox əcəb, çox gözəl. Bəs, Dİlfəruzun həmayili necə olsun?” (32,22). Qəhrəmanın daxili dünyasındakı əksliklər romanın bədii konflikti səviyyəsinə qalxaraq bütövlükdə cəmiyyət həyatındakı ziddiyyətləri metaforalaşdırır. Çünki, bu andan başlayaraq (yəqin ki, elə başlanğıcdan üzü bəri) “Dİlfəruzun həmayili” maddi dünyaya, köklənmiş cəmiyyəti simvollaşdırır. “Həmayil” məsələsinin həllində çarəsiz qalan Şeyda bəyin milli cəmiyyətin çoxsaylı problemləri ilə üz-üzə qalan həm ictimai həyatdakı ideoloqları, həm də ədəbiyyatdakı sələflərin metaforalaşdırmaqla romanın ictimai məzmun dairəsini genişləndirir.

S.M.Qənizadənin “Müəllimlər İftixarı”nda əsas məramını, maarifçi düşüncələrini, vətəndaş-ziyalı mövqeyini Şeyda bəyin timsalında vermək məqsədi ilə qələmə əl atdığı heç kəsdə şübhə doğurmur. Lakin müəllif onu süni yollarla, sxematik təsvirlərlə maarifçi qəhrəmana çevirmir. Görünür ki, öz ideyalarını ortaya qoymaq məramı ilə bərabər, bədii əsər-roman yazdığını da unutmur. Buna görə də, bütün bu situasiyalarda qəhrəmanının təbii, canlı insan olaraq düşünməsi və yaşantıları qayğısına qalır, Şeyda bəyin düşüncə metamorfозalarını təfəssilatlı şəkildə əks etdirməkdən çəkinmir. Biz “bəs Dİlfəruzün həmayil necə olsun?” sualı qarşısında naçar qalan qəhrəmanın inandığı həqiqətlərə istehza ilə yanaşma anlarına da, başından keçən düşüncələr seli içərisində başını itirməsinə də, ağır fikirlər altında yatağında “nə yatmış, nə oyaq” kimi çabalamasına da, nəhayət, dünya nizamının nə üçün belə nizamsız qurulmasına dair Allahına sonsuz suallar ünvanlamasına da, Allahının adilliyinə dair qəti inamını beynindəki şübhəli qənaətlərin əvəz etməsinə də

intellektual düşüncə qəhrəmanının, təbii, həyatı xarakterinin ifadəsi kimi baxır, dərk edirik. Qəhrəmanın dövrünün mürəkkəblikləri, müəyyən mənada, amansızlıqları içində cabalamasına təbii yanaşırıq. Bu cür təsvirlər romanda inandırıcılığı artırır, hadisələrin öz təbii halında cərəyanını gücləndirir. Maraqlıdır ki, müəllif milli mühitdəki sosial bərabərsizliklər, cəmiyyətdə baş verən çoxsaylı haqsız olaylar haqqında qənaətlərini qəhrəmanın düşüncəsinə sezilmədən daxil edə bilir: “Xudavənda, bu nə sirdir, bu nə ecazdır? Biz hamımız sənin bəndələrinik, hamımızı bir cövhdədən xəlv edibsən. Bəzilərə baxırsan fəqirlik oduna yanıb mənim kibi ürəyi yüz yerdən dağlı, möhtaclıqla ömür keçirirlər...Bəzilərə baxırsan, zəhmətsiz mal, xunabəsiz dövlət sel kimi axıb başlarından aşır” (32,23). Lakin bu “daxil olma” prosesi qətiyyətlə maarifçi qəhrəmanı daha da mükəmməl göstərmək naminə baş vermir. “Bəs Diləfruzun həmayili necə olsun?” sualı qarşısında naçar qalan, çarə axtarışına çıxan, say-sız-hesabsız fikir seli içində çabalayan qəhrəmanın fikrinə tam təbii yolla daxil olur. Çünki, naçarlıq qəhrəmanı yaşadığı həyata daha dərinədən nüfuz etmək məcburiyyəti qarşısında qoyur.

Ancaq bütün hallarda oxucunu daha çox bir məsələ düşündürür: Yaranmış vəziyyətdən Şeyda bəy necə çıxacaq? “Diləfruzun həmayili məsələsi”ni müəllif necə həll edəcək? Müəllif təhkiyəsindən öyrənirik ki, Şeyda bəy xəyal aləmində “sərgərdan dolanarkən” məktəb zəngi kimi qulağında səslənən batini bir səs, insan “yol üstündə qəflətən qala divarına düçar olan kibi” necə aylarsa, onu ayıldır, özünə qaytarır. Bu artıq tam psixoloji bir durumdur; İnsanın özünün özünə qayıdıdır, özünü yenidən dərk etməsidir. Müəllif bu psixoloji durumda, qəhrəmanın özünəqayıdıışındakı yaşantılarını təbii halında təsvir edir: “Şeyda bəy silli dəymiş adam kimi sərəsimə diksinib ayıldı. Aləmi xəyalatda seyr etdiyi vüquatu dübarə və həm də təkrar edərək, özgələrin sərvəti xüsusda təsəvvürə gətirdiyi biməni fi-

kirləri həsəd zəngi ilə boyanmış görüb, qəlbində sadir olan süflə məhsusatdan nəhayətdə xəcil oldu” (32,24).

Şeyda bəyin düşdüyü ağır vəziyyətdə “özgələrin sərvəti xüsusda” düşünməsi, öz vəziyyəti ilə özgələrin vəziyyətini müqayisə etməsi psixoloji müstəvidə və insanın təbii istəkləri nöqtəyi-nəzərindən tam inandırıcıdır. Lakin sosial təbiəti artıq formalaşmış olan, bütün həyatını mənəvi dünyaya bağlayan bir insanın öz düşüncələrinə görə, qəfil ayılıb xəcalət çəkməsi də tam təbii haldır. Çünki “insan öz təbiətinə möhtacdır. Ondan qopa bilmir”. Şeyda bəyin özünəqayıdışı, maddi nemətlərlə bağlı istəklərini “küfr və məsiyyət hesab etməsi”ndə, sosial varlığının formalaşmasında İslam inancına bağlılığı birbaşa rol oynayır. Şeyda bəyin qəti inamına görə, insan öz inam və imanında bütöv omlalıdır. Əlbəttə, Şeyda bəy insan təbiətinin mü-rəkkəbliyini bilir, insanın nəfsə meyilliyini də bilir. Bu mənada onun düşüncəsindəki hər hansı bir sapıntı, nəfsin quluna çevrilmək ehtimalını da bilir. Özünün varlığını da bu naqisliklərdən kənarada təsəvvür etmir. Lakin Şeyda bəy bütün bu cür hallarda tapındığı dinin qoyduğu yolları da bilir: “...İman lövhəsində təcrübə qələmi ilə səbt olunubdur ki, hər bir ürək nəgüvarlığının müalicəsi məhz dua və istiğfar davasına münhəsirdir. Filhəqiqə, dillərdə zikr olunan Allah kəlməsi bir türfətüleyndə ürək məxrubəsinin təmir edərkən pozğun dünya işlərimizi də abad ediyor”(32,24).

XIX əsrin sonunda yaranan maarifçi qəhrəmanların həyat prinsiplərinin müəyyənləşməsində İslam inancının əhəmiyyətli mövqedə dayandığı elmi ədəbiyyatda təsbit olunmuşdur: “XIX əsrin son rübünün maarifçiləri isə Ağılla yanaşı, həm də Allahı qəbul edir, köməyə çağırır, dini fanatizmə qarşı mübarizədə dīnin özünün ən müqəddəs silahı ilə - Quranla da silahlanırlar. Fəxrəddin, Fərhad və Bahadır kimi ən səciyyəvi, realist maarifçi qəhrəmanlar belə, kəlməbaşı xudaya, islama müraciət edirlər” (10,129).

Maarifçi əsərlər üzərində diqqətli müşahidələrin ümumiləşdirilməsindən doğan bu tip qənaətlər təəssüf ki, tənqidi mövqedən söylənir. Qəhrəmanların “kəlməbaşı xudaya, islama müraciəti” onların dünyagörüşünün məhdud və ziddiyyətli cəhəti kimi qələmə verilir. Ədəbiyyatşünaslıq müəlliflərin və onların ideya rüporu olan qəhrəmanların üzərinə götürdüyü maarifçilik missiyası ilə dinə tapınmanı, dini dəyərləri özünün həyat prinsiplərinə çevirməsini bir araya sığmayan hal hesab edir, dinin tərbiyəedici rolunu qəbul etmir. Şeyda bəy haqqında ədəbiyyatşünaslığın irəli sürdüyü aşağıdakı mülahizə məhz həmin yanaşmanın, maarifçilikdə dini görüşlərin tərbiyəedici rolunu rədd etməyin nəticəsi kimi meydana çıxır: “O, (Şeyda bəy – T.S.) bir tərəfdən öz əsrinin qabaqcıl maarifçisi olaraq demokratik fikirləri təbliğ edir, cəhalət zülmətini işıqlı maarif səhəri ilə əvəz etməyə çalışır, digər tərəfdən insanları mənəvi əsarət altında saxlayan dinin müdafiəçisi kimi çıxış edir” (31,126).

Bu mülahizələr maarifçilik görüşlərinin marksist ideologiya nöqtəyi-nəzərindən izahıdır. Burada dinə “insanları mənəvi əsarət altında saxlamaq” funksiyası verilməklə onun həm həqiqi mahiyyəti təhrif edilir, həm də qəhrəmanın – Şeyda bəyin düşüncəsində İslama verilən rolun dəyəri tamam tərs mövqedən yozulur. Çünki “Müəllimlər İftixarı”nda tamam fərqli hadisələr cərəyan edir. Yaranmış vəziyyəti olduğu kimi təsəvvür etməyə çalışsaq.

Şeyda bəyin reallıq haqqında düşüncələri üzləşdiyi ağır vəziyyətlə bağlı onu nəfsin təsiri altına salır. Şeyda bəyin Allaha üz tutaraq “neçin məni belə fəqir və belə bitəvanə yaradıbsan?” sualında dünya malının cazibəsinə düşdüyü aşkar görünür. Bu, artıq nəfsin əsarəti altına düşmək, mənəvi azadlığını itirməkdir. Lakin Şeyda bəy bu “mənəvi əsarət”dən çıxmağa özündə güc tapır. Bu gücün mənbəyi nədir?

Bu, Şeyda bəyin tapındığı, iman və inanc bağladığı İslam dinidir. Şeyba bəy məhz dinin ona tələq etdiyi mənəvi dəyərlər

hesabına nəfsin əsarətinə qalib gəlir. Bu din onda “dövləti-əsli”nin və “dövləti ariyə”nin nə olması haqqında qəti qənaət formalaşdırır. Şeyda bəy “sədayi-batini”nin təsiri altında ayılında onu nəfsin əsarətindən qurtaran İslamda həqiqi və yalançı vər-dövlətin nə olması haqqında beynindən keçən fikirlər olur. O, özünə qayıdıb “dua və istiğfar” yolunu tutur. “...İman lövhəsində təcrübə qələmi ilə səbt olunanlar” Şeyda bəyi bir daha qəti qənaətə gətirir ki, “Bəla daşı ilə vurulub, qəm zərbi ilə sərnigun olan bir şəxs ürək ağrısından zinharə gəldiyi halda, əgər sidq ilə Allah çağırırsa, bişəkk ki, o padşahlar padşahı xudavəndgar dərğahında bəndələr cümləsinə qəbul olub, nicat ümidi ilə kəmərbəst və kərəm xəzinəsindən hissə bərdar oluyor” (32,24).

“İman lövhəsində təcrübə qələmi ilə səbt olunanlar” bərəsində Şeyda bəyin mülahizələri və mövqeyi ilə üz-üzə qalanda oxucu düşüncəsində dinin “insanları mənəvi əsarət altında saxlaması” fikri tamamilə qüvvədən düşür. Çünki dinə verilən bu “rol”la Şeyda bəyin düşdüüyü ağır vəziyyətdən necə xilas olmasını təsəvvür etmək, eyni zamanda, onun bu məqama qədərki və bundan sonrakı hərəkətlərinin məntiqini başa düşmək mümkün deyildir. Ümumiyyətlə, ədəbiyyatşünaslığın dinə verdiyi bu “rol”la nə S.M.Qənizadənin yazıçı məramını, nə də yaratdığı obrazın estetik funksiyasını izah etmək mümkün deyil. Düşünürük ki, Şeyda bəyin əməl və düşüncələrinə nüfuzun əsas açarı onun “iman lövhəsində təcrübə qələmi ilə səbt olunanlar”dır. Şeyda bəyin tərəddüdlərinə son qoyub, tam qətiyyətlə mənəvi dünyaya yenidən dönməsində onun iman və inancının həlledici olduğu şübhəsizdir.

Həmin iman və inanc Şeyda bəyin özünü müəllim kimi dərk etməsinin, başqa sözlə, özünə yenidən qayıdışının psixoloji əsasını müəyyənləşdirir. Şeyda bəy bir olan Allah tərəfindən müəyyənləşdirilmiş dünya nizamının məntiqini başa düşür və onu qəbul edir. “Əlزام-məlzum” əsasında müəyyənləşən dünya nizamında – “dünyanın gərđişi”ndə Şeyda bəy öz yerini

görür. Bu nizamın müəyyənləşməsində əslində ona uca bir mərtəbədə yer verildiyini bir daha başa düşür. Əlزام dünya nizamını saxlayan vacib əməllərdir. Məlzum isə bu işlər üçün məsuliyyət daşıyan insanları nəzərdə tutur. Şeyda bəyin dünya nizamında özünə ayrılan yeri dərk etməsi bu nizamın müəyyənləşməsində elmin və təhsilin, təlim və tərbiyənin yerini dərk etməsi anlamına gəlir. Bu dərkətmədə dünya nizamına maarifçilik düşüncəsindən baxış əsasdır. Lakin Şeyda bəyin maarifçilik düşüncəsində Allah Təalanın müəyyənləşdirdiyi yola iman və inancı da birmənalı yer tutur. Maarifçi qəhrəmanın aşağıdakı mülahizələri bütün bunların həm təsdiqi, həm də ifadəsi kimi səslənir: “Dünyanın gərđişi əlزام-məlzum ilədir. Bağbansız aləm dolanmadıqda, müəllimsiz həm dolana bilməz. Xəllaqı-aləm dünyanı xəlq edəndə hikmət üzrə yapmış. Hala mən Şeydanı müəllimliyə qabil bilib, müəllimlik təklifi ilə mükəlləf və müəllimlik fəziləti ilə mümtaz edibdir” (32,25). Şeyda bəyin “nəkarə olduğun və nə işə qabil olmaqlığın”da, başqa sözlə, özünü müəllim kimi dərk etməsində Allah iradəsinin rol oynaması müəllif təhkiyəsində də xüsusi vurğulanır. Məsələnin bu tərəfinə, dolayısı ilə olsa da, ədəbiyyatşünaslıqda toxunulmuşdur: “Fəxrəddin, Fərhad və Bahadır kimi ən səciyyəvi, realist maarifçi qəhrəmanlar belə, kəlməbaşı xudaya, islama müraciət edirlər” (10,129). Ədəbiyyatşünaslığın bu etirafi adı çəkilən qəhrəmanların, o cümlədən Şeyda bəyin maarifçi düşüncələrinin formalaşmasında, onların özünü bir maarifçi kimi əməl və düşüncələrində təsdiq etmələrində, təsdiq edə bilmələrində Allah Təalanın, dini görüşlərin həlledici rolunu işarələyir. Şeyda bəy, ən nəhayət, bütün tərəddüdlərinə son qoyaraq qəti bir qənaətə gəlir: “Müəllimin evi məktəbxanadır, müəllimin nökeri məktəb mülazimidir, müəllimin təvabe və ətbari çocuq-şagirdləridir, müəllimin muxəllafatı qara-qara məktəb mizləridir, müəllimin sazı, nəğməsi məktəb şagirdlərinin sədasıdır, müəllimin istirahəti dəftərlər təshihidir. Müəllimin mal və mətəi dərs və

təlimdir, müəllimin kəsb və icrəti öz millətinin məhəbbət və iradətidir...” (32,25).

Ədəbiyyatşünaslıqda Şeyda bəy bir maarifçi, bir müəllim kimi xarakterizə olunarkən maarifçi qəhrəmanlar silsiləsində tutduğu yeri müəyyənləşdirmək üçün bu sitatdakı fikirlərin üzərinə dönə-dönə qayıdılmışdır.

Şeyda bəyin cəmiyyətin tərəqqisində məktəb və müəllimə həlledici rol verməsi ədəbiyyatşünaslıqda vurğulanan məsələdir (31,121-122). Ümumən götürəndə bu doğru bir ümumiləşdirmədir. Lakin “məktəbxana”nı ev yerində görmək, “müəllimin istirahəti”ni “dəftərlər təshihii”ndə axtarmaq, yenə də ümumən götürəndə çətin bir işdir, fədakarlıq tələb edir. Təbii ki, savad cəhətdən bu işə yarayan hər adam bu fədakarlığa hazır deyil. İnkâr edilməz həqiqətdir ki, hər adam özünün “kəsb və icrəti”, başqa sözlə, gördüyü işin müqabilində ancaq “millətinin məhəbbət və iradəti”ni qazanmaq ilə razılaşmaz. Bunu ancaq vətəndaş amalına köklənmiş insanlar edə bilərlər. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bu vətəndaş düşüncəsinin ən bariz əlaməti himmətçilik idi. Yalnız bu əqidəyə köklənmiş insan “millətinin məhəbbət və iradəti”ni öz kəsb və icrəti kimi qəbul edər. Şeyda bəy də himmətçilik düşüncəsinə köklənmiş insandır. Başqa cür, heç bir halda “Ax, xudavənda, tədris nə girənməyə mətə, millət iradəti nə pürəyar bəhadır” düşüncəsi onun varlığına hakim kəsilə bilməz. Himmətçilik milli inkişafın rəhnidir. Buna görə də elmi düşüncədə bu hərəkət, bir qayda olaraq, milli düşüncə, milli özünüdərkə əlaqələndirilir. İlkin və zahiri planda onun dinlə əlaqəsi görünür. Əslində isə himmətçiliyin kökü islami düşüncəyə, hökm və ehkamlara bağlanır. Məşhur bir hədisdə belə deyilir: “Elm öyrənin, hətta Çində olsa belə. Çünki, elm öyrənmək hər bir müsəlmana vacibdir” (19,79-80). İslamda “elm öyrənmək”in hər bir müsəlmana vacibliyi elm öyrədənə müstəsna dəyər verməklə müşayiət olunur. Məhəmməd Peyğəmbər (S) cəmiyyətdə elm öyrədənin yeri haqqında

buyurur: “Məndən sonra sizlərin ən mərhəmətlisi elm öyrədən və bu yolla elmi yayılan kimsədir” (19,81).

Bu hədislərdə cəmiyyəti, başqa sözlə, müsəlman ümmətini və eyni zamanda, mənsub olduğu milləti elm, təlim və tərbiyə yoluna çəkmək “elm öyrədən” – müəllim, yaxud alim üçün ən şərəfli vəzifə kimi müəyyənləşdirilir. İslamda alimin elmi abidən ibadətindən ona görə “70 mərtəbə üstün” tutulur ki, elmdə insanların bəsirət gözünü açmaq, onlara həyatı və hətta ibadətini mənasını başa salmaq imkanı var. Deməli, islam elmə, təlim və tərbiyəyə cəmiyyətin tərəqqisinin yolu kimi baxır. Buna görə də elmə və alimə, təlim-tərbiyəyə və müəllimə şərəfli yer ayırır. Məhəmməd Peyğəmbər (S) məhz bu məntiqlə buyururdu ki, “insanların peyğəmbərlik dərəcəsinə ən yaxın olanları alimlər və döyüşçülərdir” (19,29).

Şeyda bəy ona görə “Xudavənda, təkrarən sənə şükür olsun ki, mən aciz bəndəyə süni-müəllimliyi tərbiyə verib, məktəbdarlıq peşəsini nəsib edibsən” deyir və bu tip dualar onun dilində ona görə təkrar-təkrar səslənir ki, o, Allah Təalanın elmə və alimə, təlim-tərbiyəyə və müəllimə verdiyi dəyəri yaxşı bilir. Eyni zamanda, Şeyda bəy “tila və nügrə” (qızıl və gümüş) ilə “tədris və təlim” arasındakı fərqi də Allah Təalanın mövqeyi, Qurani-Kərim hökmləri əsasında dərk edir. Ona görə də Şeyda bəyin “cəmiyyətin nicatını üç şeydə - məktəbdə, müəllimdə və qabaqcıl ideyaların təbliğində” axtarmasına dair ədəbiyyatşünaslıq düşüncəsini (31,121) bütün bunların hamısının ilkin əsasında İslam əhkamlarının dayanması şərti ilə qəbul etmək olar. Bu isə həm də onu göstərir ki, milli düşüncənin, milli özünüdərk prinsiplərinin formalaşmasında İslam dəyərləri əsaslı missiyada çıxış edir. S.M.Qənizadənin maarifçi qəhrəmanının ideallarında Allaha bağlılıq notları da bunun ifadəsidir.

Azərbaycançılığa dair elmi düşüncə konsepsiyasında islamçılığa ayrılan yer də bunun sübutudur: “Azərbaycançılıq üç təməl üzərində bərqərar olur: türkcülük, islamçılıq və Vətənçi-

lik...Türkçülük Azərbaycan xalqının milli idealı-məfkürəsidir. Onun əsasında öz soy kökünə, əslinə və bütün türklərə məhəbbət dayanır. Bu, gen və qan məhəbbəti, ilahi bir hissdır: Nuru tanrıdan, imanı Qurandan, qüdrəti torpaqdan gəlir. Türkçülük İslamın vəhdəti Ulu Peyğəmbər Məhəmməd Əleyhüssəlamdan başlanır ” (24,116).

Maarifçi qəhrəmanın məhz bu notların işığında qarşılaşdığı problemi həll etmək üçün çıxış yolu tapması tamamilə qanunauyğundur. “Diləfruzun həmayili” məsələsinə “batini nəzər”lə baxdıqda Şeyda bəyin tapdığı həll yolu məntiqə tam uyğundur. Çünki ancaq dünya malı yoxluğunda özünü “çox dövlətli” hesab edən, bu cür “dövlətlilik”ə iman və inanc gətirən bir adam düşünə bilər və düşündüyünə inana bilər ki, “hər kəs öz mal və dövlətindən zəkat verir, əhli-maarif zümrəsinə hesab olunan müəllimin hədiyyəsi kitabdan səvay əlahiddə şey ola bilməz. Müəllimin ağ və qızılı bəyaz üstündə qələm qarasıdır...” (32,26).

“Bəli, Diləfruzun həmayili mərifət mirvaridindən düzülmüş yazı sətirləridir” qənaəti ilə Şeyda bəy qardaşı qızına “tərbiyə xüsusunda bir nəsihətnamə” kitabı yazıb hədiyyə verməyi vəziyyətdən çıxış yolu kimi qətiləşdirsə də, bu qəti qənaət ona ruhi rahatlıq versə də, o, Diləfruz üçün nəzərdə tutduğu hədiyyəni verdiyi sözün ideal cavabı hesab etmir. O, hədiyyəsini dərviş töhfəsi, yaxud “Süleyman peyğəmbər hüzurunda axsacıq qarıncaın bir qıçacıq hədiyyəsi” misalında dəyərləndirir.

S.M.Qənizadənin burada da süjeti cəmiyyət insanının psixoloji təbiətinə uyğun davam etdirdiyini görürük. Əslində “ağ və qızılı bəyaz üstündə qələm qarası”ndan hörülmüş mərifət çələngi Şeyda bəyin nəzərində miqyassız dəyərə malikdir. Onun öz hədiyyəsinin dəyərini dərviş töhfəsilə müqayisə etməsi məsələyə cəmiyyətin gözü ilə baxışı ifadə edir. Maddi və mənəvi dünyalara köklənmiş insanların dünyagörüşləri arasındakı fərqi, bu fərqi yaratdığı sosial bəlaları bədii təhlil müstə-

visinə gətirmək məqsədi daşıyır. Eyni zamanda, yazıcının süjeti XIX əsrin sonlarının reallıqları əsasında hərəkətə gətirdiyini sübut edir.

Şeyda bəy “ruh və can nicatı” hesab etdiyi “nəsihətnamə”sini yeddi həftə gecə və gündüz işləməklə yazıb başa çatdırır. Yazıçı oxucu marağını bu hissələrdə də mühafizə edib saxlamağı bacarır. Şeyda bəyin böyük bir əziyyət hesabına başa gətirdiyi bu “nəsihətnamə”ni qardaşı qızı necə qarşılayacaq? Hadisələrin cərəyanı oxucunun bu sual ətrafında düşünməsini qaçılmaz edir. Bu düşüncə müstəvisində oxucu baş verəcək gələcək olayların intizarında qalır. Yenə də oxucu düşüncəsində Diləfruzun hədiyyəyə münasibətinin versiyalarının yaranması məsələsi meydana çıxır. Oxucu düşüncəsində formalaşmış “versiyalar”la müəllif versiyasını üz-üzə gətirmək istəyi oxucu fikrində romanın sonuna marağı qat-qat artırmış olur. Etiraf etmək lazımdır ki, oxucu nə qədər çevik fikir sahibi olursa olsun, romanın sonunu müəllif düşündüyünün eyni kimi təsəvvür edə bilməz. Çünki, hadisələrin inkişaf məntiqi Şeyda bəyin “nəsihətnamə”ni Diləfruzla təqdim etməsini diktə edir. Lakin müəllif əsəri gözlənilməz sonluqla bitirir.

Romanın son hadisələri birinci şəxsin dilindən təhkiyə edilir. Bu, Şeyda bəyin dostu S.M.Qəniyevdir. Romanın bundan sonrakı hissəsində dostunun Şeyda bəyin ölümü ilə bağlı keçirdiyi hallar təsvir predmeti olur və bütövlükdə müəllif təhkiyəsi ilə davam edir. Şeyda bəy bu hissələrin iştirakçısı deyil. “Nəsihətnamə” bitəndən sonra Şeyda bəyin başına gələnləri müəllif təhkiyəsindən öyrənirik. Şeyda bəyin məslək yoldaşlarından biri və yay tətlinin sonlarında Şamaxıdan Badkubəyə - iş yerinə qayıdarkən onun dəfn mərasimi ilə üzləşən müəllif baş verənləri təhkiyə edir. Dostunun ölümünün təfərrüatlarını təhkiyə edərkən bu nagahan ölüm hadisəsi ilə bağlı dəhşətli yaşantılarını qələmə alır.

Əsər Şeyda bəyin dostuna – S.M.Qəniyəvə ünvanlandığı məktub və müəllifin bu məktubu oxucuya təqdimi ilə bitir.

Məktubda Şeyda bəy Dilfəruzun adına yazdığı “Nəsihətnamə”ni dostunun çap etdirməsini təmənna edir. Şeyda bəyin xahişində vəziyyətin dəyişməsi ilə - ölüm məqamının yetişməsi ilə bağlı “Nəsihətnamə”nin Diləfruzla təqdim edilməsinin həm mənasının qalmaması, həm də praktik olaraq mümkünsüzlüyü ilə əlaqədar olaraq “əbnayi-millətə bəzl” – millət övladlarına ithaf məqsədi önə keçir və bu məqsədlə də onu çap etdirməsi xahiş olunur.

Lakin Şeyda bəyin “məktubu” ancaq bu xahişdən ibarət deyil. “Məktub”unda Şeyda bəy çox dərin ictimai mətləblərə toxunur. Buradakı düşüncələrində Şeyda bəy artıq bir məktəb müəllimindən maarifçi-filosof, mütəfəkkir səviyyəsinə qədər yüksəlir. Şeyda bəyin “məktub”u “Müəllimlər iftixarı”nın sosial tutumunu qat-qat dərinləşdirir. Əsl həqiqətdə “məktub” milli tərəqqiyə nail olmaq üçün görülməli işlər, millət ziyalısının qarşısında duran vəzifələr haqqında Şeyda bəyin dostu ilə “qai-banə həmsöhbət” olması şəklində əyaniləşir.

“Məktub”da Şeyda bəyin müəllifin maarifçi düşüncələrinin, vətəndaş ziyalı mövqeyinin rüporu kimi çıxış etməsi daha qabarıq şəkildə önə keçsə də, məktubun məzmunu həm də “Nəsihətnamə”ni - əsərin ikinci hissəsini – “Gəlinlər həmayili”ni başa düşməyə açar olur.

“Məktub”a qədər Şeyda bəyin millət, onun tərəqqi yolları haqqında düşüncələri əsərdə fraqmental şəkildə əks olunur. Milli tərəqqidə məktəbin və müəllimin rolundan bəhs olunur. Əlbəttə, “məktub” da bu düşüncələrin davamı kimi ərsəyə gəlir. Lakin məktubda məsələlər daha geniş və daha dərin miqyasda qoyulur. “Məktub” əcəllə üz-üzə qaldığını dərk edən, etmək istədiklərini edə bilməməyin çarəsizliyini yaşayan və buna çarə axtaran bir vətəndaş ziyalının düşüncələri kimi yaranır. Şeyda bəy bu “yaranma” prosesinin psixoloji tərəfini belə izah

edir: “Amma təəccüb budur ki, hərçənd deyirlər ki, guya səh-hətsiz cəsəddə salim ruh ola bilməz, lakin bu hədisə bərəks im-diki nasaz cisim zəifliyində **öz təbiətimdə əlahiddə bir ruh qüvvəsi** hiss edirəm ki, onun təsirindən laqqırtıya nəhayətdə mailvaram” (32,31).

Şeyda bəyin “məktub”u romanın üzvi hissəsinə ona görə çevrilə bilir ki, müəllif insan təbiətinin ən mürəkkəb və ziddiy-yətli məqamlarını bədii təhlil müstəvisinə çıxarmağa nail olur. “Dilfəruzun hədiyyəsi” ilə bağlı çarəsizliyi, bu çarəsizlikdən doğan gecə-gündüz çalışma məqamları, aramsız çalışmaların qəhrəmanın ölümcül xəstələnməyinə səbəb olması və nəhayət, ölüm yatağında əcəllə çarpışan insanda ikinci ruhun – nəfəsin açılışı və “məktub”un yazılışı... Sonuncu məqama Şeyda bəyin verdiyi izah belədir: “...adətən azarlı başdan səhih mətləb çıx-mağa inkar edirlər...Amma yenə səni inandırırım ki, səlamətli-yimdə axtardığım **bəzi qaranlıq mətləbləri, arxamızdan şey-ləri ayna içində görən kibi, imdi bir-bir** aydın-aşkar görü-rəm”. Ölüm ayağında insanın üzünün işıqlanması, onun sanki xəstəliyə qalib gəlməsi, hərəkətlərində canlanma yaranması ki-mi, müvəqqəti də olsa, ruhi bir dirçəliş halı yaşaması ilə bağlı deyim-inanc el arasında geniş yayılıb. Əlbəttə, bu izahı çətin olan Allah hikmətləri sırasından olan bir işdir. Sanki Şeyda bəydə də bu hal müşahidə olunur. Onun sağlığında üzərində düşündüyü, amma həllini heç cür tapa bilmədiyi problemlərin həlli yollarını ölüm məqamında “arxamızdakı şeyləri ayna için-də görən kimi, imdi bir-bir aydın-aşkar görməsi”, heç şübhəsiz ki, sirli Allah hikmətləri sırasındadır. Buna görə də təbii qarşı-lanır. Düşünürük ki, onu narahat edən problemlər barədə Şeyda bəyin ölüm yatağında daha dərindən düşünmək imkanlarında insan təbiətinin bioloji və ruhi cəhətdən mürəkkəbliyini və eyni zamanda, potensiasını işarələyən cəhətlər çoxdur.

“Məktub”, doğrudan da, əlahiddə bir ruh qüvvəsi ilə yazıl-mış və “bəzi qaranlıq mətləblər”ə aydınlıq gətirmək gücündə-

dir. Şeyda bəyin milli tərəqqi haqqında düşüncələri məhz bu “məktub”da aydın bir konsepsiya şəklini alır. O, “məktub”unda milli inkişafa təkan verə bilən amilləri sistemli şəkildə açıqlayır.

S.M.Qənizadənin qəhrəmanı milli inkişafda təkamül yolunu seçir. O, dostu ilə bölüşdüyü düşüncələrində fikrini belə ifadə edir: “...Amma hər bir arzuya nail olmaq üçün tədris nizamının gözləmək lazımdır” (32,32). Qeyd edək ki, Şeyda bəyin yaşadığı zamanda cəmiyyətin tərəqqi yoluna dair fikirlər haçalanırdı. İnkişafın inqilabi-sıçrayışlar yoluna üstünlük verənlər də az deyildi. Bütün digər maarifçilər kimi, Şeyda bəy də bu yolun perspektivlərinə inanmır, onu qəbul etmirdi. Onun milli tərəqqidə seçiləsi yolun “tədris nizamı”na söykənməsi zərurətini dostuna xüsusi şəkildə xatırlatmasını inqilab-sıçrayışlar yolunu qəbul etməməsi anlamında da başa düşmək lazımdır. Ədəbiyyatşünaslıqda məsələnin bu tərəfinə diqqət yetirilmişdir: “Bütün maarifçilər kimi Şeydabəy də cəmiyyətin inkişafında məktəbin rolunu həddən artıq şişirdir, bütün cəmiyyəti dəyişə biləcək vasitə sayır, onu idealizə edib böyük ictimai inqilablara qarşı qoyur” (31,122). Şeyda bəyin dünyagörüşünün ümumi istiqaməti burada düzgün ümumiləşdirilmişdir. Lakin ədəbiyyatşünaslıq Şeyda bəyin dünyagörüşünə tənqidi yanaşır. Milli tərəqqidə təkamül yoluna inanması, cəmiyyətin irəliyə doğru hərəkətində “ictimai inqilablar”ın roluna arxa çevirməsini onun dünyagörüşünün məhdudluğu hesab edir. Ədəbiyyatşünaslığın mövqeyinə görə, Şeyda bəyin yaşadığı burjua-kapitalist cəmiyyətində insanlar “sınıflərə və təbəqələrə bölündüyü”, “bunların arasında kəskin təzadlar” olduğu üçün onun milli tərəqqi haqqında “ümummilli” konsepsiyası – yəni millətin bütövlükdə, bütün sosial təbəqə və qrupların vəhdətində inkişafını nəzərdə tutan baxışları özünü doğrulda bilməz. Ədəbiyyatşünaslığın bu mövqeyi içində yaşadığı sovet siyasi rejiminin ideologiyasından qidalanır. Sovet rejimi inqilab yolu ilə yarandığı üçün bu sistemin ideoloqu kimi çıxış etmək məcburiyyətində qalan ədə-

biyyatşünaslıq da “təkamül yolu”na artıq vaxtını keçirmiş, müt-ləq mənada özünü doğrultmamış dünyagörüşü sistemi kimi yanaşır, ona qarşı “inqilab” yolunun mütərəqqiliyini, zamanın tə-ləblərinə cavab verməsini nəzərdə tutan dünyagörüşünü – inqi-labi demokratizmi qoyurdu. Buna görə də, ədəbiyyatşünaslıq maarifçilərin “məktəb”dən başladıkları ictimai tərəqqi yoluna tənqidi yanaşır, bununla bərabər, fakt qarşısında qalaraq maa-rifçi qəhrəmanların ümummilli inkişafı ilə bağlı konsepsiyasının mahiyyətini açmağa çalışır: “Şeydabəy bir maarifçi kimi cəmi-yiyyətin nicatını üç şeydə - məktəbdə, müəllimdə və qabaqcıl ideyaların təbliğində görür” (31,121). Bu fikir Şeyda bəyin maarifçilik görüşlərinin ifadəsi baxımından müəyyən həqiqəti ifadə etsə də, tam deyil. Həqiqət tərəfi ondan ibarətdir ki, onun maarifçilik baxışlarında məktəb və müəllim əsas yerdə dayanır. Məktəb və müəllim, doğrudan da, bir-birlərini tamamlayan an-layışlar olduğu üçün hər ikisini birlikdə, ayrı-ayrı yox, bir-biri-ni şərtləndirən birinci amil kimi götürmək, fikrimizcə, daha də-qiq olar. Şeyda bəy özü də məktəbi “tərəqqiyi – səlimin əvvə-linci pilləsi” kimi xarakterizə edir: “Bu sözlərdən muradım tə-rəqqi tərtibinin mülahizəsidir ki, binası məktəbxana üstündə bərqərar olsa gərəkdir. Bəli, tərəqqiyi-səlimin əvvəlinci pilləsi məktəbxana astanasından başlanır. Əsrimizin təqəzası bina ol-duqda, o təqazaya müvafiq əməl lazımdır...” (32,32).

Şeyda bəy məktəbin milli tərəqqi işində mühüm rol oynaya bilməsində müəllim amilini vacib şərt sayır. Onun qənaətinə görə, həqiqi müəllimin ən əsas keyfiyyəti üzərinə düşən vəzifə-ni düzgün dərk etməsidir. Şeyda bəy müəllimlik işində millətə, insanlığa sevgini və xidməti önə çəkir. Bu cür müəllimlərin ye-tişməsinin çətinliyini aydın dərk edir, onları yüksək qiymətlən-dirir: “Xoşa o şəxslərə ki, təqazayi-əsrə müvafiq öz təkliflərini qanıb, ümumi insaniyyətə və xüsusi öz millətlərinə xidmət edə-lər” (32,32). Əslində, Şeyda bəy, hər şeydən qabaq, milli vətən-daşlıq şüuru məsələsini qoyur və məsələnin çətinliyini də bura-

da axtarır. Şeyda bəy hesab edir ki, “əsrimiz bir əsrdir ki, gündüzlər qıraət, gecələr kitabət müəllimlər üçün din borcudur” (32,34). Əslində məsələnin bu şəkildə qoyuluşu ilə maarifçi qəhrəman müəllim fədakarlığı məsələsini qabardır. Onun bu cür düşünməsi real vəziyyəti, millətin gerçək durumunu düzgün təsəvvür etməsi ilə bağlıdır.

Şeyda bəyə görə, müəllim fədakarlığı olmadan “əbnayi-milləti cəhalət atəşi”ndən xilas etmək mümkün deyil. Şeyda bəy inanır ki, “bəni-növi-bəşərə məxsus hər qisim həvas və əxlaq var isə, hamısı bizim millətdə parlaq mövcuddur...”. Ancaq problem millətin tarixi xarakterindəki bu keyfiyyətlərin bərpa-sına və inkişafına çalışmaqdadır. Bunu isə ancaq özünü milləti yolunda fəda etməyə hazır olan, heç bir dünya malı təmənnası olmayan, milli amala köklənmiş müəllim edə bilər.

Şeyda bəy milli tərəqqi prosesində müəllimin roluna nə qədər böyük dəyər versə də, bu işin müvəffəqiyyətini bütövlükdə ziyalı kütləsinin hərəkətində axtarır.

Fikrimizcə, onun dostu ilə bölüşdüyü fikirlərində ədəbiyyatın roluna ayırdığı yer, artıq milli tərəqqi tərtibində ikinci mərhələni ifadə edir. Məktəb və müəllim milli ictimai şüurun formalaşması üçün ilkin baza yaratmaq mənasında misilsiz iş görür. Məhz bu ilkin baza – təlim və tərbiyə millət övladının özünü və millətini, dünyanı və bəşəriyyəti bəsirət gözü ilə dərk etməyin əsasını qoyur. Ədəbi-mədəni düşüncə isə bu ilkin baza əsasında milli ictimai şüuru formalaşdırır, millətin özünüdərkini ictimai prosesə çevirir. Bu mənada Şeyda bəy ədəbiyyatın həyatı idrak və onu inkişaf etdirmək gücünə inanır. Məktəb və müəllimlə bərabər, ədəbi-mədəni hərəkətin milli tərəqqidəki rolunu önə çəkir: “Yazıçı təmsilən bir təbibdir ki, öz millətinin və ya ümumi insanın din illətlərin təhqiq edib, müalicəsi üçün ədəbiyyat nüsxəsi yazsa gərəkdir” (32,34).

Şeyda bəy ədəbiyyat işini vətəndaş-sənətkar, vətəndaş-yazıçı işi kimi təsəvvür edir. Vətəndaş yazıçı kimi formalaşmaq-

da, ilk növbədə, yazıçı istedadına, bu istedad hesabına həyatı idrak qabiliyyətinə böyük önəm verir:

“...Müsənniflik iddəası edən şəxs üçün quvvəyi dindən səvay quvvəyi-təb və surəti fəhm lazımdır” (32,34). Şeyda bəyin düşüncəsinə görə, sənətkar həqiqi istedad sahibidirsə, həyatı idrak qabiliyyəti onu “hər bir şeyi öz rəng və surətində təsvirə gətirməyə” istiqamətləndirəcəkdir. Məsələnin bu şəkildə qoyuluşu Şeyda bəyin realist sənətə üstünlük verməsini, məhz bu sənətdə “əbnayi-millət”ə həqiqi xidmət, “din borcu”nu yerinə yetirmək imkanları görməsini işarələyir. Bu məqamda və ümumiyyətlə, Şeyda bəyin tərəqqi prosesini “din borcu” kimi təsvir etməsi məsələsinə aydınlıq gətirmək zərurəti ortaya çıxır. Bununla bərabər, “ümumi insanıyyətə və xüsusi öz millətlərinə xidmət” konsepsiyasının qaynaqlarını müəyyənləşdirmək lazım gəlir.

Şeyda bəy müəllim fədakarlığından danışarkən onun gecə və gündüz çalışması zərurətini vurğulayanda bunu “müəllim üçün din borcu” sayır. Eləcə də, yazıçı istedadı və həyatı idrak qabiliyyətinin sənətkarlıq üçün əsas şərtlər olduğunu ödəyərkəndə, bütün bunlardan qabaq onun dini inancının quvvəsini ödəyə bilər. Bütün bu hallar millilik amilinin kölgədə qalması anlamını gəlir?

S.M.Qənizadənin və onun qəhrəmanı Şeyda bəyin ümmətçilik, “ittihadı-islam” mövqeyindən çıxış etməsi şübhəsizdir. Müəllimin də, qəhrəmanın da bütün varlığında bu istiqamətdəki inkişafa təkan vermək niyyətlərini və əməllərini görürük. Ədəbiyyatşünaslıqda S.M.Qənizadənin islam xalqlarının birliyi – “ittihadı-islam”a dair görüşlərinə aşağıdakı kimi açılış verilir: “Ədib “ittihad” dedikdə müxtəlif məzhəblərə qail olan müsəlman arasında dini ədəvətlərin aradan qaldırılmasını, onların islam bayrağı altında birləşmələrini nəzərdə tuturdu” (31,181). Bu “ittihad” anlayışına və hərəkətinə sovet ideologiyası mövqeyindən verilmiş şərhdir. Bu ideologiya “islam bayrağı altın-

da” birləşmək anlayışında müsəlmanların dövləti birlik yaratmaq məqsədini vurğulayırdı. Halbuki, XIX əsrdən formalaşan bu hərəkət, düşüncə konsepsiyası islam xalqlarının mədəni birliyini, qarşılıqlı əməkdaşlığını nəzərdə tuturdu. S.M.Qənizadə də “ittihad”ı müsəlman xalqlarının məslək birliyi kimi təsəvvür etmişdir. “Bir para mətləblər” silsiləsindən olan məqalələrinin birində (“Həyat” qəzeti, 1906, № 49) deyirdi: “İslam dini binalı bir tubidir, yəni mübarək ağac misalındadır. İndi şükürlər olsun ki, biz müsəlmanlar islam nəhalına əza hesab olunub bir kötükdən din qəzası aldığımızda adətincə həmcinszadələr bir isimlə çağırılan kimi bizlər də “islam” adı ilə çağırılıb, adımız islam, məsləkimiz ittihad olsa gərəkdir” (31,181).

Adımızın “islam adı ilə çağırılma”sının milli yox, islam dininə mənsubluğumuzla bağlı olduğu bu sitatda aydın şəkildə əksini tapıb. S.M.Qənizadə eyni dinə mənsub olan millətlərin əqidə birliyinin zəruriliyini önə çəkir. Eyni zamanda, “biz müsəlmanlar islam nəhalına əza olunub” ifadəsində İslam xalqlarının milli mənsubiyyət fərqlərinə də işarə var. Məqalələrində yer alan bir ifadəyə diqqət çəkmək istəyirik: “Ümumən müsəlmanlar arasında, ələlxüsus biz Qafqaz türkləri arasında...” (31,182). Burada millətin adı ilə onun dini mənsubiyyətinin fərqləndirilməsini görürük. Lakin S.M.Qənizadənin tərəqqi konsepsiyası həm öz millətinin, həm də bütövlükdə insanlığın – bəşəriyyətin inkişafını nəzərdə tutur. Bu tərəqqi prosesinə gedən yol haqqında təsəvvürlərini ifadə edərkən o bilavasitə İslam ehkamlarından çıxış edir. Müəllim və ümumən ziyalı fədakarlığının “din borcu” kimi meydana çıxması, “qüvveyi-dindən” güc alması haqqındakı mülahizələri onun dünyagörüşündə slam maarifçiliyi ilə Avropa maarifçiliyinin sintez halında meydana çıxmasını göstərir. Romanın ikinci hissəsi onun İslam fəlsəfəsinə söykənən dünyagörüşünün təfsilatlı bədii ifadəsindən ibarətdir.

“Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” əsərinin ikinci hissəsinin birinci hissəsi ilə müqayisədə daha mükəmməl bədilik keyfiyyətlərinə malik olmasını əksər tədqiqatçılar qeyd etmişlər. “Gəlinlər həmayili” “bitkin realist roman” (15,285), “yığcam süjet, kamil kompozisiyaya malik” əsər (31,141) kimi dəyərləndirilmişdir. Lakin tədqiqatlarda “Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” əsərinə (hər iki hissəsinə) “ictimai-əxlaqi risalə və yaxud əxlaqi manifest təsiri bağışlayan” əsər kimi (28,142) yanaşmaq tendensiyası da vardır.

Hər iki halda “Gəlinlər həmayili”nin təhlilində onu roman kimi şərtləndirən xüsusiyyətlərin açılmasına çox öteri diqqət yetirilmişdir. Əsərin təhlilində S.M.Qənizadənin maarifçilik görüşlərinin şərhinə üstünlük verilmiş, onu ideya-bədii keyfiyyətlərin vəhdətində qiymətləndirmək tendensiyası arxa plana keçirilmişdir. Maarifçi realistlərin, o cümlədən S.M.Qənizadənin “bədii yaradıcılığında ancaq didaktik məqsədlər güdməsi”nə (28,136), eyni zamanda, əsərin “səyahətnamə” janrında yazılması, bu janrın maarifçi görüşlərin ifadəsi üçün uyğun forma kimi seçilməsi ilə bağlı formalaşmış fikirlər əsərin roman kimi təhlilinə mane olmuşdur.

Ümumən, maarifçi-realist əsərlər üçün ideyadan süjetə gəlmək prinsipini əsas alan tədqiqatçılar “Gəlinlər həmayili”nə də bu prizmadan yanaşmış, əks etdirilən bütün əhvalat və obrazların müəllif ideyasını gerçəkləşdirmək üçün tendensiyalı şəkildə əsərə daxil edilməsini əsas götürmüş, süjetin inkişafındakı təbiiliyə diqqət yetirməmişlər.

Fikrimizcə, bu baxış sistemi romanın bədii strukturunun da düzgün müəyyənləşdirilməsinə mane olmuşdur. Əksər tədqiqatçılar (A.Zamanov, F.Hüseynov, N.Vəlixanov) romanda hadisələrin üç süjet xətti əsasında cərəyan etdiyini vurğulamışlar. Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna, Şeyda bəy – Pavel Petroviç, Şeyda bəy – usta Paqos xətləri (28,138; 15,289, 27,107-108). X.Məmmədov isə əsərdə beş süjet xəttinin olduğunu qeyd et-

miş, tədqiqatçıların fərqləndirdiyi süjet xətlərinə Şeyda bəy – Filippovlar ailəsi, Şeyda bəy – Qafqaz müsəlmanları xətlərini də əlavə etmişdir (31,127).

Tədqiqatçılara görə, müəllif əsərdə ifadə etmək istədiyi əsas ideyaların hər birini bir süjet xətti ilə əyaniləşdirməyə çalışmışdır. Belə ki, Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna xəttində qadın namusu, Şeyda bəy – Pavel Petroviç xəttində qadın azadlığı, usta Paqosla bağlı xətdə xalqlar dostluğu məsələlərinə dair müəllifin maarifçi görüşlərinin əks olunmasına, bütün süjet xətlərinin mərkəzində Şeyda bəy obrazı dayanmaqla əsərin kompozisiya bütövlüyünün təmin edilməsinə dair ümumi rəy formalaşmışdır.

Fikrimizcə, strukturun bu şəkildə müəyyənlişməsi romanın kompozisiya bütövlüyünü və mükəmməliyini şərtləndirə bilmir. Elə buna görə də “Gəlinlər həmayili”ndən mükəmməl strukturlu roman kimi yox, müəllifin maarifçi ideyalarını ifadə edən əsər kimi danışmağa üstünlük verilmişdir.

Romanın bədii strukturu ilə bağlı prof. X.Məmmədovun bir fərqli mülahizəsinə də diqqət yetirmək ehtiyacı var. Tədqiqatçı bu fikirdədir ki, müəllif “Bakıdan başlanıb Buxarada qurtaran” (31,141) hadisələri “vahid süjet xəttində birləşdirməyə... nail olmuşdur” (31,141). Onun aşağıdakı mülahizəsi bu fikri bir qədər də tamamlayır: “Gəlinlər həmayili”nin fabulasını... Soyfa Mixaylovna və Şeyda bəy arasındakı intim sevgi macərəsi təşkil edir” (31,118). X.Məmmədovun təhlilində bu “sevgi macərəsi”ni “əsərin əsas ana xətti”, “əsərin mərkəzində duran” əhvalat kimi ümumiləşdirmək tendensiyası da yer alır. Alimin bu mövqeyi əsərdə hadisələrin “beş xətt” üzrə cərəyan etməsi fikrinə ziddir. Qeyd etmək lazımdır ki, X.Məmmədovun, əslində “Sofya Mixaylovna və Şeyda bəy arasındakı sevgi macərəsi”ni “əsərin əsas ana xətti kimi” müəyyənlişdirməsi məsələyə ən doğru yanaşmadır. Lakin məsələ burasındadır ki, tədqiqatçı təhlillərinin istiqamətini bu tendensiyaya yox, “beş xətt” ten-

densiyasına uyğun aparır. Buna görə də “əsərin əsas ana xətti” ilə bağlı gəldiyi düzgün qənaət onu romanı ideya-bədii mükəmməliyində təhlilə istiqamətləndirə bilmir.

Halbuki həmin qənaət, yəni Şeyda bəy- Sofya Mixaylovna arasında baş verənlərin yeganə süjet xətti kimi götürülməsi əsəri ideya-bədii mükəmməliyində dərk etmək üçün mühüm açar rolunu oynaya və kompozisiya mükəmməliyini də şərtləndirə bilər.

Süjetə dair ən geniş yayılmış ədəbiyyatşünaslıq xarakteristikası belədir: “Əsərdə inkişaf etdirilən əsas əhvalat bədii əsərin süjetini təşkil edir” (35,71). “Gəlinlər həmayili”ndə “inkişaf etdirən əsas əhvalat” birdir. Bu, professor X.Məmmədovun düzgün müəyyənləşdirdiyi kimi, “Sofya Mixaylovna və Şeyda bəy arasındakı intim sevgi macərası”dır.

Doğrudur, prof. X.Məmmədov əsərdəki digər xətləri də “müstəqil mövzusu, süjeti və kompozisiyası olan bitmiş hekayələr” kimi (31,128) qəbul edir. Qeyd edək ki, bu xarakteristika Sofya Mixaylovna və Şeyda bəy xəttinin əsərin vahid süjet xətti kimi götürülməsi fikri ilə ziddiyyət yaradır və əsərin süjet xəttinə ikili yanaşma formalaşdırır. “Gəlinlər həmayili”nin səyahətnamə kimi yazılması tendensiyası da əsərdə çoxxətli əsas verən əməl kimi götürülür. Səyahətnamə janrında müəllifin “öz ideyalarını gəzdirdiyi bir və ya bir neçə ölkənin (şəhərin) həyatı, müşahidə etdiyi hadisələr, adamları, təbiət mənzərəsi və s. fonunda ifadə etməsi” imkanı (31,126), demək olar ki, mexaniki şəkildə “Gəlinlər həmayili”nə də aid edilir. “Gəlinlər həmayili” ümumi başlıqdan sonra “Badkubədən Buxaraya səyahətnamədir” sözlərinin yazılışı (31,127) tədqiqatçıları belə bir qənaətə gətirir ki, “yazıçı bu janrın verdiyi açıq və gizli imkanlardan istifadə edib əsrin zəruri mətləblərini müzakirəyə qoymaq istəyirdi” (31,127). Heç şübhəsiz ki, bu fikirdə həqiqət var. Ancaq əsərin strukturu səyahətnamə janrının imkanlarından çox kənara çıxır.

Şeyda bəylə Sofya Mixaylovna münasibətləri romana əsərin hansısa bir hissəsində meydana çıxıb, tez də yekunlaşan əhvalat kimi daxil olmur. Bu münasibətlərin əsərin başlanğıcından sonuna kimi davam etməsi, roman süjetinə məxsus bütün əlamətdar xüsusiyyətləri daşması, Aristotelin təbircə desək, “başlanğıcı, ortası və sonu” olması romanı səyahətnamə strukturundan çıxarır. Romanda hadisələrin cərəyanında səyahətnamə janrının imkanlarından maksimum bəhrələnmə var. Ancaq romanın bədii strukturu bütövlükdə bu imkanları tabe tutulmur.

Tədqiqatçıların müəyyənləşdirdiyi digər “süjet xətləri” əslində əsas süjet xəttinin şaxələnməsi hesabına romana daxil olan epizodlardır. Pavel Petroviçlə, Usta Paqosla, Qafqaz müsəlmanları, Filippovlar ailəsi ilə bağlı hadisələr əsas süjet xəttinin inkişafı fonunda əsərə daxil olur, müəyyən hadisələrin, qəhrəmanların xarakterinin açılmasına xidmət funksiyası daşıyır. Pavel Petroviçlə bağlı hadisələr qismən təfərrüatlı şəkildə davam etdirilsə də, Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna xəttinin üzvi tərkib hissəsi kimi romanda yer alır.

“Gəlinlər həmayili” ,əlbəttə, dərin ictimai mündəricəli bir romandır, polifonik məzmunla malikdir. Şeyda bəy də əsərdə ictimai düşüncə qəhrəmanı funksiyasında çıxış edir. Müəllif onu düşündürən ictimai həyat problemlərini həm əsas qəhrəmanın dünyagörüşü mövqeyindən, həm də, Baxtinin məşhur ifadəsi ilə desək, başqalarının “söz”ləri – dünyagörüşü mövqeyindən əks etdirə bilir. Bütün bunlarla bərabər, “Gəlinlər həmayili” ilkin planda və üst qatda türklər demiş, “aşq hekayəsi” - sevgi macərəsi kimi oxunur. Bu “aşq hekayəsi”ndə qəhrəmanların təbii varlığı, istək və arzuları, insani yaşantıları təhlil predmetinə çevrilir və bu təhlil sona qədər davam edir.

Müəllif son dərəcə maraqlı bir süjet qurur. O, qəhrəmanını Badkubədən (Bakıdan) Buxaraya gəmi ilə səyahətə çıxarır. Hadisələri qəhrəman Şeyda bəy özü təhkiyə edir. O, “Admiral Kornilov” gəmisi yola düşməmişdən qabaq gəmidəkilərin sa-

hildəkilərlə vidalaşmasından tutmuş, müxtəlif millətlərdən olan sərnəşinlərin hərəkətlərində diqqətini çəkən bir çox səciyəvi məqamlarla təhkiyəni davam etdirir. Məlum olur ki, gəmi sərnəşinləri içərisində tanışları ilə oturub pivə içən bir gözəl qadın onun diqqətini çəkir, içində qəribə hisslər yaradır. Qadının da işvəkar bir əda ilə ona maraq göstərməsi gənc qəhrəmanda bu qadınla tanış olmağa güclü bir istək yaradır. Şeyda bəy bu istəklə üz-üzə qalıb, daxili bir vurnuxma halı yaşamaqda davam edir. Gəmi yola düşəndən sonra həmin qadınla tanış olmaq imkansızlığından doğan tələsik bir hal yaşamaqda ikən gəmidəki sərnəşinlər arasında Pavel Petroviç adlı bir gömrük işçisi ilə tanış olur. Aydın olur ki, tanış olmaq həsrətilə qovrulduğu “fəxir libaslı, naz-qəmzəli, ertədən kavalərlərlə pivə içən bu gözəl Pavel Petroviçin gəlini (yəni – arvadı – T.S.) imiş” (32,45).

Romanın süjetinin bundan sonrakı inkişaf xətti bütövlükdə Şeyda bəylə Sofya Mixaylovna və onun əri Pavel Petroviç arasında sıx münasibətlər əsasında davam edir. Şeyda bəy getdikcə dərinləşən bir duyğu hissi, cavanlıq ehtirası və şöqü ilə Sofya Mixaylovna ilə təmaslarını dərinləşdirir. Qarşı tərəfin də qarşılıq verməsi hadisələrin cərəyanını psixoloji müstəviyə keçirməklə gərginləşdirir. Ərli gənc qadınla Şeyda bəy arasında münasibətlər necə davam edəcək? Sofya Mixaylovnanın əri bu işə necə münasibət bəsləyəcək? Bu tip çoxsaylı suallar əhatəsində qalan oxucuda romanı bir nəfəsə oxumaq ehtiyacı yaranır. Onun hadisələrin sonrakı cərəyanına marağını gücləndirir. Müəllif bu oxucu marağını sona qədər mühafizə edib saxlamağı bacarır. Şeyda bəylə Sofya arasında get-gedə dərinləşən ünsiyyət, hər ikisinin ürəyində bir-birinə qovuşmaq istəyini alovlandıraraq nəhayətsiz ehtirasa çevirir. Lakin müəllif qəhrəmanlarını bu ehtirasların qurbanına çevirmir. O, çox maraqlı bir həll yolu tapır. Özünü Şeyda bəyə təslim etmək məqamında təsadüf nəticəsində Şeyda bəy Sofya Mixaylovnanın bir əmanət olaraq ona tapşırılmasını xatırlayır. “Əmanətə xəyanət yoxdur”

düşüncəsinin onun bütün varlığına hakim kəsilməsi ilə Şeyda bəy ehtirasını cilovlayır, özünü və qarşısındakını bədnam hərəkətdən mühafizə edə bilir. Gənc qadın varlığını bürüyən ehtirasın təsiri ilə Şeyda bəyin hərəkətinin mənasını başa düşmür, ondan narazı qalır, türkmən obalarından birindən qayıdarkən kimsəsizlikdən istifadə edib özünü Şeyda bəyə yenidən təslim etmək təşəbbüsü göstərəndə daxili inamın və imanın gücü ilə hissələrinin idarəetmədən çıxmasına imkan verməyən Şeyda bəy Sofya Mixaylovnanı yol vermək istədiyi hərəkətinin bədnamlığına, namusunu qorumağın vacibliyinə inandıra bilir. Sofya Şeyda bəyi başa düşür, onun hərəkətindəki nəcibliyi dərk edir. Səyahət başa çatanda onlar dərin dostluq münasibətləri ilə bir-birindən ayrılırlar. Təsvir bədii cəhətdən əsaslandırma bütün məqamlarda gözlənilir. Süjetin inkişafında və hadisələrə verilən bədii həlldə də, qəhrəmanların hərəkət və yaşantılarında da psixoloji cəhətdən inandırıcılıq, təbiilik qorunur. Qəhrəmanların intim yaşantıları da, bir-birlərinə qovuşmaq istəkləri də, Sofya Mixaylovnanın özünü Şeyda bəyə təslim etmək istəyini şərtləndirən situasiyalar da, Şeyda bəyin bütün varlığının Sofya Mixaylovnanın təbii gözəlliyi və işvəli hərəkətləri müqabilində ehtirasa gəlməsi də, bütün varlığı ilə can atdığı qovuşmaq istəyindən onun son anda imtina etməsi də təbii yaşantı kimi verilir, insanın təbii və sosial varlığına dərindən bələn olan yazıçının səmimi təsvirləri ilə əks olunur. İlk baxışdan Şeyda bəyin Sofya Mixaylovnanın ehtiraslarına adekvat cavab verməkdən imtinası müəllifin süjetə müdaxiləsi kimi görünə, onun namus məsələsi ilə bağlı düşüncələrini modelləşdirən sonluq kimi qəbul edilə bilər. Bəlkə bu da var. Ancaq orası da danılmaz həqiqətdir ki, Şeyda bəy ehtiraslı düşüncə və hərəkətlərində necə səmimi təsir bağışlayırsa, Sofyaya münasibətlərini aqlın gözündən keçirib, sağlam bir yol seçməyi bacarması da, o dərəcədə səmimi və inandırıcı təsir bağışlayır. Bunun məntiqi əsası, ilk növ-

bədə, S.M.Qənizadənin qəhrəmanını elə ilk anlardan oxucuya dərin düşüncə sahibi bir ziyalı kimi təqdim etməsi ilə də bağlıdır.

Tədqiqatlarda “Gəlinlər həmayili”ndə müəyyənləşdirilən çoxsaylı süjet xətlərinin romana müəllifin maarifçi ideyalarının əyaniləşdirilməsi naminə daxil edilməsi vurğulanır. Belə birmənalı yanaşma romanda süjetin inkişaf dinamikasındakı təbiiliyi kölgədə qoyur. Halbuki Filippovlar ailəsi, müstəmləkəçi rejimlərin Bakıdakı ağılığı, yerli əhalinin ağır vəziyyəti ilə bağlı qəhrəmanın ağırlı düşüncələri, Qafqaz müsəlmanları ilə dialoqları, Usta Paqosla ünsiyyət, türkmən qışlasındakı ailə ilə bağlı təsvirlər romanın süjet xəttinə üzvi şəkildə daxil olur. Səyahət şəraitində qəhrəmanın gəmidə və gəmidən kənarında olduğu məkanlarda üzləşdiyi, ünsiyyət saxladığı insanlarla bağlı əhvalatlar fonunda süjetdə yer alır. Heç bir hadisənin, əhvalatın, yaxud obrazın süni şəkildə, hansısa bir ideyanı əyaniləşdirmək naminə əsərə gətirilməsi haqqında düşünməyə əsas vermir.

“Gəlinlər həmayili”nin süjetində oxucunu arxasınca aparmaq xüsusiyyəti çox güclüdür. F.Köçərlinin bir mülahizəsi yada düşür: “Qadın, yəni məhəbbət və bununla əlaqədar olan əziyyətlər, bir-birinə qarşı duran xeyir və şər qüvvələrin mübarizəsi olmayan roman isə çox darıxdırıcı bir şeydir, belə roman oxucuya səmərəli, nəcib və yüksək təsir göstərə bilməz” (29,75). Lakin bu, sadəcə Şeyda bəylə Sofya Mixaylovanın sevgi macərəsinin prozaik əksi ilə əldə edilməmişdir. Bu “aşk hekayəsi” ibrətli bir məzmununda müəllif ideyasının ifadə vasitəsinə çevrilə bilmiş, janrın oxucuya “səmərəli, nəcib və yüksək təsir göstərmək” imkanı gerçəkləşmişdir. S.M.Qənizadə, ilk növbədə, bu “aşk hekayəsi”ni “saf, təmiz məhəbbət əsasında qurulmuş ailə həyatını təbliğ” (31,129) vasitəsinə çevirə bilmişdir. Tədqiqatlarda vurğulanır ki, “yazıçı müəyyən qədər detektiv səciyyə daşıyan bu hadisəni əsərin ana xətti kimi almış, bu fonda bir sıra zəruri məsələlərdən söhbət açmaq imkanı əldə etmişdir” (31,129). Heç şübhəsiz ki, bu məqsəd də süjetin

estetik funksiyasında yer almışdır. Yəni sevgi macərəsi fonunda bir çox ictimai mətləblərin qaldırılması və onlara maarifçi baxışın əksi romanın polifonik məzmununu genişləndirmişdir. Lakin bütün bunlar “sevgi macərəsi” ilə ifadə olunan süjetin əsas məramını əhatə etmir. Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna xəttində, qadın namusu kimi əxlaqi problemə bədii həll vermək məqsədi var, bu xəttin fonunda müəyyən maarifçi ideyaların qoyulması məsələsi də var, lakin bütün bunların heç birisi əsərin ana xəttində bilavasitə ifadə olunan əsas ideyanı, başqa sözlə, romanın fəlsəfəsini əks etdirmir.

Romanın fəlsəfəsi və əsas ideyası qəhrəmanın daxili düşüncələri vaistəsilə açıq tendensiya ilə verilir: “İnsan muxtəsş qabili-uns bir zatdan ibarət ikən, hər bir fərd baqi əfrad ilə ünsiyyət tutması müvafiqi-təbiətdir. Hər bir insan hala tūfuliyyət-də ən əvvəl öz əqrəbası ilə üns tutarkən, sonra tədric ilə qonum-qonşulardan dil-dilə, könül-könülə dəyib, yavaş-yavaş həmdərdliyə qoşulur. Hala səfər görməmiş bielm bir şəxs, yəni kəmal cəhəticə tūfuliyyət dərəcəsinde qalmış bir naqis əgər hamı aləmi öz vətəninə və ya hamı insanı öz millətində görərsə, əcəb deyil, çünki zəif göz uzaq görməz. Amma bu əmrə bərəks əhli-bəsərat hesab olunan şəxslər elm-halı ilə insaniyyət dövrəsinə tamam etdiklərində axır arif söyləmiş mətləb üstündə qərar tutarlar, yəni “küreyi-ərz vətənim və insaniyyət millətimdir”, deyibən farsdan tutmuş Çinəcə və Hinddən tutmuş Finəcə hüm-mət Buraqın çaparaq, hamı insanları üxüvvət kəməndi ilə bir-birinə bağlamaq istərlər. Bərəkallah belə şəxslərə! Amma nəuzibillah, əgər təəssüb qəsavəti ürəkdə rəng tutmuş ola, elmlı şəxs əgər mütəəssib isə təşbihən kəskin qılınclı zalım kibidir ki, mərifət seyqəli ilə təəssüb qılınclı suladıqda daha haqq-nahaq gözləməyib, hamı insanı bir firqəyə qurban etmək istər!” (32,73).

Bu mülahizələr bəzi tədqiqatçıları belə bir qənaətə gətirmişdir ki, Şeyda bəyə millətçilik düşüncəsi yaddır və o “bəşəri

qardaşlıq” ideyasının təbliğ edir. M.C.Cəfərov yazırdı: “kəlinlər həmayili” əsərinin qəhrəmanının dili ilə S.Qənizadə yazırdı: “Gürreyi-ərz vətənim, insaniyyət millətimdir” (36,113). F.Hüseynov da Şeyda bəyin mülahizələrini M.C.Cəfərovla eyni prizmadan şərh edir: “Şeyda bəy insanlar arasında milli, dini, irqi fərqin əleyhinədir. Onun başlıca şüarı budur: “kürreyi-ərz vətənim və insaniyyət millətimdir” (15,291). X.Məmmədovun da məsələyə münasibəti sələflərininkindən fərqlənir: “Şeyda bəy dini təəssübədən, irqçilik və millətçilik hissələrindən azad bir ziyalıdır” (31,136).

Bu mülahizələrin hamısında Şeyda bəyin fikirləri təhrif olunur. Şeyda bəy nə mütləq mənada millətçidir, nə də mütləq mənada insaniyyət tərəfdarı. Onun millətçilik anlayışı insaniyyət anlayışı ilə tamamlanır və yaxud əksinə. Şeyda bəyin millət və insaniyyət haqqında daxili nitqi dialoji xarakterlidir, yalnız öz mövqeyinin ifadəsi deyil. Bu nitqdə millət və insaniyyət anlayışlarına fərqli baxışlar ümumiləşdirilir. O, ictimai fikrin tarixində və çağdaş zamanda bu anlayışlara baxışları şərh edir. Bu baxışlar isə fərqlidir. Şeyda bəyə görə, bir qisim insanlar “hamı aləmi öz vətəmində və ya hamı insanı öz millətində görür” (32,73). Bu, qatı millətçilik anlayışıdır, mahiyyətə bütün insanlığa qarşı durur və insanın öz millətini bütün millətlərin fəvqündə görməsi kimi xəstə psixologiyaya söykənir. Erməni millətçiliyi bunun bariz nümunəsidir. Şeyda bəy bu cür millətçiliyi qəti şəkildə rədd edir və onu “zəif gözün uzağı görməməsi” ilə müqayisə edərək, milli məhdudluğa qapılıb qalmaq kimi şərh edir. Şeyda bəy bir qisim insanların “kürreyi-ərz vətənim və insaniyyət millətimdir” düşüncəsi ilə yaşadığını fərqləndirir. O, bu baxış sistemini qəbul edir, hətta onu alqışlayır, lakin bir şərtlə. Şeyda bəyin qəti inamı budur ki, “kürreyi-ərz”in “vətənə” çevrilməsi təbii yolla baş verməli, ictimai şüurun yüksəlişi ilə əldə edilməli və bu işdə zorakılığa yol verilməməli, “hamı insanı bir firqəyə qurban etmək” məqsədi daşımamalıdır. Yəni

“kürreyi-ərz”in vətənə çevrilməsi, “insaniyyət”in “millətə çevrilməsi prosesi milli özünəməxsusluğa qarşı çevrilməməli, milli tərəqqinin yüksək səviyyəsi ilə əldə edilməlidir. Şeyda bəy “hamı insanı bir firqəyə qurban etmək” istəyini “kəskin qılıncı zalımlıq” adlandırır və qəti rədd edir. Buradakı söhbətin məğzini, təxminən, romanın yazılmasından bir qədər sonra alman faşizminin, yaxud sovet rejiminin insanlığa bəslədiyi münasibətlə müqayisə etmək olar. Beləliklə, qəti qənaətə gəlmək olar ki, “kürreyi-ərz vətənim və insaniyyət millətimdir” baxışını Şeyda bəy “hamı insanı bir firqəyə qurban etmək” istəyini rədd edərək qəbul edir. Bu isə o deməkdir ki, hər bir millət tərəqqi yolu ilə “kürreyi-ərz”i öz vətəninə çevirir, öz millətinin mənafeyini insanlığın mənafeyi ilə birləşdirir. Şeyda bəyin dünyagörüşü haqqında deyilənləri konkretləşdirsək, belə alınır: milli tərəqqi yolu ilə kürreyi-ərzin vətənə çevrilməsi, beləliklə ayrı-ayrı millətlərin və insanlığın mənafeyinin bir-birini tamamlaması ideyası.

S.M.Qənzadənin qəhrəmanının gəldiyi bu qənaətin, əsərin ideya xəttinin fəlsəfəsi nədir? Şeyda bəy daxili nitqinin davamında bu məsələyə də aydınlıq gətirir: “Güman edirəm ki, millət və məzhəb ixtilafı hərgiz üxuvvətə mane ola bilməz, çünki uxüvvət üçün əgər bir şərt var isə, yəqin ki, həmməzhəblik və ya həmmillətlik deyil, insaniyyət və həqqaniyyətdir. Zira ki, insan var ikən millət yox idi və həqqaniyyət var ikən məzhəb yox idi. Hər bir millət bəni-insandan bir cüzv ikən, millətpərəstlik həm ümumi insaniyyətdən bir cüzv kibidir və habelə hər bir məzhəb fərcəhəticə həqiqət yolunun bir qolu ikən, məzhəbdarlıq həm həqsünaslığın bir cüzvünə mütəbiət kibidir. Axır etiqad etməlidir ki, millət və məzhəb təəssübü xilqəti-aləmdə zati deyil, bəlkə arizidirlər və bərəks insaniyyət və həqqaniyyət zati-bəşərdə xəvassi-əzəlidirlər. Bəs arizi-xəvass, yəni millət və ya məzhəb təəssübü əgər zati xəvassə, yəni insaniyyət və həqqaniyyətə qələbə edərsə, yenə axırda zəfər təbiət tərəfində olsa gərəkdir...Necə ki, təşbihən əgər bir məvad üstündə arizi rəng əsli

rəngdən tünd və şəffaf olarsa, lakin yenə axırda həmin arizi rəng zayıf, amma zati rəng baqi qalır. Bu əlزام ilə hökm etmək olur ki, imdiki xudbinlik əsrimizdə əgər millətpərəstlik insaniyyət üzrə fayıq gəlirsə, bəs yəqin səbəb tərbiyəmizin nasəvablığıdır ki, öz vaxtında bərhəm olasıdır, zira ki, heç bir cüzi öz küllisinə fayıq olamaz. İnsaniyyəti atıb millətə yapışmaq və ya həqqaniyyəti atıb məzhəbi tutmaq eyni xüsunətdir. Millət təəssübü ilə insaniyyət təklifin ayağa salan mütəəssib, həqqqa, o qissəyə bənzər ki, ismətkarlığı ilə ayağındakı zircaməni çəkib çadra əvəzinə başına örtər” (32,74).

Ədəbiyyatşünaslıqda Şeyda bəyin bu fikirlərinin əsil mahiyyəti açılmamış, çox vaxt birtərəfli başa düşülmüşdür. M.C.Cəfərov Şeyda bəyin mülahizələrini ümumiləşdirərək onun məğzini belə ifadə edir: “Söz yox ki, bu görüş mücərrəd “ümumi məhəbbət” ideyası ilə birləşən xırda burjua humanizmi idi” (36,113).

F.Hüseynovun aşağıdakı mülahizəsi də bu birtərəfliliyin bariz nümunəsidir: “O (Şeyda bəy – T.S.) insanları din, məzhəb, milliyət naminə birliyə yox, insanlıq, qardaşlıq, haqqı işi uğrunda birləşməyə çağırır” (15,291).

Şeyda bəyin fikirlərinin birtərəfli və çox vaxt da təhrif olunmuş şəkildə təqdiminin bir səbəbini də onun dilində işlənən anlayışların məzmununun düzgün başa düşülməməsi ilə izah etmək olar. Məsələn, F.Hüseynov “həqqaniyyət” anlayışını “haqq işi” məzmununda, ədalət uğrunda mübarizə kimi başa düşür.

X.Məmmədovun da “insaniyyət və həqqaniyyət” anlayışlarına “insanlıq və haqpərəstlik” kimi açılış verməsi mahiyyəti ifadə etmək gücündə deyil. Tədqiqatçının aşağıdakı mülahizəsi də Şeyda bəyin fikirlərinin əsas məğzini, fəlsəfəsini ifadə etməkdən uzaqdır: “Lakin bir maarifçi kimi dini aqlın mühakiməsinə verdikdə belə bir qənaəti geniş təbliğ edir ki, din və məzhəb insanlar arasında dostluq və münasibət üçün heç bir vaxt maneə ola bilməz. Çünki, “insanlıq və həqqaniyyət” təbii

surətdə mövcuddur, din və məzhəb sonradan, süni şəkildə yaradılmışdır” (31,187). Şeyda bəyin yuxarıda verilən sitatda ifadə olunan mövqeyinə tədqiqatçıların münasibətini ümumiləşdirsək, aşağıdakı qənaətlərə gəlmək olar. Bu mülahizələrdə:

- Şeyda bəyin insaniyyət və millət münasibətləri haqqında fikirlər təhrif olunur;

- Həqqaniyyət anlayışının məzmunu düzgün başa düşülmür;

- Şeyda bəyin dinə və məzhəbə münasibəti eyniləşdirilir;

- İnsaniyyət və millət münasibətləri kontekstində Şeyda bəyin dinə verdiyi rol təhrif edilir.

Bütün bunların nəticəsində, ədəbiyyatşünaslıq Şeyda bəyin maarifçi görüşlərinin mahiyyətini əks etdirən daxili nitqi ilə əsərin süjet xətti və süjet xəttini genişləndirən, kompozisiya sistemində yer alan əhvalat və obrazlar arasında əlaqəni görə bilmir. Halbuki əsərin bütün bədii sistemi bu daxili nitqdə ifadə olunan dünyagörüşünün, müəllif mövqeyinin, bütövlükdə əsərin fəlsəfəsinin bədii ifadəsindən ibarətdir.

Ona görə də, öncə, Şeyda bəyin daxili nitqinin mahiyyətini açmağa çalışaq.

S.M.Qənizadə insanlığın çıxış yolunu “uxuvət”də görür, insanların “uxuvət” şəraitində yaşamasını zamanın diktə etdiyi zərurət hesab edir. “Uxuvət” dini anlayışdır və mənası “qardaşlıq” deməkdir. Şeyda bəyin düşüncələrində yer alan “bütün insanların qardaşlıq şəraitində yaşamasının vacibliyi”, başqa sözlə, “bəşəri qardaşlıq” ideyasının ilkin mənbəyi Qurani-Kərimdir. Onun Qurani-Kərimdəki ifadəsi aşağıdakı kimidir: “Həqiqətən, möminlər (dində) qardaşdırlar” (Əl-Hucurat surəsi, 10-cu ayə).

XX əsr Azərbaycan romantizmində bu ideya geniş təbliğ olunmuşdur. A.Şaiqin “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz”, M.Hadinin bir çox şeirləri “uxuvət” ideyasını təbliğ edir. A.Şaiqin:

Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz,
Həpimiz bir yuva pərvərdəsiyiz...
Uzadın dəsti uxuvvət, sixalım,
Rişeyi-zülmü, nifaqı yıxalım.

M.Hadinin:

Bir cənnəti-uxuvvət edək bağı aləmi,
Dəfn eyləyək məzari-ədəmdə ədavəti-

misralarında təbliğ olunan ideya öz başlanğıcını İslam ehkamlarından götürür. Qurani-Kərimin Ali-İmran surəsində (103-cu ayə) möminlərin qardaşlığı daha əhatəli şərh olunur: “Hamılıqla Allahın ipinə (dininə, Qurana) möhkəm sarılın və (firqələrə bölünüb bir-birinizdən) ayrılmayın. Allahın sizə verdiyi nemətinə xatırlayın ki, siz bir-birinizə düşmən ikən o sizin qəlblərinizi (İslam ilə) birləşdirdi və onun neməti sayəsində bir-birinizlə qardaş oldunuz”.

Maraqlıdır ki, İslam dini “uxuvvət” – bütün insanların qardaşlığı ideyasını necə gerçəkləşdirir?

Məsələ burasındadır ki, Qurani-Kərimin nazil edilməsi ilə bəşəriyyətin, bütün insanların qarşısına müsəlmanlığı qəbul etmək, Qurani-Kərimə iman gətirmək funksiyası qoyulur. Bu, əlbəttə, Tövratdan və İncildən imtina deyil. Qurani-Kərim “özündən əvvəlkiləri (Tövrati və İncili) təsdiq” edən (Yunis surəsi, 38-ci ayə) kitabdır. Qurani-Kərimdə məsələ belə qoyulur: Mömin yəhudi onlar üçün nazil edilmiş Tövrata inanmalıdır. Mömin xaçpərəst də onlar üçün nazil edilmiş İncilə inanmalıdır. Lakin Qurani-Kərimin nazil edilməsindən sonra mömin yəhudi Tövrata və Qurani Kərimə, mömin xaçpərəst isə İncilə və Qurani-Kərimə inanmağa və iman gətirməyə borcludur. Qurani-Kərimin əl-Qəsəs surəsində “(İki kitaba – Tövrata və Qurana inananlar)”a “iki dəfə mükafat veriləcəyi” bəyan olunur (54-cü ayə). Qurani-Kərimdə Allahın sıx-sıx insanlara müraciət edərək, onları İslama dəvət etməsi və Qurani-Kərimə iman gətirmələrinin vacibliyini bildirməsi bəşərin nicat yolunun Qurani-

Kərimdən keçdiyini göstərir. Əl-İsra surəsində deyilənlər (ayə 92) bunun təsdiqidir: “(Ey insanlar!) Həqiqətən bu tövhid dini olan İslam) tək bir din olaraq sizin dininizdir. Mən də sizin rəbbinizəm. Buna görə də yalnız Mənə ibadət edin!” “(Ey insanlar!)” xitabı ilə bu məzmununda nazil olan ayələrin sayı Qurani-Kərimdə kifayət qədərdir.

Elə isə, ortaya belə bir məntiqi sual çıxır. Əgər Xristianlıq da, İudaizm də “Allahın vəhdaniyyəti”ni tanıyan dinlədirsə, İncil və Tövrətin də əsasında Tövhid dayanırsa, onda İslam dininin gəlişi, Qurani-Kərimin nazili hansı ehtiyacdən doğurdu? Qurani- Kərimdə İslam dini nə üçün “bütün dinlərdən üstün” (Əl-Hucurat surəsi, 28-ci ayə) elan olunur? Nə üçün Qurani-Kərimdə İslam dininə “Allahın əsl tövhid dini olan İslam dini” (Yasin surəsi, 4-cü ayə) kimi xarakteristika verilir?

Əslində bunun cavabı çox sadədir. Xristianlıq və İudaizm Tövhid dinləri olaraq bəşəriyyətin müəyyən qismini əhatə edirdi. İslam dini monoteist dinlərin tarixində yeni və sonuncu mərhələdir. İslam dininin xristianlıq və İudaizmdən fərqli, əsas cəhəti onun bütün bəşəriyyəti əhatə edən din kimi nazil edilməsidir. Qurani- Kərimdə İslam dininə xristianlığa və İudaizmə paralel, onlarla eyni statuslu din kimi yanaşılmır. Qurani- Kərim İslamı yer üzündəki insanların müəyyən bir qismini (Xristian və İudaizm dinlərində olduğu kimi) əhatə edən Tövhid dini kimi təqdim etmir. Qurani- Kərimdə “müsəlman” anlayışı “Allaha təslim” mənasını verir, bir olan Allahı tanıyanların hamısı müsəlman kimi qəbul edilir. Məhz bu məntiqə Əl-İsra surəsində elan olunur: “Həqiqətən, bu Quran (bütün bəşəriyyəti) ən doğru yola (İslama) yönəldir...” (9-cu ayə).

Deməli, Qurani-Kərimə Allahın verdiyi daha böyük dəyərin arxasında sonuncu müqəddəs kitabın **bütün insanları** Tövhid (bir olan Allaha inam) ətrafında birləşdirməsi missiyasıdır. İslam dininin üzərinə düşən bu missiya Qurani- Kərimdə dönə-dönə təsdiq olunur: “(Ya Rəsulum!) Biz (Quranı) sənə haqq

olaraq, özündən əvvəlki kitabı (bütün ilahi kitabları) təsdiq edən və onu qoruyan (və ya onların doğruluğuna şahid) olaraq endirdik. Sən onların arasında Allahın nazil etdiyi (Quran) ilə hökm et... Hamınızın axır dönüşü Allahadır..." (əl-Maidə, 48-ci ayə).

Buradan belə bir nəticə çıxır ki, Tövratın və İncilin əsasında dayanan Tövhid inancı Qurani-Kərimdə tamamlanır və yer üzünün bütün insanlarına aid olur. İslamda Tövhid bütün insanları birləşdirir. Qurani-Kərimin fəlsəfəsi də bu birləşdiricilik missiyasında meydana çıxır. Deməli, "bəşəri qardaşlıq"- "insaniyyət" ideyasının əsasında "Qurani-Kərim hökmləri dayanır.

Şeyda bəy "üxüvvət" in gerçəkləşməsi üçün "insaniyyət və həqqaniyyət" i əsas şərt hesab edir. Bu iki anlayış Şeyda bəyin düşüncəsində vəhdətdə alınır, buna görə də bir şərt kimi irəli sürülür. Yenə də təkrar edirik ki, "insaniyyət" dedikdə "insanlıq"- bütün bəşər nəslinə başa düşülür. Bəs, "həqqaniyyət" nə deməkdir?

S.M.Qənizadənin bədii təfsirində "uxuvvət" də dinin oynadığı rol "həqqaniyyət" şəklində yer alır: "... Çünki üxuvvət üçün əgər bir şərt var isə ... insaniyyət və həqqaniyyətdir". Həqqaniyyət "haqq olan" dinin yoludur və bu din İslamdır. Qurani-Kərimin ən müxtəlif surələrindəki çoxsaylı ayələrdə bu məsələyə aydınlıq gətirilmişdir: "Allah yolunda (haqq olan) din, əlbəttə, İslamdır" (Ali İmran surəsi, 19-cu ayə); "...Müsəlman olanlar haqq yolu axtarıb tapanlardır" (Əl Cinn surəsi, 14-cü ayə). Yasin surəsində (4-cü ayə) oxuyuruq: "Doğru yoldasan. (Doğru yol üzrə göndərilən peyğəmbərlərdənsən... Allahın əsl tövhid dini olan İslam dinindənsən. Bu yolu tutub gedən haqqa yetişər)".

S.M.Qənizadəyə görə, insanlıq "haqq yolu" ilə gedərsə, "uxuvvət" gerçəkləşə bilər. Yazıçıya görə, uxuvvətə gedən yolun "insaniyyət və həqqaniyyət"dən keçməsi şərtidir. Lakin bu "məzhəb və millət" anlayışlarının inkarı demək deyil. "İnsaniyyət

yət”lə “millət”in, “həqqaniyyət”lə “məzhəb”in nisbəti tam ilə hissənin, küll ilə cüzin nisbəti kimidir. Buna görə də, ”insaniyyət”lə “millət”in, “həqqaniyyət”lə “məzhəb”in qarşı-qarşıya qoyulması və yaxud ikincilərə üstünlük verilməsi yolverilməzdir. S.M.Qənizadə “uxuvvət”də “millət”in də, “məzhəb”in də yerini görür, bu yer tamda hissənin, külldə cüzin yeri kimidir. S.M.Qənizadəyə görə, milli hiss insanlıq hissindən, məzhəb təəssübü dini təəssübdən üstün tutularsa, bu yanlışlıq olar və bizi yanlış yola aparar. Yazıçı hesab edir ki, yalnız məzhəb və millət təəssübü ilə heç bir uğur əldə etmək olmaz, çünki “heç bir cüzi öz küllisinə fayıq olamaz”. Demək, üzərimizə düşən vəzifə insaniyyətdə millətin, həqqaniyyətdə məzhəbin yerini düzgün dərk etmək, cüzin küllə qovuşması, hissənin tamda yerinə tapması ilə yaşayışımızın harmoniyasını təmin etməkdir. Bəs biz, həyatımızın – yaşayışımızın bu harmoniyasını necə təmin edirik? S.M.Qənizadə bu suala “Gəlinlər həmayili”ndə bədii təsvirin – analitik təhlilin həm təsdiq, həm inkar pafosu ilə, həm əsas süjet xəttində reallaşan hadisələr və obrazların estetik yükü ilə, həm də bu süjet xəttinə qoşulan yardımçı xətlər, epizodlar vasitəsi ilə cavab verir. Buna görə romanı maarifçi görüşlərin tribun ifadəsi hesab edən ədəbiyyatşünaslıq görüşləri ilə razılaşımaq çətindir: “Məzmunundan göründüyü kimi, müəllif oxucuya yüksək əxlaqi keyfiyyətlər aşılamaq üçün romanın Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna xəttini bir növ xitabət kürsüsünə çevirmişdir.

Sanki o, xitabət kürsüsündə dayanıb, ailədə yüksək əxlaqi kateqoriyanın mahiyyəti haqqında mühazirə oxuyur – qadına alçaq nəzərlə baxmaq, başqalarının namusuna xəyanət etmək kimi mənfur niyyətləri pisləyir, qarşılıqlı məhəbbət, sədaqət və etimada əsaslanan müqəddəs ailə prinsiplərini təbliğ edir” (28,140). Romanın xüsusən əsas süjet xəttini – Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna münasibətlərini “yüksək əxlaqi kateqoriyanın mahiyyəti haqqında mühazirə” materialı kimi təqdim etmək

özünü doğrultmur. Əsas süjet xəttində didaktika tam arxa plandadır. Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna münasibətləri aqlın gücü ilə idarə olunmur. Süjetin bütün hərəkəti boyu hər iki qəhrəman öz hissi yaşantılarının təsiri altındadır. Hər iki qəhrəman öz güc və imkanlarından hissi istəklərini həyata keçirmək üçün var qüvvələri ilə istifadə edir. Sofya Mixaylovna sona qədər öz hisslərinin əsarətindən çıxıb bilmir. Aşağıdakı təsvir də bunun sübutudur:

“- İndi mən səninkiyəm! – deyərək əlimi tarım məmələri başına şövq ilə sürtürdü və böylə odlu qucuşmaq arasında gül dodakların təbəssümü ilə açıb qaş-gözlə girişmələr üçün işarə vurmaqda idi...”. İlk təşəbbüsündə istəyinə çata bilməyən Sofya Mixaylovna bunu romanın sonuna doğru - türkmən qışlasından qayıdanda gerçəkləşdirmək istəyirsə də yenə də təşəbbüs nəticəsiz qalır. Şeyda bəyin də Sofya Mixaylovna ilə bütün münasibətləri – istəkləri, düşüncəsi, hərəkəti, bir sözlə bütün yaşantıları onu bu qadına tərəf çəkir. Sofyadan fərqli olaraq həlledici məqamda Şeyda bəyin şüuru hissində üstün gəlir. Onun son hərəkətini ancaq süjetə müəllif müdaxiləsi hesab etmək düzgün deyil. Hissi yaşantılarını iradə gücü ilə əqlin idarəsi altına ala bilmək insan təbiətinin imkanları daxilindədir.

Beləliklə, Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna münasibətlərinin süjetin bütün hərəkəti boyu hissi çarpışmalar üzərində qərar tutduğunu görürük. Bütün süjet boyu iki halda sosial motivlər nisbətən əsaslı şəkildə süjetin hərəkətində yer alır.

Birincisi, Şeyda bəylə Pavel Petroviç arasında qadın azadlığı barədə mübahisə-müzakirədə, bir də sona doğru Şeyda bəyin Sofya Mixaylovnaya hərəkətinin qəbahətini həm də açıq nəsihət yolu ilə anladığı məqamlarda.

Hesab edirik ki, əsas süjet xəttinin “saf, təmiz məhəbbət əsasında qurulmuş ailə həyatını təbliğ edən ideyası” (31,129) belə prozaik ifadə tərzindən, müəllif fikrini başdan-başa didaktik nəsihətlərlə ifadə pafosundan büsbütün uzaqdır. Şeyda bəy

– Sofya Mixaylovna xəttində ifadə olunanlar məhəbbətin poeziyasını gerçəkləşdirərək, ideyaya doğru yol alır. Bununla belə, əsas süjet xəttini ylanız saf məhəbbət, qadın namusu ideyalarının estetik ifadəsi hesab etmək Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna münasibətlərinin mahiyyətini axıra qədər gerçəkləşdirə bilmir, romanın süjet və kompozisiya mükəmməliyini tam təsəvvür etməyə imkan vermir. Digər tərəfdən, əsas süjet xətti ilə Şeyda bəyin maarifçilik görüşlərinin açıq tendensiyalı ifadəsi olan mülahizələr arasındakı, həmçinin, süjet xəttinə qoşulan digər motiv və epizodlarla əlaqələrin mexanizmini dürrüst təsəvvür etmək olmur. Əslində, bu məsələ də ədəbiyyatşünaslığı kifayət qədər düşündürmüş, əsərin kompozisiya mükəmməliyi Şeyda bəyin “bütün hadisələrin mərkəzində durması” “Şeyda bəy surəti vasitəsilə bir-biri ilə əlaqələnməsi”ndə (31,128) axtarılmışdır.

Əsərdə cərəyan edən hadisələrin Şeyda bəylə sıx əlaqəsinin, əlbəttə, romanın kompozisiya sisteminin bütövlüyündə yeri var. Ancaq bu da bir həqiqətdir ki, bədii əsərdə kompozisiya sisteminin mükəmməliyini, hər şeydən əvvəl, ideya vəhdəti şərtləndirir. Əgər müəllifin təsvir etdiyi hadisələr vahid bir ideyanın bədii təcəssümü kimi meydana çıxmırsa, hadisələrin əsas ideyanın açılışındakı rolunu təsəvvür etmək mümkün olmur, bu təsvirlər ancaq ümumən əlaqələnsə, yəni “Gəlinlər həmayili”nin kompozisiya bütövlüyünü biz ancaq Şeyda bəyin hadisələri bir-biri ilə əlaqələndirmə funksiyasında axtarırsaq, bütün romanı qəhrəmanın maarifçilik görüşlərinin ifadəsi hesab ediriksə, əsl həqiqətdə, bunlar romanın kompozisiya mükəmməliyini tam ehtiva edə bilmir. Elə isə belə bir suala cavab vermək zərurəti yaranır: Romanın müəllifin təsvir etdiyi bütün hadisələri, obrazları, yardımçı epizod və motivləri, qəhrəmanın açıq tendensiyalı mühakimə və mülahizələri vasitəsilə gerçəkləşən vahid bir ideyası varmı? Var. **S.M.Qənizadə “Gəlinlər həmayili”ndə “insaniyyət və həqqaniyyət”in bəşər cəmiyyətinin idarə edilməsindəki rolunu məsələsinin bədii təcəssümünü ve-**

rir. Bu ideyanın ən qabarıq bədii ifadəsi əsas süjet xəttində əyaniləşir. İlk növbədə, onu deyək ki, əsas süjet xətti saf məhəbbət, qadın namusu məsələsinin əksi kontekstində də “insaniyyət və həqqaniyyət” ideyasının gerçəkləşməsinə xidmət edir. Məlum olduğu kimi, “həqqaniyyət”də - haqq yolu olan İslam dinində qadın namusu qadının insanlığını və cəmiyyətdəki yerini müəyyənləşdirən keyfiyyət kimi müəyyən edilir. İslamda yalnız namuslu (iffətli) qadınla evlənmək tövsiyə olunur. Əgər nəzərə alsaq ki, “romanın ilk iki nəşrinə çəkilmiş həmayil üzərində “İffət” (“Namus”) sözü yazılmışdır” (31,129) onda bu məsələnin müəllif ideyası şəklində “həqqaniyyət”lə bağlılığını təsəvvür etmək olar. Lakin “Gəlinlər həmayili”nin əsas süjet xəttinin “həqqaniyyət”lə bağlılığı onun polifonik məzmununda ifadə olunan digər ideya xətlərində də əyaniləşir.

“Gəlinlər həmayili”nin əsas süjet xətti “əmanətə xəyanət yoxdur” qənaətinin ideya-bədii ifadəsi kimi də mənalanır. Əsas süjet xəttinə verilən bədii həlldə qəhrəmanın düşüncəsində özünə əqidə, inam kimi yer almış bu qənaət çıxış nöqtəsi kimi alınır. Qəhrəmanların katarsis-mənəvi təmizlənmə yolu keçməsində bu qənaətin həlledici-birbaşa rolu olur. “Əmanətə xəyanət yoxdur” inamı Şeyda bəyin düşüncəsində mənsub olduğu dinin təbliğ etdiyi prinsiplərdən biri kimi yer almışdır. Şeyda bəy etiraf edir ki, şeytana uymaq, nəfsinə tabe olmaq məqamında onu “əyyami-tifulyyyətdə bəşarət avazı ilə ana dilindən qulağına çağırılmış” bir hədis – “Əmanətə xəyanət yoxdur” hədisi içindəki “din müvəkillərin qəflət yuxusundan oyandırdı”. Şeyda bəy məhz bu oyanış ilə özünə qayıdır, iman gətirdiyi dinə xəyanət etmək məqamına qədər gəldiyini və böyük qəbahət işlədiyini başa düşür. Şeyda bəyin düşünyü vəziyyətlə bağlı bizim də qulaqlarımızda Məhəmməd Peyğəmbərin (S) məşhur bir hədisi səslənir: “Əmanətə xəyanət edənin imanı və əhdə vəfa etməyənin isə dini yoxdur” (19,98). Məhz qulaqlarımızda səslənən bu hədis Şeyda bəyin aşağıdakı sözləri ilə bərabər, onun üzləşdiyi

vəziyyətin ağırlığını təsəvvür etməyə bizə imkan verir: “Bu halət mənim üçün böyük din cihadı idi ki, bir tərəfdən nəfsi-əmmarənin hökmü, bir tərəfdən mütməninənin nəzəri məni yerdənyerə vurub, axır əqlimin gözünü açdılar” (32,59-60). “Sofyanın şəhvətəngiz şivələri” hər dəfə Şeyda bəyin varını yox edəndə, qərarını əlindən alanda onun “əqlinin gözü” hər dəfə “din qüvvəsi” ilə açılır. Şeyda bəy məhz din qüvvəsi ilə, üzərində hiss etdiyi “din borcu” ilə yol verə biləcəyi əməlin qəbahətini başa düşüb, özünü zinaya yol verməkdən xilas edə bilir. Müəllif Şeyda bəy – Sofya münasibətlərində insanlığın üzləşdiyi, üzləşə biləcəyi qəbih əməldən “həqqaniyyət”in – haqq yolu olan İslamın xilaskarlıq missiyasını əks etdirir.

Digər tərəfdən, Şeyda bəy və Sofya Mixaylovna obrazları “insaniyyət və həqqaniyyət” ideyasını metaforalaşdırırlar. F.Köçərli “Gəlinlər həmayili”ndə müəllifin başqa millətdən olan qadını roman qəhrəmanına çevirməsini milli mühitdə “qadınların örtülü vəziyyətdə saxlanması və öz xalqlarının həyatına təsir göstərmək imkanından məhrum olması” ilə (29,75) izah edir. Olsun ki, romanda Azərbaycan qadınının yer almasında bu amilin də rolu var. Lakin fikrimizcə, başqa millətdən olan qadın obrazı əsərə tamamilə ayrı məqsədlə daxil edilməmişdir. Şeyda bəyin dilindən səslənən və bizim romanın əsas ideyası kimi müəyyənləşdirdiyimiz fikri xatırlayaq: “Uxuvvət üçün əgər bir şərt var isə... insaniyyət və həqqaniyyətdir”. Onu da xatırlayaq ki, qəhrəman millətin insaniyyətdəki rolunu hissənin tamdakı rolu ilə müqayisə edirdi. Müəllifin əsərin əsas ideyasını bədii təsvirin həm təsdiq, həm də inkar pafosu ilə təcəssüm etdirdiyini də qeyd etmişik. Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna xəttində ayrı-ayrı millətlərin uxuvvətin formalaşmasında oynaya biləcəyi rol metaforalaşdırılmışdır. Burada millət anlayışı tamın hissəsi kimi artıq insaniyyəti simvollaşdırır. Şeyda bəy Azərbaycan türklərinin, Sofya Mixaylovna və eləcə də Pavel Petroviç rus millətinin nümayəndəsidirlər və hər üçü milli

xarakterdir. Hər üçündə kifayət qədər milli təəssüb hissi də vardır. Lakin Şeyda bəyin də, Sofya Mixaylovna və Pavel Petroviçin də milli xarakter və milli təəssüb hissi başqa millətlərə yuxarıdan aşağı baxmaq, xəstə millətçilik psixologiyasına tamamilə yaddır. Şeyda bəylə Pavel Petroviçin ilk tanışlıq anından bir-birinə bəslədikləri xoş münasibət, bu münasibətdən məmnunluq hissi yaşamaları din ayrı, millət ayrı insanların insaniyyət qanunlarına bəslədikləri hörmət hissini ifadə edir. Aralarında yaranmış münasibəti Şeyda bəy belə təsvir edir: “Şirin söhbətlər ilə Pavel Petroviç məni özünə pabənd edibən, başqaları ilə aşına olmağa daha macal vərəmədi” (32,45).

Sofya Mixaylovnaya qarşı Şeyda bəydə yaranan meyl əslində Pavel Petroviçlə onun arasında mənafə əksliyi yarıdır. Lakin Şeyda bəy “sədədil İvanov”a – Pavel Petroviçə, nə yolla olur olsun, qələbə çalıb Sofya Mixaylovnanı ələ keçirmək fikrinə düşmüşür. Şeyda bəy onu Sofyaya tərəf çəkən hissələrinin əleyhinə gedir, bu hissələri “şeytaniyyə dəğdəğələr” hesab edərək, özündən uzaqlaşdırır. Özüənn yox, Pavel Petroviçin mənafeyini qabağa çəkir. Çünki bu məqamda haqq Pavel Petroviç tərəfdədir. Sofya Mixaylovna onun qanuni nigahlı arvadıdır, canından çox sevdiyi qadındır. Canından çox sevdiyi qadını o, Şeyda bəyə əmanət etmişdirsə, bəli, məhz əmanət etmişdirsə, Şeyda bəy bu əmanətə necə xəyanət edə bilər? Şeyda bəyin qəti qənaəti belədir: “Haşa, haşa, bu qəbih xəyanətə hərgiz mən boyun qoymayacağam! Safürəkli Pavluşanın irs-namusuna xəyanət etmək insaf yolunda öz doğma qardaşının namusuna qəsd etmək kibidir” (32,92). Söhbət din ayrı, millət ayrı iki insanın mənafə toqquşmasından gedir. Birinin haqq etmədiyi üçün öz mənafeyindən imtina edib məsələni rəqibinin xeyrinə həll etməsindən gedir. Burada din ayrı, millət ayrı iki insanın obrazı artıq metaforik, simvolik məzmun daşıyır. Şeyda bəyin Azərbaycan türklərini (ayrı milləti), Pavel Petroviçin rus millətini (bir ayrı milləti) simvollaşdırdığını nəzərə alsaq, müəllifin məsələni milli

münasibətlər, başqa sözlə, insaniyyət müstəvisinə çıxardığını görürük. Milli münasibətlərin insaniyyət prinsipləri əsasında həll olunması zərurətinin ifadə edildiyini görürük. Burada insaniyyətin meyarı hansı tərəfin haqlı olması ilə ölçülür. Müəllif bu ölçü prinsiplərinin “həqqaniyyət” yolu ilə müəyyənlişməsi fikrini ortalığa atır. “Həqqaniyyət” – haqq yolu olan İslam bütün insanları qardaş elan edir, onları uxuvvətə səsləyir. Millətlərarası münasibətlərdə - insaniyyətdə uxuvvət o zaman təmin olunur ki, haqqı olanın haqqı özünə verilir. Millət insaniyyət naminə öz mənafeyindən keçə bilir. Şeyda bəyin Pavel Petroviçin namusunu “öz doğma qardaşının namusu” yerində görməsi hər bir millətin başqa millətin mənafeyini öz dövlətinin mənafeyi kimi dəyərləndirməsi anlamına gəlir. İnsaniyyət bu yolla formalaşır. S.M.Qənizadə Şeyda bəyin dili ilə onun formalaşmasında “həqqaniyyət”in – haqq din olan İslamın rolunu əks etdirir. Bu əksətdirmədə isə çıxış nöqtəsi Qurani-Kərim əhkamlarıdır, Allah Təalanın göndərdiyi haqq yoludur: “(Ya Rəsulum! Ümmətinlə birlikdə) batıldən haqqa tapınaraq (pək bir müvəhhid, xalis təkallahlı kimi) üzünü Allahın fitri olaraq insanlara verdiyi dinə (İslama) tərəf tut. Allahın dinini (Onun yaratdığı tövhid dini olan İslamı) heç vəchlə dəyişdirmək olmaz. Doğru da budur, lakin insanların əksəriyyəti (haqq dinin İslam olduğunu) bilməz. (Allah bütün insnalrı xilqətcə müsəlman-təkallahlı yaratmışdır, lakin ata-anaları onları başqa dinlərə sövq etmiş, yaxud onlar yaşa dolduqda öz nadanlıqları üzündən batil dinlərə - bütperəstliyə uymuşlar)” (ər-Rum surəsi, 30-cu ayə).

Şeyda bəy öz mənafeyinə əks gedib, Pavel Petroviçin mənafeyini üstün tutanda, Sofya Mixaylovnanın bütün həyatı boyu əri və uşaqları qarşısında xəcalətli qalmasına razı olmayan da iman gətirdiyi dinin hökmlərinə istinad edir. Aşağıdakı sözləri öz hərəkət və əməllərində Şeyda bəyin “Allah Təalanın göndərdiyi haqq yolu”ndan çıxış etdiyini göstərir: “İndi küreyi-

ərzin bir nisfində hamı xeyir-şərlərə şahid olan həcc ayı mənim də indiki felimə şahid olacaqdır. Bu günlərdə Kəbə ətrafında toplanan huccaclar həmin ayı əgər mən görənlər kimi görürlərsə, bəs bu ay həm mənə görənlər kimi oları da görür. Həccdən murad nəfslə mücadilədir...Bəs həmin türkmən torpağında əgər mən də öz dinimi yerinə yetirsəm, həcc əvəzi olur...” (32,92-93).

Müəllif Şeyda bəy – Sofya Mixaylovna, Şeyda bəy – Pavel Petroviç münasibətlərinin metaforik məzmununu getdikcə dərinləşdirir. İnsaniyyət problemi tədricən millətlərarası münasibətlər kontekstindən Şərq-Qərb, müsəlman-xristian dünyaları kontekstində bədii həll müstəvisinə çıxarılır. Şeyda bəylə Pavel Petroviç arasında qadın azadlığı, qadın hüququ ilə bağlı aparılan müzakirə ədəbiyyatşünaslıqda “məsələyə müxtəlif mövqedən yanaşan ictimai qrupların münasibəti” kimi (31,139) dəyərləndirilmiş, Pavel Petroviç “demokratik əhvali-ruhiyyəli rus ziyalıların nüməyəndəsi” (31,139) kimi qəbul edilmişdir. Ədəbiyyatşünaslığın ümumləşdirici mövqeyi ondan ibarətdir ki, Şeyda bəy – Pavel Petroviç dialoqu məsələyə maarifçi baxışla demokratik baxışların qarşılaşmasını ifadə edir. Aparılan müzakirə ilə bağlı aşağıdakı sitatda əks olunan fikri ədəbiyyatşünaslığın yekun qənaəti kimi qəbul etmək olar: “Qadın azadlığı və kişilərlə, hüquq bərabərliyi məsələsi haqqında Pavel də, Şeyda bəy də doğru nəticələrə gələ bilmirlər. Şeyda bəyin mülahizələri maarifçilik ideyalarına əsaslandığına görə məhduddur. Pavel isə məsələni nəzəri cəhətdən doğru qoymasına baxmayaraq, onu əməli surətdə əsaslandırma bilmir. Qadın yalnız o zaman azad ola bilər ki, o özü maddi nemətlərin istehsalında iştirak etsin, başqasından asılı olmasın. Bu cəhəti görə bilmədiyinə görə Pavelin mülahizələri göydən asılı qalır” (31,141).

Tədqiqatçının qadın azadlığı məsələsində nə hər iki qəhrəmanın baxışlarına verdiyi şərh, nə də öz mövqeyi ilə razılaşmaq olmur. Qadının azadlığının maddi nemətlərin istehsalında iştirak dərəcəsiindən asılılığı marksist baxışların ifadəsidir, əs-

lində əsas məqsədi qadını “əmək aləti”nə çevirməkdir. Məsələyə bu cür baxış artıq vaxtını keçirmiş və özünü doğrultmamış nəzəriyyənin ifadəsi kimi tənqiddə dözmür.

Fikrimizcə, Şeyda bəy – Pavel Petroviç dialoqunda S.M.Qənizadə qadın azadlığı məsələsini Şərq-Qərb, müsəlman və xristian dünyası kontekstlərindən müzakirəyə çıxarır. Pavel Petroviç Qərb-xristian, Şeyda bəy isə Şərq-müsəlman cəmiyyətinin baxış sistemini simvollaşdırır. Pavel Petroviçin “ünas məsələsini” “Avropa və Amerikanın tərəqqiyyəti” kontekstində şərhləri, Şərqdə qadınların “ubudiyət dərəcəsinə saxlamaları”na dair mülahizələri və buna şiddətli etirazları onun qadın azadlığı probleminə Qərb-xristian dünyası kontekstindən baxmasına şübhə yeri qoymur.

Müzakirə zamanı Şeyda bəyin “biz Qafqaziyyə müsəlmanları”, “biz asiyalılar” deyərək öz mövqeyini əsaslandırmağa çalışması onun Şərq-müsəlman dünyasının təmsilçisi kimi çıxış etdiyini göstərir.

Müzakirə və mübahisələrin məğzi nədir? Pavel Petroviçin qadın azadlığına baxış sistemi belədir: “Bəs ünas məsələsini həll etmək üçün, əvvələn, bu məsələni iki fəqərəyə aralayıb, sonra hər fəqərəni ayrıca şərh etmək lazım gəlir. Əvvəlinci fəqərə hüriyyət, yəni azadlıq və ikinci mühakə, yəni bərabərlikdir. Hüriyyətdən mürad odur ki, hər bir nəfs və ixtiyaratına malik olsa gərəkdir. Amma mühakədən ibarə hamı insanlar hüquq cəhəticə bir-biri ilə müsəvi olmaqdır...Yəni övrətlər insan ikən hamı insanlıq hüquq və ixtiyaratında ərlər ilə bərabər olsalar gərəkdir” (32,79).

Pavel Petroviç ünaslara mütləq azadlıq verilməsinin, ünasla zükur arasında mütləq bərabərlik olmasının tərəfdarıdır. Bu cür düşüncə, təbii ki, azadlığın və bərabərliyin anarxistcəsinə başa düşülməsidir. Şeyda bəy də qadınların azadlığı və kişilərlə bərabər hüquqlu olmasının tərəfdarıdır. Lakin o mütləq azadlıq və mütləq bərabərliyi rədd edir, çünki həyata tətbiqdə bunun

ağır nəticələri ola bilər. Şeyda bəy qadın azadlığının, qadınların kişilərlə bərabərliyinin tərəfdarıdır, “amma amerikalılar istədiyi mühakə dərəcəsinə yox”. O, fikrini belə əsaslandırır: “Zira ki, ümumi insaniyyət üçün hürriyyət mütləqən mümkün olmadıqda, ünasla zükur arasında hər bir cəhətcə mühakə məhaldır” (32,80).

Şeyda bəy qadınla kişinin hüquq bərabərliyinə “mütləq bərabərlik” prizmasından baxışı rədd edir: “Dünyada azadlik mütləq, absalyutni dərəcədə yoxdur və ola bilməz!” O, qadın-kəşi bərabərliyində “təbiət cəhəticə zükur ilə ünas arasında qoyulmuş təfəvütləri”n nəzərə alınmasını vacib şərt hesab edir. Buna görə də, “zükurla ünas ancaq öz hüquqların tələb etməkdə bir-biri ilə müsavi olsalar gərəkdir” deyir (32,82).

Pavel Petroviç “məhəmmədilərin... övrətləri çadra altında” saxlamasını və ümumiyyətlə, şərqdə qadının əsarətdə saxlanmasını önə çəkəndə Şeyda bəy bu tənqidi prinsip etibarı ilə qəbul edir. Ancaq o, qadına edilən zülmün İslam qanunlarına zidd olduğunu, zaman-zaman bunun da aradan çıxacağına inandığını ifadə edir: “...Bunca naquvara adətlər şəri-Məhəmmədiyə bərəks olduqda tədris ilə İslam millətlərinin arasından tərək olacağına etimad çoxdur” (32,80). Bu mülahizə, prinsip etibarı ilə “insaniyyət”də - bəşər cəmiyyətində qadın azadlığının “həqqaniyyət” yolu ilə əldə ediləcəyinə inamın ifadəsidir.

Ədəbiyyatşünaslıq Şeyda bəyin mülahizələrini “mühafizəkarlıq” (28,290), “maarifçilik ideyalarına əsaslanan məhdudluq” (31,141) hesab etsə də, müəllif qəhrəmanının tərəfindədir. Maraqlıdır ki, o, Şeyda bəyin mövqeyini açıq müəllif müdaxiləsi, publisistik mühakimə yolu ilə bərabər, bədii təsvir yolu ilə - əsas süjet xəttinin inkişaf məntiqi ilə də müdafiə edir.

Əsas süjet xəttinə Şeyda bəy və Pavel Petroviçin qadın azadlığı haqqında mülahizələri nöqtəyi-nəzərindən diqqət yetirdikdə, maraqlı nəticələrə gəlmək olur. Bu süjet xəttində qadına verilən mütləq azadlığın hansı nəticələrə səbəb olduğunu müşa-

hidə edirik. Əsərdə Pavel Petroviçin tərəfdarı olduğu mütləq azadlıq və bərabərliyi Sofya Mixaylovna simvollaşdırır. Məhz bu mütləq azadlıq düşüncəsi ilə Sofya Mixaylovna əri ola-ola, hissələrinə tam azadlıq verərək özünü Şeyda bəyə təslim etmək istəyir. Bir anlıq düşünsək ki, Şeyda bəy bu istəyə qarşılıq vermişdir, onda bu halda “hürriyyətdən murad odur ki, hər bir nəfs və ixtiyaratına malik olsa gərəkdir” düşüncəsi ilə yaşayan Pavel Petroviç bu vəziyyəti həzm edə biləcəkmi? Sofya Mixaylovnanın “yoxsa bizim barəmizdə bədgüman oldun?” sualına Pavel Petroviç belə cavab verir: “Yox, gözəlیم...Sənin ismətinə və Şeyda bəyin nəcəbətinə xatircəm olduğumda bədgüman olmağımə hərgiz səbəb yoxdur” (32,100). Amma hadisələrin cərəyanındakı reallıq oxucunu bu qənaətə gətirir ki, əgər Şeyda bəy də mütləq azadlıq düşüncəsi ilə hərəkət etsəydi, Pavel Petroviç bütün ömrü boyu namussuzluq damğası ilə yaşamalardı. Mütləq azadlıq düşüncəsinin təlqini ilə bədnam hərəkətə yol verməyə hazır olan Sofya Mixaylovna məhz bu cür azadlığı qəbul etməyən Şeyda bəyin hesabına ömürlük damğadan xilas olur. “Mənim qəbih niyyətlərim sərəsər murdarçılıqdır, ləimlikdir, idbarlıqdır...Ox! Bu hərəkətimin kəffərəsi üçün mənə tövbə lazımdır, tövbə!... Ax, Pavluşa, Pavluşa! Sən mənim həqiqimdə etdiyən səfalar...Ox, ox! Məni oda yandırmalıdır”. Sofya Mixaylovnanın yol vermək istədiyi qəbahətdən dolayı dərin peşimançılıq hissələrinin səmimi ifadəsi olan bu sözlər, eyni zamanda, Şeyda bəyin “dünyada azadlik mütləq, absalyutni də rəcə yoxdur və ola bilməz!...” sözlərinin qeyd-şərtsiz sübutudur. Şeyda bəyin Amerika və Avropadakı qadın azadlığını mütləq azadlıq şəklində qəbul etməyin doğru olmaması haqqında mülahizələri də həqiqətin ifadəsidir. Qəhrəmana görə, çox qanunlar bu azadlığı bu və ya digər dərəcədə məhdudlaşdırır. Bu məhdudlaşdırmanın məqsədi heç də azadlığın aradan qaldırılması deyil, “bəlkə lazım olan məqamlarda təbiətə namüvafiq hüquq iddialarının rəddiyəsidir” (32,81). Bu isə o deməkdir ki,

qadın azadlığı məsələsində S.M.Qənizadə haqq yolu olan İslamın mövqeyindən çıxış edir və insaniyyət üçün bu yolu məqbul sayır.

S.M.Qənizadə insaniyyətdə uxuvət problemini müxtəlif ictimai münasibətlər kontekstində əks etdirir. Romanda bu münasibətlər əksər hallarda obrazlı ifadəsini tapırsa, bəzən də qəhrəmanı düşündürən və narahat edən daxili düşüncələrin publisistik əksi şəklində reallaşır.

Uxuvət probleminin bədii əksini simvollaşdıran obraz kimi usta Paqos surəti ədəbiyyatşünaslığın diqqətini çox çəkmiş, hətta bəzi hallarda onun romandakı mövqeyi bir qədər şişirdilmiş, həm də ideoloji mövqedən dəyərləndirilmişdir. A.Zamanovun “Şeyda bəylə Paqosun arasındakı səmimi ünsiyyəti” “erməni və Azərbaycan xalqlarının çoxəsrlik dostluğunun rəmzi” kimi dəyərləndirməsini sovet rejiminin ideoloji siyasətindən qidalanan qənaət kimi başa düşmək lazımdır.

Usta Paqos, Pavel Petroviç, Sofya Mixaylovna ilə fikir mübadilələrinə əsasən Şeyda bəyin dünyagörüşü haqqında aşağıdakı ədəbiyyatşünaslıq qənaətləri də bir-birini inkar etməklə bərabər, həm də mübahisəlidir. F.Hüseynov yazır: “Şeyda bəy milli birliyin tərəfdarı olduğu kimi, beynəlmiləçiliyin də atəşin müdafiəçisidir” (15,291). S.M.Qənizadənin leksikasındakı “insaniyyət” anlayışının burada sovet ədəbiyyatşünaslıq terminologiyasına uyğun olaraq “beynəlmiləçilik” ifadəsi ilə verildiyini nəzərə alsaq, bu fikir doğrudur. Şeyda bəyin düşüncələrinin, Pavel Petroviç, Sofya Mixaylovna, Usta Paqosla onun ünsiyyətinin mahiyyətini düzgün ifadə edir. Lakin elə bu fikrin ardınca onunla tam ziddiyyət yaradan yanlış bir mülahizə gəlir: “Onu (Şeyda bəyi – T.S.) düşündürən din birliyi, millət birliyi deyil, insanlıq, haqq-ədalət uğrunda mübarizə məsələsidir” (15,291). Burada elmi-metodoloji yanlışlıq Şeyda bəyin və eləcə də Usta Paqos və başqalarının təmsalında din, millət birliyi ilə “insanlıq, haqq ədalət uğrunda mübarizə”nin, əslində isə

“İsaniyyət və həqqaniyyət”in qarşı-qarşıya qoyulması, onların bir-birini inkar edən anlayışlar kimi başa düşülməsidir. Roman-dakı obrazların ideya-estetik yükünün düzgün müəyyənləşdirilə bilməməsi də bu cür qənaətlərin məhsuludur. X.Məmmədovun Usta Paqos obrazı ilə bağlı mənalandırmaları bu obrazın estetik yükünün ifadəsində müəllif mövqeyinin düzgün başa düşülmə-məsinin nəticəsidir: “S.M.Qənizadə romanda Şeydabəyin maa-rifçi arzularına uyğun olaraq dini təəssüb hissələrindən xilas ol-muş usta Paqos surətini yaratmışdır. Usta Paqos yazıçının in-sanlıq və haqqpərəstlik haqqında fikirlərinin ideal qəhrəmanıdır. Usta Paqos Şirvan ermənilərindəndir... Din və millət təəssübü-nün nə olduğunu bilmir” (31,138). İnsaniyyət milli mənsubluğu və milli təəssüb hissini inkar etmir. Milli təəssüb hissi insani-yətə qarşı duran anlayış yaxud hərəkət deyildir. Bəşəri düşün-cəyə malik hər bir insan bütün hallarda bir millətə mənsubdur, mənsub olduğu millətin təəssüb hissindən də azad deyildir. Sadəcə olaraq, onlar bir sadə həqiqəti aydın dərk edir: İnsaniyyətə gedən yol millət təəssübündən keçir. Millətinə dəyər verməyən, onu sevməyən, onun uğrunda mübarizə aparmayan bir şəxs, kim olursa olsun, insanlığı dəyərləndirə bilməz, onun uğrunda mübariz ola bilməz. Sadə bir məntiq var: Özünə, ailəsinə dəyər verməyən insan millətinə, vətəninə, millətinə, vətəninə dəyər verməyən insan insanlığa-bəşəriyyətə dəyər verə bilməz.

Usta Paqosun Şirvan tərəkmələrinə, türkmənlərə dəyər verməsi, onların halına yanması, “ürək yangısı ilə onların halı-na ah-vay çəkib həqlərində nicat diləməsi”, din və millət ayrı insanlara məhəbbət gözü ilə yanaşması onun “din və millət tə-əssübünün nə olduğunu bilməməsi” anlamına gəlməz. Şeyda bəy Usta Paqosun xarakterinə və düşüncələrinə ona görə vurulur ki, o insanlarla münasibətini din, məzhəb və millət çərçivəsi ilə məhdudlaşdırmır. Sadə bir çəkməçi olan Usta Paqos hamı aləmi öz vətəninə və ya hamı insanı öz millətində görəndə “zəif gözlü”lərdən deyil, onun bəsirət gözü açıqdır. Usta Paqosun

xarakteri Şeyda bəyə ona gözə “ışıqlı ulduz” təsiri bağışlayır ki, elmsiz və təhsilsiz adi bir çəkməçi olduğu halda “insaniyyət cazibəsi ilə öz ətrafındakı əcnəbilərə mülhəq və onların qəm və şadlıqlarına müstərək idi” (32,72). Şeyda bəy insanlığa gedən yolda insanlarda görmək istədiyi əsas səciyyəvi keyfiyyətləri Usta Paqosda görür. Usta Paqosun milliyyətə erməni və ya başqa bir millətə mənsubluğunun Şeyda bəy üçün heç bir fərqi yoxdur. Onu düşündürən insanın bir millətə mənsub olub da, mənsub olduğu millətin taleyi qədər insanlığın da taleyi haqqında düşünməsi, bu düşüncəni əməli hərəkətləri ilə sübut etməsidir.

Tipoloji baxımdan Usta Paqos obrazı Pavel Petroviç və Sofya Mixaylovna obrazları ilə birləşir. Pavel Petroviçin milliyyətə rus, dini mənsubiyyətə xristian olması din və millət ayrı insanla – Şeyda bəylə ülfət bağlamağa, dost olmağa mane olmur. İstər Pavel Petroviç, istərsə də Sofya Mixaylovnanın Şeyda bəyə yaxınlaşması daha çox onun mənəviyyətə zəngin bir insan olması ilə bağlıdır. Eləcə də Şeyda bəyin Pavel Petroviçə yaxınlaşmasında daha çox gənc rus zabitinin “şirin söhbətlər”i səbəb olur. İstər Şeyda bəyin, istər Pavel Petroviçin, istərsə də Sofya Mixaylovnanın həqiqi bir dostluq münasibəti qurmasında dini və milli fərq maneəyə çevrilmir. Onların ictimai məzmunlu söhbətlərinin daha çox insaniyyət müstəvisində qurulması da (məsələn, qadın azadlığı probleminin bəşəri müstəvidə müzakirəsi) bəsirət gözü açıq, dünyagörüşü geniş olan insanlar üçün dini və milli mənsubluğun bəşəri səviyyədə düşünməyə mane olmamasının göstəricisidir. Pavel Petroviçin öz gözəl arvadını uzaq və yaxın gəzintilərdə Şeyda bəyə etibar etməsi ancaq onun sadəliliyi ilə bağlı deyil. Hadisələrin gedişi aydın göstərir ki, o, arvadını kimə əmanət etdiyini yaxşı bilir. Bir məqamda arvadı Şeyda bəylə münasibətini nəzərdə tutaraq “yoxsa bizim barəmizdə bədgüman oldun?” deyəndə Pavel Petroviçin “Şeyda bəyin nəcabətinə xatircəm olduğu”nu dilə gətir-

məsi onun dünyagörüşünün mahiyyətini işarələyir. Din və millətə fərqli birisinin xarakterində görülən nəciblik keyfiyyəti Pavelin məsələlərə ümuminsanlıq müstəvisində dəyər verməsini, insanlarla münasibətində bu xüsusiyyəti önə çəkməsini göstərir.

Düşünmək olar ki, yazıçı insana insani münasibət kontekstində daha çox xristian dininə mənsubları fərqləndirir. Ədəbiyyatşünaslıqda bu tipli düşüncələr yer almışdır. X.Məmmədov yazır: “Yazıçı erməni usta Paqosu nümunə götürülməli olan bir insan kimi dindar, məzhəb, təəssübkeş və buna görə də zalım və qorxaq, cahil və riyakar qafqazlı möminlərə qarşı qoymuşdur” (31,138). Usta Paqos “nümunə götürülməli olan” insan obrazı kimi yaradılsa da onun dindar olmadığını, hansısa bir məzhəbə bağlı olmadığını deyə bilmərik. Eləcə də Qafqaz müsəlmanlarına aid edilən “dindar, məzhəbçi və təəssübkeş” sifətlərinin “qorxaqlıq”, “cahillik” və “riyakarlıq” doğurduğunu da düşünmək yanlışdır. Digər tərəfdən, müəllif baxışında da, qəhrəmanın mövqeyində də “dindar” anlayışı ilə “məzhəb” anlayışları əsaslı surətdə fərqləndirilir, buna görə də onların arasına bərabərlik işarəsi qoymaq olmaz. Ən nəhayət, “insaniyyət” kontekstində xristian dininə mənsublara üstünlük verilməsi, müsəlmanların bu kontekstdə ancaq tənqid hədəfi olmasını da düşünmək üçün əsas yoxdur. Türkmən qışlasında Sofya Mixalovna ilə türkmən qızlarının ünsiyyətinə dair Şeyda bəyin təhkiyə etdiyi epizodları xatırlayaq: “Sofya türkmənçələrlə doğrudan doğruya aşınalaşmışdı. Rus xanımı ilə türkmən qara qızları dil, məzhəb, adab və adət cəhətləricə bir-birindən əğyar ikən, indi məhz ünsüzlük şirkəti ilə bir-biri ilə bacılışmış, əl və dil işarəsi ilə mehriban-mehriban alışırlar idi” (32,90). Burada “bacılışma” prosesində hər iki tərəfin təşəbbüsləri öndədir. Müəllif xüsusi olaraq nəzərə çatdırır ki, “dil, məzhəb, adab və adət” fərqləri onların bir-birini sevməsinə mane olmur, bir-birindən üz çevirib getməyə gətirib çıxarmır. Əksinə, ünsiyyətin dərin-

ləşməsi hər iki tərəfin ruhən bir-birinə bağlanmasını şərtləndirir: “Sofyanın işarəsi ilə kilimbaf gözəllər hər ikisi xana üstə gəlib qayət mahirliklə öz hünərlərin din ayrı bacıya göstərdilər. Əvvəl görüşdə nəzərimdə nahəmvar görünən türkmənçələr imdi kilimbaflıq meydanında nəhayət nəzakətli görünürlər idi və iş arasında gah-gah mənə baxıb, öylə bir atəşli şivələr satırlar idi ki, mənim nəzərimdə onların bədəli ancaq rus qızı Sofyanın qəmzələri ola bilərdi” (32,90).

Türkmən qızlarının nümayiş etdirdiyi bu insaniyyət, insani münasibətlər çərçivəsində ortaya qoyduqları qabiliyyət, ruhi zənginlik, əlbəttə, Şeyda bəyə çox xoş gəlir. İstər-istəməz, gəmidə Şeyda bəyin müsəlman kişilərlə olan qarşılaşması yada düşür. “Müsəlmanların söhbəti müəttər qoxusundan artıcaq başımı ağrıtdılar” deyər qarşılaşdığı hadisəni Şeyda bəy ürək ağrısı ilə təhkiyə edir. Baş ağrıdan, ürək ağrısı verən bu söhbətin mahiyyəti nədir? Məlum olur ki, özünü mömin hesab edən müsəlman kişilərinin bir qismi şiə, bir qismi də sünni məzhəbdirlər. İslamın məzhəblərə ayrılması, bir olan Allaha iman gətirən müsəlmanların iki yerə parçalanması öz-özlüyündə kifayət qədər ağır məsələdir. Şeyda bəyi və təbii ki, həm də S.M.Qənizadəni narahat edən bir olan Allaha iman gətirənlərin məzhəb ayrılığını mütləqləşdirmələri, münasibətləri bəzən qarşılıqlı səviyyəsinə qədər gətirmələridir. Bir qisim soydaşının qatı şiə, bir qisminin isə qatı sünni mövqeyi nümayiş etdirib, müzakirə etdikləri vaxtını keçirmiş məsələlərə görə üz-üzə gəlmələri, bir-birlərini təhqir etməyə qalxmaları, sözün həqiqi mənasında, Şeyda bəyin ürəyini bulandırır. Şeyda bəyi ən çox narahat edən odur ki, hər iki tərəf mənasız mübahisələrini haqqı batıl olmaqdan qurtarmaq üçün apardıqları mübarizə kimi qəbul edirlər.

S.M.Qənizadə İslamın ağır yeri olan məzhəb ayrılığına verilən bu rəvaca kəskin tənqidi yanaşma nümayiş etdirir. Qurani-Kərimin bütün insanları qardaşlığa çağırmasının son dərəcə aktuallandığı bir zamanda ona iman gətirənlər içərisindəki

bu təfriqə, bu parçalanma zamanın sosial bəlası kimi kəskin tənqidə məruz qalır. Şeyda bəyin dilindən səslənən və özünü mömin sayan təfriqəçilərə yönələn aşağıdakı sözlər əsl ittiham kimi səslənir:

“- Yalan deyirsiniz, namüsəlmanlar!...Sizlər müsəlman deyilsiniz, bəlkə sizlərdən bəzisi şiədir, bəzisi sünni! Və hər iki tərəf cəhl ilə başınızı doldurub nahaq yerə xalqın qulağını dəng edirsiniz. Mənə məlum olan budur ki, sizlərin quranı biridir...Bəs hamı əhkami-şər, fəqət bir kitabdan istinbat olduqda daha ixtilaf harada ola bilər, evinizə od düşsün!...”(32,67).

Şeyda bəy soydaşlarına və dindaşlarına üz tutaraq deyir: “Sizlərin söhbətinin hamısı mütləq cəhl ikən, iddialarınız həm mütləq batildir” (32,68). O, həqqaniyyət uğrunda mübarizəni məzlumluğun amansız mənəgənəsində çırpınan soydaşlarının dərd-səri ilə maraqlanmaqda, onlara mümkün olan hümmət əlini uzatmaqda görünür. “Həqq yolunda candan, maldan və hətta əyaldan keçmək”ə hazırsınızsa, gördüyünüz bu imkansızların dərdinə şərik olun, qayğısına qalın – deyir.

Bütün bunlarla bərabər, Şeyda bəy insaniyyətdə üxuvvətə yetişməyi qlobal bir problem kimi dərk edir. Bu istiqamətdə həm müsəlman, həm də xristian dünyasında kifayət qədər ağır problemlər görünür. Şeyda bəy insaniyyətdə üxüvvətə mane olan ən böyük problemlərdən birini xristian və müsəlman dünyası arasındakı ziddiyyətdə, xristian dünyasının müstəmləkəçilik siyasətində axtarır. Ədəbiyyatşünaslıqda doğru vurğulanır ki, “Şeyda bəy Avropa kapitalistlərinin Şərqi ölkələrindəki müstəmləkəçilik siyasətini tənqid etməklə M.F.Axundovun Kəmalüddövləsi (“Kəmalüddövlə məktubları”), Z.Marağayinin İbrahimbəyi (“Səyahətnameyi-İbrahimbəy”) ilə birləşir. Şeydabəyi də hər şeydən əvvəl doğru xalqının kölə halına salınması qəzəbləndirir” (31,131).

“Admiral Kornilov” gəmisində müxtəlif millətlərin nümayəndələri cəmləşdiyi üçün onu metaforik planda “dünya evi”

kimi təsəvvür etmək olar. Bu “dünya evi”ndə musafirlər “iki silkə təqsim” olunublar. Romanda ən kəskin tənqid insanların iki təbəqəyə ayrılmasına qarşı çevrilir: “Kaspi yolunda müsafirlər iki silkə təqsim ikən, birisi pakizə cəmiyyət və birisi aziatlar, yəni asiyalılar istilahlı ilə adlanırlar. Firəngiqiyafə müsafirlər hamısı pakizələr cümləsindən hesab olunduqlarında, xələtpuş çalmalılar və ya ləbbaqəli qarapaqlar bilkülliyyə napak mənasında aziat və bəzi vaxt “muxammadan” (məhəmmədilər) ləfzi ilə çağırılırlar” (32,75). Müəllifin tənqidi Qərb-Şərq, xristian-müsəlman qarşıdurmasına, bu qarşıdurmaya rəvac verən Avropanın müstəmləkəçilik siyasətinə qarşıdır. Romanda “Admiral Kornilov” gəmisində “xələtpuş çalmalılar”, “ləbbadəli qarapapaqlar”ın, əslində isə müsəlmanların rus soldatları tərəfindən hər addımbaşı təhqir olunması, onların firəngiqiyafələrin əlləri altında nökr kimi xidmət göstərməyə məcbur qaldıqları, gəminin “ən təmizənə bölmələri”ndə firəngiqiyafə müsafirlərin yerləşdirilməsinin təfərrüatlarına məqsədli olaraq yer verilir; İnsaniyyətdə uxuvətin gerçəkləşməsində Qərb siyasətinin ən böyük maneə rolunda çıxış etdiyini işarələyir.

Qərbin müstəmləkəçilik siyasəti, insanlara irqi, dini, milli ayrı-seçkilik prizmasından baxışlarını müəllif vətənin yaşamaqda olduğu ağır taleyə münasibətdə də ifadə edir. S.M.Qəni-zadə Qərbin Azərbaycandakı müstəmləkəçilik siyasətini Bakı neftinin yadlar tərəfindən talan edilməsi kontekstində kəskin tənqid hədəfinə çevirir. Bu tənqiddə qəlbi vətən, millət eşqi ilə çırpınan, insaniyyət və həqqaniyyət düşüncəsi ilə yaşayan, lakin Qərb dünyasının Şərq siyasətində onun izini də görməyən vətəndaş-yazıçının nəhayətsiz ürək ağrısı ifadə olunmuşdur: “Mərhaba, ey küreyi-ərzi işıqlandıran Qaraca şəhər, mərhəba!...Cəhənnəm kilsəsinə bənzər ocaqlarından cənnət misalı çox köşklər yapılbıdır... Ürək qarışdıran qatranlarından eyş ətri ilə çox damaqlar qoqanıbdır...Sənin dudman bacaların kəhli-

mirvarid milçəsi kimi hərislər nəzərində çox dolanıbdır...” (32,42).

S.M.Qənizadə vəziyyətdən çıxış yolunu milli şüurun inkişafında, millətin himmətçiliyi öz xarakterinin aparıcı xüsusiyyətinə çevirməsində görür. Himmətçilik isə prinsip etibarı ilə milləti birləşdirir və deməli, onun gücünü artırır. Bununla belə, müəllifin müstəmləkəçilik siyasətinə, insanları dini mənsubiyyətinə görə üz-üzə qoymaq prinsiplərinə istehzası onun Qərb dünyasının insana mütləq azadlıq və mütləq bərabərlik vermək siyasəti kontekstində daha kəskin şəkil alır. Pavel Petroviçin Avropada və Amerikada mütləq azadlıq və mütləq bərabərliyin bərqərar olması haqqında ağız dolusu danışıqları jandarm soldatlarının asiyalılara təhqiramiz münasibəti fonunda, bu təhqiramiz münasibətin Qərb siyasətinin mahiyyətindən doğduğunu nəzərə aldıqda, ikiüzlü siyasətin, ikili standartların nəticəsi olması haqqında düşüncələr qaçılmaz olur.

Bütün bunlar bir daha S.M.Qənizadənin və onun qəhrəmanının gəldiyi qənaətin həqiqət olduğunu işarələyir: “Dünyada azadlıq mütləq, absolyutni dərəcədə yoxdur və ola bilməz!...” Nə qədər ki, Qərb siyasətində Avropa “pək”liyi, Asiya “napək”liyi işarələyir, nəinki mütləq bərabərlikdən ümumiyyətlə bərabərlikdən söhbət gedə bilməz. İnsanların “pək”lərə və “napək”lərə bölünməsi dünya siyasətindən çıxacağı təqdirdə insanıyyət və haqqaniyyət həyatı güc qazanacaq.

“Gəlinlər həmayili” ifadə etdiyi bu həqiqətlə bu gün daha müasir səslənir.

II.4.2. “ALLAH XOFU” HEKAYƏSİ. TƏRCÜMƏ VƏ TƏBDİLLƏRİ

“Allah xofu” hekayəsi tədqiqatlarda S.M.Qənizadə nəsrində “təzə mərhələ” hesab edilir. Professor X.Məmmədov bu hekayə ilə müəllifin yaradıcılığının “mövzu dairəsinin genişlən-

məsi”ni, “ideyaca daha da zənginləşməsi”ni, “sosial-etik məzmunun qüvvətlənməsi”ni, “aşağı təbəqələrin, kiçik adamların dünyası”nın təhlil predmetinə çevrilməsini əsərin yazıldığı zamanın ictimai-siyasi proseslərinin, xüsusən Birinci rus inqilabının sənətkarın dünyagörüşünə təsiri ilə izah edir. Tədqiqatçı S.M.Qənizadə yaradıcılığında “ziyalı mühiti”ndən “fəhlə həyatı və sadə peşə sahibləri”nin ağır məişətinin təsvirinə keçidin bilavasitə bu proseslərlə bağlılığını vurğulayır.

“Allah xofu” hekayəsi sənətkarlıq baxımından da müəllifin yaradıcılığında irəliyə doğru addım kimi qiymətləndirilir, bədii-publisistik üslubdan bədii üsluba keçidin nümunəsi kimi dəyərləndirilir: “Ədibin 90-cı illərdə qələmə aldığı nəsr əsərlərində müşahidə olunan bir sıra xüsusiyyətlər – bədiiliyin elmi-publisistik üslubla birləşməsi, hadisələrin açıq tendensiyalı təsviri, publisistik mühakimələrin üstünlük təşkil etməsi, təsvir olunan əhvalatlara yazıçı müdaxiləsi burada xeyli zəifləmiş, təsvirdə obrazlılıq, bədii emosionallıq aparıcı yer tutmuşdur” (31,193).

Bütün bunlarla bərabər, S.M.Qənizadənin fəhlə həyatının ağır və məşəqqətli tərəflərini bədii təhlil predmetinə çevirməsi tədqiqatçıları razı salsada, bütövlükdə mövzunun həllinə tənqidi yanaşılır.

Ədəbiyyatşünaslıq gəmi şirkətində fəhlə kimi çalışan Məşədi Əsgərin iş prosesində yığılıb qolunu sındırması, bu vəziyyətdə işləmək üçün yararlı olmadığını görəndə şirkət sahibinin onu işdən azad etməsi motivləri aşağı-yuxarı təbəqə münasibətlərindəki ziddiyyətləri açmaq, bir fəhlənin öz hüququ uğrunda mübarizə aparması üçün uyğun şərait kimi qiymətləndirir, mövzuya verilən bədii həlldə isə bunu görmür.

Məşədi Əsgər obrazına verilən aşağıdakı qiymət məsələyə məhz bu cür ədəbiyyatşünaslıq baxışının nəticəsidir: “Ədib hekayənin ilk səhifələrində fəhlələrin dözülməz iş şəraitini və ağır həyat tərzini təsvir edir. Lakin onun fəhlə surəti (Məşədi

Əsgər) çox passiv və müti, mübarizə etmək əzmindən məhrum bir adamdır. Dünyaya səs salan 1905-ci il hadisələri bu fəhlənin həyatında, şüurunda heç bir əhəmiyyətli iz buraxmamışdır. Məşədi Əsgər məzlum olduğu qədər də avamdır, din və şəriət ehkamlarının qolu bağlı əsiridir” (15,293).

Əslində bu və bu tipli mühakimələr maarifçi realist metodla yazılmış əsərə sosialist realizmi prizmasından yanaşmanın nəticəsidir. Elə buna görə də Hacı Ağarəsul ilə Məşədi Əsgər arasındakı ziddiyyətlərə verilən bədii həlldə müəllif dünyagörüşünün ifadəsi “XIX əsrin çağırılmış bayatıları” kimi (28,143) dəyərləndirilir.

Həqiqət naminə deyək ki, ədəbiyyatşünaslığımızda “Allah xofu” hekayəsini maarifçi realizmin estetik prinsiplərinə uyğun təhlil təcrübəsi də vardır. Bu mənada prof. X.Məmmədovun hekayənin mövzu, ideya və qəhrəmanlarına yanaşmaları sələflərininkindən xeyli fərqlənir.

Məsələn, prof. X.Məmmədov çox düzgün fərqləndirir ki, “fəhlə həyatının təsviri maarifçi yazıçıya burjua-mülkədar quruluşunun sosial-iqtisadi məsələlərinin təhlili üçün yox, onun etik-əxlaqi problemlərinin müzakirəsindən ötrü lazım olmuşdu” (31,185).

Tədqiqatçı süjetin inkişafını iki hissəyə ayırır. Birinci hissəyə gəmidə fəhlə işləyən Məşədi Əsgərin qolunun sınması ilə bağlı, ikinci hissəyə isə əcnəbi müsafirin çamadanının qaçırılması ilə əlaqəli hadisələri aid edir. Tədqiqatçının mövqeyində süjetin birinci və ikinci hissələrini müstəqil mövzu xətləri kimi ayırmaq meylı də var. Bu ayırmalarda müəyyən həqiqət var. Çünki birinci hissədə fəhlə həyatının acı mənzərələrinin təsviri öndədir. Məhz birinci hissənin materiallarından çıxış “Allah xofu”nu fəhlə mövzusunda yazılmış əsər kimi dəyərləndirməyə əsas vermişdir. İkinci hissədə isə oğurluq etmiş şəxsin taleyi bədii təsvirin mərkəzində dayanır. Bu hissədə mövzunun inkişaf tendensiyası elədir ki, burada Məşədi Əsgərin hansı peşə

sahibi olması prinsipial əhəmiyyət daşıyır. Ön plana keçən oğurluq hadisəsi “moralist ədibin əxlaqi-didaktik görüşləri”nin (31,186) ifadə vasitəsinə çevrilir. Oğurluq etmiş şəxsin taleyi məsələsinin bədii təsvirin mərkəzinə keçməsi müəllif dünyagörüşü ilə birbaşa bağlı məsələdir. Müəllif cəmiyyət insanının, tərbiyələnməsi mənəviyyatının formalaşması məsələsini qoyur, bu mənəviyyatın formalaşmasında islam əxlaqının rolunu önə çəkir. Dini əxlaqın cəmiyyətin formalaşmasındakı roluna inamını ifadə edir.

S.M.Qənizadə qəhrəmanı onun həyatının ən təlatümlü anlarından bədii təsvirin mərkəzinə çəkir. Qolunun sınması ilə işini itirməsi qəhrəmanı çox ağır sınaq qarşısında qoyur. Başına gələn fəlakətlə bağlı Məşədi Əsgər iyirmi səkkiz il aramsız çalışdığı gəmi şirkətinin sahibindən kömək diləyirsə də, Hacı Ağarəsul ona çox sərt üz göstərir, bir neçə həftə işləyə bilməyəcəyini eşitdikdə isə son haqq-hesabını verib onu işdən azad edir. “Oturanda iki adamın xörəyni yeyib, qalxanda üçünün işini görməyə mahir” olan, “iyirmi səkkiz ilin ərzində bircə gün olsa da, qulluqdan qalmayan” Məşədi Əsgərə gəmi sahibinin tam laqeyd münasibəti, baş vermiş faciəli hadisədə ancaq öz şirkətinin marağından çıxışı etməsi, bunu həm açıq, həm də kobud şəkildə bürüzə verməsi, Məşədi Əsgərə onun mənəviyyatını təhqir edən sözlərlə müraciəti müəllif təhkiyəsinə qəzəb tonu verir. O, Məşədi Əsgərin haqqının tapdanmasına acıdığını, bu halın onu ağrıtdığını spesifik ifadə və təsvirlərlə açıq tendensiyalı şəkildə əks etdirir: “Qolu sınımış muzdur qanadı sınımış qağayı kimi quru taxt üstündü süst düşüb qalmışdır”. Müəllif təhkiyəsində ardıcıl şəkildə işlənən “yazıq muzdur”, “biçarə Məşədi Əsgər” tipli ifadələr də qəhrəmana birmənalı rəğbətin ifadəsi kimi meydana çıxır. Bunun əksinə, qolu sınımış muzduru heç bir vicdan əzabı çəkmədən işdən azad edən gəmi sahibinin “üç abbası bir şahı iki qəpik artıq verdiyini həmin sınıq-qol

muzdurun gözünə dirəməsi” insafsızlıq və zalımlığın son həddi kimi mənalanır.

S.M.Qənizadə Hacı Ağarəsulun Məşədi Əsgərlə rəftarını zalım-məzlum kontekstində təhlil predmetinə çevirir.

Ədəbiyyatşünaslıq müəllifin “sahibkarla ixtilafı sona qədər əsərin əsas təsvir obyektinə çevirməməsi”ni, “fəhlənin (Məşədi Əsgərin – T.S.) siyasi şüurunun oyanması”ni göstərməməsini “Allah xofu” hekayəsinin zəif cəhəti hesab edir. Halbuki, Hacı Ağarəsulla Məşədi Əsgəri sinfi ziddiyyətlər kontekstində təsvir etmək müəllif dünyagörüşü üçün xarakterik cəhət deyil.

Çünki müəllif kapitalistlə fəhlə arasındakı münasibətlərə antoqonist ziddiyyətlər prizmasından yanaşmır, onları düşmən siniflər kimi üz-üzə qoymaq tendensiyasını qəbul etmir. Müəllifə görə, Hacı Ağa Rəsulla Məşədi Əsgərin hər ikisi müsəlman ümmətidir, eyni dinin daşıyıcıları, eyni millətin nümayəndələridir.

S.M.Qənizadənin Hacı Ağarəsuldan narazılığı öz müsəlman ümməti ilə insan kimi, başqa sözlə, mənsub olduğu dinin, şəriətin tələbləri əsasında rəftar etməməsindən irəli gəlir. Hacı Ağarəsulun nümayiş etdirdiyi zalımlığın səbəbini müəllif onun cəhalətində axtarır. Sədrəddin bəyin dilindən səslənən aşağıdakı sözlər də müəllifin məhz bu qənaətdə olduğunu sübut edir: “Dünya dolanacağında sadir olan xatalı işlərin səbəbi hamısı cəhalətdir” (32,125). S.M.Qənizadə kapitalistlə fəhlə arasındakı konfliktin həllini məsələyə marksist baxışda təbliğ olunduğu kimi, fəhlənin sinfi şüurunun oyanması və kapitalistə qarşı mübarizə meydanına atılmasında görmür. Əksinə, müəllif dünyagörüşündə Hacı Ağarəsulla Məşədi Əsgərin münasibətinin ümmətçilik, yəni eyni dinin daşıyıcılarının bir-birinə qayğılı münasibəti və milli birlik prizmasından həlli məsələsi ortalığa atılır. Bu, əlbəttə, məsələyə maarifçi baxışdır, lakin ədəbiyyatşünaslığın iddia etdiyi kimi, heç də “maarifçi illüziyaların təzahürü” (31,185) deyil. Çünki, bu maarifçi ideyanın əsasında mütə-

rəqqi ictimai fikir dayanır. Bu ideya müsəlman ümmətini və millətini birliyə çağırır, tərəqqinin əsasını da bu birlikdə görür.

S.M.Qənizadə bu birliyin reallığa çevriləcəyinə inanır. Onun bu inamı Sədrəddin bəyin düşüncələrində əksini tapır: “Şəkk yoxdur ki, zəmanə öz gücünü göstərüb, aciz məzlumları zorlu zalımların təsəllütündən qurtaracaqdır. Onda ürf işığında hər kəs pak ilə napak fərqini görüb, əlbəttə ki, murdar cəmdək üstünə qədəm qoymayacaqdır” (32,125).

Sədrəddin bəyin düşüncələrində biz Hacı Ağarəsulun Məşədi Əsgərə qeyri-insani münasibətinin səbəblərini də öyrənirik. Sədrəddin bəy cəmiyyətdəki bütün naqisliklərin səbəbini maarifsizlikdə görür: “Amma çifayda! Elm və şəriət hala o dərəcədə intişar tapmayıbdır ki, hamı insanlar insanlıq şərafını anlayıb, vicdan ismətin saxlaya bilsinlər” (32,124). Bu mülahizələrin həqiqi yozumu odur ki, Hacı Ağarəsul elmdən və şəriətdən xəbərdar olsaydı, ictimai şüuru oyanar, o, ümmətçilik və millətçilik, eyni zamanda insanlıq haqqında biliklərə sahibləndi. Həmin biliklər onu öz soydaşına və dindaşına qarşı Allah rızasından kənar hərəkət etməyə imkan verməzdi. “Elmin və şəriət”inin “intişar tapmaması”ndan şikayətlənəndə Sədrəddin bəy nəzərdə tutur ki, məsələn, Hacı Ağa Rəsul Məhəmməd Peyğəmbərin (s) bu hədisindən heç şübhəsiz ki, xəbərsizdir: “Allahdan başqa köməyi olmayan insana zülm edən şəxsə Allahın qəzəbi çox ağır olar” (19,369).

Sədrəddin bəyin məntiqdən çıxış etsək, deyə bilərik ki, Hacı Ağarəsulun zalımlığı onun kapitalist sinfinə mənsubluğundan yox, bir insan, vətəndaş kimi cəhalətindən irəli gəlir. Əgər Hacı Ağarəsul dərk etsəydi ki, “hər kəs öz əməlinin girovudur”, heç şübhəsiz ki, Məşədi Əsgərlə insan kimi rəftar edər, onun qayğısına qalardı.

Birinci hissədə fəhlə həyatının təsviri, ikinci hissədə oğurluq edən adamın əhvalatı ... İlk baxışda elə təəssürat yaranır ki, əsərin kompozisiya sistemində bir-biri ilə o qədər də əlaqələn-

məyən, bir-birini tamamlamayan hadisələr yer alır. Fikrimizcə ədəbiyyatşünaslıqda bu iki əhvalatın “eyni süjet xətti daxilində iki mövzu” kimi dəyərləndirilməsində (31,186) buna işarə vardır.

Doğrudur, ədəbiyyatşünaslıqda o da vurğulanır ki, “bu iki mövzu ustalıqla biri-digəri ilə əlaqələndirilmişdir” (31,186). Bu “əlaqələndirməyə” ədəbiyyatşünaslıq daha çox ideoloji mövqedən yozum verir: Ağır iş şəraitində çalışan fəhlənin qolunun sınması və işdən qovulması ailəsinin ac qalması təhlükəsi müqabilində onu oğurluğa vadar edir. Bu məntiqdən çıxış edən ədəbiyyatşünaslıq belə bir qənaətə gəlir ki, “burjua-kapitalist cəmiyyətinin sərvət uğrunda mübarizədə eybəcərləşmiş əxlaq normaları namuslu fəhləni cinayətkara çevirmək üçün şərait yaradır” (31,188). Bu və bu tipli mülahizələrdə məsələyə aşağı-yuxarı təbəqə münasibətləri, sinfi kontekstdən dəyər verilir. Bu baxış sistemində Hacı Ağarəsul cəmiyyətin bütöv bir təbəqəsini – kapitalist təbəqəni metaforalaşdırır və “eybəcərləşmiş əxlaq” bu təbəqə üçün bütövlükdə “norma” hesab edilir. Bu qiymətləndirmədə nə kapitalist, nə də fəhlə təbəqəsini fərdiləşdirilmiş xarakter müstəvisində dəyərləndirmək amili yoxdur. Məşədi Əsgərin oğurluq etməsinin - həyatında yol verdiyi ən qəbahətli əməlin bütün məsuliyyəti onun üzərindən götürülür. Bütün günahlar “eybəcərləşmiş əxlaq normaları”nın sahibi burjua-kapitalist cəmiyyətinin üzərinə atılır. Əslində müəllif hadisələrin cərəyanına bu prizmadan yanaşmır. Hadisələrin cərəyanını müəllifin total kontekstdə dəyərəldirmək fikri yoxdur. Kapitalistdirsə, hər cür tənqidin hədəfi olmalıdır, fəhlədirsə, mütləq müdafiə olunmalıdır – tendensiyası müəllif dünyagörüşünə tamamilə yaddır.

Deyilə bilər ki, axı Hacı Ağarəsul əsərdə, doğrudan da, kəskin tənqidin hədəfidir. Müəllifin onun əməllərinə tənqidi baxışı haqqında artıq danışmışıq. Bəli, əsərdə, Hacı Ağarəsula müəllifin tənqidi, hətta kəskin tənqidi münasibəti əks olunub, ancaq “burjua-kapitalist cəmiyyətinin sərvət uğrunda mübari-

zədə eybəcərləşmiş əxlaq normaları”nın ümumiləşdirilmiş təcəssümü kimi yox. Hacı Ağarəsul fərdi xarakterdir. Öz fərdi xarakteri ilə burjua cəmiyyətində bu cür insanların olmasını təsdiq edir, lakin müəllif onun üzərinə bütövlükdə bu təbəqəni təmsil etmək missiyası yükləmir. S.M.Qənizadə “Allah xo-fu”nda qoyulan bütün məsələlərə, yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi, Qurani-Kərimdə özünə yer almış “hər kəs öz əməlinin girovudur! (Hərə öz əməlinin əvəzini alacaqdır!)” ayəsində ifadə olunan məntiqlə yanaşır, hər bir qəhrəmanın əməlini də məhz bu prizmadan dəyərləndirir.

Elmi təhlillərdə oğurluq etmiş insan kimi çox vaxt Məşədi Əsgər obrazının üzərində dayanılır. Əslində əsərdə “oğurluq etmiş insan”ların bütöv bir silsiləsindən söhbət gedir. Həm də oğurluq etmiş bu şəxslər təkcə ikinci hissənin iştirakçısı deyil-lər. Doğrudur, müəllif bu tipli şəxslər barədə “söhbət”in ağırlıq mərkəzini daha çox ikinci hissənin üzərinə salır. Xüsusən Məşədi Əsgərin və oğurluq etmiş əcnəbinin obrazları təfərrüatlı təhlilin predmeti olur. Lakin dərindən diqqət yetirilsə və oğurluq anlayışı öz dar mənasında yox, bir qədər geniş məzmununda dərk edilsə, ikinci hissədə bu əməllə məşğul olanların bütöv bir silsiləsindən söhbət getdiyini müşahidə etmək mümkündür.

Əsərdə öz soydaşlarından “təməh atəşi ilə gözlərini işıldadıb pul tələb edən” din xadimlərinin – mərsəyəxanların, molların, axundların bütöv bir silsiləsindən söhbət gedir. Eyni zamanda, pristav Məmməd Qulu bəyin və digərlərinin simasında zalım, tamahkar, rüşvətxor divan adamları haqqında obyektiv təsəvvür yaradılır. Şvestar (qapıçı) Ambarsum kirvədən tutmuş müxtəlif vəzifə daşıyan din xadimləri, divan adamları zalımlar, mahiyyətə isə oğrular qismində estetik təhlilin predmetinə çevrilir.

Məşədi Əsgərin dilindən səslənən aşağıdakı sözlərə diqqət yetirək: “Ömrüm olanı mən oğurluq eləməmişdim, bir kəsin bir qəpiyinə göz dikməmişdim” (32,120). Dərindən diqqət edilsə,

görmək olar ki, müəllif oğurluq etməklə “başqasının qəpiyinə göz dikmə”yi eyniləşdirir, onların da əməllərinin oğurluq olduğuna diqqət çəkir, sosial bəlalar sırasında təqdim edir.

Bu sosial bəlanın cəmiyyətdə geniş intişar tapmasının səbəbini müəllif, ilk növbədə, ruhani təbəqənin öz din borcunu, mahiyyətə isə vətəndaşlıq vəzifəsini yerinə yetirməməsində görür. Şübhəsiz ki, müəllif bütün ruhani təbəqəsini ittiham etmək düşüncəsindən uzaqdır. Lakin belə bir qəti qənaətdədir ki, ruhani təbəqə cəmiyyətin bəsirət gözünü açmalı, onu Qurani-Kərimdə, Məhəmməd Peyğəmbərin (s) hədislərində, şəriət hökmlərində yer alan fikirlərə uyğun tərbiyə etməlidir. Müəllif, xüsusən Sədrəddin bəyin vasitəsilə cəmiyyətin irəliyə doğru hərəkətində elm və şəriətin roluna inam ifadə edir. Şübhəsiz ki, elm və şəriətin birlikdə vurğulanması, cəmiyyətin inkişafında onların roluna bir yerdə yer ayrılması məsələyə müasir baxışdır. Bu baxış sistemində dünyəvi və dini elmlərə eyni dərəcədə yer ayrılır. Lakin S.M.Qənizadə bu qənaətdədir ki, din xadimləri nəinki dünyəvi elmlərin, heç dini elmlərin də milli tərəqqidəki rolunu cəmiyyətə çatdırmaq fikrinə köklənmiş, daha çox moizələrini şəxsi mənafe prizmasına tabe tuturlar. Müəllif Məşədi Əsgərin daxili düşüncələri vasitəsi ilə cəmiyyətin milli tərəqqi, inkişafa hazırlanmasında ruhani təbəqənin üzərinə düşən funksiyasını önə çəkir, həm də onların şüurlu surətdə bu funksiyadan yayınmalarına tənqidi münasibət göstərir. “Burada Məşədinin fikir rüşəti qırıldı, məşədi öz-özünə dedi: “Yox, sən də nahəq danışdın, indi sənin qırx yaşın var, saqqalına dən düşüb, bəs nə üçün imdiyəcən axundlar, mərsiyəxanlar Allahın şəriətin sənə öyrətməyiblər?...Mən ki, əlhəmdülillah, məscidə gedənməm, məhərrəmidə, orucluqda haçan ki, bizim gəmi bargahda bağlanıb, mən məsciddə mıx kibi mıxlanıb oturmuşam; axundların, mərsiyəxanların lap yaxşısına qulaq asmışam, amma heç belə sözlər eşitməmişəm ki, bu gün Sədrəddin bəy buyurdu...” (32,126).

Sədrəddin bəy deyir ki, “bir vaxt olacaq heç kəs şəriətdən çıxmayacaq” (32,126). Sədrəddin bəyin sözləri Məşədi Əsgəri bu qənaətə gətirir ki, “adam gərək şəriətin bilsin” (32,126). Müəllifin maarifçilik görüşlərində müsəlman ümmətinin şəriətini bilməsi, şəriət qoyan qaydalarla yaşaması vacib şərtə çevrilir. Müəllifə görə, hər bir müsəlmanın maariflənməsi məsələsində ruhani təbəqənin üzərinə böyük bir missiya düşür. Bu missiyanın müəyyənləşməsində də müəllif şəriət hökmlərindən çıxış edir. Şəriətdə deyilir: “Əmr be məruf” (yaxşılığa dəvət) və “nəhy əz munkər” (pislikdən çəkəndirmək) dinin ən böyük vacib əməllərindəndir. Mütəal Allah bu haqda Qurani-Kərimdə buyurur:

“Sizin içərinizdən (insanları) yaxşılığa çağıran, xeyirli işləri görməyi əmr edən və pis əməlləri qadağan edən bir dəstə olmalıdır. Məhz onlardır nicat tapanlar” (1,231). Qurani-Kərimin və şəriətin verdiyi bu hökmlərin yerinə yetirilməsində ən böyük funksiya heç şübhəsiz ki, ilk növbədə, ruhani təbəqənin üzərinə düşür.

S.M.Qənizadə məhz yuxarıda göstərilən hökmlərdən çıxış edərək ruhani təbəqəni üzərinə düşən funksiyaları yerinə yetirməyə çağırır. S.M.Qənizadəyə görə, ruhani təbəqə “dinin ən böyük vacib əməlləri” haqqında insanlar arasında təbliğat apar-salar, onlar pis əməllərdən çəkinər, yaxşı, xeyir işlərin ardınca gedərlər. Bu isə o deməkdir ki, vətəndaşlıq düşüncəsinin formalaşmasında dini hökmlərin potensiyası yazıçı tərəfindən yüksək dəyərləndirilir.

S.M.Qənizadənin hekayəsində “oğurluq” anlayışının metaforik məzmunu genişdir. Əgər müəllifin məsələlərə daha çox dini dünyagörüşü prizmasından təsir verdiyini nəzərə alsaq, “Allah xofu”nda yer alan “oğurluq” məsələsinin məzmununu, ümumiyyətlə, “pis əməllər” mənasında dərk etmək lazım gəlir.

“Oğurluq” anlayışının bu metaforik məzmunu “Allah xofu”nun birinci hissəsi ilə ikinci hissəsini ideya vəhdətində tə-

səvvür etməyə imkan verir. Birinci hissədə haqqında daha əhatəli söhbət gedən Hacı Ağarəsulun “pis əməlləri” metaforik məzmununda oğurluq anlamında dərk edilə bilər. Çünki Hacı Ağarəsulun yazıçı tərəfindən pislənən əməllərinin kökündə Məşədi Əsgərin haqqının oğurlanması dayanır. Birinci hissə ilə ikinci hissənin ideya vəhdəti həm əcnəbi oğrunun, həm Məşədi Əsgərin, həm də Hacı Ağarəsulun əməllərinin “pis əməllər” kimi mənalanmasından yaranır.

Müəllif bütövlükdə cəmiyyətin tərbiyəsi, başqa sözlə, milli və dini şüurun formalaşması məsələsini qoyur. O, məsələnin həlli yolunu insanların bir olan Allaha ürəkdən etiqadında axtarır. Allaha inam və etiqadın əvvəlcə düşüncədə özünə yer etməsini və sonra əməli işdə təsdiqini vacib sayır. S.M.Qənizadə Allaha inam və etiqaddan, onun buyurduqlarına əməl etməkdən kənarında insanın uğurunun heç bir təminatçısını tanımır. Məşədi Əsgərin uşaqlarına son vəsiyyətini xatırlayaq: “ – Ürəyinizdə Allah xofu olsun. Vəssalam” (32,131).

Müəllif insan taleyinin Allah iradəsindən asılılığını qəbul edir. Hər bir insanın öz əməlləri ilə Allahın mərhəmətini qazanacağını, yaxud cəzalanacağını etiqada çevirmək zərurətinin estetik ifadəsini verir. Hekayədə nisbətən geniş planda təsvir obyektinə çevrilən oğurluq edən əcnəbi. Məşədi Əsgər və Hacı Ağa Rəsulla bağlı təsvirlərdə Allah insanın taleyində oynadığı rolun onun düşüncə və əməllərindən asılılığı müxtəlif yönəldən bədii təsdiqi tapır.

Tədqiqatlarda “Allah xofu” hekayəsində “tolstoyçuluğun təsiri” olduğu vurğulanır. Bizim fikrimizcə, “Allah xofu” hekayəsi rus yazıçısı A.F.Поqosskinin (1816-1874) “Allah divanı” hekayəsi ilə müqayisəyə daha çox material verir. S.M.Qənizadənin hələ yaradıcılığının ilk mərhələsində bu hekayəni Azərbaycan dilinə çevirməsi, 1906-cı ildə yazıçının yaradıcılığına yenidən müraciəti- onun “Висячий qoст” (“Asılmış qonaq”) adlı hekayəsini “Həbəkar qonşu” adı ilə təbdil etməsi öz dün-

yagörüşü etibarını ilə Poqosskinin S.M.Qənizadənin marağına səbəb olduğunu göstərir.

İstər Paqosskinin hekayələri, istərsə də, “Allah xofu” dini dünyagörüşünün bədii ifadəsi kimi qələmə alınmışdır. Bu nöqtəyi-nəzərdən xüsusən “Allah divanı” ilə “Allah xofu” hekayələrində mövzuya verilən bədii həlldə bir çox ortaq məqamlar tapmaq mümkündür. Əsərlərin adları da onların demək olar ki, eyni ideya mövqeyindən yazıldığını göstərir. Lakin “Allah divanı” ilə “Allah xofu” arasındakı ideya səsleşmələri “Allah xofu”nun “Allah divanı”nın ədəbi təsiri ilə yazıldığını düşünməyə əsas vermir. Bu səsleşmələr, fikrimizcə, hər iki yazıcının ədəbi prinsipləri arasındakı yaxınlıqdan doğur. S.M.Qənizadənin Poqosski yaradıcılığına marağı onun dünyagörüşü ilə öz dünyagörüşü və ədəbi prinsipləri arasındakı ortaq məqamları görməsindən yaranır.

S.M.Qənizadə “əmr be məruf” (yaxşılığa dəvət) və “nəhy əz munkər” (pislikdən çəkəndirmək) i “dinin ən böyük vacib əməlləri” hesab edən şəriət hökmünün yerinə yetirilməsini ancaq din xadimlərinin üzərinə düşən funksiya hesab etmir. O, Allah-taalanın “(Ey müsəlmanlar!) İçərinizdə (insanları) yaxşılığa çağırın, xeyir işlər görməyi əmr edən və pis əməlləri qadağan edən bir camaat olsun!” (Ali İmran surəsi, 104-cü ayə) çağırışındakı “camaat” anlayışını ancaq ruhani təbəqənin təmsil etdiyini yox, bütövlükdə, bəsirət gözü açıq olan müsəlman ümməti – müsəlman ziyalıları anlamında başa düşür, eyni zamanda, bu çağırışdan irəli gələn və üzərinə düşən vəzifəni aydın dərk edir. Bu vəzifə islam hökmlərinin insanlar arasında yayılması və onların həqiqi məzmununun insanlara çatdırılması, insanların bu hökmləri öz əməl və düşüncələrində əsas götürmələrini başa salmaqla müəyyənləşir; S.M.Qənizadənin yaradıcılıq manifestini müəyyənləşdirir. “Allah divanı”na yazdığı “İfadəyi-məram”da S.M.Qənizadə əlinə qələmi almaqla izlədiyi əsas məqsədi aşağıdakı kimi izah edir: “Çünki hamı yazdıqla-

rımdan niyyət və muradım məhz pirayeyi – din üçün məşşatçılıq şivəsi ilə bəzmaralıq olduqda, hər hekayət bostanından bir səmər və hər bir rəvayət bağçasından bir nilufər din ərusunun zivəri üçün iradət bahası ilə iştirat edib, millət maarifinin hicləsini payəndaz edərəm... ” (37,302).

S.M.Qənizadə mənsub olduğu dini zinətləndirməyi, əslində isə onun hökmlərini yaymağı, insanalrın bu hökmlərin mənasını dərk etməsini özünün yazıçılıq məramı, dolayısı ilə vətəndaşlıq vəzifəsi hesab edir. Şübhəsiz ki, dini zinətləndirmək (pirayeyi - din) məqsədi soydaşlarını Qurani-Kərim hökmləri əsasında yaxşılığa dəvət və pislikdən çəkəndirmək, başqa sözlə, tərbiyə etmək arzusundan irəli gəlir. S.M.Qənizadə Quran hökmlərinin qarşılaşdığımız bütün məsələləri həll etmək gücündə olduğuna və hər bir müsəlman ümmətinin fikri tərəqqisinə təkan verəcəyinə inanır. Yetər ki, bu hökmlər düzgün dərk olunsun. Qurani-Kərim hökmlərini” hər bir mühimmat və müşkulati həll etməkdən ötrü bürhan” kimi qəbul edən S.M.Qənizadə bu hökmlərin məna və mahiyyətinin bədii əsərlərdəki açılışının insanlar tərəfindən daha aydın və asan başa düşüləcəyi fikrini irəli sürür. Bunun üçün ən münasib nümunələri ilk növbədə dünya ədəbiyyatında axtarır. Bu zaman o, “qürbətdən gətirilən hədiyyə”nin, əslində isə Qurani-Kərim hökmlərini təsdiq və təbliğ edən xarici ədəbiyyat nümunələrinin soydaşları tərəfindən daha maraqla qarşılanacağı mövqeyindən çıxış edir.

O, L.N.Tolstoyun “Əvvəlinci şərabçı”, A.F.Poqosskinin “Allah divanı”, “Asılmış qonaq” adlı əsərlərini bu məqsədlə tərcümə və təbdil etmişdir. Tədqiqatlarda “Əvvəlinci şərabçı” tərcümə, sonrakı iki əsər isə təbdil hesab edilir. Əslində isə “Allah divanı”nı təbdil yox, sərbəst tərcümə hesab etmək daha doğru olar. Çünki təbdil üçün əsas olan məzmunun və obrazların milliləşdirilməsini S.M.Qənizadənin təqdim etdiyi variantda müşahidə etmirik.

S.M.Qənizadə “Əvvəlmiş şərabçı”ya yazdığı “Mütərcim tərəfindən müqəddimə”də Tolstoyun bu komediyada bütün spirtli içkilərin insan üçün zərərli olduğunu bədii şəkildə ifadə etdiyini göstərmişdir. S.M.Qənizadə yazır: “Rus əhli-əfkarlarından ən alirütbə qraf Lef Nikolayeviç Tostoy öz inşalarında muskiratı (spirtli içkiləri – T.S.) ümmülxəvais (fəsad anası – T.S.) yazdıqda fəvqədə zikr olunan ayeyi-şərifə məzmununca məxsusən bir komediya, yəni ibrətnamə təsvif buyurmuşdur ki, bu komediyada külli-müskirat ümumən məsdəri-üsyən və əməli şeytan olduğu məninə surətlə göstərir” (37,297).

S.M.Qənizadə “Əvvəlmiş şərabçı”nı Qurani-Kərimin şərab haqqında hökmlərinin bədi təsfiri hesab edir. Həmin ayənin məzmununu oxucuya çatdıraraq yazır: “Xudayi-əzimuşşən Qurani-məciddə buyurmuşdur: “innəməl-xəmr vəl-meysuru vəl-ənsabu vəl-əzlamu rucsun min əməliş-şeytan, fəctənibihu ləlləkum tiflihun”, yəni çaxır və qumar və bütperəstlik və qumar alati murdar şeytan əməllərindəndir, onlardan ictinab ediniz, ta nicat tapasınız.

Həmin ayeyi-şərifə hökmü ilə əhkami-şəridə şərab ilə bərabər külli-müskiratın haram olması həm sabit olunur (37,297).

S.M.Qənizadə “həmin ayeyi-şərifə” deyərəkən Qurani-Kərimin” “əl-Maidə” surəsinin 90-cı ayəsini nəzərdə tutur. Ayədə oxuyuruq: “Ey iman gətirənlər! Şərab da (içki də), qumar da, bütələr də, fal oxları da Şeytan əməlindən olan murdar bir şeydir. Bunlardan çəkinin ki, bəlkə, nicat tapasınız!”

Yazıçı bu fikirdədir ki, min illərlə İslam vaizləri şərabın və qumarın haram buyurulması və onların insan taleyində bədbəxtliklərə yol açması haqqında moizələr oxumuşlar. Lakin həmin ayənin mahiyyəti İslam ümmətinə lazımı şəkildə çatmamışdır. O, hesab edir ki, şərabın insan həyatındakı mənfəi rolu, onun şeytan əməli olması Tolstoyun komediyasında moizə yolu ilə yox, didaktik nəsihətlərlə deyil, insanların hərəkət və əməllərində əyaniləşdirilərək sübut edilir. Bu zaman S.M.Qəni-

zadə dram əsərinin “göstərmə və hərəkət yolu ilə” insan düşüncəsinə daha tez və aktiv təsir göstərmə imkanlarını önə çəkir. Onun “Mütərcim tərəfindən müqəddimə”sində belə bir fikir əyaniləşir ki, biz millətimizi və ümumiyyətlə, islam ümmətini Quran hökmləri əsasında tərbiyə etmək istəyiriksə, onda moizə və nəsihət yolu ilə bərabər (moizə və nəsihət yolundan çox), bədii canlandırma, bədii-obrazlı təsvir, hərəkət və göstərmə yoluna üstünlük verməliyik. Çünki, bu tip əsərlərin insan hissənə və şüuruna təsir edib, onun bəsirət gözünü açmaq imkanları müqayisəolunmaz dərəcədə çoxdur. Fikrimizcə, həmin “müqəddimə”dəki aşağıdakı fikirlər bu tip düşüncələrin təsiri altında yazılmışdır: “Fövqdə yad olunan ayiyei-şərifənin hökmü islam vəzlərinin mütəhəvin və süstkarlığına görə min üç yüz il qüvvədən felə keçmədikdə, bu axır zamanda müqtədir isəvi üləmasının tədabiri-müqəttədləri ilə külli-əqsayi-ələmə intişar olması ənqəribdir. Filhəqiqət, zələlət yolunun gümrəhlərin vədiyi-mənahidə mələmət odu ilə qorxudub dəhşətə salmaqdan isə, çıraqı-hidayət ələ alıb, nuri-mərifətlə nicat xanimanına gətirməklik mürüvət yolunda şəni-insaniyyəyə səzavardır. Üləmayi-əcnəbinin ayeyi-qurana müvafiq təhriki-hidayət asarları külli-müskirat süni-batıl olmağına daha cərh yeri qoymayıb şəri-Mühəmmədi hikmət üzrə yapılmasına dəlili-bireyb və müskiratdan ictinab edənlərin iftixarına bürhani-ibdadır” (37,299).

S.M.Qənizadənin “Əvvəlinci şərabçı”nın ardınca A.F.Poqosskinin “Allah divanı” hekayəsini tərcümə etməsində də əsas məqsədi Qurari-Kərim hökmlərinin məna və mahiyyətini insanların düzgün dərk etməsinə və bu hökmlərə onlarda inam yaratmaqdır.

“Allah divanı” hekayəsi Qiyamət günündə Allah-taalanın öz bəndələrini imtahana çəkəcəyi və hər kəsin öz əməlinə görə cəza və yaxud mükafat alacağına inamı möhkəmləndirən bir əsərdir.

“Allah divanı”na yazdığı “Oxuyanlara xitab” adlı “son söz”də S.M.Qənizadə yazır: “Ey bu ufacıq sərgüzəşti oxuyan bəradər! Bir ləhzə dünya işlərindən iğmaz edərək xudayı-zülcəlalın məhşər günündə qurulası ədalət divanının cəlal və həşəmətini vəhmə gətir. Bax gör, aya mümkünmüdür ki, biz bəndələr bunca istihqar və iczi, bəşəriyyə ilə o zülcəlalın əzəmətli qəhrini və həşəmətli sətvətini dərəcəyi-ələdə görəcəyimiz halda doğrudan səvay başqa söz danışmağa cürət edə bilmək?!” (37,303).

“Allah divanı”nda müəllif XIX əsrin əvvəllərində baş vermiş bir hadisəni təhkiyə edir. Belarusiya şəhərlərindən birində bir qadın bir uşağı olan dul qızı ilə qadına məxsus bir mülkdə yaşayırlar. Günlərin birində qadının və qızının evdə meydələri tapılır, var-yoxları ilə talan edilib. Ancaq uşaq salamat qalır. Qoca bir əfsər uşağı olmamaq səbəbindən bu uşağı tərbiyə etmək məqsədi ilə götürür. Təhqiqatlar nəticə vermir, lakin qonşuluqda yaşayan cavan bir oğlanın sözlərinə əsasən, hadisəni ətrafda məşhur olan quldurun işi hesab edirlər.

Hadisədən 20 il keçir. Təhkiyənin istiqaməti dəyişir. Yaxınlıqdakı şəhərlərin birində özünə mülk alıb burada qəssablıq edən İvan Filotovdan bəhs olunur. Bir gün İvan Filotof heyvan kəsərkən qışqıraraq imdad diləyən bir nəfərin səsinin ardınca əlində bıçaq küçəyə qaçır. Bir nəfərin öldürüldüyünü, iki nəfərin qaçıb uzaqlaşdığını görür. Elə bu anda hadisə yerinə yaxınlaşan bir zabit və tabeliyində olan əsgərlər öldürülmüş adamı və başının üstündə qanlı bıçaqla dayanmış qəssabı görürlər. Onu müqəssir hesab edib, divana təslim edirlər. Qəssab bu adamı öldürmədiyini sübut edə bilmir, onu asılmaq vasitəsi ilə ölüm cəzasına məhkum edirlər. Hakimlərin təkidlərinə baxmayaraq, o, bu adamı öldürmədiyini iddia edir. Zabitin ısrarlı şəhadəti ilə onu asmağı qərara alırlar. Elə bu məqamda müttəhim çıxış edərək məsələnin əsl mahiyyətinə aydınlıq gətirir. Hekayənin bütün gücü və məntiqi də İvan Filatovun son nəfəsindəki

sözlərinin üzərinə yüklənir. O, “nitqi”ni aşağıdakı sözlərlə bitirir: “Bəs hala nəfəsimdə qüvvət və dilimdə hərəkət var ikən, ürəyimin sirrin doğruluqla açıb sizə nəql edim və siz etiqad ediniz ki, hər nə danışsam, hamısın doğru danışacağam, çünki bu dəqiqədə məni danışdıran allah taala özüdür və bu yalan danışmaqlıq daha mənim üçün fayda yetirməz... Bəli, allah taala alimdir, hamı əməllərimizi görür və bilir... İmdi bu qisasgahda həmin camaat hüzurunda mən şəhadət verirəm ki, o başı kəsilən çərçi ki, indi onun üstündə mənə qisas etmək istəyirlər, onu mən öldürməmişəm və bu barədə mən gövlən və felən müqəssir deyiləm...”

- Ey həzərat, etiqad ediniz ki, o çərçini mən öldürməmişəm...Mən öldürməmişəm! Amma bu günkü qisas mənə həqdir və bu qisası mənə siz insanlar etməyirsiz, allah taala edir!...Və bu qisas çərçidən ötrü deyil, özgə zülmdən ötrüdür və o elə bir zülmüdür ki, onun müqabilində çərçinin qətli gözə görünməz...Ax, mən zalım, mən bimürvət, mən – İvan Filatov, igirmi il bundan irəli beşikdə körpə uşağa rəhm etməyib, dünya mahlından ötrü o biçarənin anası ilə nənəsin bir-birinin qanına bulaşdırmışam!”(37,166).

İvan Filatovun nəql etdiklərinə reaksiyasından aydın olur ki, o “beşikdəki körpə” bu gün İvan Filatovu çərçini öldürməkdə ittiham edən gənc zabitdir.

Təhkiyəçi nitqindən o da aydın olur ki, “bədbəxt qəssab” “bu saatdakı qisasın zərbətlərinə daha tab edəməyib, həmin qisasgahda həlak oldu” (37,167).

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında Poqosski tərəfindən qələmə alınan bu ibrətli hekayətin əsas ideyası aşağıdakı kimi müəyyənləşdirilir: “Göründüyü kimi, əsərin məzmunu fatalizm təbliğ edir. İnsanlarda qəzavü-qədərə inam hissini qüvvətləndirir. Son nəticədə onları allahın kölgəsi qarşısında müti olmağa çağırır” (31,154). Ədəbiyyatşünaslıq “Allah divanı”nın təbliğ etdiyi ideyaya tənqidi baxış ifadə edir. Bu ondan irəli gəlir ki,

hekayə teist mövqedən yazılıb, tədqiqatçı isə ona ateist mövqedən dəyər verir. Allaha inam burada “allahın kölgəsi qarşısında müti olmaq” kimi mənalandırılır; Allaha inamın insanın azad fəaliyyətinə mane olması mövqeyindən çıxış edilir. Fikrimizcə, məsələlərə bu cür baxış ateizmin ifadəsi olmaqla, Allaha inamın məna və mahiyyətini yanlış ifadə edir. Burada “insan həyatının hadisələrinin Allahın iradəsilə” müəyyənləşməsində insanın düşüncə və əməllərinin həlledici rol oynaması nəzərə alınmır.

Allahın müqəddəs kitabında hər bir insanın “Allahın onlara verdiyi ağıl və iradə ilə haqqı batıldən ayırmaq, yaxşı işlər görüb savab qazanmaq” (Ən-Nəhl surəsi, 35-ci ayə) azadlığı həmişə qorunub saxlanır. Qurani-Kərimin demək olar ki, əksər ayələrinin sonunda “bunda ağılla düşünənlər üçün ibrətlər vardır” kimi ifadələr işlənir. Bütün bunlar isə insan taleyinin Allah iradəsinə bağlılığını “allahın kölgəsi qarşısında müti olmaq” kimi qəbul edən baxışların yanlışlığını aşkara çıxarır.

Ədəbiyyatşünaslıq Poqoskinin mövqeyi ilə əsərin tərcüməçisinin mövqeyi arasında fərq görür: “Lakin S.M.Qənizadəni bu əsərin nə fatalist ruhu, nə mütilik təbliğ edən ideyası deyil, onun azərbaycanlıların “nahaq qan yerdə qalmaz” təsəvvürü ilə yaxından səsleşməsi cəlb etmişdi” (31,154. Bu sitatda istər Paqoskinin yazıçı mövqeyi, istərsə də bu mövqeyə tərcüməçi yanaşması bu və ya digər dərəcədə təhrif olunur.

“Allah divanı” hekayəsində insanın Allaha inamı onu mütiliyə, fəaliyyətsizliyə aparmır. Allaha inam burada insanları yaxşı əməllər, xeyirxah işlər görməyə, bəd əməllərdən çəkinməyə çağırışın fəlsəfəsini ifadə edir. Poqoskinin dünyagbrüşündə qəti bir inam vardır. Bu inamı o, başına gələn hadisələrin ibrətləri fonunda Allahın varlığını dərk edən qəhrəmanı İvan Filotovun dili ilə ifadə edir: “Bəli, allah taala alimdir, hamı əməllərimizi görür və bilir”. Bu bir yazıçı çağırışıdır. İnsanları Allah rizası ilə iş görməyə çağırışıdır, hər bir əməlində başının

üstündə bu əməli görüb dəyərləndirən Allahın olduğuna inama çağırışıdır.

S.M.Qənizadə də müəllif mövqeyinə şərikdir. Hekayəni tərcümə məqsədi də bu məramə şərikləkdən doğur.

“Allah divanı”ndakı hadisələr bu dünyada (fani dünyada) baş verir. Lakin öz ibrətliliyi ilə Qiyamət gününün hesablarını yada salır. İvan Filatovun “çünki bu dəqiqədə məni danışdıran allah taala özüdür və bu yalan danışmaqlıq daha mənim üçün fayda yetirməz...Bəli, Allah taala alimdir, hamı əməllərimizi görür və bilir...” sözləri Qurani-Kərimin “Əl Qiyamə” surəsindəki aşağıdakı ayənin həyati gücünün təsdiqinə çevrilir, insanların bəsirət gözünü açmağın vasitələrindən birinə çevrilir: “O gün (Qiyamət günü – T.S.) insana öncə etdiyi və sonraya qoyduğu nə varsa (sağlığında dünyada gördüyü işlər və öləndən sonra qoyub getdiyi yaxşı, pis nə varsa, hamısı) xəbər veriləcəkdir”.

S.M.Qənizadəni maraqlandıran, cəlb edən də İvan Filatovun başına gələnlərin Qiyamət günü haqqında Allah hökmlərinin gücünü və mənasını insanlara başa salması, onların bəsirət gözünü açmaq imkanındır.

Buna görə də, o, mövzunu davam etdirmək qərarına gəlir. Fikrimizcə, “Allah xofu” hekayəsini “Allah divanı” hekayəsindəki müəllif mövqeyinin davamı hesab etmək olar. Paqoski Allah divanına öz pis əməlləri – Allah yanında bağışlanmaş əməlləri ilə gedən və buna görə də ağır cəzaya məhkum olan insanın obrazını yaradır. “Daş bağırlı qəssab cinayət çəngəlində igirmi il boğuşsa da” bu, onu tövbə qapısına gətirə bilmir. Deməli, İvan Filatov məqamına qədər törətdiyi cinayətin Allahdan gizli qalacağına ümid edir.

Amma son anda – çərçinin öldürülməsinə onun günahlandırılmasının əslində Allah əmri olduğunu başa düşüb, nəhayət, dərk edəndə ki, onu “danışdıran”, günahlarını etiraf etdirən “allah taala özüdür”, əmin olur ki, “allah taala alimdir, hamı əməl-

lərimizi görür və bilir”. Bu anda o, tövbəyə hazırdır, lakin yazıçı yaxşı bilir ki, Allah taala Qiyamət günündəki “tövbə”ləri qəbul etmir və insanı əməlinə görə güzəşt etmədən cəzalandırır. Yazıcının İvan Filatovun son taleyi haqqındakı informasiyası – onun “bu saatdakı qisasın zərbətlərinə daha tab edəməyib, hətman qisasgahda həlak olması” xəbəri ilə hekayəni bitirməsi Allah dərgahına üzükara gələn bəndənin aqibətini simvollaşdırır. Bu həm də cahilliyin cəzasıdır.

Məşədi Əsgər İvan Filatov deyil. Onu “avam”, “din və şəriət ehkamlarının qolu bağlı əsiri” hesab etmək obrazın təbiətinə varmamaq deməkdir. Nə cahillik, nə avamlıq Məşədi Əsgərin xarakterini təyin edən cəhətlər sayıla bilməz. S.M.Qənizadə Poqosskidən fərqli olaraq bəsirət gözü məqamında açılan və buna görə də əməllərinə görə mükafatlandırılan Allah bəndəsinin obrazını yaradır.

İvan Filatov obrazı S.M.Qənizadənin “Nabəkar qonşu” adlı təbdilindəki Xancan obralı ilə tipoloji yaxınlıq yaradır. Həm tərcümə, həm də təbdildəki oğru obrazlarının son taleyi müəllif dünyagörüşündə insanın pis əməllərinə görə Allah-taala tərəfindən cəzalanacağına qəti inamı ifadə edir.

Müəllif “Nabəkar qonşu”da Hacı Qasımla Xancan obrazlarını müqayisədə təqdim edir. Birincinin bəsirət gözünün açıqlığının, ikincisinin cəhalətinin onların taleyində oynadığı rolunu göstərir.

Müəllif təhkiyəsindən məlum olur ki, ticarətlə məşğul olan Hacı Qasımın işləri gündən günə tərəqqi edir, o çox varlı bir tacirə çevrilir. Lakin var-dövlət Hacı Qasımın əvvəlki mömin və həqiqi insani təbiətini dəyişdirmir. Varlandıqca bəsirət gözü daha geniş açılan Hacı Qasımın etiqadı bu olur ki, “... allah taala ona o qədər dövlət verib ki, həm özü rahatlıqla zindəganlıq etsin, həm də əli aşağı qonum-qonşuya əl tutsun” (37,168). Hacı Qasım mömindir. Namaz qılır, oruc tutur, Qurani-Kərim hökmləri, şəriət qaydaları, Məhəmməd peyğəmbərin hədisləri,

imamların buyurduqları ilə tanışdır, onları dərk edib özünün fəaliyyət prinsipinə çevirmək Hacı Qasımın etiqadıdır, başqa sözlə, dünyagörüşünün əsasını təşkil edir.

Müəllifin əqidəsinə məhz buna görə, "...tacirlər arasında Hacı Qasım çox alihümmət hesab olunur idi" (37,168). Hacı Qasım himmətçidir, nəinki qonşularına, əlsiz-ayaqsızlara, ona üz tutan bütün imkansızlara köməyini əsirgəmir, eyni zamanda, işləmək, çalışmaq istəyənlərə kömək göstərmək, borc pula ehtiyacı olanlara "bimüamilə əl borcu pul" verib, onların işinə təkan vermək Hacı Qasımın fəaliyyət prinsipidir. Evidəki nökrər və qulluqçularla insani rəftarı, nökrəri balaca Abdullaya oğlu Ağacəfərlə birlikdə dərs vreməsi, "Quran və şəriətül islamı lazımcına yad edib, yazı yazmaq həm öyrətməsi" Hacı Qasımın, doğrudan da, ali-hümmət bir müsəlman ümməti, millət övladı olduğunu sübut edir.

Düşünmək olar ki, S.M.Qənizadə Hacı Qasım obrazında zamanın insanı haqqında arzularını ifadə edir. Yəni Hacı Qasım bütövlükdə müəllif xəyalından, müəllifin maarifçi görüşlərindən doğan obrazdır. Milli ədəbiyyatşünaslıq adətən bu tipli obrazları – "ictimai yuxarılar"ın (Y.Qarayeva) müsbət pafosla yaradılmış obrazlarını həyatı yox, müəllif xəyalının məhsulu hesab etmişdir. Məsələyə bu cür baxış sovet ideologiyasından gəlir. "İctimai yuxarılar"a sinfi münasibətin ifadəsi kimi yaranır. Lakin S.M.Qənizadənin yaradıcılıq yoluna dərinədən nüfuz aşkar göstərir ki, onun dünyagörüşündə "ictimai yuxarılar"ı təmsil edən insanlara total mənfi münasibət yoxdur. Sənətkarın yaratdığı hər bir obrazın əsasında cəmiyyət həyatını dərin müşahidə dayanır. Onun obrazları həyatı müşahidələrinin ümumiləşdirilməsindən yaranır. Məsələnin məhz bu cür olduğuna "Allah xofu" hekayəsindəki Hacı Ağarəsulla obrazı ilə "Habəkər qonşu"dakı Hacı Qasım obrazlarının tipoloji müqayisəsi tam əsas verir.

Hacı Ağarəsul xarakter etibarını ilə Hacı Qasımın tam əksidir. Bu isə Hacı Ağarəsul obrazının bütövlükdə kapitalist təbə-

qəsini metaforalaşdırması haqqındakı ədəbiyyatşünaslıq mövqeyini təkzib edir. Çünki Hacı Qasım da burjua münasibətlərindən doğulmuş obrazdır və yazıçı onun dünyagörüşünü və əxlaqını təqdir edir. Demək, həm Hacı Ağarəsul, həm də Hacı Qasım ictimai yuxarıların təmsilçisi olaraq fərdi xarakterində yaradılır, bu təbəqənin fərqli qütblərini təmsil edir, eyni zamanda, ictimai həyatdakı ziddiyyətləri ifadə edirlər.

S.M.Qənizadə yaradıcılığında ictimai həyatın ziddiyyətləri tək cə “ictimai yuxarılar”ın deyil, həm də “ictimai aşağılar”ın tale yollarının onların fərdi xarakterindəki açılışı ilə göstərilir. Buna görə də, həmin obrazlar bir-birini təkrar etmir. Yazıçının dünyagörüşünü müxtəlif istiqamətlərdən açmağa xidmət edirlər.

Poqosskidən tərcümədəki İvan Filatov obrazı ilə “milli bir hekayə” kimi (31,156) yaratmağa nail olduğu, “Habəkər qonşu”dakı Xancan obrazı prinsip etibarını ilə eyni taleyi yaşayır, başqa sözlə, etdikləri cinayətkar əməllərin bədəlini həyatları ilə ödəyirlər. Hacı Qasım tüfeyli həyat keçirən Xancanı nə qədər xeyir əməllərə istiqamətləndirməyə çalışır, halal bir kəsb ilə məşğul olmaq üçün onun əlinə maya verirsə də, xeyri olmur. Xancanın bəsirət gözü açılmır, tutduğu pis yoldan - tüfeyli yaşayışdan və oğurluqdan əl çəkmir. Müəllif hekayəni Qurani-Kərim məntiqi ilə bitirir: “Hər kəs öz əməlinin girovudur”. Xırda oğurluqlar son nəticədə Xancanı bütün həyatı boyu onun xeyrixahı olmuş Hacı Qasımın evini talamağa, hətta bu yolda balaca nökrər, həyatda heç bir günahı olmayan balaca uşaq Abdullanı öldürmək niyyətinə qədər gətirib çıxarır.

Lakin ölüm ilgəyi balaca uşağın yox, oğru Xancanın boğazına keçir. Etdiyi oğurluğa şahidlik etməsin deyə balaca uşağı asmaq istəyəndə, “öz əli ilə öz boğazını girməkləyən nabəkər”in cəsədini yerə endirən camaat deyir: “Habəkər qonşunun cəzası budur!”

Müəllif İvan Filatovların, oğru Xancanların belə bir cəzadan kənardə qalmayacağına bütün varlığı ilə inanır. Bu inanc,

ilk növbədə, sənətkarın Allah-taalanın heç bir günahı cəzasız buraxmayacağına birmənalı inamından irəli gəlir. Bir çox hallarda həyatda baş vermiş gerçək hadisələr də öz sonsuz ibrətamizliyi ilə Allah-taalanın Qurani-Kərimdə əks olunan qüdrətini sübut edən dəlilə çevrilir, insanların müqəddəs hökmlərə inancını bir neçə qat daha artıq möhkəmləndirir. Bu mənada “Allah divanı” hekayəsini Poqoskinin olmuş bir əhvalat əsasında qələmə alması, heç şübhəsiz ki, olduqca ibrətamizdir. Bu haqda “Allah divanı”na tərcüməçinin yazdığı “İfadeyi-məram”dan məlumat alırıq. Düşünürük ki, S.M.Qənizadənin Poqoskinin hekayəsinin əsasında həyatda baş vermiş gerçək bir hadisənin dayanmasına xüsusi diqqət çəkməsi Allah-taala hökmlərinin həyati gücünü bir daha xatırlatmaq, insanları bu “güc”ə inam bəsləməyə təşviq məqsədi daşıyır: “Bu kitabçada mündəric olunan sərgüzəşt yüz il bundan əqdəm Belorus məmləkətində ititfaq düşdükdə ibrazi-ibrət üçün o zaman rus ruznamələrindən birisində mərqum olunmuş idi. Sonralar rus əhli – maarifçilərindən birisi, cənab Poqoski bu türfə mətləbi artıcaq müstəfid gördükdə xas və avam arasında intişar etmək üçün əlahiddə kitabça tərkibində dəfələrlə nəşr edibdir” (37,302).

S.M.Qənizadə bu cür ibrətamiz həyat hekayələrinin insanın tərbiyəsindəki, onun əxlaqının düzgün istiqamətdə formalaşmasındakı gücünə bütün varlığı ilə inanırdı.

“Allah divanı”na yazdığı “Oxuyanlara xitab” adlı “son söz”ündə bu inamını o aşağıdakı kimi ifadə edirdi: “Əcəba, bu kitabçada oxduğumuz qısa müqəddimədə zikr olunan ayeyi-quran məzmununca məhşər əhvalatına acizənə bir təmsil olduğunu görəndən sonra, aya, rəvamıdır ki, kəctəblik ilə nuri-imandan yüz döndəribən, cəhalət zülmətinin qaranlığında kəlamüllah ayəsinə diqqət və hərfgirlik nəzəri ilə baxaraq, cüruhi üçün höccət və bürhan tələb edək? Nəuzübillah, əgər bunca cəhalət səmumi ürəyimiz nəhalinə bircə nəfəs əsmiş olubsa, hala macal var ikən lazımdır ki, ümidi qufran ilə yüzümüzü hidayət nəsimi

tərəfinə döndərib iman tiryakı ilə qəsavət səmmin ürəyimizdən silibən nicat şükufəsinin ətrindən damağımızı müəttər edək. Allahü-bittövfiq” (37,303).

S.M.Qənizadə həyatda gördüklərimiz və müşahidə elədiklərimizə bəsirət və idrak gözü ilə baxmağın zərurətindən danışıq. “Cəhalət zülmətinin qaranlığı”ndan çıxmaq üçün bunu yeganə yol hesab edir. Yazıçıya görə, həyatda gördüklərimiz (məsələn elə, “Allah divanı”nin süjet xəttinin əsasında dayanan həyat hadisəsini) bizi Allah-taalanın güc və qüdrətinə, Qiyamət gününün hesabata, bütün həyatı boyu insanın bu “hesabat”a özünü hazırlamanın zərurəti ilə bağlı “höccət” etməyə, əlavə “burhan tələb etməyə” (sübut-dəlil – T.S.) yer qoymur.

“Biz iman və inancımızda bütöv olmalıyıq” - yazıçının bütün yaradıcılığından bu ideya qırmızı xətt kimi keçir.

İstər təbdil və tərcümələrində, istərsə də orijinal hekayələrindəki obrazlar bu ideya xətti mövqeyindən çox asanlıqla təsnif olunurlar. Tipoloji baxımdan onun yaratdığı obrazları üç qismə ayırmaq olar. Birinci qismə, yazıçının öz sözləri ilə desək, “kəctəblik ilə nuri-imandan yüz döndəribən, cəhalət zülmətinin qaranlığında” qalanlar, başqa sözlə, Allah hökmlərindən xəbərsiz qalanlar, yaxud xəbəri olub da, onu özünün inancına çevirə bilməyənlər daxildir. Yazıçıya görə, bunlar “cəhalət səmumi” ilə ürəklərə zəbt olunanlardır. Bu sıraya “Allah divanı”ndakı İvan Filotovu “Habəkar qonşu”dakı oğru Xancanı, “Allah xofu”ndakı əcnəbi oğrunu və Hacı Ağarəsulu daxil etmək olar.

İkinci qismə, bəsirət gözü açıq olanlar daxildir. Bunlar həqiqi möminlərdir, iman və inanclarında bütöv olanlardır. Düşüncə, əməl və hərəkətləri Tovhidə birmənalı inamdan güc alır. Bu sıraya “Habəkar qonşu”dakı Hacı Qasımı, “Allah xofu”ndakı Sədrəddin bəyi aid etmək olar.

Üçüncü qismə “cəhalət zülmətinin qaranlığı”na düşüb ayrılan, bəsirət gözünün açılması ilə düşdüyü “zülmət”dən bütün

varlığı ilə qurtarmağa can atan, qurtuluş yolunu Allaha inamının, imanının bütövlüyündə olduğunu dərk edən, sidq ürəklə tövbə qapısına gedib, onu açmağa qadir olanlar daxildir. Bu sıraya Məşədi Əsgər obrazını aid etmək olar.

Qurani-Kərimdə buyrulur: “Lakin hər kəs gördüyü haqsız işdən (oğurluqdan) sonra tövbə edib özünü düzəltmə, Allah onun tövbəsini qəbul edər” (Əl-Maidə surəsi, 39-cu ayə). Cəsarətlə demək olar ki, “Allah xofu” hekayəsindəki Məşədi Əsgər Qurani-Kərimin bu ayəsini metaforalaşdırır. Obrazın üzərinə belə bir missiyanın yüklənməsini təsadüfi saymaq olmaz. Çünki metaforalaşmadakı seçim müəllifin bilavasitə maarifçi dünyagörüşündən irəli gəlir, cəmiyyəti tərbiyə etmək üçün məqbul saydığı yolu ifadə edir. Qurani-Kərimdə “haqsız işdən (oğurluqdan)” sonra tövbənin buyurulması müsəlman ümmətini tərbiyə etmək, onun bəsirət gözünü açmaq, cahilikdən qurtarmaq məqsədi daşıyır. Allah-taalanın bütövlükdə müsəlman ümməti üçün buyurduğu yol S.M.Qənizadə üçün milli cəmiyyəti formalaşdırmaq, onun əxlaqında və dünyagörüşündə islahat aparmaq üçün tam məqbul görünür. Müəllifi narahan edən milli cəmiyyətin əksərən Qurani-Kərim əhkamlarının, şəriət hökmlərinin, Məhəmməd peyğəmbərin buyurduqlarının həqiqi məzmunundan xəbərdar olmaması və bunları əməli işlərinə tətbiq edə bilməmələridir. Yazıçı Məşədi Əsgərin düşüncəsində yer alan “saqqalına dən düşüb, bəs nə üçün imdiyəcə axundlar, məsiyə-xanlar Allahın şəriətin sənə ayətməyiblər” sözlərində ifadə olunan həqiqəti milli cəmiyyətin sosial problemi kimi təqdim edir.

Bununla belə, S.M.Qənizadə Məşədi Əsgərin simasında şəriət hökmlərinə, Allahın və peyğəmbərin buyurduqlarına az-çox bələd olan milli insanın taleyini əks etdirir. Məşədi Əsgər molla və axundlardan onları şəriət hökmlərinin həqiqi məzmunu ilə tərbiyələndirməkləri üçün şikayətçi olsa da, görünən budur ki, “məhərrəmidə, orucluqda... məsciddə mıx kimi mıxlanıb oturması”, başqa sözlə, fitrətindəki sevgisi ilə Allah hökm-

ləri barəsində az-çox eşitdikləri onu getdiyi yolun (etdiyi oğurluğun) yanlış olduğunu başa düşməyə, bu işin Allah yanında qəbahətli bir əməl olduğunu dərk etməyə sövq edir.

Yazıçı qəhrəmanın “tövbə” məqamına yetişməsini psixoloji cəhətdən onun ağır yaşantıları prosesində verir. Oğurluq hadisəsindən, əcnəbinin pul ilə dolu çamadanını götürüb qaçdıqdan sonra Məşədi Əsgərin vəziyyəti bir qədər də ağırlaşır. Allah qarşısında etdiyi günahın çoxluğunu dərk etməsi pul ilə dolu çamadanın onun maddi həyatına gətirəcəyi bütün imkanları Məşədinin gözündən bir anda salır. Müəllif onun bəd əməlinə görə keçirdiyi peşimançılıq hissələrini təfərrüatı ilə təsvir edir:

“Camadan oğrusu özünü divar dibinə verib, bir daş üstündə oturdu və çamadanı qənsərinə qoyub fikrin başına yığdı...

Biçarə Məşədi Əsgər qaranlıq küçə ortasında yerə-göyə baxıb, Allah qorxusundan ağlamağa başladı:

- Xudavənda, bu nə qələt idi, mən elədim, bu nə zülm idi ki, məndən baş verdi!...Mənim qolum sındı, əlbəttə, günahım var imiş ki, sındı, yoxsa nahaq yerə Allah adamın qolun sındırmaz...İndi yenə mən bu günahı eləyirəm, Allah mənim qıçımı çolaq edər, gözümü kor elər... Ax, Allah, sən mənim təqsirimdən keç, çamadan sahibini mənə yetir ki, əmanətin qaytarıb halallıq alım, yoxsa, məlun şeytan məni aldadıb cəhənnəm oduna yandıracaqdır...Əstəğfürullah, tövbə, Allahın lənətinə gəlsin şeytan!” (32,113).

Hekayədə, doğrudan da, son dərəcə dramatik bir vəziyyət psixoloji təsvir predmetinə çevrilir. S.M.Qənizadə Məşədi Əsgəri, ilk növbədə, insanın təbii varlığı kontekstində təsvir edir. On şahıya çox böyük ehtiyacı olan, bu pula ailəsini acından ölməkdən xilasın yolu kimi baxan bir adamın birdən birə qarşısında çamadanla dolu pulu gördükdə bədəninin “tir-tir titrəməsi” tam təbii haldır. Yazıçı ömründə əlinə bircə yüzlük belə dəyməmiş Məşədi Əsgərin bu qədər pul qarşısındakı çaşqınlı-

ğını da, çamadandakı pulun qədərini hesablamaq istəyini də, pulun doğurduğu ani sevincin sonradan vahiməli düşüncələrlə əvəz olunmasını da qəhrəmanın psixoloji yaşantıları kimi təbii təsvir edir. Bir tərəfdə “cığınca yüzlüklərdən” ibarət altmış doqquz min manat pul və yaxud, belə deyək ki, Məşədi Əsgəri bütün qayğılardan qurtara biləcək maddi təminat, digər tərəfdə isə Allah xofu, etdiyi oğurluğun müqabilində Qiyamət günündə Allah qarşısında verəcəyi hesabat nəticə etibarı ilə “ac muzdur”un “pullara baxıb bir ah çəkməsi”nə səbəb olur. Müəllifin təbiri cə desək, sanki “ac muzdur” Qurani-Kərimdən keçən Allah hökmünü xatırlayır, sanki hökmün mahiyyəti indi üzləşdiyi qeyri-adi durumda ona çatır: “Oğru kişi ilə oğru qadının gördükləri işin əvəzi kimi Allahdan cəza olaraq (sağ) əllərini kəsin” (əl-Maidə surəsi, 38-ci ayə).

Müəllif təhkiyə edir ki, “görməmiş muzdurun gözləri puldan doyduqdan sonra sınıq qoluna baxmağa başladı” (32,114).

Bu məqamda Məşədi Əsgərin sınımış qoluna nəzər yetirməsi onun “ayılma” prosesini ifadə edir. Oğurluq edən şəxsin son taleyi haqqında eşidib-bildiyi Allah hökmləri Məşədi Əsgərin duz yola qayıtmasına səbəb olur: “Bəli qolumu Allah sındırdı, günahım var imiş ki, sındırdı. Görəsən, kimə nə zülm eləmişəm ki, Allahın mənə qəzəbi keçdi...İmdi kişinin almış doqquz min manatın götür, qaç...Bu zülmü Allah yerdə qoyarmı?..- .Əstəğfürullah!...Tövbə, Allahın lənətinə gəlsin şeytan!” (32,114).

Yazıçı Məşədi Əsgərin “tövbə” məqamına yetişməsinin – Allah qarşısında öz günahını təmizləməyə güc tapmasının qəhrəmanın beynində yer alan məntiqini aşağıdakı kimi izah edir: “İmam Rza ziyarətinə getmiş Məşədi Əsgərin əqidəsi buna idi ki, zülm böyük olduqca Allahın qisası da böyük olur” (32,114). Bu tamamilə doğru bir məntiqdir və Allah hökmlərinə uyğundur.

Qurani-Kərimin məntiqinə görə, Məşədi Əsgər “tövbə” yolunu seçməsaydı, özünə böyük bir zülm etmiş olar, Qiyamət günündə bu zülmün hesabını vermək çətin olardı. Lakin Məşədi Əsgərin özündə güc tapıb nəfsinə qarşı durması və sidq ürəklə “tövbə” etməsi onun Allah tərəfindən mükafatlandırılmasına yol açır. S.M.Qənizadə məhz həmin məntiqlə - həyatda düz yol seçib, haramı yox, halalı tərcih edən və buna görə Allahına şükr edən bəndələrin böyük yaradanın lütfündən kənarda qalmadığını bilir. Buna görə də nəfsinə qarşı durub “altmış doqquz min manat”dan sidq-ürəklə əl çəkib, Allah tərəfindən dönə-dönə bağışlanmasını istəyən, içinə dolmuş şeytan əməlini özündən uzaqlaşdırmağa nail olan Məşədi Əsgərin halal yol ilə “on dörd min üç yüz manat”a sahiblənməsi və bu pul hesabına özünə “gəmiçilik şirkəti” yaratması tamamilə təbii və məntiqli sayılmalıdır.

Əlbəttə, marksist-ateist ədəbiyyatşünaslıq Məşədi Əsgərin bu cür inkişafını qeyri-təbii hesab edir və hekayə qəhrəmanının böyük miqdar pula sahib olub, özü üçün şirkət yaratmasını “bir maarifçinin arzusu” sayır. Yəni, ədəbiyyatşünaslıq “kapitalizmin sürətlə inkişaf etdiyi, istismarın daha da şiddətləndiyi XX əsr şəraiti” üçün bir məzlumun varlanmasını həyatın məntiqinə zidd hesab edir, süjetin sonluğunu “maarifçi xəyalı” kimi qəbul edir. Ədəbiyyatşünaslığın məntiqinə görə, “yalnız proletariyatın mübarizəsi Məşədi Əsgər kimi zəhmətsevən adamları həm işinin fəhləsi, həm sahibi edə bilirdi. Lakin ədib bu yolu görmürdü” (31,190).

Heç şübhəsiz ki, hekayənin sonluğuna verilən bu dəyərləndirmə marksist-sosialist ideologiyadan və ateist düşüncədən doğurdu. Müəllifin isə, “bu yolu görmədiyini”ndən yox, qəbul etmədiyindən danışmaq mətn həqiqətlərini daha düzgün ifadə edir.

Yazıçı insanın taleyində Allah iradəsinin birmənalı rolu üzərində dayanır. Sədrəddin bəyin dili ilə deyilmiş aşağıdakı fikir müəllifin məsələlərə baxışını çox dəqiq ifadə edir: “- Gö-

rürsənmi, məşədi qardaş, Allah-taalanın belə-belə sirləri vardır; Allah-taala o padşahdır ki, sınıqqol muzdurun əli ilə hünərli oğrunu tutdurub, qollarını arxasına bağladır” (32,124). Sədrəddin bəyin sözündəki məntiqin təsiri altında “Allah divanı”nda İvan Filatovun başına gələnləri xatırlasaq, düşünmək olar ki, Allah-taala o padşahdır ki, “beşikdəki körpə uşağa rəhm etməyib, dünya malından ötrü o biçarənin anası ilə nənəsin bir-birinin qanına bulaşdıran”ı üstündən neçə illər keçəndən sonra (o körpə uşaq böyüyüb cavan zabit olandan sonra) həmin körpə uşağın - cavan zabitin əli ilə Allah divanına çəkib, layiq olduğu cəzayı verir.

Qurani-Kərim ayələrindən belə bir fikir keçir ki, Allah-taalanın qəzəbi böyük olduğu kimi, mərhəməti, lütfü də böyükdür. Həmin fikrin Qurani-Kərimdəki konkret ifadələrindən biri belədir: “Nəfsini (günahlardan) təmizləyən mütləq nicat tapacaqdır! Onu (günaha) batıran isə, əlbəttə, ziyana uğrayacaqdır” (Əş-Şəms surəsi, 9-10-cu ayələr).

Yazıçı “Allah xofu” hekayəsində süjetin hərəkətini, qəhrəmanların əməl və düşüncələrini bu məntiqlə dəyərləndirir və bu məntiqin gücünü onlara təlqin etməyi bir maarifçi sənətkar olaraq əsas məqsəd kimi seçir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT:

1. Ayətullah Əl-Uzma Seyid Əli Hüseyni Sistani. İzahlı şəriət məsələləri. Bakı. Ələm, 2014.
2. Azərbaycan tarixi. Yeddi cildə. V cild. Bakı. Elm, 2006.
3. Əhmədov B. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Üç cildə. I cild. Bakı. Elm və təhsil, 2011.
4. Əhmədov H. XIX əsr Azərbaycan məktəbi. Bakı. Maarif, 1985.
5. Əhmədov T. Nəriman Nərimanovun yaradıcılıq yolu. Bakı. Elm, 1991.
6. Haqverdiyev Ə. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı. Lider Nəşriyyat, 2005.
7. Həbibbəyli İ. Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri. Bakı. "Naxçıvan" nəşr., 2009.
8. Həmidullah M. İslama giriş. Bakı. Qismət, 2006.
9. İbrahimqızı G. Zülmətdən nura doğru... Bakı. Letterpress, 2015.
10. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı. Elm, 1980.
11. Qarayev Y. Azərbaycan ədəbiyyatında faciə janrı (monografiya). Y. Qarayev. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. I cild. Bakı. Elm, 2015.
12. Məmmədov X. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı. Bakı. API-nin nəşri, 1978.
13. Məmmədov M. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin həyat və yaradıcılığı. Bakı. Nurlan, 2008.
14. Məmmədov M., Babayev Y., Cavadov T. Pedaqoji mühit və uşaq ədəbiyyatı. Bakı. Maarif, 1992.
15. Mir Cəlil, Hüseynov F. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı. Maarif, 1982.
16. Musabəyov İ. Neft və milyonlar səltənətində. Bakı. Şərq-Qərb, 2006.
17. Mütəllimov T. Əbdürrəhimbəy Haqverdiyevin poetikası. Bakı. Yazıçı, 1988.
18. Nərimanov N. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Lider, 2004.

19. Peyğəmbərin (s) nurlu kəlamları. Ənvarur Rəsul(S).
- 20.Rəsulzadə M.Ə. Əsrimizin Səyavuşu. Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı. Çağdaş Azərbaycan tarixi. Bakı. Gənclik, 1991.
21. Salamoğlu T. Qərb dünyasının rəzalətlərini görmək istədi. “Ədəbiyyat” qəzeti, 10 iyun 2017-ci il.
22. Salamoğlu T. “Qaranlıq dünya” problemi və Mirzə Cəlilin nəsr qəhrəmanları. “Azərbaycan” jurnalı, 2017, №3-4.
23. Sultanlı Ə. Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən. Bakı. Azərənşr,1964.
24. Şəmsizadə N. Azərbaycançılıq. Bakı. Nurlar NPM., 2006.
- 25.Şıxlı İ., Tahirli M. S., Həyatşadə M.B. XVIII əsr xarici ədəbiyyat tarixi. Bakı. V.İ.Lenin adına API nəşriyyatı, 1970.
- 26.Tahirə M. Ədəbiyyat müasir elmi yanaşma kontekstində. Bakı. “Xan” nəşr., 2016.
27. Vəlixanov N. Azərbaycan maarifçi-realist ədəbiyyatı. Bakı. Elm, 1983.
- 28.Zamanov A. Əməl dostları. Bakı. Yazıçı, 1989.
- 29.Köçərli F. Əsərləri. Bakı. Elm və təhsil, 2013.
- 30.Mir Cəlil. Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917). Bakı. Ziya-Nurlan, 2004.
- 31.Məmmədov X. Sultan Məcid Qənizadə. Bakı, Yazıçı, 1983.
- 32.Qənizadə S.M. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Avrasiya Press. 2006.
- 33.Məmmədov M. Azəri dramaturgiyasının estetik problemləri. Bakı.
- 34.Qurani-Kərimin Azərbaycan dilinə mənaca tərcüməsi. Bakı. Şərq-Qərb Nəşriyyat evi, 2012
- 35.Mir Cəlil. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı. Maarif, 1988.
- 36.Cəfərov M.C. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı. Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1963.
37. Qənizadə S. M. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Azərənşr, 1965.

III BÖLMƏ

ROMANTİZM ƏDƏBİ CƏRƏYANI

III.1. ABDULLA ŞAIQIN “HƏPİMİZ BİR GÜNƏŞİN ZƏRRƏSİYİZ” ŞEİRİ

A. Şaiqin romantik poeziyasında “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeirinin xüsusi mövqeyi vardır. Şairin romantik yaradıcılığının (eyni zamanda, bütövlükdə Azərbaycan romantizminin) ideya-estetik xüsusiyyətlərinin meydana çıxarılması baxımından bu şeir geniş material verir. Məhz bu mənada tədqiqatlarda doğru vurğulanır ki, “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeiri ilə A.Şaiq sanki romantik poeziyanın poetik proqramını əhatə etmişdir” (20,216). Romantik poeziyanın, o cümlədən A.Şaiqin poetik irsinin ilk tədqiqatçılarından sayılan Mir Cəlal bu şeirin 1910-cu ildə yazıldığını göstərir. Şeirin mətbu variantlarından biri A.Şaiqin özünün müəllifi olduğu “Gülzar” dərsliyində (56) verilmişdir. “Gülzar” dərsliyində çap olunmuş variantla A.Şaiqin sovet dövründə nəşr edilən “Seçilmiş əsərləri”nə (57) salınan variant arasında xeyli fərq vardır. 1912-ci il nəşri ilə müqayisə etsək, görürük ki, sovet dövründə şeir həm dil, həm də ideya-məzmun baxımından əsaslı təhriflərə məruz qalmışdır.

1984-cü il nəşrində bədii məzmunun təhrifi iki istiqamətdə özünü göstərir. Birincisi, “Gülzar”dakı variantda verilmiş bu beyt, ümumiyyətlə, 84-cü il nəşrində yoxdur:

İştə tarixi açıb bir baxınız!
Fitnəyi, zülmü, nifaqı yaxınız!

İkincisi, 1984-cü il nəşrində bəzi beytlərdə söz, ifadə və hətta misra təhrifləri müşahidə olunur. Birinci beyt “Gülzar”da belədir:

Əsrlərdən bəri zülmə alışan
Ey pərakəndə, dağılmış insan!

Bu beyt 1984-cü il nəşrində aşağıdakı kimi verilir:

Əsrlərdən bəri zülmə alışan,
Qan içən, qan qusan, ey şər insan!
yaxud, “Gülzar”da:
Gəlirmi sizə xoş qanlı həyat?
Həsəb, nasıl unudulmuş, heyhat?
beyti 1984-cü il nəşrində:
Görünürmü sizə xoş qanlı həyat?
Unudulmuş bəşəriyyət, heyhat! –

şəklində yer almışdır.

Göründüyü kimi, dəyişikliklər şeirin ideya-məzmununu kifayət qədər dəyişməyə və müasirləşdirməyə hesablanmışdır. Məsələnin bu tərəfi öz yerində. İkinci və daha mühüm məsələ isə odur ki, hətta “Gülzar”da nəşr olunan variant (qəribədir ki, şairin öz əli ilə dərsliyə salınan variant) mükəmməl və tam orijinal variant təsiri bağışlamır. Bu cür düşünməyə əsas verən odur ki, ədəbi dövriyyədə şeirin daha mükəmməl variantı mövcuddur. Həmin daha mükəmməl varianta biz Mir Cəlalın “Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917)” adlı monoqrafiyasında rast gəlirik:

Həpimiz bir yuva pərvərdəsiyiz!

Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz!

Maraqlıdır ki, Mir Cəlal müəllimin F.Hüseynovla birlikdə yazdığı dərslikdə şeirin adı düzgün olaraq “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şəklində verilsə də, təhlillərdə sitat kimi gətirilən parçalar 1984-cü ildəki variantın eynidir. Ehtimal ki, daha mükəmməl variantdan təhrif olunmuş (ideya-məzmun və dil baxımından müasirləşdirilmiş) varianta keçid siyasi rejimin sərt ideoloji tələbləri ilə bağlı olmuşdur. Bununla bərabər, A.Şaiqin bu şeiri şifahi ənənəyə “Hamımız bir günəşin zərrəsiyiz” şəklində yox, məhz “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şəklində da-

xil olur və yaşamaq hüququ qazanır. Şeirin bu variantı ilə “Gülzar”dakı variant arasındakı fərqə gəldikdə isə (“Gülzar”da “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” misrası “Hamımız bir günəşin zərrəsiyiz” şəklində getmişdir) onu demək olar ki, görünür, A.Şaiq şeirin dərslikdəki nəşri üzərində sonradan yenidən işləmiş və onu mükəmməl poetik formaya sala bilmişdir. Poetik cəhətdən bu mükəmməl variantın 1912-ci ildən sonrakı vaxtda nə vaxtsa çap olunduğuna (əlimizdə konkret mənbə olmasa da) şübhə etmirik. Bu həmin o variantdır ki, Mir Cəlalin “Azərbaycanda ədəbi məktəblər” monoqrafiyasında əksər hissəsi qorunub saxlanmışdır.

Bu şeirdə müəllifin estetik ideali, əsərin ideya-məzmun yükü ilə bağlı ədəbiyyatşünaslıqda ilk söylənən mülahizələr arasında, xüsusən şeirin ideya-bədii mükəmməliyyətinin etirafı mənasında Mir Cəlalin “Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917-ci illər)” tədqiqatı diqqətimizi daha artıq çəkir: “A.Şaiqin insanpərvərlik təbliğ edən məşhur şeirlərindən biri “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” sərlövhəli, bir qədər mahnı ruhunda, oynaq vəzn və müvəffəqiyyətli ifadə vasitələri ilə yazılmış şeiridir. 1910-cu ildə yazılmış bu əsərdə insanlığa səmimi bir xitab vardır. Şairin fikrincə, bəşər əslən qardaş yaranmışdır. İnsanlar hamısı bir günəşin şüasından əmələ gəlmiş, bir ananın, təbiətin qoynunda böyümüşlər... İctimai məhəbbət və bəşəri qardaşlıq daim insanları ümumi səadətə aparmalıdır... Bu şeirdə A.Şaiqin humanizmi bütün qüvvəti ilə ifadə olunmuşdur” (37,338). Bu mülahizələrdə A.Şaiqin insana humanist münasibətinin, bəşəri idealının romantik ifadəsinin dünyəvi məzmunu əksini tapmışdır. Şeirən həyatı reallıqlar, sosial-siyasi hadisələrdən doğan qənaətlər əsasında yazılmasına biz də şübhə etmirik. Lakin düşünürük ki, ümumən romantizmdə özünə çox əhatəli yer alan “bəşəri qardaşlıq” ideyası romantiklərin kəşfi deyildir. Bu ideyanın kökləri kifayət qədər dərinədir. Mir Cəlal şeirdə “bəşəri qardaşlıq” ideyasının dünyəvi məzmununu dövrün siyasi-ideo-

loji tələblərindən irəli gələrək qabartmağa məcbur olsa da, öz yanaşmalarında onun dərinlərə gedən köklərinə əsaslı işarələr etmişdir. Görkəmli alim yazır: “A.Şaiqin bu əsəri ruhən L.Tolstoyun “bir-birinizə məhəbbət edin” tövsiyəsi ilə Əli bəy Hüseynzadənin bu dövrə aid olan “Nicat məhəbbətdədir”, T.Fikrətin “Torpaq vətənim, növi-bəşər millətim!” və “İnan-dım” sərlövhəli əsərləri ilə müəyyən dərəcədə həmahəng səslə-nir” (37,338).

Əslində Mir Cəlalın “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeiri ilə misal üçün, deyək ki, Ə.Hüseynzadənin “Nicat məhəbbətdə-dir” əsərini müqayisə müstəvisinə gətirməsi A.Şaiqin şeirinin ideya-məzmun qaynağını, hətta demək olar ki, fəlsəfəsini açır.

Ə.Hüseynzadənin ictimai-siyasi həyata verdiyi təhlillər “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeirində “bəşəri qardaşlıq” ideyasının aktualanmasının və bədii təhlil müstəvisinə çıxarıl-masının səbəblərinə aydınlıq gətirir. Ə.Hüseynzadə, ilk növbə-də, A.Şaiqin şeirinin yazılma ərəfəsinin mənzərəsini yaradır: “1907-ci sənəyi-miladiyyə yenə bir çox əmsalı kimi al-qanlar içində qürub ediyor!... Ah! Bu al-qanlar, bu qırmızı qaranlıqlar, bu şeş cəhətdən gələn “terror” alovları... Biz bu növ hadisələri zikr və tədad etməkdən, qarelərimiz isə oxumaqdan yorulduq, bezdik. Bu gurultular, bu vəhşətlər, bu qanlar artıq əsəbimiza, həvasimizə təsir etməz oldu. Lakin nə divani-ülfi-əsgəri insan-ları asıb kəsməkdən, həbs etməkdən, nə də inqilab terroristləri bomba atmaqdan, “Brauning” sıxmaqdan yorulub usanmadılar. Rusiya vase bir qətlgaha döndü” (28,195).

Deməli, məhz, qətlgaha dönən Rusiya, qətlgaha dönən cə-miyyət, insanların bir-birinə qənim kəsilməsi “bəşəri qardaşlıq” ideyasını aktualandırır və romantikləri nicat yolunu “məhəbbət-də” axtarmağa sövq edir.

Ə.Hüseynzadədə “İnsanlara məhəbbət, yeganə və həqiqi hübullahdır” şəklində meydana çıxan ideya – çıxış yolu A.Şa-iqdə “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şəklində ifadəsini tapır.

Ə.Hüseynzadə “Allah sevgisi”nin “yeganə və həqiqi” təzahürünün “insanlara məhəbbətdə meydana çıxması” qənaətindən çıxış edir və dərin təəssüf hissi keçirir ki, “bəşəriyyət özü 13 əsr, yaxud 20 əsrdən bəri təcəllə edən bu həqiqəti (Hübbullah həqiqətini – T.S.) alqışlayırmı? ... Heyhat?...” (28,195). Demək, Mir Cəlalın “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeirinin Ə.Hüseynzadənin “Nicat məhəbbətdədir” əsəri ilə səsələşməsi məsələsini meydana atması romantik şairin də bəşəriyyətin çıxış yolunu “hübbullah”da görməsi fikrini önə çıxarmağa əsaslı təkan verir.

Həmin məqalədə “nicat məhəbbətdədir” fəlsəfəsinə böyük mütəfəkkirin verdiyi açılışı bir də xatırlayaq. Ə.Hüseynzadə “İslamın əzəmi-müctəhidindən biri olan imam Siyuti həzrətləri”nə istinadla deyir: “İnsanlara məhəbbət yeganə və həqiqi “hübbüllahdır”. Ə.Hüseynzadə imam Siyuti həzrətlərinin fikrinə belə bir açılış verir: “Məhəbbət nədir? Məhəbbət insanların haqq yolunda bir-birilərini və hər biri cümləyi sevmələridir” (28,195). İmam Siyutin mülahizələrinə verilən bu açılış (elə İmamın öz mülahizələri də) əslində İslamın fəlsəfəsinə əks etdirir. İslam “Tövhid”inin əsasında dayanan “Hübbullah” – “Allah sevgisi” insanları birləşdirmək məqsədi daşıyır.

Sovet ədəbiyyatşünaslığı “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeirini nə qədər dünyəvi məzmunun romantik ifadəsi kimi təqdim etməyə çalışsa da, bu təhlillərin ümumi ahəngində onun İslam fəlsəfəsinə istinadla yazıldığını işarələyən məqamlar tapmaq mümkündür. Mir Cəlalın təhlillərindən sonra bu istiqamətdə M.C.Cəfərovun mülahizələri diqqətimizi çəkir. Şeirin ümumi və əsas ideyasını “bəşəriyyətçilik” kimi xarakterizə edən M.C.Cəfərov M.Hadi və S.M.Qənizadə yaradıcılığından nümunələr gətirərək, bu ideyanın xırda burjua hümanizminin təzahürü kimi meydana çıxması fikrini irəli sürür və yazırdı: “Gəlinlər həmayili” əsərinin qəhrəmanının dili ilə S.M.Qənizadə deyirdi: “Amma bu əmrə bərəks əhli bəsarət hesab olunan şəxslər

elm-hal ilə insaniyyət dövrəsinin tamam etdiklərində axır arif söyləmiş mətləb üstündə qərar tutarlar, yəni “kürreyi-ərz vətənim və insaniyyət müəllimimdir” deyibən...hamı insanların üxüvvət kəməndi ilə bir-birinə bağlamaq istərlər. Barəkallah belə şəxslərə!

Güman edirəm ki, millət və ya məzhəb ixtilafı hərgiz üxüvvətə mane ola bilməz, çünki üxüvvət üçün əgər bir şərt var isə, yəqin ki, həmməzhəblik və ya həmmillətlik deyil, insaniyyət və həqqaniyyətdir. Zira ki, insan var ikən millət yox idi və həqqaniyyət var ikən məzhəb yox idi...İnsaniyyəti atıb millətə yapışmaq və ya həqqaniyyəti atıb məzhəbi tutmaq eyni xüsunətdir...(xüsumətdir- olmalıdır-T.S.)” (31,73-74). M.C.Cəfərov XX əsr sənətkarlarının “bəşəriyyətçilik” ideyasına aşağıdakı kimi təfsir verirdi: “Nə dil fərqi, nə din, etiqad fərqi, nə incil, nə quran, nə mühit dənizləri insanları, xalqları, millətləri bir-birindən ayırmamalı idi”(14,112). Milli sənətkarların “bəşəriyyətçilik”, “bəşəri qardaşlıq” kimi təqdim etdiyi ideyanın ədəbiyyatşünaslıqda bəzən milliyyət sevgisinin bəşəri sevgiyə qarşı qoyulması, din, millət mənsubluğunun inkar edilməsi kimi başa düşülməsi müqabilində, M.C.Cəfərovun təfsiri ilə razılaşmaq lazım gəlir. Ancaq sovet ədəbiyyatşünaslığı bu “bəşəri qardaşlıq”ın qaynağını, məntiqini başa düşməyə çətinlik çəkir, bəlkə də başa düşdüyü halda, ideolojinin təsiri altında şeiri bu qaynaqdan, məntiqdən sərf-nəzər edir, ona görə də əsas ideyanı mücərrəd “ümumi məhəbbət” ideyası ilə bağlayırdı. Əslində isə mücərrədlik şeirin ideyasında yox, ədəbiyyatşünaslığın təfsirində meydana çıxırdı. Mahiyyətə varmaq üçün qayıdaq M.C.Cəfərovun ümumən maraqlı və yerində olan müqayisəsinə. Alimin S.M.Qənizadədən gətirdiyi sitata verdiyi şərhin alt qatında yazığının “ümumi məhəbbət” ideyasını milli və dini mənsubluğa qarşı qoyması fikri də yer alır. Məhz bu baxış nöqtəyi-nəzərindən S.M.Qənizadənin millət və din anlayışına baxışları, fikrimizcə, təhrif olunur. Bəs, əsl həqiqətdə S.M.Qənizadənin mə-

sələyə yanaşması necə idi? Məsələ burasındadır ki, o, “ümumi məhəbbət”, “bəşəri qardaşlıq” ideyalarını milli və dini mənsubluğu inkar edən cəhət kimi başa düşmürdü. S.M.Qənizadəyə görə, onların münasibəti küll ilə cüzün münasibətləri timsalında idi: “Hər bir millət bəni-insandan bir cüzv ikən, millətpərəstlik həm ümumi insaniyyətdən bir cüzv kibidir və habelə hər bir məzhəb fərcəhəticə həqiqət yolunun bir qolu ikən, məzhəbdarlıq həm həqşünaslığın bir cüzvünə mütəbiət kibidir”(31,73). S.M.Qənizadənin inamına görə, cüz küll ilə, milliyyət təəssübü insaniyyət təəssübü ilə qarşı-qarşıya qoyulmamalı, milliyyət və məzhəb təəssübü insaniyyət və din (haqq yolu) təəssübündən üstün tutulmamalıdır və əgər tutulursa “bəs yəqin səbəbi tərbiyəmizin nasəvablığıdır” (31,73).

Həqqaniyyət nə deməkdir? Ədəbiyyatşünaslığımız bu anlayışın üstündən adətən sükutla keçərək məzhəb anlayışını “din” anlayışı ilə eyniləşdirir və alınan məntiqi nəticə bu olur ki, romantikər “bəşəri qardaşlıq” ideyasına üstünlük verərək, dini və milli mənsubiyyətə qarşı çıxırdılar.

Əslində isə onlar milləti “ümumi insaniyyət”in, yəni bəşəriyyətin tərkib hissəsi hesab etdiyi kimi, dini də “bəşəri qardaşlıq”a – “üxuvvət”ə aparın ikinci əsas şərt hesab edirdilər.

S.M.Qənizadənin bədii təfsirində “üxuvvət”də dinin oynadığı rol “həqqaniyyət” şəklində yer alır: “... Çünki üxuvvət üçün əgər bir şərt var isə ... inasiyyət və həqqaniyyətdir”. Həqqaniyyət “haqq olan” dinin yoludur və bu din İslamdır. Qurani-Kərimin ən müxtəlif surələrindəki çoxsaylı ayələrdə bu məsələyə aydınlıq gətirilmişdir: “Allah yolunda (haqq olan) din, əlbəttə, İslamdır” (Ali İmran surəsi, 19-cu ayə); “...Müsəlman olanlar haqq yolu axtarıb tapanlardır” (Əl Cinn surəsi, 14-cü ayə). Yasin surəsində (4-cü ayə) oxuyuruq: “Doğru yoldasan. (Doğru yol üzrə göndərilən peyğəmbərlərdənsən... Allahın əsl tövhid dini olan İslam dinindənsən. Bu yolu tutub gedən haqqa yetişər)”.

A.Şaiq də S.M.Qənizadə kimi, insanlığın çıxış yolunu “dəsti üxuvvət”də görür. “Uxuvvət” dini anlayışdır və mənası “qardaşlıq” deməkdir. Onun Qurani-Kərimdəki ifadəsi aşağıdakı kimidir: “Həqiqətən, möminlər (dində) qardaşdılar” (əl-Hucurat surəsi, 10-cu ayə). Ali-İmran surəsində (103-cü ayə) möminlərin qardaşlığı daha əhatəli şərh olunur: “Hamılıqla Allahın ipinə (dininə, Qurana) möhkəm sarılın və (firqələrə bölünüb bir-birinizdən) ayrılmayın. Allahın sizə verdiyi nemətini xatırlayın ki, siz bir-birinizə düşmən ikən O sizin qəlblərinizi (İslam ilə) birləşdirdi və Onun neməti sayəsində bir-birinizlə qardaş oldunuz. Siz oddan olan bir uçurumun kənarında ikən O sizi oradan xilas etdi”. Qurani Kərimin Ali-İmran surəsində möminlərə çatdırılan ayə A.Şaiqin istinad nöqtəsidir və ifadəsi belədir:

Uzadın dəsti uxuvvət, sıxalım,
Rişeyi-zülmü, nifaqı yıxalım.

İndiki məqamda “dəsti uxuvvət”in mənası aydındır. Bəs, “rişeyi-zülmü, nifaqı yıxalım” dedikdə A.Şaiq nədən bəhs açır, nəyi nəzərdə tutur? Bizim ədəbiyyatşünaslığımız “zülm”, “nifaq” anlayışlarının həmişə sosial mənasını qabartmış, ona sinfi məzmun vermişdir. A.Şaiqin şeirinin polifonik məzmununda, əlbəttə, sosial məna vardır. Lakin şeirin məna və mahiyyəti anlayışların sosial məzmunu ilə axıra qədər və həqiqi mənada izah edilə bilməz. A.Şaiqin şeirindəki “zülm” və “nifaq” anlayışları Qurani-Kərimdən gəlir. Ət-Talaq surəsində (1-ci ayə) deyilir: “Allahın müəyyən etdiyi hədləri aşan kimsə özünə zülm etmiş olar...” Qurani-Kərimdə “özünə zülm etmək” bir olan Allaha sitayiş etməmək, ona şəriq qoşmaqdır, möminliyin şərtlərindən uzaq qalmaqdır. “Allahdan başqa heç bir tanrı (məbud) yoxdur”a inam (ət-Təğabun surəsi, 13-cü ayə) möminliyin ilkin və əsas şərti kimi irəli sürülür. Buna görə də “firqələrə bölünmək” İslama nifaq salmaq kimi qəbul edilir. Qurani-Kərimə görə, “firqələrə bölünən”, Allaha şəriq qoşan insan, ilk

növbədə, özünə zülm etmiş olur. Məhz o mənada ki, bu əməli ilə Qiyamət günü cəhənnəmi satın almış olur. A.Şaiq “rişeyi-zülm”ə, “nifaq”a qarşı çıxanda, ilk növbədə, “hamılıqla Allahın ipinə (dininə, Qurana) möhkəm sarıl”mağı nəzərdə tutur, məzhəb ayrılığını “firqələrə bölünmək” kimi başa düşərək, insanı özü-özünə zülm etməkdən qaçmağa səsleyir. Şeyrin geniş yayılmış variantlarından birindəki aşağıdakı beyt bunu nəzərdə tutur:

Yetişər kinü ədavət daşımaq,
Qoxumuş məzhəblərdə yaşamaq.

A.Şaiqə görə insan özü-özünə zülmədən məzhəb ayrılığına son vermək və bir olan Allah ətrafında birləşməklə qurtula bilərlər, “rişeyi-zülm”ə, “nifaq”a ancaq bu şəkildə son qoymaq olar.

Qurani-Kərimdə “zülm” anlayışının sosial məzmununu da kifayət qədər işləkdir. Möminliyin şərtlərində insana hörmət və qayğı ilə yanaşmaq, hər şeyə halallıq prizmasından baxış aparıcıdır. Buna görə də haqqı olanın haqqının mənimsənilməsi batil əməl sayılır və həmin insanın həm özünə, həm də haqqını mənimsədiyi insana zülmü kimi mənalandırılır. Aşağıdakı ayə bu mənanı özündə ehtiva edən ayələr sırasındadır: “Elə isə yetimə zülm etmə” (əz-Zuha,9-cu ayə).Əl-Fəcr surəsindəki 17-19-cu ayələri bu ayənin daha təfərrüatlı açılışı kimi də qəbul etmək olar: “Xeyr! (Belə deməyin). Doğrusu, siz özünüz yetimə hörmət etmirsiniz (yetimin haqqını vermirsiniz). Mirası (halal-haramına) varmadan yeyirsiniz (qadınların, uşaqların paylarını vermirsiniz)”.Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, A.Şaiqin şeyri öz polifonik məzmununda zülmün bu mənasını da öz içərisinə alır. Əslində, şeyrin yazılma səbəbi zülmün sosial məzmununu ilə daha çox əlaqələndirilir. Lakin sosial amil kimi “zülm” anlayışının tarixi kökləri araşdırılır və çağdaş insanın, çağdaş dünyanın xarakterinə çevrilən keyfiyyətin yaranma tarixinə nüfuz etməyi, vəziyyətdən çıxış yolu tapmağı zəruri şərtə çevirir:

Əsrlərdən bəri zülmə alışan,
Ey pərakəndə dağılmış insan.

Aldımı qəlbinizi qısvətü-şum,
Yaxdımı ruhunuzu badi-səmun?
Gəlirmi sizə xoş qanlı həyat?
Həsəb, nasıl unudulmuş, heyhat?

İştə tarixi acub bir baxınız!
Fitnəyi, zülmü, nifaqı yaxınız!

Şeirə verilən son təhlillərdən biində oxuyuruq: “Şairin fikrinə görə, əsrlərdən bəridir insanlar “zülmə alışaraq qan qusur”, bu o qədər olmuşdur ki, bəşəriyyət unudulmuşdur, ancaq bu həyat insanlığa xoş gələ bilməz. Şair bəşəriyyətə üz tutaraq tarixə müraciət etmələrini, “fitnəni, zülmü, nifaqı” məhv etmələrini xahiş edir” (20, 216). Çağdaş ədəbiyyatşünaslığın bu şərhilə razılaşaq. Ancaq elə buradaca ortalığa sual çıxır ki, şair “fitnəni, zülmü, nifaqı” məhv etmənin yolunu nədə görür? Bəşəriyyəti hansı yola dəvət edir?

Bəlkə bu bizim uzun illər adət etdiyimiz və sənətkarların boynuna qoyduğumuz “inqilaba çağırış”dır, “inqilabi mübarizə”yə dəvətdir? Yox, belə deyil, ən azı bu şeirdə məsələyə marksistcəsinə həll vermək A.Şaiqin xəyalından belə keçməmişdir. A.Şaiqin romantik düşüncəsi məsələni idealistcəsinə həll edir. Bu isə o deməkdir ki, bəşəriyyətin əsrlərdən bəri zülmə alışmasının, “pərakəndə, dağılmış” halda qalmasının tarixdən üzünə bəri gələnin və bu günümüzə qədər davam edən ciddi səbəbləri var. Bu günün insanları bu səbəblər üzərində düşünməlidir və A.Şaiq bizi bu səbəblər üzərində düşünməyə, düşünərək səbəbləri aradan qaldırmağa səsəlayir. A.Şaiq bəşər övladının bu günkü günə qədər “pərakəndə”, “dağılmış” vəziyyətdə qalmasını onun özünün-özünə zülmündə axtarır. Əslində insan ona göstərilən yol ilə getsə, zülm içində, “pərakəndə”, “dağıl-

mış” vəziyyətdə qalmaz, “qanlı həyat” yaşamağa məcbur olmaz. Ortaya çoxsaylı suallar çıxır. Yaxşı, söhbət ictimai inqilablar vasitəsilə zülmü, nifaqı aradan qaldırmaqdan getmirsə, insanın alışdığı bu zülmü şərtləndirən səbəblər harada axtarılmalıdır? Bu hansı tarixdir ki, biz onu açıb baxmalıyıq və bu tarix bizə doğru yolu göstərməlidir? Ən nəhayət, haqqında söhbət gedən və bütün bu nifaq və zülmlərin, dağılma və pərakəndəliyin səbəbi kimi göstərilən “unudulmuş həsəb” dedikdə şair nəyi nəzərdə tutur? Söhbət monoteist dinlərin tarixindən gedir (Ə.Hüseynzadənin haqqında söhbət açdığımız məqaləsindəki bir məqamı yenidən xatırlayaq: “Bəşəriyyət özü 13 əsr, yaxud 20 əsrdən bəri təcəllə edən bu həqiqəti (“hübullah” həqiqətini – T.S.) alqışlayırmı? ... Heyhat?”). Söhbət insanın dinə inancının mükəmməlliyindən və qeyri-mükəmməlliyindən gedir və nəhayət, söhbət insanın dini inancının mükəmməlliyini və qeyri-mükəmməlliyini tənzimləyən müqəddəs kitablardan gedir. Bu kitablarda müəyyən olmuş “həsəb”in – “ölçü”nün, başqa sözlə, müəyyən olmuş qaydanın unudulmasından gedir. Ən nəhayət, söhbət ondan gedir ki, bu “həsəb” – “ölçü” harada müəyyənləşir və necə müəyyənləşir.

Maraqlıdır ki, sovet dövrünün son tədqiqatlarında şeirin yazılması ilə bağlı bəzi faktlara diqqət çəkilməsi bu suallara cavab tapmağa yardımçı olur. Azərbaycan romantizminin istedadlı tədqiqatçılarından biri kimi tanıdığımız V.Osmanlı A.Şaiqin bu şeirinin “klassik Alman romantizminin banilərindən Novalisin məşhur bir şeiri”nə bənzətmə kimi yazıldığını vurğulayır. V.Osmanlı yazır: “Müxtəlif romantik ədəbiyyatlarda həmin şeirə bənzər mənzumələr yazılmışdır. Onlardan biri, bəlkə də ən müvəffəqiyyətli Azərbaycan romantikinə “Hamımız bir günəşin zərrəsiyik” şeiridir” (44,130).

V.Osmanlı hər iki şeir arasında ideya-məzmun yaxınlığını sübut etmək üçün həmin şeirlərdən parçalar təqdim edir. A.Şaiqdən təqdim olunan parçadakı:

“Ayırmaz bizləri ümmanü-mühit”.

“Ayırmaz bizləri İncil, Quran” –

misralarına qarşılıq olaraq Novalisdən aşağıdakı misraları verir:

“Uzaq olanlar yaxınlaşmalıdır”.

“Axı biz eyni məbədgahda ibadət edirik”.

V.Osmanlı A.Şaiqin:

“Uzadın dostluq əlini sıxalım,

Rişeyi – zülmü, nifaqı yıxalım!

Qəlbimizdə yaşasın möhrü vəfa

Verəlim bir-birinə dəsti-vəfa”

“Hamımız bir günəşin zərrəsiyiz” –

misraları qarşısına Novalisin aşağıdakı misralarını çıxarır:

“Dost əlini mənə uzat, qardaşım ol mənim,
axirət gününədək.

Məndən nəzərlərini çəkmə,

Biz birgə hərəkət etməliyik,

Biz eyni xoşbəxtlik soraqlısıyıq”.

“Biz bir səmanın altındayıq”.

Hər iki şeirin ideya-məzmununda ortaq cəhətlərə diqqət çəkən tədqiqatçı onların forma yaxınlığını şərtləndirən bəzi məqamları da təhlil müstəvisinə gətirərək A.Şaiqin şeirinin Novalisə bənzətmə olduğundan bəhs açır. Lakin bizim V.Osmanlının təqdim etdiyi parçaları yenidən müqayisə müstəvisinə çıxarmağımız tamam başqa bir məqsədə xidmət edir. Həmin müqayisə A.Şaiqin (həmçinin Novalisin) şeirinin dini məzmun qatını və nəticə etibarını ilə fəlsəfəsini və ideyasını konkretləşdirməyə imkan verir.

A.Şaiqin şeiri ilə Novalisin şeirinin əlaqələrini müəyyənləşdirib, onları sintez etsək, maraqlı bir mənzərənin şahidi olarıq:

“Ayırmaz bizləri ümmanü mühit”, ona görə də “uzaq olanlar yaxınlaşmalıdır”.

“Ayırmaz bizləri İncil, Quran”, çünki “biz eyni məbədgahda ibadət edirik”.

“Uzadın dostluq əlini sıxalım”, nəticəsi o olsun ki, “qardaşım ol mənim axirət gününədək”.

“Biz birgə hərəkət etməliyik” ki, “rişeyi-zülmü, nifaqı yıxalım”.

“Verəlim bir-birinə dəsti-vəfa”, ona görə ki, “biz eyni xoşbəxtlik soraqlısıyıq”.

“Biz bir səmanın altındayıq”, ona görə də “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz”.

İlk baxışdan paradoksal görünən kifayət qədər məqamlar önə çıxır. Bir tərəfdə İncil və Quran – fərqli dinlərə məxsus müqəddəs kitablar, ikinci tərəfdə “eyni məbədgah” dayanır. Üstəlik şair öz məntiqi ilə israr edir ki, “ayıramaz bizləri İncil, Quran”. Fərqli dinlərə məxsus müqəddəs kitabların bizi ayıra bilməməsi (əks məntiqlə düşünsək, birləşdirməsi) hansı məntiqlə izah olunmalıdır? Sualın cavabını Novalisin şeirində tapırıq: “Axı biz (yəni istər İncilə, istərsə də Qurana iman gətirənlər-T.S.) eyni məbədgahda ibadət edirik”. “Eyni məbədgah” eyni məbudada ibadət olunan yerdir. İncilin də, Quranın da, başqa sözlə, xristianlığın da, İslamın da istinad verdiyi məbud “bir olan Allahdır”. İncil də, Quran da “bir olan Allah”a sitayiş xristianlığın və İslamın təməl prinsipi, əsas qanunu elan etdiyi üçün onlar insanları ayırmır, birləşdirir. Ayrılıq dinlərin adıdadır, təməl prinsiplərdə onlar bir-birini tamamlayır. Onların (İncilin və Quranın, eyni zamanda, Tövrənin) yerinə yetirdiyi missiya vardır. Qurani-Kərimdə Allah özünün nazil etdiyi bütün kitabları etiraf edir, onlara yetərincə dəyər verir, hər ikisinin mühüm tarixi missiya yerinə yetirdiyini buyurur. Sonuncu müqəddəs kitab kimi Qurani-Kərimin gəldiyini dönə-dönə təkrar edir, ona iman gətirməyi vacib sayır.

Ali-İmran surəsində (19-cu ayə) “Allah yanında (haqq olan) din, əlbəttə, İslamdır” deyərək buyuran Allah Əl-Maidə surəsində öz buyurduğunu belə şərh edir: “Ey kitab əhli! Sizə Kitabda (Tövrətdə və İncildə) gizlətdiyiniz şeylərin bir çoxunu

bildirən, bir çoxunu da sizə bağışlayıb üstünü vurmayan (və ya sizdən bir çoxunu bağışlayan) Peyğəmbərimiz gəldi. Artıq Allah tərəfindən sizə bir nur və açıq-aydın bir Kitab (Quran) gəldi. Allah öz lütfünə sığınanları onunla (Peyğəmbər və Quran vasitəsilə) əminəmanlıq (sülh) yollarına yönəldər, onları öz iznilə zülmətdən nura çıxarar və düz yola istiqamətləndirər!” (15-16-cı ayələr).

Qurani-Kərimin nazil edilməsi ilə bəşəriyyətin, bütün insanların qarşısına müsəlmanlığı qəbul etmək, Qurani-Kərimə iman gətirmək funksiyası qoyulur. Bu, əlbəttə, Tövrətdən və İncildən imtina deyil. Qurani-Kərim “özündən əvvəlkiləri (Tövrəti və İncili) təsdiq” edən (Yunis surəsi, 38-ci ayə) kitabdır. Qurani-Kərimdə məsələ belə qoyulur. Mömin yəhudi onlar üçün nazil edilmiş Tövrətə inanmalıdır. Mömin xaçpərəst də onlar üçün nazil edilmiş İncilə inanmalıdır. Lakin Qurani-Kərimin nazil edilməsindən sonra mömin yəhudi Tövrətə və Qurani Kərimə, mömin xaçpərəst isə İncilə və Qurani-Kərimə inanmağa və iman gətirməyə borcludur. Qurani-Kərimin əl-Qəsəs surəsində “(İki kitaba – Tövrətə və Qurana inananlar)”a “iki dəfə mükafat veriləcəyi” bəyan olunur (54-cü ayə). Qurani-Kərimdə Allahın sıx-sıx insanlara müraciət edərək, onları İslama dəvət etməsi və Qurani-Kərimə iman gətirmələrinin vacibliyini bildirməsi bəşərin nicat yolunun Qurani-Kərimdən keçdiyini göstərir. Əl-İsra surəsində deyilənlər (ayə 92) bunun təsdiqidir: “(Ey insanlar!) Həqiqətən bu tövhid dini olan İslam) tək bir din olaraq sizin dininizdir. Mən də sizin rəbbinizəm. Buna görə də yalnız Mənə ibadət edin!” “(Ey insanlar!)” xitabı ilə bu məzmununda nazil olan ayələrin sayı Qurani-Kərimdə kifayət qədərdir.

Elə isə, ortaya belə bir məntiqi sual çıxır. Əgər Xristianlıq da, İudaizm də “Allahın vəhdaniyyəti”ni tanıyan dinlədirsə, İncil və Tövrətin də əsasında Tövhid dayanırsa, onda İslam dininin gəlişi, Qurani-Kərimin nazili hansı ehtiyacdən doğurdu? Qurani-Kərimdə İslam dini nə üçün “bütün dinlərdən üstün”

(Əl-Hucurat surəsi, 28-ci ayə) elan olunur? Nə üçün Qurani-Kərimdə İslam dininə “Allahın əsl tövhid dini olan İslam dini” (Yasin surəsi, 4-cü ayə) kimi xarakteristika verilir?

Əslində bunun cavabı çox sadədir. Xristianlıq və İudaizm Tövhid dinləri olaraq bəşəriyyətin müəyyən qismini əhatə edirdi. İslam dini monoteist dinlərin tarixində yeni və sonuncu mərhələdir. İslam dininin xristianlıq və İudaizmdən fərqli, əsas cəhəti onun bütün bəşəriyyəti əhatə edən din kimi nazil edilməsidir. Qurani Kərimdə İslam dininə xristianlığa və İudaizmə paralel, onlarla eyni statuslu din kimi yanaşılmır. Qurani- Kərim İslamı yer üzündəki insanların müəyyən bir qismini (Xristian və İudaizm dinlərində olduğu kimi) əhatə edən Tövhid dini kimi təqdim etmir. Qurani- Kərimdə “müsəlman” anlayışı “Allaha təslim” mənasını verir, bir olan Allahı tanıyanların hamısı müsəlman kimi qəbul edilir. Məhz bu məntiqlə Əl-İsra surəsində elan olunur: “Həqiqətən, bu Quran (bütün bəşəriyyəti) ən doğru yola (İslama) yönəldir...” (9-cu ayə).

Deməli, Qurani-Kərimə Allahın verdiyi daha böyük dəyərin arxasında sonuncu müqəddəs kitabın **bütün insanları** Tövhid (bir olan Allaha inam) ətrafında birləşdirməsi mənəvi cəhətdən insanların parçalanmasının qarşısını alır, insanlar arasındakı nifaqın, insanların bir-birinə zülm etməsinin potensial mənəvi-psixoloji səbəblərini aradan çıxarır. İslam dininin üzərinə düşən bu missiya Qurani- Kərimdə dönə-dönə təsdiq olunur: “(Ya Rəsulum!) Biz (Quranı) sənə haqq olaraq, özündən əvvəlki kitabı (bütün ilahi kitabları) təsdiq edən və onu qoruyan (və ya onların doğruluğuna şahid) olaraq endirdik. Sən onların arasında Allahın nazil etdiyi (Quran) ilə hökm et... Hamınızın axır dönüşü Allahadır...” (əl-Maidə, 48-ci ayə).

Buradan belə bir nəticə çıxır ki, Tövrətin və İncilin əsasında dayanan Tövhid inancı Qurani-Kərimdə tamamlanır və yer üzünün bütün insanlarına aid olur. İslamda Tövhid bütün insan-

ları birləşdirir. Qurani-Kərimin fəlsəfəsi də bu birləşdiricilik missiyasında meydana çıxır və zaman-zaman müasirlik qazanır.

“Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeirinin müəllifi İslam Tövhidinin bu birləşdiricilik missiyasından çıxış edir, onun fəlsəfəsinə söykənir:

Həpimiz bir yuva pərvərdəsiyiz,
Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz.

A.Şaiq Yerini, Göyün Allah tərəfindən yaradılmasına inamı, bir olan Allah ətrafında birləşməyi insanlığın üzərinə düşən baş vəzifə, insanlığı qurtaracaq, xilas edəcək yol hesab edir. “Bir günəş” metaforası “bir olan Allah”ı nəzərdə tutur və bu bənzətmə bütün məntiqi, məna və mahiyyəti ilə Qurani- Kərimə istinad edir. Çünki nur, işıq sözün həqiqi mənasında Günəşin sifəti, mahiyyəti və missiyasıdır, məcazi mənada bir olan Allahın sifəti, mahiyyəti və missiyasıdır. Günəş və bir olan Allah əlaqələrinin bağlılıqları Qurani- Kərimdə bütün təfərrüatı ilə yer alır. Ən Nur surəsində deyilir:

“Allah göylərin və yerin nurudur (Kainatı yaradıb ona nur verən, yer və göy əhlinə haqq yolu göstərən xalıqdır). Onun (Peyğəmbərimizin və möminlərin qəlbində olan) nuru, içində çıraqlıq olan bir taxçaya (çıraqdana) bənzər; taxçadakı o çıraq bir qəndilin içindədir, o qəndil isə, sanki parlaq bir ulduzdur. O çıraq nə şərqdə, nə də qərbdə (aləmin ortasında) olan mübarək bir zeytun ağacından yandırılır. (Şərqdə deyildir ki, günəş batdıqda, qərbdə də deyildir ki, günəş doğduqca qaranlıqda qalsın). Onun (zeytun ağacının) yağı özünə od toxunmasa da, sanki (haradasa) işıq saçır. O, nur üstündə nurdur. Allah dilədiyini öz nuruna qovuşdurur (istədiyinə öz nurunu bəxş edib cənnət yolu ilə İslam dininə yönəldir...)” (35-ci ayə).

A.Şaiq yazır:

Ayıramaz bizləri təğyiri-lisan,
Ayıramaz bizləri təbdili-məkan.

Ayıramaz bizləri ümman, mühit,
Ayıramaz bizləri səhrayi-bəsit.
Ayıramaz bizləri əzmətli cibəl,
Ayıramaz: şərq, cənub, qərb, şimal.

İstər-istəməz ortaya sual çıxır. Dil ayrılığı, məkan, mühit fərqi, ayrı-ayrı məkanlarda yaşamağımız, dünyanın dörd tərəfinə yayılmağımız bizi nə üçün ayıra bilməz? Bütün bu fərqlərə baxmayaraq biz birik. A.Şaiqin söykəndiyi məntiq hansıdır? A.Şaiq hansı məntiqlə, hansı fəlsəfə ilə bəşəriyyəti bütün bu ayrılıqların fəvqündə görür? Ümumiyyətlə, bütün bu ayrılıqların hamısından yüksəkdə dayanan və insanları birləşdirən bir qüvvə varmı? Romantik şair bütün bu suallara öz şeirində tam məntiqi, heç bir şübhəyə yer qoymayan bir cavab verir. Daha doğrusu, A.Şaiqin şeiri başdan başa bu suala verilən cavabdır.

“Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz”, ona görə də:

Ayıramaz bizləri əzmətli cibəl,
Ayıramaz: şərq, cənub, qərb, şimal.

Bizi birləşdirən zərrəsi olduğumuz Günəşdən – bizi yarıdan Allahdan içimizə düşən işıqdır, nurdur. Bu nur Allah sevgisidir, bir olan Allaha inam və iman gətirməkdir. Bir olan Allaha inam və imanımızda bütöv olarıqsa, içimizdə daim ilahi bir nur yanar və o nur bizi birləşdirər.

“Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeiri dünyanın qan dənizinə, Ə.Hüseynzadənin təbiri ilə desək, “qətlgaha” çevrildiyi zamanda insanı “ancaq içində yanan Allah nuru xilas edə bilər” inamını önə çıxarır.

İlkin araşdırmalar göstərir ki, bu inam nəinki “Həpimiz bir günəşin zərrəsiyiz” şeirinin, nəinki A.Şaiqin yaradıcılığının, eyni zamanda, bütün Azərbaycan romantizminin və hətta realizminin fəlsəfi əsasında dayanır, estetik düşüncənin istiqamətini müəyyənləşdirir. Nəhayət, bunu görməyin, ədəbiyyatımızın həqiqi sifəti kimi ortaya çıxarmğın vaxtı yetişmişdir.

IV.2.CƏFƏR CABBARLI DRAMATURGIYASI

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatının nəhəng simalarından biri, heç şübhəsiz ki, Cəfər Cabbarlıdır. Onun yaradıcılığı bütövlükdə sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığının, eyni zamanda, müstəqillik dövrü elmi düşüncəsinin diqqət mərkəzində olmuşdur. M.Ə.Rəsulzadə, Ə.Nazim, M.Arif, Ə.Sultanlı, M.Əlioğlu, V.Osmanlı, Y.Qarayev, R.Əliyev, T.Məmməd, B.Əhmədov, R.Əhmədov kimi tədqiqatçılar onun yaradıcılığını müxtəlif istiqamətlərdən elmi təhlil obyektinə çevirmişlər. Ədəbiyyatşünaslığımızın cabbarlışünaslıq qolu bu gün də - müstəqillik dövründə də irəliyə doğru hərəkətdədir. Müstəqillik dövründə Cabbarlı irsinin tədqiqində prof. A.Rüstəmlinin xüsusi əməyi olduğunu qeyd etməliyik. Xüsusən onun Cabbarlının həyatı, əsərlərinin nəşri istiqamətindəki boşluqların doldurulmasında, təhriflərin aradan qaldırılmasındakı müstəsna əməyini vurğulamaq lazımdır.

Tədqiqatlarda da səsləndirildiyi kimi, “Cəfər Cabbarlı iki epoxanın məhsulu, oğlu, sənətkarı idi” (30,395) və bu cəhət onun yaradıcılığının mürəkkəb, hardasa həm də ziddiyyətli bir yol keçməsinə şərtləndirir, eyni zamanda, ədəbiyyatşünaslığın onun haqqındakı mövqeyinə münasibətdə müstəqillik dövrünün elmi düşüncəsində mübahisəli, fərqli baxışların meydana çıxmasına təkan verir. Ədəbiyyatşünaslıq Cabbarlı irsinə yenedən qayıdış zərurətini hələ milli müstəqilliyimizin ərafə dövründə etiraf etməyə özündə güc tapmışdır. Y.Qarayev 1989-cu ildə “Klassik sosialist realizmi – Cəfər Cabbarlı” məqaləsində yazırdı: “Hər halda bu yaradıcılığın yenedən elmi dərkinə aşkar ehtiyac yaranmışdır” (30,383).

Bu tendensiya müstəqillik dövrünün ədəbiyyatşünaslığında əsaslı şəkildə qüvvətlənmiş, aparılan tədqiqatların qüvvətli tərəfləri ilə bərabər, zəif, qeyri-obyektiv və ən əsası isə sovet rejiminin ideoloji siyasətinə söykənən tərəfləri müəyyənləşdiril-

miş, böyük sənətkarın irsinə elmi-nəzəri və metodoloji baxış zərurəti hərtərəfli əsaslandırılmışdır.

A.Rüstəmli Azərbaycan Respublikası Prezidentinin “Azərbaycan dilində latın qrafikası ilə kütləvi nəşrlərin həyata keçirilməsi haqqında” 2 yanvar 2004-cü il tarixli Sərəncamı əsasında çap olunan Cabbarlının dörd cildliyinin birinci cildində özünə yer alan “Ön söz”ündə yazır: “Bununla belə, böyük sənətkarın ədəbi-bədii yaradıcılığı, elmi bioqrafiyası dövrün və zamanın ziddiyyətləri fonunda tam, sistemli, əhatəli, konyukturalardan kənar araşdırılmamış, kifayət qədər obyektiv tədqiq edilməmişdir... Cəfər Cabbarlının geniş yaradıcılıq panoramını sosializm ideologiyasının dar və tutqun pəncərəsindən müşahidə və dərk etmək müşkül və mümkünsüzdür. XX yüzilliyin sonuncu onilliyində Azərbaycan xalqı siyasi müstəqilliyini bərpa etdikdən sonra bu böyük milli sənətkarın epoxasını, həyat və yaradıcılığını istiqlal işığında araşdırmaq, ədəbi tənqidin Cabbarlı irsini dəyərləndirmə meyarlarını obyektiv elmi prinsiplər müstəvisində nəzərdən keçirmək zərurəti yaranmışdır”(47,5). “Cəfər Cabbarlının 120 illiyinin qeyd edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Prezidentinin Sərəncamı”nda C.Cabbarlı “Azərbaycan ədəbiyyatının görkəmli nümayəndəsi, böyük şair, yazıçı və dramaturq” kimi dəyərləndirilir, onun yaradıcılığının ideya-estetik əsasları və müasirliyi haqqında qiymətli mülahizələr yer alır.

Ölkə prezidentinin “Sərəncam”ı Cabbarlı irsinin tədqiqi və təbliği nöqtəyi-nəzərdən ədəbi-elmi, mədəni və pedaqoji ictimaiyyətin üzərinə mühüm vəzifələr qoyur.

C.Cabbarlı qısa bir ömür yaşamış, keşməkeşli həyat yolu keçmişdir. Taleyin onun qismətinə cəmi otuz beş illik bir ömür yazması – 1934-cü ildə vəfat etməsi onu qarşıdan gələn repressiya burulğanından xilas etdi və yaradıcılığının qadağan edilməsinin, xalqdan gizlədilməsinin qarşısını aldı. “Sağlığında bədii nüfuzu xalq arasında qeyri-adi, rəsmi, siyasi, ədəbi dairələr-

də isə qeyri-sabit olan” (30,380) sənətkarın yaradıcılığına müsbət tendensiya ilə yanaşmağa şərait yaratdı. Heç şübhəsiz ki, bu müsbət tendensiya Cabbarlı irsini “deşifrə”dən (M.Ə.Rəsulzadə) xilas etmədi. Onun yaradıcılığının daha çox sosializm idealları nöqtəyi-nəzərindən uyğun gələn hissəsi araşdırıldı, qismən uyğun gələn hissələri bu ideallara uyğunlaşdırıldı, heç gəlməyənlərin isə nəşrinə, təbliğinə icazə verilmədi. Ona görə də “bu vaxta qədərki (məqalənin yazıldığı 1989-cu ilə qədərki zaman nəzərdə tutulur – T.S.) yasaqlı və doqmatik ədəbi güzgüdə Cabbarlı irsi heç də bütün zənginliyi ilə” (30, 381) görünə bilmədi.

C.Cabbarlı zəngin və çox istiqamətli bir yaradıcılıq yolu keçmişdir. Poeziya, nəsr və dramaturgiya onun yaradıcılıq yolunun əsas istiqamətlərini təşkil edir. Bununla bərabər, C.Cabbarlının yaradıcılığının ağırlıq mərkəzini dramaturgiyasının təşkil etməsi, sənət taleyinin ecazkarlığının, qüdrətinin və ən nəhayət, ədəbiyyat tariximizdə tutduğu yerin dəyəri daha çox bu sahədə yaratdığı əsərlərin bədii səviyyəsi ilə ölçülür. Dramaturgiyada C.Cabbarlı tam bir orijinal sənətkardır, yeni bir ədəbi istiqamətin nümayəndəsidir.

Böyük sənətkarın dramaturgiyasına elmi-nəzəri və metodoloji nüfuz cəhdindən qabaq C.Cabbarlının ədəbiyyat tariximizdəki yeri ilə bağlı bir məsələyə xüsusi diqqət yetirmək ehtiyacı yaranır. Müstəqillik illərinə qədər C.Cabbarlının öyrənilməsi və təbliği onu “Azərbaycan sovet dramaturgiyasının banisi” və həmçinin “Azərbaycan sovet ədəbiyyatında sosialist realizminin banisi” (3,380) kimi tanımaq və tanıtdırmaq tendensiyasına söykənmişdir. Bunun real və praktik nəticəsi isə o olmuşdur ki, C.Cabbarlı ədəbiyyat tarixlərində və ali məktəb dərslərlərində Azərbaycan sovet ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi təqdim edilmişdir. Bu, əlbəttə, A.Rüstəmlinin dəqiq ifadə etdiyi kimi, “Cəfər Cabbarlının geniş yaradıcılıq panoramını sosializm ideologiyasının dar və tutqun pəncərəsindən müşahidə

və dərk etmək”ə, həmçinin təbliğə gətirib çıxarmışdı. Halbuki, onun bədii irsinə hansı istiqamətdən baxılırsa baxılsın, C.Cabbarlı XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatının, xüsusən romantizminin nümayəndəsidir. Cabbarlı irsinin ən obyektiv mənzərəsini böyük sənətkarın yaradıcılığını H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhət kimi görkəmli romantiklərlə bir sırada öyrənməklə yaratmaq olar. Qeyd edək ki, ədəbiyyatşünaslığımızda bu istiqamətdə müəyyən təşəbbüslər olmuşdur. V.Osmanlının “Azərbaycan romantikləri” kitabında (1985) C.Cabbarlının yaradıcılığının H.Cavid, A.Şaiq romantizminin davamı kimi öyrənilməsi məsələyə obyektiv yanaşma təşəbbüsü kimi dəyərləndirilməlidir. Lakin təəssüf ki, bu istiqamət sonrakı illərdə lazımi qədər inkişaf etdirilməmişdir.

Xüsusən Cabbarlı dramaturgiyasına “sosialist realizmi” prizmasından baxış onun romantizmin nümunəsi kimi yaranan və qəbul edilən əsərlərini belə “sosialist realizminin estetik dəyərləri ilə qiymətləndirmək” təşəbbüsünə gətirib çıxarmışdır. Ona görə də, C.Cabbarlı irsinin sovet dövrü ədəbiyyatında yox, XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbiyyatı mərhələsində öyrənilməsi metodoloji baxımdan ən düzgün yoldur. Bu yol Cabbarlı irsinin əsas hissəsini “sosialist realizmi”nə gedən yolun başlanğıcı kimi təqdim edən elmi baxışdan qurtarar və bu irsə onun həqiqi mahiyyətini, yazıldığı metodun estetik prinsiplərini əsas götürərək dəyərləndirmək imkanı verir. Bu prizmadan yanaşanda bəzi suallar meydana çıxır ki, onlara cavab vermək lazım gəlir.

Sovet ədəbiyyatşünaslığında Cabbarlı dramaturgiyasının I dövrü öyrənilərkən, müşahidə edirik ki, sənətkarın ilk dramı olan “Vəfalı Səriyyə” əsəri çox vaxt araşdırmalardan kənar qalır. Məsələn, belə bir halı M.Əlioğlunun, Y.Qarayevin, V.Osmanlının tədqiqatlarında müşahidə etmək mümkündür. C.Cabbarlının keçdiyi dramaturji yolun başlanğıcında dayanan bu əsərin çox vaxt tədqiqatlardan kənar qalmasının əsas səbəbi

nədir? Bəlkə, ilk dramaturji təcrübə kimi əsər tədqiqatçıları təmin etməmişdir? Bu hətta bu cür olmuş olsa belə, tədqiqatçıların Cabbarlının romantik dramaturgiyası haqqında söhbətə “Solğun çiçəklər”dən başlamasına elmi əsas vermir. Digər tərəfdən, əsər üzərində diqqətli müşahidələr “Vəfalı Səriyyə”yə ögey münasibətin metodoloji xarakter daşdığını söyləməyə əsas verir.

Əslində “Vəfalı Səriyyə” müəllifin yaradıcılıq aləminə hansı dünyagörüşü mövqeyindən başlamasını açıq-aydın ortaya qoyan bir əsərdir. Bu mənada Cabbarlı dramaturgiyasına obyektiv elmi baxış üçün bu əsər ciddi material verir. Lakin görünür ki, C.Cabbarlı dünyagörüşünün mahiyyətini açan ilk pyesi məhz bu cəhəti ilə sovet dövrü ədəbiyyatşünaslığımızı təmin etməmişdir.

Cabbarlı ümumən götürəndə və öz yaradıcılıq stixiyası etibarlı ilə romantik sənətkardır. Romantizm üçün də milli həyat problemlərinin birbaşa inikası o qədər də səciyyəvi cəhət sayılmır. Lakin XX əsrin əvvəllərinin romantik sənətkarları içərisində milli həyat problemlərini romantik planda əks etdirmək baxımından C.Cabbarlı birinci yerdə durur və bu cəhət onun romantik üslubunun dominantı kimi götürülə bilər.

Hər hansı bir ideala və yaxud həyat hadisəsinə bədii nüfuzda eşq süjetinin ön mövqedə durmasının estetik prinsiplərdən birinə çevrilməsi olduğunu qeyd etsək, elə bilirəm ki, bu, mübahisə doğurmaz. C.Cabbarlının da pyələrinin, demək olar ki, hamısını eşq süjeti hərəkətə gətirir, hadisələrin “başlanğıcı, ortası və sonu” eşq qəhrəmanlarının tale yolunu cızır. Lakin bütün, böyük sənətkarlar kimi, C.Cabbarlı da eşq süjetini qarşısına qoyduğu ideali bədii həqiqətə çevirməyin vasitəsinə çevirə bilər. Eşq süjeti və onun bədii həqiqətə çevrilməsi prosesi Cabbarlı pyələrinin romantik ruhuna əsas olmaqla bərabər, bədii həqiqətin milli və bəşəri məzmununda ifadəsinə imkan verir.

C.Cabbarlı dramaturgiyasında eşqin bədii ifadəsi “məhəbbət triosu”nun əsas iştirakçılara çevrilməsi prosesində gerçəkləşir. “Vəfalı Səriyyə”də Səriyyə-Rüstəm və Qurban, “Solğun çiçəklər”də Sara-Bəhram və Pəri, “Aydın”da Gültəkin-Aydın və Dövlət bəy, “Ədirnə fəthi”ndə Zöhrə-Rüfət və Xalid, “Ulduz”da Ulduz-Ramiz və Haris qarşılaşmaları insanın təbii varlığının dərinliklərinə baş vurmaq imkanı ilə bərabər, dramaturqa zamanın hadisələrinin sosial, mənəvi-əxlaqi və hətta siyasi mahiyyətinə ciddi nüfuz imkanı verir, onun estetik ifadəsinə şərait yaradır. “Vəfalı Səriyyə”də cəmiyyət həyatında qadının taleyi və ona münasibət problemi qoyulub və ona maarifçi tendensiya ilə bədii həll verilib. Lakin müəllifin əsərə verdiyi maarifçi həll İslam dünyagörüşünə söykənir. Milli həyat problemlərinin bədii inikasında İslam şəriətini əlində alətə çevirənlərə qarşı barışmaz mövqe və şəriət qanunlarının həqiqi mahiyyətinin müdafiəsi önə çəkilir.

C.Cabbarlı XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində N.Nərimanov, S.M.Qənizadə, Ə.Ağaoğlu, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında meydana çıxan bir maarifçi tendensiyanı müdafiə mövqeyində durur. Din xadimləri şəriət qanunlarını və Qurani-Kərimi öz şəxsi mənafeləri üçün alətə çevirməməli, insanlara şəriətdə və Qurani- Kərimdə, eləcə də Məhəmməd Peyğəmbərin kəlamlarında əks olunan məsələlərin həqiqi mahiyyətini çatdırmalıdırlar.

“Vəfalı Səriyyə”nin nüsxələri arasındakı fərqləri, onun yazılma tarixi və bir çox digər məsələləri araşdıran A.Rüstəmli Cabbarlının arxivində ona məxsus olan “cib dəftərçəsi”ndəki qeydlərə əsasən məlumat verir ki, sənətkar əsəri yazmağa “Bismillahir-rəhmanir-rəhim” sözləri ilə başladı. A.Rüstəmli C.Cabbarlının arxivində saxlanan və geniş oxucu kütləsinə çatdırılmamış “Kazım bəy” romanının ayrı-ayrı fəsillərinin başlanğıcında da Qurani-Kərimdən gələn bu ifadənin işləndiyinə diqqət çəkir (47,16-18). Bu qeydlər açıq-aydın göstərir ki,

C.Cabbarlı bədii yaradıcılığa başlayarkən İslam dininin mahiyyətinə dərinlən bələd olmuş, ona iman gətirmişdir.

Lakin dövrünün bütün görkəmli ziyalıları kimi, o da din xadimlərinin Qurani-Kərimin və şəriətin həqiqi mahiyyətini xalqdan gizlətməyə, onları şəxsi mənafe mövqeyindən təfsirə meylləndiklərini görmüş və buna qarşı çıxmışdır.

“Vəfalı Səriyyə”də Axundla Molla Möhsün arasında davam edən dialoq şəriətin və Qurani-Kərimin həqiqi mahiyyətinin xalqa çatdırılmasının zəruriliyi problemini qaldırır. Dialoqdan aydın olur ki, Axund Qurani-Kərimin türkcəyə tərcüməsinin qəti əleyhinədir. Axund deyir: “Hər o şəxsi ki, Qurani türkcə tərcümə edə, o ağaların buyurduğuna görə, o şəxs, yəni mürtəcim, ömrünün əvvəlindən ta qiyamətədək lənətə giriftar olar” (8,21).

Axundun Qurani-Kərimin tərcüməsinə qarşı çıxışı bütövlükdə milləti cəhalət içində saxlamaq istəyinə hesablanıb. “Canım, qız bir yasin surəsini bildi, bəsdir, kifayətdir və oğlana da lazım olan məsələləri gəlib mənə kimi axundlardan xəbər alar, vəssalam” sözləri ilə C.Cabbarlı müsəlman mühitinin cəhalətə düşər olmasının əsas səbəblərindən və səbəbkarlarından birinin üzərində dayanır. Səriyyə və Rüstəmlərin öz səadətində qovuşa bilməmələrində, cəmiyyətdə azad sevginin və deməli, həm də azad düşüncənin yer ala bilməməsində, yaxud bu istiqamətdə ciddi çətinliklərin meydana çıxmasında din xadimlərinin mövqeyi əsaslı tənqid hədəfi olur. Müəllif Səriyyə və Rüstəmin qovuşmasında, öz səadətlərinə çatmasında din xadimlərinin İslama münasibətdə şəxsi mənafeyi önə çəkməsinin, bu mənafe naminə şəriət əhkamlarını hər cür təhrifə hazır olmalarının insanları hansı faciələrlə üz-üzə qoymasının praktik nəticələrini dramaturji konfliktin mərkəzinə çəkir.

Lakin pyesdə dramaturji konfliktə maarifçi həll verilir və bu, bədii cəhətdən kifayət qədər əsaslandırılır. Pyesdə hələ hadisələrin düyünlənmə məqamında Axund cəmiyyətdə gedən

dəyişmələrdən, insanların ayılmasından, mütərəqqi proseslərin başlanmasından narahatlığını ifadə edir. Bu proseslər müsəlman qızların “uşkolaya getməsi”ndən tutmuş Qurani-Kərimin tərcüməsi təşəbbüslərinə qədər maraqlı detallarla əks olunur. “Uşqola uşağı”nın Qurani-Kərimin tərcüməsini Axunda göstərərək fikrini soruşması cəmiyyətdə ictimai düşüncənin inkişafını simvollaşdırır və müəllif bu inkişafın cəmiyyət həyatına müsbət təsirinin praktik nəticələrinə diqqət çəkir. Həmzənin özü ilə iki oğlundan biri Qurban din xadimlərinin təsiri altından çıxıbilməyən cəhalət qurbanlarını simvollaşdırırsa, ikinci oğul Məhərrəm müəllif ideyasının rüporu kimi çıxış etməklə, eyni zamanda, cəmiyyətdə milli özünüdərk proseslərinin yer almağa başlamasının göstəricisidir. Onun Qurani-Kərimin və şəriətin əsl mahiyyətindən çıxış edərək atasını cəhalət caynağından qurtarmağa cəhd etməsi, Axundu şəriəti təhrif etməkdə suçlaması milli oyanış prosesinin başlamasının bədii əksidir. Bu mənada pyesin sonundakı “xoşbəxt final” təkcə maarifçi realizm üçün səciyyəvi olan sonluğun göstəricisi olmaqla qalmır, həm də cəmiyyətdə gedən irəliyə doğru hərəkətin bədii təsviri ilə məntiqi cəhətdən əsaslandırılır.

Sovet ədəbiyyatşünaslığında Cabbarlının romantik əsərlərinə münasibət kontekstində aparılan araşdırmalarda “Vəfalı Səriyyə”yə əksər hallarda yer ayrılmamasının səbəbi kimi onun maarifçi realist metodla yazılması da əsas götürülə bilər. Lakin nəzərə alsaq ki, maarifçi dünyagörüşü təkcə maarifçi realizmin inikas prinsiplərinin əsasında deyil, romantizmin də ideya əsaslarının ifadəsində mühüm rola malikdir, onda Cabbarlının romantik əsərlərində müəllif və qəhrəman dünyagörüşlərinin obyektiv mənzərəsini təsvir etmək üçün “Vəfalı Səriyyə” kifayət qədər material verə bilər.

Lakin orası da bəllidir ki, sovet ədəbiyyatşünaslığının son onilliklərində XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərinin estetik düşüncəsində “Quranla silahlanma” (Y.Qarayev) nəzəri cəhətdən

etiraf olunsa da, praktik ədəbi təcrübəyə elmi yanaşmalarda mövzunun bədii həllində islami məzmun və yaxud İslam dünyagörüşündən çıxış həmişə bu və ya digər dərəcədə ört-basdır edilmişdir.

Məsələ burasındadır ki, C.Cabbarlı romantik pyeslərinin hər birində İslam dünyagörüşündən çıxışı və insan həyatında şəriət qanunlarına istinadı cəmiyyətin irəliyə doğru hərəkətini şərtləndirən digər amillərlə paralel şəkildə verir.

Cabbarlının müsbət tendensiya ilə yaratdığı qəhrəmanları çox böyük ürəklə və inamla qarşısındakını zülmədən, əyri yoldan əl çəkib insanlıq yoluna dəvət edəndə fikrinin, məntiqinin doğruluğu üçün şəriətin buyurduğu yolu həqiqət yolu kimi təqdim edir. “Vəfalı Səriyyə”də bir kəllə qəndə tamah salıb şəriət qaydalarını təhrif edərək, iki cavanın bədbəxtliyinə yol açan Axunda Rüstəm deyir: “Ala, bu da bizim şəriətmədarımız. Şəriətimizdə necə gözəl yollar, maraqlı təriqətlər var... Baxın, indi necə şəriətə xilaf gedən vicdansızlar özlərini şəriətmədar adlandırırlar... Axund həzrətləri, hərgah siz o kəllədən ötrü bir biddətə iqdam edirsinizsə, o kəllənin qiymətini mən sizə verərəm. Ancaq şəriət qanununa mütəbiq iş görüb özünüzü günahkar və həmin məsum, bigünah qızçıgazi da bədbəxt etməyin” (8,26).

Cabbarlının demək olar ki, sovet dövrünə qədərki əsərlərində düz yolun meyarı kimi şəriət qaydalarına insanların nə qədər düzgün əməl edib-etməməsi əsas şərtlərdən biri kimi meydana çıxır. “Nəsrəddin şah”da Fərhad qan tökməyə həris Cavad xanı şəriət qoyduğu yoldan uzaqlaşmaqda ittiham edir: “Bax, şəriətə, bax səhfəyi-insaniyyətə, bəşəriyyətə, yüz illər bundan qabaq insaniyyətdən, bəşəriyyətdən, şəriətdən bixəbər olan Zöhhakda da bu zülmü görməzsən ki, sən eləyirsən” (8,83).

“Vəfalı Səriyyə” pyesi ilə bağlı M.Arifin çıxardığı nəticələrdən biri belədir ki, “...ruhanilər və “divan-dərə” adamları cəhaləti daha da qüvvətləndirir və inkişaf etdirirdilər” (3,29). Yu-

xarıdakı təhlillərdən də görüldüyü kimi, pyesdəki Axund obrazı həqiqətən bu xarakterdə olan obrazdır. Bu məqamda tənqidçi ilə razılaşmaq lazım gəlir. Lakin “Vəfalı Səriyyə”dəki Axund obrazı C.Cabbarlına heç də M.Arifin ifadə etdiyi aşağıdakı qənaətə aparmır: “Cəhalət güclü bir düşməndir: din də, divan da ona kömək edir”(.). Cabbarlının estetik düşüncəsində dinlə din adında alver edən ruhani təbəqəyə fərqli münasibət var. Bu fərqli münasibət, ilk növbədə, onun əsərlərində yaradılan ruhani obrazlarının tipologiyasında özünü göstərir. “Nəsrəddin şah”dakı Molla Şübhənlə “Ədirnə fəthi”ndəki Molla Sübhən obrazları büsbütün əks qütbləri təmsil edirlər. Birinci pyesdəki Molla Sübhən həyatını təhlükə altında qoyub Fərhadı ölümün amansız pəncəsindən xilas edirsə, ikinci Molla Sübhən vətən torpağının taleyinə münasibətdə satqıncılıq, təslimçilik yolu tutur. “Ədirnə fəthi”ndə yer alan Molla Hacıbaba, Şeyxül-İslam obrazlarının da estetik yükü aşkar göstərir ki, C.Cabbarlının düşüncəsində ruhani təbəqəyə total mənfi münasibət yoxdur. Elə ona görə də “Ədirnə fəthi”ndəki Molla Hacıbaba və Şeyxül-İslam vəzifəsini daşıyan obraz millətin taleyüklü zamanında millətin yanında olmağı, vətən torpağı uğrunda mübarizədə sona qədər vuruşmağı şərfəsiz yaşamaqdan üstün tuturlar. Onlar vətən torpağını işğalçılara təslim etmək istəyən Kamil paşa, Nazim paşa kimi yüksək rütbə daşıyan hökumət adamlarını yerində oturtmağı bacarırlar. Şeyxül-İslam üzünü Nazim paşaya tutaraq deyir: “Bu Türkiyənin müqəddəratını əllərinə alan paşalar, millət qəzəbindən qorxunuz! Mən sizi xain bilərəmsə, fəqət bu hərəkətləri xəyanətlərdən daha bədtər ədd edirəm. Əcəba, bu xəyanət bəlkə cinayət deyilmə ki, Yunan hökuməti öz səfirini paytaxtımızdan çəkərkən, siz Frakiyadan olan iki yüz müntəzəm ordunu evlərinə tərxis etdiniz. Əcəba bu xəyanət deyilmə ki, yeddi ay aslan kimi Ədirnəni müdafiə edən əsgərlərimizə bu qədər vaxtadək imdad yetişdirmədiniz. Siz xain deyil-

siniz də, qorxaqsiniz. Qorxaqlar məmləkət, millət idarə edə bilməzlər” (8,175-176).

C.Cabbarlıda, əlbəttə, “dini təəssübkeşlik” hissi var idi. Lakin bu dini idealizə deyildi. Cabbarlının əsərlərində dinə münasibət onun intellektual düşüncəsindən, əqli mühakiməsindən keçərək, zamanın təhlillərindən qidalanaraq yer alırdı. Ə. Ağaoğlu yazırdı: “Din qul ilə Allahın arasını düzənləyən bir prinsiplər sistemindən ibarətdir. O halda dinin konusunu yalnız inanışlarla, ibadətlərə aid xüsuslar təşkil edir. Bunun dışında hər nə varsa, dinə təsadüfi olaraq girmişdir” (1,52). Burada qoyulan məsələnin mahiyyəti nədən ibarətdir? Ə. Ağaoğlu, əslində, dinin dövlətdən ayrılması, cəmiyyət həyatını idræedicilik funksiyasının onun üzərindən götürülməsi, dünyəvi dövlət formalaşdırmaq zərurətini qoyurdu. Bu elə bir məsələ idi ki, XX əsr ziyalılarını dərinədən düşündürür, bəzi mühafizəkar mövqeli ziyalıları çıxmaq şərtilə, onların hamısı bu nöqtədə birləşirdilər. Bu məsələ Nərimanovun “Bahadır və Sona”, “Nadir şah” əsərlərində üzərində sənətkarın dönə-dönə dayandığı məsələ idi. C.Cabbarlı da eyni mövqedən çıxış edirdi. O, dinin dövlətdən ayrılması məsələsini qoyurdu. C.Cabbarlı real tarixi şəraitdən, gerçəkliyin öz məntiqindən çıxış edirdi. “Nadir şah” pyesində olduğu kimi, C.Cabbarlıda da vəzir Mirzə Təqi xanın təsiri ilə hakimiyyətdə islahat aparmaq fikrinə düşən Nəsrəddin şahə var qüvvəsi ilə mane, Mirzə Təqi xanın tutduğu vəzifədən uzaqlaşdırılmasına səbəb olan sosial təbəqələrin önündə ruhanilər gedir. C.Cabbarlı hakimiyyətdə islahatla ruhaniliyi əks qütblər kimi təqdim edir. Mirzə Təqi xana qarşı xəyanətin iştirakçısı olub, sonradan vicdan əzabından qurtula bilməyən Mirzə Sadiq Nəsrəddin şahın islahat təşəbbüsünün nəticələrini Fərhada belə çatdırır: “Əvvəllər şah özü məmləkəti nizama salmaq istəyirdi. Amma onu əhatə edən hiyləgər üməræyi-dövlət, vəzirlər və ruhanilər onu bu işdən mən etdilər. Bəli, İranda yaxşı vəzirlər, yaxşı hakimlər var idi ki, millət üçün ürəkləri yanırdı. Mirzə

Təqi xan, Mirzə Ağayi Nuri və qeyrə, amma onlar çox yaşaya bilməyib, dövlətin xainanə hiylə və fəsadlarına fəda olub, getdilər” (8,86). Mirzə Sadiq Mirzə Təqi xanın “İranı yenidən islahə çalışmaq” təşəbbüsünə mane olan qüvvələri aşağıdakı kimi təsvir edir: “Üç illik əyyami- sədarətində bu fikirlərinə qismən müvəffəq olsa da, lakin hiyləgər vəzirlər, İranın əksəriyyətini təşkil edən yalançı ruhanilər və xanlar onun fikrinə bir fulad-sədd kimi müqabilə etdilər” (8,87).

Əslində Ə.Ağaoğlunun da, Nərimanovun da, Cabbarlının da İslama münasibətdə müdafiə etdikləri ideyanın kökləri xeyli dərinlərə işləyir, XIX əsrə qədər gedib çıxır . “İttihadi-islam”ın “birinci müəssisi” Seyid (yaxud Şeyx) Məhəmməd Cəmaləddin əl-Əfqani (Əsadabadi) (1839-1897) sayılır” (19,128). “İttihadi-islam” nə deməkdir? Elmi ədəbiyyatda oxuyuruq: “Panislamizm və “ittihadi-islam” ümumdünya müsəlmanlarının birliyi mənasını ifadə edir” (39,140). Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, nanislamizmin banisi Cəmaləddin Əfqani olmuşdur.

İslama ateist mövqedən yanaşan və onu tənqidi əsas məqsəd seçən elmi ədəbiyyatlarda belə, nanislamizmin bir çox hallarda mütərəqqi mahiyyət daşımaması etiraf olunmuşdur: “Şeyx Cəmaləddin Əfqaninin və onun məsləkdaşlarının, xüsusilə onun müsəlman burjua ziyalılarının şəxsində olan ardıcılığının, islamın müasirləşdirilməsi tərəfdarı olan müsəlman ruhanilərinin təbliğ etdikləri “ittihadi-islam” daha geniş məna kəsb etmiş və antiimperialist, ümumdemokratik məzmun da kəsb etmişdir. Bunların təlim etdikləri “ittihadi-islam” islam dininin burjua reformasiyasını və modernizasiyasını feodal orta əsr geriliyinə, cəhalətinə və mövhumatına qarşı mübarizəni, elm və maarif, sənaye və tərəqqi, demokratiya və azadlığın burjua prinsiplərini özündə birləşdirirdi” (39,142).

“Nəsrəddin şah” əsərində hadisələrin cərəyan etdiyi vaxtdan əvvəlki hadisələr haqqında Fərhada məlumat verən Mirzə Sadiq Mirzə Təqi xanın öldürülməsindən sonra İranda baş ve-

rənləri aşağıdakı kimi nəql edir: “Məmləkət intiraza üz tutmuş idi. Şah isə işrətdə idi, yavaş-yavaş İran cavanları elm təhsilə başladılar və xariciyyənin nizamını görüb, İrana qayıdınca məşrutə havasına düşdülər. Şah mültəfit olmadı. Axirül-əmr bu cavanlar çoxalıb, şahın yanına Cəmaləddin Əfğani adında bir şəxs göndərdilər” (8,99).

C.Cabbarlının əsərində Cəmaləddin Əfğani şah qarşısında ölkədə islahat aparmaq, “millətə azadəlik və səadət bəxş edən hökmdar” olmaq yolunu tutmaq, mütləqiyyət üsuli-idarəsindən məşrutəli hakimiyyətə keçid təklif edir. Bütün bu məsələləri şah qarşısında zamanın qaçılmaz tələbləri kimi qaldırır. “Çağırın millət nümayəndələrini”, “azad edin milləti” çağırışları ilə saha üz tutan Cəmaləddin Əfğani hökmdara təlqin etmək istəyir ki, “bütün islam məmləkətləri belə edərsə, İslam dirilər”. Elmi ədəbiyyatdan öyrənirik ki, Misirdə, Türkiyədə, Hindistanda, İranda, Rusiya müsəlmanları arasında Cəmaləddin Əfqani ideyalarının çoxsaylı davamçıları olmuşdur. O cümlədən “...İsmayıl bəy Qaspirinski (Volqaboyu və Krım tatarlarından), Əhməd bəy Ağayev, Əli bəy Hüseynzadə, Axund Yusif Talıbzadə və bir çox başqaları Şeyx Məhəmməd Cəmaləddin əl-Əfqani nəislamizminin davamçıları və təbliğatçıları olmuşlar” (39,135). C.Cabbarlının “Nəsrəddin şah”, “Ulduz” və “Ədirnə fəthi” əsərlərinin mətnlərinə müstəqillik dövrünün elmi düşüncəsi ilə nüfuz, onu göstərir ki, C.Cabbarlı da Ə.Ağaoğlu, Ə.Hüseynzadə və başqaları kimi “panislamizmin davamçıları və təbliğatçıları” sırasında olmuşdur.

Sovet ədəbiyyatşünaslığı bu əsərləri “məfkurəvi cəhətdən zərərli”, “bədii cəhətdən də şox zəif”, “və ümumiyyətlə, C.Cabbarlı yaradıcılığı üçün səciyyəvi” olmayan (3,53) əsərlər kimi tənqid hədəfinə çevirir və göstərirdi ki, onları, həmçinin “Bakı müharibəsi” faciəsini yazarkən C.Cabbarlı “mürtəcə məfkurələrin təsiri altına düşmüş”dür. Sovet tənqid və ədəbiyyatşünaslığı C.Cabbarlını “dini təəssüb və fanatizm təbliği”nə,

“türk millətçi gənclərini idealizə”sinə, qəhrəmanlarının “milli-dini müharibələrdə fanatikcəsinə döyüşdüyü”nə görə tənqid edir, həmin əsərləri geniş təhlildən yayınırdı. Tənqid və ədəbiyyatşünaslığın Cabbarlına tənqidinin mayasında böyük sənətkarın o zamankı anlamda panislamizm və pantürkizm, indiki anlamda isə islam xalqlarının mədəni birliyi və türkçülük mövqeyində dayanması dururdu. O zaman “Azərbaycan zəhmətkeşlərinin şüurunu millətçilik və pantürkizm zəhəri ilə zəhərləməyə çalışmaq” kimi dəyərləndirilən sənətkar mövqeyi bu gün bütün tərəfləri ilə müasir səslənir. Bizim öz dinimizə münasibətimizin strategiyasını və metodoloji xarakterini ümummilli lider H.Əliyev müstəqilliyimizin ilk illərində çox dəqiq və aydın ifadə etmişdir: “Xalqımızın çoxminillik tarixi var və çox əsrlərdir ki, islam dininə itaət edirik. İslam dini bizim doğma dinimizdir. Xalqımızın milli mənəvi dəyərləri, dinimizin adət-ənənələri və dini dəyərləri-hamısı birlikdə bizim milli sərvətimizdir” (26,312). “Müasirlik və dini-mənəvi dəyərlər” mövzusunda beynəlxalq konfransdakı nitqində isə H.Əliyev deyirdi: “Dini dəyərlər hər bir cəmiyyətin siyasi, iqtisadi, sosial və mədəni inkişafı üçün möhkəm zəmin yaradan mənəvi keyfiyyətlər formalaşdırır” (26,455).

Heç şübhəsiz ki, bu qiymətli mülahizələr bizim klassik irsimizə yanaşmanın metodoloji açarını verir.

“Ulduz” və “Ədirnə fəthi” C.Cabbarlının türkçülük ideyalarının yüksək bədii səviyyədə estetik təcəssümü olmaqla bərabər, sənətkarın islam xalqlarının birliyinin onların taleyində həlledici faktorlardan olduğunu sübut edən əsərlərdir. Məlumdur ki, “Ulduz” əsərinin mövzusu İtaliya-Osmanlı müharibəsinin tarixindən götürülmüşdür. “İtaliya-Osmanlı müharibəsi” haqqında açıq ensiklopediya məlumatında oxuyuruq: “İtaliya-Osmanlı müharibəsi (1911-1912) və ya Tripoli müharibəsi (Troblisqarp) – İtaliyanın digər Avropa dövlətlərinin köməyi ilə Osmanlı imperiyasından Trablis və Krenaika əyalətlərini

(Şimali Afrika) qoparmaq və müstəmləkəyə çevirmək məqsədilə apardığı işğalçılıq müharibəsi. İtaliya 1911-ci il sentyabrın 29-da Türkiyəyə müharibə elan etdi. İtalyan qoşunları oktyabr ayında sahil rayonlarını tutsalar da, yerli əhalinin, türk qarnizonları və Tunis, Əlcəzair, Misir və b. ərəb ölkələrindən gəlmiş könüllü dəstələrin güclü müqavimətinə rast gələrək ölkənin içərilərinə irəliləyə bilməmişlər. 1912-ci ilin oktyabrında başlanmış Balkan müharibəsi Türkiyəni oktyabrın 18-də Lozanna sülh müqaviləsini imzalamağa məcbur etdi. Sultan Trablis və Kirenaika əhalisinə muxtariyyət “bəxş etməyi” və bu əyalətlərdən öz qoşunlarını çıxarmağı öhdəsinə götürdü. Əslində Trablis və Kirenaika (sonralar Liviya adlandı) bu zamandan etibarən (1943-cü ilə qədər) İtaliyanın müstəmləkəsinə çevrildi”.

Şübhəsiz ki, mövzunu tarixdən alarkən C.Cabbarlının məqsədi tarixi hadisəni bütün xronikası ilə əks etdirmək olmamışdır. Tarixi hadisəyə müraciət daha çox müəllifin türkçülük və müsəlman xalqlarının birliyi ideyasını bədii həqiqət şəklində ifadə etməyə xidmət edir. İtalyan-Osmanlı müharibəsində baş verənlər romantik sənətkarın inandığı idealların ifadəsi üçün son dərəcə münasib idi. C.Cabbarlı tarixin xronikasını verməmişdirsə də, hadisələrin təsvirində tarixi həqiqətə sadıq qalmışdır. Trablis uğrunda mübarizədə türklərin əvvəlcə məğlubiyyətlərə düçar olması, geri çəkilmək məcburiyyətində qalması əsərdə müharibədə cərəyan edən hadisələrin reallığa uyğun təsvirindən xəbər verir. İtalyanlarla müharibədə türklərin qarşılaşdığı çətinliklərdən qurtarmasında türk əsgərinin müxtəlif ərəb ölkələrindən gəlmiş könüllülərlə birliyi, məhz bu birlik hesabına qələbənin təmin edilməsi də əsərdə tarixin həqiqətlərinə tam uyğundur.

Əsərdə müsəlman xalqlarının birliyi ideyası zamanın dikte etdiyi zərurət kimi təqdim edilir. C.Cabbarlı bu birliyi Avropanın müsəlman dünyası üzərinə “səlib yürüşü”ndən qalib çıxmağın yeganə çıxış yolu kimi görür. Avropanın, xristian dünyası-

nın şərqə parçalamaq və bölüşdürmək siyasəti bütün reallıqları ilə əsərdə öz əksini tapır.

Türk qoşunlarının komandanı İzzət paşa deyir: “İştə haman düvəli-müəzzəmə Revel molağatında İslam ölkələrini bölüb, Misiri İngiltərəyə, Şimali İrani Rusiyaya, Mərakeşi firənglərə, Yeni bazar sancağını Avstriyaya, hər yeri bir hökumətə vermişlər. O zaman Trablis də İtaliyanlara düşmüş, İngiltərə, Rusiya, firənglər yerlərini tutmuş kimidirlər. Avstriya tutmağa çalışır. Bu da İtaliya” (8,139).

Əsərdə Trablis uğrunda müharibədə türklərin iki dəfə məğlubliyyətdə uğramasının təsviri tarixin həqiqəti olmaqla bərabər, müsəlman dünyasına qarşı çevrilmiş Avropa ittifaqı ilə Osmanlı türklərinin təkbaşına mübarizəsini simvollaşdırır. Trablis uğrunda sonuncu həlledici döyüşdə türklərin zəfəri müsəlman dünyasının xristian dünyasına qarşı mübarizədə birləşməyə özündə güc tapması ilə izah olunur.

Trablis uğrunda döyüşdə qələbənin təmin edilməsində türk əsgərləri ilə ərəb könüllülərinin çiyin-çiyinə və əzmlə vuruşması tarixi həqiqətdir. C.Cabbarlı bu tarixi həqiqəti əsərə gətirir. Lakin onu bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə birlikdə əks etdirir. Pyesdə ərəb xalqlarının öz torpaqlarını müdafiəsində qarşıya çıxan problemlərin mahiyyətinə nüfuz edilir. Həmin çətinliklərin ərəb hakimlərinin hakimiyyət uğrunda mübarizəsindən, rəyasət davalarından doğması əsərdə bütün reallığı ilə qoyulur və ərəb hakimi Şeyx İdrisin simasında simvollaşdırılır. Şeyx İdris məhz hakimiyyət ehtirası ilə italyanlarla saziş bağlayıb, onların müharibədən qalib çıxmasına kömək edir. Lakin C.Cabbarlı ərəb xalqlarının müsəlman-xristian qarşıdurmasında böyük bir əzm göstərdiyini, müsəlman dünyasının birliyi kontekstində türklərlə bir yerdə olmağa özündə güc tapdığını bədi təsvirin obyektinə çevirir. Türk-ərəb birliyini hakimiyyət ehtirasına qurban verən Haris bu birliyin təcəssümünü etiraf etməyə məcbur olur: “Bir də Ənvər bəy gəlib Şeyx Süleyman əl-Bə-

raninin təbliğatı sayəsində Şeyx Sənusinin köməyiylə ərəblərdən könüllülər toplayır” (8,135).

Əsərdə “mədəniyyət adı altında bütün dünyanı qara qüvvələrə tabe etmək istəyən əjdahalar”ın (8,146) – xristian dünyasının hücumlarından müdafiədə İslam xalqlarının birliyi ideyası tək-cə hakimiyyəti təmsil edən qüvvələrin timsalında deyil, siravi insanların milli düşüncəsində əqidəyə çevrilmiş, dərk edilmiş bir zərurət kimi də öz ifadəsini tapır. Trablisi uğrunda döyüşlərin ən cəsur qadın qəhrəmanı ərəb qızı Şəmsə deyir: “İslam yolunda kafirlərlə də çarpışmaqdan qorxuramsa, nəyə görə olacağam” (8,148).

C.Cabbarlının məhəbbət qəhrəmanları eşqi insanın təbii varlığından doğan qarşılıqlı bir hiss kimi yaşamaqla bərabər, bu məhəbbətin get-gedə daha artıq qüvvətlənməsində sosial amillər –qəhrəmanın vətənin çətin, tale yüklü zamanında nə qədər vətəndaşlıq düşüncəsi nümayiş etdirməsi də həlledici rol oynayır. Cabbarlının qadın qəhrəmanları təbii bir hiss təsiri altında sevdiklərinə öz qəlblərində yalnız o zaman yer ayırırlar ki, onlar vətəndaş mövqeyi nümayiş etdirirlər. Əks halda, bu qadın qəhrəmanlar öz eşqini həyatı bahasına olsa da, ürəyində dəfn etməyə hazırdır. Cabbarlı dramaturgiyasında “Oktay Eloğlu” əsərindən başlayaraq daha qabarıq üzə çıxan bu proses “Ulduz”da, “Ədirnə fəthi”ndə qadın qəhrəmanın özünün də milli vətəndaşlıq düşüncəsinin təsdiqinə çevrilir. Bu cəhət FİRƏNGİZ-Oqtay, Ulduz-Ramiz, Zöhrə-Rüfət xətlərində aydın ifadəsini tapır. Qadın qəhrəmanın vətəndaşlıq düşüncəsinin bu istiqamətdəki fərqli bir çaları “Ulduz”dakı Şəmsə-Əbdürrəhman xəttində və eşqində əyaniləşir. Şəmsə ərəb qızı, Əbdürrəhman türk oğludur. Vətənin tale yüklü zamanında Şəmsə Əbdürrəhmanı nə qədər sevsə də, onun eşqinə konkret cavab vermir. Yalnız türk-ərəb qüvvələrinin birləşərək Trablisi yadelli işğalçılardan azad etdiyi bir zamanda Şəmsə öz eşqini etiraf edərək deyir: “Mən demişdim: zəfər İslamın olarsa, Şəmsə də Əbdür-

rəhmanın olacaq! Budur zəfər İslamda, Şəmsə isə Əbdürrəhmanla məhəbbət qoynunda!”. C.Cabbarlının Şəmsə-Əbdürrəhman eşqinə, onların bir-birinə qovuşub xoşbəxt olmasına simvolik mənə verməsi heç bir şübhə doğurmur. Bu eşq və onun taleyi xristian dünyası ilə üz-üzə dayanmış islam dünyasının zəfərlərinin yalnız bu xalqların islam bayrağı altında monolitlik nümayiş etdirəcəyi halda mümkün olacağını işarələyir.

C.Cabbarlının 1917-ci ildə yazdığı “Ədirnə fəthi” pyesi türk milli düşüncəsinin, türkün vətəndaşlıq şüurunun formalaşmasını və bu prosesin türkün tarixi taleyində oynadığı həlledici rolunu bədii təsvirin mərkəzinə çəkən bir əsərdir. Tarixdən məlumdur ki, I Balkan müharibəsində Serbiya və Bolqar qüvvələrinə qarşı mübarizədə itirilmiş Ədirnə II Balkan müharibəsində Ənvər paşanın komandanlığı altında Osmanlı ordusu tərəfindən 21 iyul 1913-cü ildə geri alınmışdır. Həmin tarixi hadisənin bədii əksini verən əsərdə Osmanlı qoşunlarının qələbəsində millətin vətən-torpaq təəssübünün böyük qələbələrə imza atmaq gücündə olması müəllif mövqeyinin ifadəsi kimi önə çəkilir. Bu əsərdə müsəlman xalqlarının birliyi ideyası “Ulduz”da olduğu kimi qabarıq bir xətt kimi verilməmişdir. Lakin Cabbarlı öz mübariz qəhrəmanlarını təsvir edərkən onları “damarlarında türk, islam qanı fırlanan bir osmanlı” (8,161) kimi təsvir etməklə dövrünü həqiqətlərini yaxşı bildiyini və ona sadıq qaldığını bir daha nümayiş etdirir. “Ulduz”da olduğu kimi, “Ədirnə fəthi”ndə də türklüyün Avropa dünyası ilə üz-üzə qaldığını tarixin həqiqəti kimi əsərinə gətirib, qeyri-bərabər gücə qarşı mübarizədə türkün öz vətəninə sonsuz məhəbbətini, vətən torpaqlarının müdafiəsini namus yükü hesab etməsini bütün gücü ilə təsvir obyektinə çevirir. Bununla bərabər, Cabbarlı türkün öz varlığını təsdiqində onun milli hissi ilə bərabər, dini hissini, inancının da rolunu xüsusi vurğulamağı unutmur. Cabbarlı yaradıcılığında milli və dini inancdan irəli gələn güc türkün qələbəsinin mənəvi-psixoloji əsasında dayanır. Hətta Cabbarlı tür-

kün torpaq, vətən hissinin, milli duyğusunun şərəf hissinə çevrilməsində islam ruhanisinin oynadığı rola da səhifələr ayırır. “Ədirnə fəthi”ndə Avopanın birləşmiş qüvvələrinə qarşı qeyribərabər döyüşlər aparan türk əsgərinin ruhunu qaldırmaq üçün din xadimlərinin gördüyü işləri bədii təsvirin mərkəzinə çəkir. “Çatalca əsgərlərinin ruhunu qaldırmağa gedən heyəti-üləmanın” üzvlərindən biri Molla Hacıbabanı təkcə islam vaizi kimi yox, vətənin namus yükünü çəkən və bu uğurda heç nədən çəkinməyən böyük hərfli vətəndaş kimi təqdim edir. Molla Hacıbaba üzünü xalqa tutub deyir: “O vaxt cəmi dünyaya və Avropaya da sübut olar ki, Osmanlılar öz şərəf və namuslarını öz həyatlarından artıq sevirələr... Bu gün türklük namusu ayaq altındadır... Himmət vaxtıdır... Biz bu gün cəmi dünyaya göstərməliyik ki, biz islamlar yaşamaq istəyirik və şərəfli bir həyat üçün də ölürük” (8,171).

Etiraf etmək lazımdır ki, din xadiminə belə bir vətəndaşlıq mövqeyinin ayrılması bizim ədəbiyyatımız üçün nadir bir ənənədir. Din xadiminə ayrılan bu rol, heç şübhəsiz ki, C.Cabbarlının İslam dininə böyük inancından və həqiqi din xadimlərinə inamından irəli gəlirdi.

Cabbarlının İslam dininə inancı və rəğbətli münasibəti 1919-cu ildə yazılmış “Aydın”da da, 1922-ci ildə qələmə alınan “Oqtay Eloğlu” əsərlərində də qorunub saxlanır.

Doğrudur, bu əsərlərdə qəhrəmanların dinə açıq və şüurlu münasibəti məsələsi qoyulmamışdır. Lakin hər iki qəhrəman Allah sevgisi və inamı olan insanlar kimi təsvir edilir. İslam inancına qail bütün insanlar kimi onlar da təhtəşüür olaraq Allahla tez-tez and içir, ona olan inamlarını kifayət qədər intensiv şəkildə büruzə verirlər. Aydının dilində “Ey uca pərvərdigarım”, “Ey ulu tanrım”, “Allah eşqinə” kimi ifadələr işlənir.

Oktayın səhnəni sevdiyini “Məkkəm, Mədinəm, tanrım qədər sevdiyim” ifadəsi ilə müqayisədə sübut etməyə çalışması onun dini inancının həqiqiliyindən və səmimiliyindən xəbər ve-

rir. Oktayın dilindən səslənən “səadətini tanrım qədər sevdiyim bu xalq” ifadəsi, onun Aydın kimi tez-tez “Allah eşqinə”ni dilinin ən səmimi andına çevirməsi, sevdiyini “ey şərqi Allah ürəkli yavrusu” deyə vəsf etməsi qəhrəmanın dünyagörüşündə dinə inkarçı münasibətə heç bir yer qoymur. Xarakter etibarı ilə bir-birinə yaxın olan bu qəhrəmanlar dini inanclarında da eyni dərəcədə səmimidirlər. Bununla bərabər, qeyd etmək lazımdır ki, ağır mənəvi zərbə aldıkları, miqyassız sarsıntılar keçirdikləri məqamda onların düşüncəsində Allaha asilik psixologiyası özünü göstərir. Gültəkinin ona xəyanət etməsinə əmin olandan sonra onu sakitləşdirmək istəyən Surxaya Aydın deyir: “İstəmirəm, artıq sənə də inanmıram, inanmıram heç bir şeyə: Allaha da, imamlara da, Quran-kitab hamısı yalandır. Məhv olsunlar. Dünyada hakim bir qüvvə varsa da, o da altun, yenə altundur” (8,212). Oktayda da Allaha inkarçı münasibət eyni psixoloji situasiyada yaranır: “Hansı Allah? Çünki allahlıq məsələsi hələ aramızda ixtilaflıdır. O deyir mən səni yaratmışam, mən deyirəm yox, mən səni yaratmışam” (8,274).

Nə Aydında, nə də Oktayda dinə inkarçı münasibət, yaxud Allahın varlığını mübahisə obyektinə çevirmək məsələsi onların düşüncə və idealının məntiqi nəticəsi kimi meydana çıxmır. Burada Cabbarlının insanın daxili aləminə nüfuzunun dərinliyi, insanı bütün psixoloji halları ilə bədii təsvirin predmeti etmək bacarığı, onun düşüdüklərinin və yaşadıklarının alt və üst qatlarını təhlil obyektinə çevirmək imkanları üzə çıxır. Aydının və Oktayın dinə və Allaha yanaşmada yol verdikləri sapmalar psixoloji affekt halının təzahürləri kimi mənalanır. Buna görə də nə müəlifin, nə də qəhrəmanların dinə münasibətinin həqiqi ifadəsi kimi götürülə bilməz.

C.Cabbarlının dramaturji yaradıcılığında “Oktay Eloğlu”ndan sonra “Od gəlini” pyesi gəlir. M.Arif bu əsəri “ilk sovet tarixi tragediyası” adlandırır. Tənqidçi hesab edir ki, “Od gəlini” tragediyası ilə Cabbarlı yaradıcılığının ikinci dövrü ta-

mamları, üçüncü dövrü başlanır. Bu əsər bir körpü kimi iki dövrü bir-birinə bağlayır, ədibin yeni inkişaf mərhələsinə keçməsinə əks etdirir” (3,96). Y.Qarayevin də yanaşmalarında M.Arifin fikirləri ilə üst-üstə düşən məqamlar var. O, “Aydın” və “Oktay Eloğlu”ndan sonra “Od gəlini” faciəsinin yaranmasından “inqilabi-romantik məzmunlu faciəyə doğru” hərəkət kimi (29, 204) söhbət açır. M.Arifdə “Od gəlini”nin yerinin “yeni inkişaf mərhələsi”ndə axtarılması, Y.Qarayevin əsəri “inqilabi-romantik məzmunlu faciə” kimi qiymətləndirməsi hər iki tədqiqatçının onun sosialist realizmi prinsipləri ilə yazılmasını etiraf etməsi kimi mənalandır. M.Arif, eyni zamanda, “Od gəlini”ni “ədibin sosializm realizmi prinsiplərinin mənimsənilməsində mühüm rol oynayan” (3,95) əsər kimi xarakterizəsi də diqqəti çəkir. Cabbarlı yaradıcılığında baş verən bu dəyişməni yaradıcılığının fərqli keyfiyyət mərhələsinə keçidi kimi qəbul etsək də, yeni keyfiyyət mərhələsinə keçid kimi mənalandırmaya çətinlik təşkil edir.

Qeyd etmək lazımdır ki, bu “fərqli keyfiyyət mərhələsi”ni “yeni keyfiyyət mərhələsi” kimi mənalandırmaya ona görə mümkünsüzdür ki, “Od gəlini”ndən başlayaraq Cabbarlı artıq tədricən də olsa, sovet siyasi rejiminin ideoloji prinsiplərinin təsiri altındadır. “Od gəlini”ndə tərəp-dən-dırnağa milli məzmunla ideoloji məzmun tam bir qovuşuqluq yaradır və bu mənada, M.Arifin də ifadə etdiyi kimi, keçid dövrü üçün tam səciyyəvi bir əsər kimi meydana çıxır. Düşünürük ki, müstəmləkəçiliyə qarşı mübarizə ideyasını gerçəkləşdirən əsər kimi “Od gəlini” milli məzmunlu bir əsərdir. Məhz bu məzmunu ilə əsər sənətkarın “Ulduz”, “Ədirmə fəthi”, “Oktay Eloğlu” əsərlərindən gələn yaradıcılıq ənənəsini davam etdirir. Lakin müəllif dünyagörüşündə İslam dininə yanaşma, onun milli həyatda oynadığı rola verilən bədii təfsirlər baxımından “Od gəlini” Cabbarlının bu əsərə qədərki yaradıcılıq ənənəsindən doğulmur. Tənqid əsərdən belə bir nəticə çıxarır: “Od gəlini” islam dini-

nin Azərbaycan xalqının tarixində tamamilə mürtəcə rol oynadığını göstərən qüvvətli bir əsərdir” (3,100). Həmin elmi mövqə ədəbiyyatşünaslığın sonrakı inkişaf mərhələlərində də davam və inkişaf etdirilir. Y.Qarayev yazır: “Bizim klassik faciələrdə əsas ənənəvi fəlsəfi konflikt din və dini təəsübkeşlik əleyhinə mübarizə ilə bağlı idi. “Od gəlini”ndə bu tragik motiv yüksək ideya-bədii zirvələrə çatırdı... Dinə qarşı ənənəvi inkarçı və üsyançı qəhrəman burada əsil ateistə çevrilirdi. ... “Od gəlini”ndə Elxan bütün irqi, dini, milli ayrı-seçkilikləri bir tərəfə atır, mübarizələrin yalnız bir növünü qəbul edirdi – sinfi döyüşləri...” (29,223). Bu həqiqətən belədir. Lakin bizim düşüncəmizdə belə bir sual doğur: Cabbarlının dünyagörüşündə müşahidə edilən bu “çevrilmə”nin səbəbi nədir? Bu “çevrilmə” müasirliyin ifadəsi kimi səslənə bilirmi?

Bizim fikrimizcə, Cabbarlının dünyagörüşünün irəliyə doğru hərəkəti, qəhrəmanın “əsil inqilabçıya” çevrilməsi (29, 223) prosesi kimi ədəbiyyatşünaslığın təqdir etdiyi bu cəhətlər sənətkarın həqiqi dünyagörüşünün mahiyyətinin ifadəsi kimi götürülə bilməz. “Od gəlini”nə qədər islami düşüncəni milli varlığın tarixi və müasir xarakterinin keyfiyyəti kimi təqdim edən Cabbarlının “Od gəlini”ndə din düşməninə çevrilməsi, xalis ateist mövqedən çıxışı arasındakı fərq əvvəlki əsərlərin yazılma zamanının ictimai-siyasi şəraiti ilə bu faciənin yazılmasını şərtləndirən ictimai-siyasi zaman arasındakı fərqdən doğur. Cabbarlının “Od gəlini”nə qədərki əsərlərindən yalnız “Oktay Eloğlu” istisna olmaqla qalanlarının bir qismi çar üsuli-idarəsi dövründə, bəziləri də ADR illərində yazılmışdır. Sovet rejimi illərində yazılmasına baxmayaraq “Oktay Eloğlu”da Cabbarlı öz dini dünyagörüşünə sədaqətini qoruyub saxlamışdır və eyni zamanda, Azərbaycan xalqının sosial varlığının tərkib hissəsinə çevrilən İslam dinini müzakirə predmetinə çevirmək fikrinə düşməmişdir. Nə üçün? Bu “nə üçün”ün səbəbini hər iki əsərin (“Oktay Eloğlu”nun və “Od gəlini”nin) meydana çıxma tarixlə-

ri arasındakı siyasi şəraitin fərqində axtarmaq lazımdır. Artıq müasir ədəbiyyatşünaslıq təsdiq etməkdədir ki, 20-ci illərin birinci yarısına qədər estetik düşüncə milli ədəbi ənənənin davamı kimi meydana çıxırdı. 20-ci illərin ikinci yarısından başlayaraq sovet rejiminin ədəbiyyat siyasəti milli-estetik fikri öz tarixi ənənəsindən uzaqlaşdırır, heç bir ədəbi ənənəyə söykənməyən proletar ədəbiyyatı yaratmaq ideyasını zorla şüurlara yeridirdi. Sovet rejiminin siyasi xəttində dinə inkarçı və tənqidi münasibət önə keçir, ateizm təbliğatı qüvvətlənirdi. İctimai həyatda özünə yer alan siyasi xətt ədəbi düşüncəyə də hakim kəsilirdi. Artıq yaradıcı insanlara büsbütün aydın olurdu ki, “zülüm və istismar dünyasının inqilabi yolla dəyişdirilməsi, azad və şüurlu insanların kommunizm cəmiyyətini qurması haqqında elm olan marksizm-leninizm dini və dini ideologiyanı rədd edir”. Bütövlükdə ictimai-siyasi, ədəbi-mədəni mühitə, yaradıcı insanlara təlqin edilirdi ki, “dinə qarşı mübarizə aparmaq, bütün materializmin və deməli, marksizmin əlifbasıdır” (39, 5). 20-ci illərin ortalarından sonra “marksizm əlifbası” cəmiyyəti başdan-başa ateistləşdirməyə xidmət edirdi. Elxanın dilindən səslənən “get məni asacaq din nəşirlərinə söylə ki, mən deyirəm: yoxdur Allah, yoxdur Allah! Bu dinlərin hamısı güclülərin mirzağını daldalamaq, bu Allahü Əkbərlər, bu gurultulu canlar gücsüzlərin iniltilərini, fəryadlarını örtmək, boğmaq, susdurmaq üçündür. Məndən başqa mənim xaricimdə özgə bir Allah yoxdur” (8,316). Bu gün biz “Od gəlini”nin baş qəhrəmanının dilindən səslənən və əsərin ideya istiqamətlərindən birini təyin edən bu sözləri Cabbarlı dramaturgiyasının müasirliyini şərtləndirən cəhətlərdən biri kimi qəbul edə bilmərik. Ən azı ona görə ki, yuxarıda ulu öndərin dini dəyərlərimizə verdiyi qiymətdən də göründüyü kimi, ateist düşüncə bizim milli mədəniyyətimizi ifadə etmir. Digər tərəfdən, müəllif ideyasının ifadəsi kimi görünən bu sözlər və bütövlükdə Elxanın dinə inkarçı münasibəti, İslam dininə kəskin tənqidi yanaşmaları C.Cabbar-

lının iç dünyasından qopub gələn inam deyildi. Cabbarlı bu sözləri Elxanın dilinə verərkən siyasi rejimin ateist mövqeyini əsərə gətirirdi. Doğrudur, “Od gəlini” əsərinin mövzusu da, pyesdə bədii təsvir obyektinə çevrilən tarixi gerçəklik də bu və ya digər dərəcədə Elxanın dinə inkarçı mövqedən yanaşmasına əsas verirdi. Müstəqillik dövründə yazılmış “Azərbaycan tarixi” kitablarında da Elxanın prototipi kimi götürülən Babəkin rəhbərlik etdiyi Xürrəmilər hərəkatının “Şərqdə İslam dini, feodal zülmü və ən başlıcası isə ərəb əsarətinə qarşı çevrilməsi” tendensiyası vurğulanır. Yəni, Elxanın dinə düşmən mövqedən çıxış etməsinin müəyyən tarixi əsası var. Lakin məsələ tarixi həqiqətin bədii həqiqətə çevrilməsində tarixiliyin qorunmasından getmir. Burada, məsələ, ilk növbədə, ondan gedir ki, Cabbarlı milli varlığın müstəmləkəçi rejimə qarşı mübarizəsi ideyasını gerçəkləşdirmək məqsədində nə üçün məhz “xürrəmilər hərəkatı” mövzusunı seçir? İkinci tərəfdən, “ən başlıcası ərəb əsarətinə qarşı çevrilmiş” hərəkatı təsvir edərkən nə üçün o, dinə düşmən münasibəti obyektivə geniş planda, daha qatı bir mövqe ilə gətirirdi? Fikrimizcə, “Od gəlini” faciəsinin bu ideya xətti tarixin həqiqətlərindən çox, əsərin yazıldığı siyasi-tarixi şəraitin diktələri ilə əsərə gətirilir, yazıçı qələminin bütün gücü ilə təqdim edilirdi. Elxanın qurmaq istədiyi azad cəmiyyətdə - “bütün qanunların heçliyindən” yaranan cəmiyyətdə qadın-kəşi münasibətləri aşağıdakı prinsiplərə söykənir: “Sənin daimi bir arvadın ola bilməz. Mən quru daşlara, cansız şeylərə, dilsiz heyvanlara belə, fərdlərin yiyəlik haqqını qəbul etməzkən, insan üzərinə insan yiyəliyini sormağ gülüncüdür... Həyatın mütəmadi yürüşlərində hər hərəkat bir təkamül, hər dəyişiklik bir duyğu və hər duyğu bir dilək doğururkən, daimi nigahlardan danışmaq – həyatın axınını saxlamaq deməkdir. Bu gün səninlə olacaq qadın, yarın istərsə, başqası ilə ola bilər” (8,303).

Elxan uca səslə elan edir ki, onun qurmaq istədiyi “bütün bəşəriyyət üçün örnək ola biləcək bir ölkə”də “tənasül heç bir

qanun altında gizli olmayacaq, əsas: azad könüllərin uyuşması və usanması olacaqdır. İstəyənlər ər-arvad, istəməyənlər bacı-qardaş olacaqlar” (8,325).

Elxanın bu fikirləri tarixi gerçəkliyin, başqa sözlə, Xürrəmilər hərəkatı üçün tarixi mənbələrin tam təsiq etdiyi bir həqiqət deyildir. Tarixi araşdırmalar göstərir ki, “yaxın qohumla evlənmək”, “haramın nə olduğunu bilməmək”, “şərəbı, ümumiyyətlə insana nəşə və zövq verən hər şeyi faydalı hesab etmək” kimi qaydalar orta əsr mənbələrində özünə yer tapan, lakin daha çox xürrəmilərə düşmən münasibətdən meydana çıxan mövqelərdir (Bax:6,259). “Azərbaycan tarixi” kitablarında bu sifətlərin xürrəmilərə aid edilməsi tam təsdiq olunmur. Halbuki, “Od gəlini”ndə qadın-kəşi münasibətləri daha anarxist bir səviyyədə təqdim olunur və Elxanın düşüncəsində bu istiqamətdə yer alan fikirlər bütövlükdə tarixin sözü və səsi kimi qəbul edilə bilməz. Elxanın bu mövqeyi tarixin sözü kimi təqdim edilsə də, orada əsərin yazıldığı dövrdə siyasi rejimin ailəyə münasibətinin bəzi konturları aşkar görünməkdədir. Aşkar görünür ki, Cabbarlı ailə münasibətləri ilə bağlı Elxanın düşüncələrində tarixi müasirləşdirmək yolunu tutmağa məcbur olur. Sovet rejiminin qadını ailədən çıxarıb dəzgah arxasına keçirmək siyasəti, bu siyasətdə qadın azadlığına anarxist baxışlar, ailəyə münasibətin mental qanunlarının gözdən salınması qadını təkə işçi qüvvəsinə çevirmək məqsədi yox, həm də sovet əxlaq siyasətinə uyğunlaşdırmaq məqsədi daşımışdır. Son nəticədə isə bu sovet rejiminin müstəmləkə siyasətinin qurbanına çevrilmiş xalqları milli tarixi ənənələrindən uzaqlaşdırıb “sovet xalqı” yaratmaq düşüncəsinə hesablanmışdı. “Od gəlini” qəhrəmanının tarixin etibarlı mənbələri ilə təsdiq olunmayan “həqiqətləri”ni uca səslə dilinə gətirməsinin ideoloji əsasları bununla müəyyən olunur. Elxanın ailə, əxlaq məsələlərində ifrat anarxist mövqeyinin daha çox tarixin həqiqətlərindən qaynaqlanmadığını, sovet rejiminin diktələri ilə onun düşüncəsinə yazıl-

dığını sübut edən bir cəhət də odur ki, Cabbarlı IX əsr qəhrəmanının düşüncəsində yer alan fikirləri “Sevil” pyesində müasiri olan qadın qəhrəmanın dilindən də səsləndirir. Sevilin yazdığı “Azərbaycan qadınının azadlıq yolu” kitabında məsələ belə qoyulur: “Azərbaycan qadınlarının ən böyük düşmənlərindən biri də namus keşikçisi olmalarıdır. Kişi istədiyini və bir neçəsini birdən əldə edə bilər, qadın isə ikincisinə göz ucuyla belə baxa bilməz. Bu, kişi üçün bir nadinlik, qadın üçün isə namus-suzluq sayıla bilər. Halbuki hər ikisinin təşəbbüsünü doğuran eyni fizioloji hadisədir” (9,45). Məhz “eyni fizioloji hadisə”nin tələbi kimi Sevil düşünür ki, “mən indi boynumu kişilərin qolları arasına, bu mərhəmət boyunduruğuna, “bu dəmir orbuclara, bu çəlik mənqənlərinə keçirə bilmərəm” (9,53). Sevilin müha-kimələri Elxanın “orada tənəsül heç bir qanun altında gizli olmayacaq, əsas: azad könüllülərin uşması və usanması olacaqdır. İstəyənlər ər-arvad, istəməyənlər bacı-qardaş olacaqdır” sözlərinin fəlsəfəsinə söykənir və onun məntiqi davamıdır.

“Od gəlini”ndə IX əsrin tarixi reallığı kimi əsərə gətirilən dinə inkarçı münasibət məhz Cabbarlının sovet dövründə yazdığı və mövzusu müasir həyatdan götürülən pyeslərinin leyt-motivinə çevrilir və həmin əsərlər arasındakı ideya və motiv səsləşməsi onların ateist siyasi rejimdə yaranması haqqında düşüncələrə stimül verir. Sevil öz əvvəlki təbii xarakterində, milli varlığında qadın təbiətini təcəssüm etdirdiyi məqamda əri “Allahın kölgəsi” hesab edir. Bu cür düşüncə tərzini qadının milli tarixi xarakterini daha təbii və səmimi şəkildə ifadə edir. Onun bu cür düşüncəsinə əks mövqedən çıxış edən Gülüş isə deyir: “Boş sözdür, nə Allah var, nə də gölgəsi”. Gülüşün bu cür düşüncəsi qadının milli xarakterinin ifadəsi kimi səslənə bilmir və sovet rejimində qadına verilən rolun ifası kimi kifayət qədər qeyri-təbii səslənir.

Cabbarlının Sevilə öz tarixi xarakterindən, inam və inancından uzaqlaşdırmaq, ailə mühitindən qopararaq fabrikeyə yola

salması Azərbaycan qadınlığının təbii inkişaf yolu kimi yox, sosrealizmin qəhrəmanı “inqilabi inkişafda” göstərmək tələbindən irəli gəlir və obrazı öz xarakterindən çıxarmaq, onun xarakterinə yad keyfiyyətlər calamaq məcburiyyəti kimi meydana çıxır.

Azərbaycan qadınının xarakterinə yad olan keyfiyyətlərin calanması əsərin yazıldığı dövrdə də birmənalı qarşılammamışdı. M.Rzaquluzadə 30-cu illərdə qələmə aldığı “Ədəbiyyatımızda ailə və məişət problemi” adlı məqaləsində ədəbi prosesdə meydana çıxan bir çox əsərlərdə qadının erkəkləşdirilməsi, cinsizləşdirilməsi, ailə və fabrik mühitinin qarşı-qarşıya gətirilməsi kimi məsələləri yanlış hesab edir, “Sevil” pyesindəki bir çox epizodların yanlış təsəvvürlər yaratdığını, həmçinin Sevilin Azərbaycan qadınının azadlıq yolunu fabrikdə axtarmasını büsbütün perspektivsiz və qeyri-təbii bir hal sayır:

“Azadlıq və təkamül yolu” üzərində çox gurultulu və qızğın mübahisələr gedən “Sevil”in son qərarı nədir?

Mən daha ərə getməyəcəyəm, fabriyə gedəcəyəm... Çox yaxşı!.. Fabriyə getmək vacibdir. Fəqət bu ərə getməmək üçün bir məqbul səbəb ola bilərmi? Beləliklə “ailə” məsələsi həll edilmiş olurmu? Fabriyə çox mühüm bir müəssisədir; fəqət ər deyil və onu əvəz edə bilməz!..

Görünür, belə ədəbiyyatın təsirləridir ki, biz həyatda da bəzi belə qərarlarla qarşılaşırıq” (36).

Heç şübhəsiz ki, “Sevil” pyesinin və bu ruhda yazılmış digər əsərlərin mühitə ciddi təsiri olmuşdu və məsələnin bu tərəfi ədəbiyyatşünaslıqda əsərin ideya-bədii qüvvətliliyinin nəticəsi kimi izah olunmuşdur. Ədəbiyyatşünaslığın “Sevil”ə verdiyi bu tipli qiymətlərdə unudulan cəhət nədir? Əsərdə Sevilin çadrasını atması, ailə həyatını tərk edib üzünü fabriyə tutması siyasi rejim, ictimai quruluş tərəfindən dəstəklənən bir hadisədir. Qadının öz azadlığına, təkamül yoluna qovuşmasında Sevilə verilən rol siyasi rejimin qadın siyasətinin nəticəsi kimi əsərə daxil

olur. İctimai həyatda Sevilin hərəkətinin birmənalı dəstəklənməsi və güclü təbliği bir çox hallarda Azərbaycan qadınının bu təsirin altına düşməsinə səbəb olmuşdur. Ona görə də sovet ədəbiyyatşünaslığında Sevilin “inkişaf yolu” Azərbaycan qadınının inkişaf yolu kimi ümumiləşdirilsə də, əslində reallığın yox, ideolgiyanın bədii əsərdə təcəssümünü tapmasından başqa bir şey deyildir.

Sevilin ictimai həyata gedən yolunun davamı “Almaz” pyesindəki Almaz obrazında meydana çıxır. Bu əsərdəki Yaxşı obrazı milli qadın xarakterinin təcəssümü baxımından Sevilin, əgər belə demək mümkünsə, sovetləşmədən əvvəlki xarakterini ifadə edir və tamamlayır. Bu qadının əlbəttə yaşayış çətinlikləri var, ailədə qarşılaşdığı ciddi problemləri var, lakin o, Azərbaycan qadınının tarixi xarakterini ifadə edir və Cabbarlı bu obrazı öz tarixdən gələn milli xarakterində olduqca mükəmməl və canlı yaratmışdır. Əri “Allahın gölgəsi” hesab edən Sevil kimi, Yaxşı da hesab edir ki, “ər bir, Allah bir”. Lakin Almaz onun dini inancına, “Qurani-Kərim”ə iman gətirməsinə, Allaha qəlbən bağlılığına geridə qalmışlıq, avamlıq kimi baxır. Yaxşı ilə aralarındakı dialoq bu baxımdan olduqca səciyyəvidir:

“Yaxşı: Almaz, sən də mənim bacım, al bu Quranı, dayan üzünü qibləyə, and iç bir olan Allaha ki, mənim sirrimi heç kəs bilməz, mən sənə deyim.

Almaz: Ay qız, Quran nədir, Allah nədir. Uşaq deyilsən ki”.

Bədiiliyin meyarı bədii həqiqətin ifadəsində həyat həqiqətinə sədaqətin dərəcəsi ilə ölçülürsə, onda demək lazımdır ki, burada həyat həqiqəti kifayət qədər təhrif olunur. Bizə deyilə bilər ki, C.Cabbarlı Sevil, Almaz obrazlarını yaradanda ictimai həyatda gedən proseslərin öz məntiqindən çıxış edirdi. 20-30-cu illərin mürəkkəb ictimai proseslərində sovet rejiminin qadına verdiyi azadlığın təmsilçiləri kimi meydana çıxan qadınlar olmuşdur. Sevil də, Almaz da bu prosesi simvollaşdırır. Eyni zamanda, onu da vurğulaya bilərlər ki, Cabbarlı həyat həqiqət-

lərinə sədaqət nümayiş etdirərək, məsələn, Almazın anası Xanımnazı qızından tam fərqli bir dünyagörüşü ilə səhnəyə çıxarır. Yaxşının və Xanımnazın obrazlarında reallığın milli qütbü, Almazın simasında yeni həyat quruculuğunu təmsil edən qadın obrazları simvollaşdırılır. Əlbəttə, burada kifayət qədər məntiq vardır. Heç şübhəsiz ki, “Od gəlini”ndə də, “Sevil”də də, “Almaz”da da iti realist qələmin ifadə etdikləri ilə yazıçının ideoljinin təsiri altında əsərlərinə gətirdiyi hadisə və obrazlar üz-üzə dayanır və müəyyən mənada yazıçının həyat həqiqətinə sədaqətini sığortalayır. Ancaq bu halda da ədəbiyyatşünaslığın indi də realist qələmin təsvir etdikləri ilə ideolojidən gələn təsvirləri bir-birindən ayırmağa təşəbbüs etməməsi təəccüb doğurur. Y.Qarayevin 1989-cu ildə yazılmış “Klassik sosialist realizmi – Cəfər Cabbarlı” məqaləsi sənətkarın irsinə dəyişməkdə olan zamanda qiymət vermək təşəbbüsü kimi qiymətlidir. Müəllif çox doğru qənaətə gəlirdi ki, “əlbəttə, Cabbarlı pyeslərindəki həyat anlayışında o zaman cərəyan edən və artıq tarixə çevrilən həyatın bütün qatları və qütbləri ehtiva olunmurdu. Hadisələr yalnız o zaman səhnəyə çıxması mümkün olan “qatda” cərəyan edirdi, realizmin Bayıl, QULAQ, Sibir qatı tək Cabbarlı üçün yox, bütövlükdə “sosialist realizmi” üçün hələ yasaq qatı idi” (30, 385).

Əslində bu mülahizələr Cabbarlı və müasirlərinin irsində həyatdan gələnlərlə ideolojidən gələnlərin qovuşuq bir şəkildə meydana çıxdığını təsdiq edir və ədəbiyyatşünaslığı bu qatları bir-birindən ayırmağa sövq etməyə hesablanmışdır. Y.Qarayev çox doğru müşahidə edirdi ki, Cabbarlının sovet dövrü əsərləri “həyatın bütün qatları və qütbləri”ni ehtiva edə bilmirdi. Alim etiraf edir ki, bu əsərlərdə “hadisələr yalnız o zaman səhnəyə çıxması mümkün olan “qatda” cərəyan edirdi”. Onun realizmin Bayıl, QULAQ, Sibir qatına diqqət çəkməsi əslində həyat həqiqətini bütün mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə ifadədə Cabbarlının sərbəst olmadığını sübut edirdi. Heç şübhəsiz ki, realizmin “yasaq qatı” Cabbarlını həyatı mürəkkəbliyi və ziddiyyətləri ilə

birlikdə təsvir etmək imkanından məhrum etməklə bərabər, həm də obyektiv şəkildə, həyatın düşüncəsindəki obrazı şəklinə ifadə etməyə də mane olurdu. Yaranmış bu maneələr Cabbarlınyı yaradıcılığının əvvəlki mərhələlərində formalaşmış ənənələrdən bu və ya digər dərəcədə imtinaya gətirib çıxarır, onu həyat həqiqətini təhrifə sövq edirdi.

Sevilin, Almazın düşüncə və hərəkətini ictimai həyatın qanunauyğunluğu, tipik hadisəsi kimi qələmə verəndə C.Cabbarlınyın öz estetik prinsiplərinə əks getdiyini görməmək mümkün deyildir.

Buna görə də “Od gəlini”nin, “Sevil”in və “Almaz”ın, eləcə də sovet dövründə yazdığı sonrakı əsərlərin ideoljindən gələn tərəflərinə- həyat həqiqətini təhrif edən tərəflərinə göz yumub, onları “gerçəkliyi əks edən yox, dəyişən, yenidən yaradan sənət möcüzəsi” hesab etmək (30, 383) elmi düşüncənin müqaviməti ilə qarşılaşır. Sənətin həyatı əks edən qüvvəsi olmuşdur. Ən yaxşı halda sənət həyata təsir edə bilər. Onun həyatı “dəyişən, yenidən yaradan” qüvvəsi olmamışdır və bu düşüncə ilə çıxış etmək sənətə illuzial münasibəti əks etdirir. Tamaşaçıların “Sevil”ə çadralı gəlib “Sevil”dən çadrasız qayıtması”nı (30, 384), səhnədəki hadisənin “həyatda təkrar və təqlid üçün modelə çevrilməsi”ni (30,384) indiki halda ancaq sənətin möcüzəsi hesab etmək, ən yaxşı halda, məsələnin mahiyyət dərinliyinə varmamaq deməkdir.

C.Cabbarlınyın “Oktay Eloğlu”dan sonra yaradıcılığının tamamilə fərqli müstəvidə cərəyan etməsinin, onun yaradıcılığında “keyfiyyət” dəyişməsinin səbəbləri tarixilik prinsipinə uyğun olaraq araşdırılmalıdır. “Oktay Eloğlu”nun səhnəyə qoyulması ili (1923-cü il fevralın 16-da) C.Cabbarlınyın birinci dəfə həbs olunması ilə üst-üstə düşür. Asif Rüstəmli arxiv materiallarına istinadla göstərir ki, “1923-cü ilin iyunun 15-də gecə Cəfər Cabbarlı və Seyid Hüseyn həbs edilmişdir” (47,35). A.Rüstəmli həmin ildə onun ikinci dəfə həbs olunmasına da diqqət

çəkir: "... Oktyabrın 5-də həbs olunanlar arasında Cəfər Cabbarlı da var idi". Tədqiqatçı C.Cabbarlının birinci dəfə həbsdən azad olunmasının səbəbi üzərində dayanır: "Yalnız çekistlər tərəfindən hazırlanmış bəyannamə mətninə avqustun 12-də müsavətçilərlə bərabər Cəfər də imza atdıqdan sonra həbsdən azad edilir" (47,35).

1923-cü ildə C.Cabbarlının "çekistlər tərəfindən hazırlanmış bəyannamə mətninə" qol çəkməsi ilə 1923-cü ildən sonrakı yaradıcılığında baş verən sapmalar arasında dərin bir əlaqə var. Bu əlaqənin "deşifrə" edilməsi bizə nə verə bilər? A.Rüstəmli-nin "Ön söz"ündə vurğuladığı bir mülahizəni xatırlayaq: "Əsər üzərində iş bitmədiyi üçün müəllifinə qaytarılmış, ümumi razılığa əsasən Cabbarlı həbsxana kamerasında "Qız qalası" üzərində çalışmışdır" (47,36). Cabbarlının "Qız qalası" üzərində çalışmalarının, onu "təkmilləşdirməsi"nin əsəri bitirməyə çalışmaq ilə bərabər, onun ideoloji yönünün qüvvətləndirilməsinə xidmət etdiyinə heç bir şübhə etmirik. Əgər həbsdən azad edilərkən onun "çekistlər tərəfindən hazırlanmış bəyannamə"yə qol çəkməyə məcbur edirlərsə, bu "bəyannamə"nin sənətkarın yaradıcılığının ideoloji yönünü dəyişməsinə hesablanması şübhə doğura bilərmi? Təbii ki, yox. Əgər çekistlər Cabbarlıya həbsxanada "Qız qalası" poeması üzərində işləməyə şərait yaradırlarsa, bu şərait daxilində müəllifin əsərinin ideoloji yönünü gücləndirməyə məcbur olduğuna şübhə edə bilərikmi?

"Qız qalası" poemasında müəllif hadisələrin inkişaf məntiqini milli varlığın tarixi xarakterinə tabe tutmuşdur. Atası tərəfindən ehtirasla sevilən qızın özünü Qız qalasından atması bir xalq əfsanəsi kimi məşhurdur. Müəllif də əfsanəni poemanın süjet xəttinə daxil edərkən təhrifə yol verməmişdir. Qız qalası haqqında çoxsaylı əfsanələr içərisində atası tərəfindən sevilən qızın intihar etməsi süjetinin üzərində poemada təfərrüatlı dayanılması hansı ideya-estetik yükü daşıyır? Ədəbiyyatşünaslığımızda bu sual qoyulmuş və ona verilən cavabda məhz bu əf-

sanə süjetinin romantizmin estetik tələbləri üçün uyarlılığı əsas gətirilmişdir. V.Osmanlı yazır: “Bəllidir ki, Qız qalası haqqındakı əfsanənin xalq arasında müxtəlif variantları mövcuddur. Onlardan məhz bu variantın seçilməsi təsadüfi deyildir. Bu variantdakı əhvalat qeyri-adidir, eldə görünməmiş bir əhvalatdır. Onda məsumluq var, azğınlıq var. Onda ismət var, bədnamlıq var. Bu cür kontraslarsa romantizm sənətinə maraqlı, cazibəli görünən keyfiyyətlərdir” (44,195). A.Rüstəmli 1923-cü ildə “Qız qalası” poemasını Xalq Maarif Komissarlığının pulunu ödəyərək müəllifdən alması, birinci hissəsini çap etdirməsi, ikinci hissəsini də Cabbarlı tutularkən müsadirə olunan əsərləri içərisindən tapdırıb çap etdirməsi haqqında məlumat verir (47,35-36). Bu məlumat “Qız qalası” poemasının siyasi rejimin marağında olan bir əsər olduğunu sübut edir. Xalq Maarif Komissarlığının “Qız qalası”na “romantizm sənətinə maraqlı, cazibəli görünən keyfiyyətləri”nə görə diqqət yetirməsini düşünmək məntiqli görünür. Bu marağın səbəbi müəllifin mövzunu sinfi münasibətlər müstəvisinə keçirərək həll etməsi olmuşdur. Əsərdə qızına aşiq olan atanın qanıçən, qana susayan, xalqı zəlil günə qoyan bir hakim kimi təsviri heç də təsadüfi amil sayılmamalıdır. Hakimin özünütəqdim nöqtəyi-nəzərindən söylədiyi aşağıdakı sözlərə diqqət yetirək:

Bir böyük kütlənin həyatı bütün
Bir oyuncaq kimi əlimdə zəbun.
İstəsəm ,həpsini əzib, didərəm,
Tapdaram, həp həyatı məhv edərəm.
Tikərəm bir hasar bu ləşlərdən,
Yaparam bir minarə başlardan.

Əsərin yazıldığı zaman bir hakimin xalqın başına gətirdiyi oyunlar bütövlükdə keçmiş dünyanın müdhişliyi kimi qavranılır. Oxucunu, assosiativ olaraq, bu keçmiş dünyanı sənətkarın əsərin əvvəlində təsvir etdiyi xoşbəxt bir cəmiyyətlə müqayisəyə sövq edir. Əsərin əvvəlində artıq xoşbəxtliyə qovuşmuş in-

sanlardan, onların qayğısız həyatından bəhs açılır. Həmin cəmiyyətin təsvirindəki detallar bu xoşbəxtliyi insanlara şura – sovet hökumətinin bəxş etməsi haqqında düşüncə formalaşdırır. Müəllifin keçmişdən danışdığı müdhiş rəvayət fonunda bu cəmiyyətin müqayisəolunmaz üstünlükləri haqqında oxucuda fikir formalaşır.

Demək, mövzunun bədii həllində yazıçının sərbəstliyi artıq onun əlindən alınır. “Od gəlini”ndə, “Sevil”də və “Almaz”da İslam dininə münasibətdə baş qəhrəmanların ortalığa qoyduğu mövqelər bütövlükdə ideoloji yönümlüdür, müəllifin hadisələrin cərəyanını gerçəkliyin ona təlqinləri müstəvisindən çıxarıb ideoljinin istəklərinə tabe tutmağa məcbur qalması müstəvisində izah olunmalıdır.

Buna baxmayaraq, 20-ci illərin əvvəllərinin yaradıcılıq məhsulu kimi “Qız qalası” poemasında milli varlığın tarixi xarakteri, xalqın milli tarixi ənənələri daha çox bədii təhlil obyektinə çevrilir. Həmin milli ənənələrdən çıxış etsək və “Qız qalası” ilə “Od gəlini” əsərləri arasında kiçik bir müqayisə aparsaq, Elxanın bəzi düşüncələrinin, xüsusən onun ailə məsələlərinə, qadın-kəşi münasibətlərinə, dini inanca kəskin etirazlarının faciyyəyə daha çox siyasi rejimin tələblərindən irəli gələn motivlər kimi salındığına bir daha əmin ola bilərik.

“Qız qalası”nda Durnanın intiharını şərtləndirən əsas motiv atanın öz qızına aşıqlığı və onunla izdivaca girmək istəməsidir. Cabbarlı bu tipli izdivacın xalqın tarixi xarakterinə bütövlükdə yad, İslam şəraitində yolverilməz bir hərəkət olduğunu Durnanın və atası Qantemirin dilindən səslənən sözlər vasitəsilə ortaya qoyur. Poemada Durnanın ölümünü psixoloji cəhətdən əsaslandırın səbəb də onun bu izdivacın bədnam bir hal olduğunu, belə bir hərəkətin insanların nifrətinə səbəb olacağını düşünməsi hazırlayır. Maraqlıdır ki, C.Cabbarlı özünün müəllif mövqeyində Qantemirin bu hərəkətini onun Allahı tanımaması,

namaz qılmaması, bir sözlə dini inancının olmaması ilə birbaşa əlaqələndirir:

O ki, mehrabə çox baş əyməzdi,
Purvüqar alını möhrə dəyməzdi;
Onu qorxutmayırdı atəşgah,
Onu tapdarmayırdı bir Allah (7,181).

Müəllif təhkiyəsində söylənənlərin sənətkar mövqeyindəki əks məntiqi ondan ibarətdir ki, əgər Qantemir Allaha inam və iman gətirsəydi, şəriəti və namazı tanısaydı, belə bədnam bir hərəkətə yol verməz, yaxud yol verməkdən çəkinərdi. Bu isə o deməkdir ki, “Od gəlini”ndə və “Sevil”də qadın-kişi münasibətləri ilə bağlı qəhrəmanların dilindən səslənən fikirlər, dinə inkarçı yanaşmalar Cabbarlının dünyagörüşünün ifadəsindən çox, bu dünyagörüşünün sovet rejiminin ateist siyasəti ilə zədə alınmasının nəticələri kimi meydana çıxmışdır.

Ümumiyyətlə, C.Cabbarlının milli bir sənətkar olduğu, azad sənətkar düşüncəsi ilə yazdığı əsərlərdə xalqımızın milli mənafeyindən çıxış etdiyi, bu mənafeyi əsərlərində cəsarətlə əks etdirdiyi heç bir şübhə doğura bilməz. Ona görə də onun yaradıcılığının təkamül yolunu türkçülük, azərbaycançılıq, milliliyin təzahür xüsusiyyətlərindən kənarında təsəvvür etmək mümkün deyil.

C.Cabbarlı dramaturgiyasında millilik, türkçülük konsepsiyasının birbaşa bədii ifadəsi kimi meydana çıxan xeyli əsəri vardır. “Nəsrəddin şah”, “Ulduz”, “Ədirnə fəthi”, “Oktay Eloğlu” və “Od gəlini” əsərləri bu sıradakı xüsusi dəyərə malikdir. Həmin sıraya indi onun əlimizdə olmayan “Bakı müharibəsi” əsərini də əlavə etsək, onun milli varlığa və taleyə nəhayətsiz bir sevgi ilə bağlı olduğunu görürük. A.Rüstəmli yazır ki, “Əlyazma mətni bu günədək əldə edilməsə də afişa və qəzet məlumatlarından aydın olur ki, Cəfər Cabbarlının “Bakı müharibəsi” adlı 5 pərdəli, 7 şəkilli dram əsərinin ilk pərdələri mart faciəsində Bakıda törədilən ağılasız dənəşmələrdən bəhs edir”

(47,29). Nə “Bakı müharibəsi” pyesinin əlyazma nüsxəsinin itməsini, nə də 1917-ci ildə yazılmış “Ulduz” və “Ədirnə fəthi” əsərlərinin müstəqillik dövrünün ərəfəsinə qədər çap olunmamasını (hər iki əsər 1989-cu ildə A.Rüstəminin təqdimatı ilə çap olunmuşdur) təsadüfi hadisə saymaq olmaz. Məhz milli məzmunları, türkçülük, islamçılıq ideyalarının yüksək bədii səviyyədə ifadəsi baxımından onların milli oxucuya təqdiminə sovet dövründə yol verilməmiş, sovet ədəbiyyatşünaslığı vulqar-sosioloji mövqedən yanaşaraq onları “məfkurəvi cəhətdən zərərli”, “uydurma hadisələr, süni intriqalar, başgicəlləndirən macərələr”dan bəhs edən və sənətkarlıq cəhətdən zəif əsərlər kimi (3,53) gözdən salmağa çalışmışdır.

Cabbarlının yaradıcılığında millilik türkçülük düşüncəsi ilə vəhdətdə ifadə olunur və bir-birini bütün məqamlarda tamamlayır.

C.Cabbarlının milli taleyə həssas münasibətinin geniş planda bədii təhlil obyektinə çevrilməsi “Nəsrəddin şah” pyesi ilə başlayır. Tədqiqatlarda “Cabbarlının ilk tarixi pyesi” kimi qəbul edilən bu əsərin mövzusu İran həyatından alınmışdır. 1848-1896-cı illər arasında İran şahı olan Nəsrəddin şah Qacarın hakimiyyət illərindən bəhs edən bu əsərdə mövzu, təbii ki və ilk növbədə, sənətkarı cənubda yaşayan soydaşlarımızın həyatı kontekstində maraqlandırmışdır. Müşahidələr göstərir ki, yaradıcılıq təcrübəsi artdıqca, C.Cabbarlıda tarixi hadisələri bədii təhlil predmetinə çevirməyə güclü maraq yaranmışdır. “Nəsrəddin şah”, “Ulduz”, “Ədirnə fəthi”, “Od gəlini” əsərlərinin mövzularının yaxın və uzaq keçmişin hadisələrindən götürülməsi bunu aydın sübut edir. Cabbarlı irsinə həsr olunmuş tədqiqatlarda sənətkarın tarixi mövzuya marağının sələflərinin ədəbi ənənələri ilə bağlılığına da işarə edilmişdir. M.Arif Cabbarlının İran mövzusunə müraciətinin Ə.Haqqverdiyevin “Ağa Məhəmməd şah Qacar”, N.Nərimanovun “Nadir şah” əsərlərinin səhnə taleyinin uğurları ilə bağlılığını önə çəkir. Fikrimizcə, bu fikir

müəyyən həqiqəti ifadə edir. Alim Cabbarlının ədəbi ənənəni təkrar etmədiyinə, əsərin novator keyfiyyətlərlə meydana çıxmasına da diqqət çəkmiş, haqlı olaraq belə bir qənaətə gəlmişdir ki, “Cabbarlı bu dramda padşah öldürmək məsələsini hakimiyyət üstündə gedən “intriqalarla” yox, demokratik qüvvələrin istibdada qarşı mübarizə hərəkəti ilə bağlamışdı” (3,47).

Lakin M.Arif tarixi mövzunun işlənməsində sənətkarın “tarixi hadisələrdən sərbəst istifadə yolu ilə” getdiyini iddia etmiş, “tarixi şəxsiyyətlərdən Mirzə Tağı xan ilə Mirzə Ağa xan Nurunu”n tərəqqipərvər adamlar kimi göstərilməsinin tarixi həqiqətə uyğun olmadığını göstərmişdir. Alimin fikrincə, “tarixi simalardan olan Mirzə Rza və Mirzə Mülküm xan da əsərdə tarixi dürüstlüklə təsvir edilməmişdir” (3,42). Fikrimizcə, alimin Cabbarlı qəhrəmanlarına bu münasibəti sovet metodologiyasının tələbləri ilə bağlıdır. Haqqında söhbət gedən tarixi şəxsiyyətlərin hamısı yuxarı təbəqənin nümayəndələridir və “xan” titulu daşıyırlar. Sovet metodologiyasına görə, bu təbəqəyə mənsublar ictimai tərəqqi prosesinin daşıyıcıları ola bilməz və buna görə də müsbət planda təsvir edilə bilməzlər.

Fikrimizcə, əsər haqqındakı tənqidi mülahizələrində M.Arifin C.Cabbarlının əsəri yazdığı illərdə “mürəkkəb ictimai hadisələri düzgün izah etmək iqtidarında olmaması”, “Cabbarlının bu əsərdəki müsbət qəhrəmanlarının görüşlərinin məhdudluğu”, “hürriyyət və ədalət haqqındakı təsəvvürlərinin ümumi və mücərrədlik”i, “siyasi proqramları, islahatçılıq planları”nın aydın olmamasına dair mülahizələri də əsərə sovet metodologiyasının tələbləri ilə yanaşmaq cəhdindən, müəllifin əsərə inqilabi-demokratik mövqedən həll verməli olduğunu tələb etmək məcburiyyətindən irəli gəlir.

Bununla belə, “Nəsrəddin şah” haqqında ümumiləşdirici mülahizələrində sinfilik amilini önə çəkmək meylə olsa da, M.Arif ümumən doğru qənaətə gələ bilmiş və əsərin əsas uğurunu düzgün müəyyənləşdirmişdir: “Cabbarlı ardıcıl bir surətdə

öz dramına ictimai bir istiqamət verməyə çalışaraq, onu məişət dramı çərçivəsindən kənara çıxarmış, ayrı-ayrı şəxsiyyətlərin şəxsi mənafeləri ilə məhdudlaşdırmamış, əksinə, ictimai-siyasi hadisələrlə zənginləşdirmiş və nəticədə zəhmətkeş kütlələrin azadlığı uğrundakı mübarizəni əks etdirməyə müvəffəq olmuşdur” (3,45).

C.Cabbarlı bu pyesdə xalq və hökmdar, millətin taleyi və hakimiyyət məsələsini qoymuş, problemə öz dünyagörüşü mövqeyindən həll vermək üçün tarixi mövzunu münasib hesab etmişdir. Lakin biz bu fikirdəyik ki, müəllif tarixi həqiqətləri bədii həqiqətə çevirərkən, tarixin xronikasını vermək yolu ilə getməmişdirsə də, “hadisələrdən sərbəst istifadə yolu”nu da seçməmişdir.

Pyesdə hadisələrin cərəyanı tarixi reallığa uyğun şəkildə verilmişdir. Tarixi mənbələrdən məlumdur ki, 48 illik hakimiyyətinin ilk dövrlərində Nəsrəddin şah islahatlar aparmış və təcürübəsiz olduğu zamanlarda onu Mirzə Tağı Xan və Əmir Kabir kimi mütərəqqi dünyagörüşlü vəzirlər millət naminə işlər görməyə istiqamətləndirmişlər. Məhz bu vəzirlərin uzaqgörən dövlətçilik siyasəti nəticəsində Nəsrəddin şah öz hakimiyyətini gücləndirmiş, bəzi uğurlu müharibələrə imza ataraq, dövlətinin sərhəddini genişləndirmişdir. Bundan sonra onda güclü təkəbbür əmələ gəlmiş, özünü tarixdə iz qoyan böyük hökmdarlarla bir sırada görmüş, ona düzgün yol göstərən vəzirlərinə ölüm fərmanı imzaladıqdan sonra, hakimiyyəti ədalətsiz vəzirlərin ixtiyarına buraxaraq, eys-ışrətlə məşğul olmuşdur. Bütün bunlar Nəsrəddin şah haqqında açıq ensiklopediya məlumatlarında özünə yer alır.

C.Cabbarlı bu tarixi hadisələri əsərə gətirərkən onların ruhunu təhrif etməmişdir. Lakin sənətkar tarixi hadisələri sadəcə təsvir etməmiş, onu izah etməyə çalışmış, hökmdar və xalq, hakimiyyət və millətin taleyi problemi ilə bağlı öz mövqeyini ortaya qoymuşdur.

Əslində Cabbarlı pyesin birbaşa təsvir obyektini kimi Nəsrəddin şahın hakimiyyətinin, şərti mənada ifadə etsək, ikinci dövrünü götürmüşdür. O zaman ki, artıq Nəsrəddin şah mütərəqqi fikirli vəzirləri öz ətrafından uzaqlaşdırmış, müstəbid hökmdar yolunu tutaraq, xalqın taleyini zülmkar xanların öhdəsinə buraxmışdır. C.Cabbarlı bu dövrdə xalqın həyatının ən acınacaqlı mənzərələrini səhnəyə gətirməklə, mütləqiyyət üsulidarəsinin vaxtını keçirdiyini, milli taleyə dəhşətli zərbələr endirdiyini sübut etməyə çalışır. C.Cabbarlı şah özbaşınalığından imtina edilməsinin vaxtının çatdığını, konstitusiyalı hakimiyyət üsuluna keçidi yeganə düzgün çıxış yolu sayır.

Müəllif son dərəcə maraqlı ədəbi bir priyomla həm keçmişdə, həm də hazırda cərəyan edən hadisələrin canlı şahidi olan Mirə Sadığın keçmişdə baş verənləri Fərhadə nəql etməsi fonunda Nəsrəddin şahın hakimiyyətinin ilk dövrünün səhnə təcəssümünü verir. Bir-birinin ardınca şahın vəzirləri olmuş Mirzə Təqi xan və Mirzə Ağə xan Nurinin hakimiyyətin idarə edilməsi ilə bağlı mövqelərinin müfəssəl bədii təfsirini verməklə sənətkar hakimiyyətin idarə edilməsi ilə bağlı öz mövqeyini ortaya qoyur. Mirzə Təqi xan və Mirzə Ağə xan Nuri təkidlə hökmdara izah edirlər ki, xanlıq idarə sistemi qaldıqca, zülm ortadan götürülə bilməz. Onlar məşrutəli hakimiyyətə keçidin zərurətini əsaslandırırlar. Hakimiyyətin idarə edilməsində xalqın nümayəndələrinin iştirak zərurətindən çıxış edirlər. C.Cabbarlı hadisələrin təsvirində realizm yolunu tutaraq bunun mümkün olmamasının həm subyektiv, həm də obyektiv səbəbləri üzərində dayanır. Şahın öz hakimiyyətini heç cür xalqla bölüşmək istəməməsi və mövcud idarəçilik sistemində xanların hüdudsuz ixtiyar sahibləri olması, ruhani təbəqəsinin bütövlükdə onlara dəstək verməsi konstitusiyalı hakimiyyətə keçidin imkansızlığını ortaya qoyur. Lakin süjetin sonrakı inkişafı nəhayətsiz zülmələrin bir gün milləti ayağa qaldıracağı, zülmkar şahı hakimiyyətdən uzaqlaşdıracağı məntiqini ortaya qoyur. Cəma-

ləddin Əfqaninin başçılığı ilə fədailərin Nəsrəddin şahı öldürmək qərarına gəlməsi və qərarı yerinə yetirməsi bu məntiqə tabe tutulur və eyni zamanda, tarixi reallığı düzgün əks etdirir.

C.Cabbarlının Azərbaycan bayrağına həsr edilmiş məşhur bir şeirində deyilir:

Bu ay, yıldız, böyaların qurultayı nə demək?

Bizcə, böylə söyləmək!

Bu göy boya Göy Moğoldan qalmış bir türk nişanı,

Bir türk oğlu olmalı!

Yaşıl boya islamlığın sarsılmayan imanını,

Ürəklərə dolmalı!

Şu al boya azadlığın, təcəddüdün fərmanı,

Mədəniyyət bulmalı.

Aydındır ki, bu misralar XX əsrin əvvəllərində türk xalqlarının inkişaf yolunun modeli kimi müəyyənləşdirilən “türkləşmək, islamlaşmaq, müasirləşmək” konsepsiyasının poetik ifadəsidir. Lakin bu model – konsepsiya C.Cabbarlı yaradıcılığında sadəcə tərənnüm olunmur, eyni zamanda, bu modelin hər bir türkün həyat prinsipinə çevrilməsi üçün mücadilə meydanı açılır. Biz bu meydanda türkün türkçülüyə gedən yolunu görürük, “türk oğlu” olmağın şərtləri ilə tanış oluruq.

Cabbarlı “Ulduz” və “Ədirnə fəthi” əsərlərində “Göy Moğoldan qalmış bir türk nişanı”nı bədii təsvirin predmetinə çevirir, türkün həm tarixi xarakterini, bir türk milləti olaraq mövcud olmaq üçün keçdiyi tarixi yolu səhifələyir, türk millətinin şərəf yolunu millət övladlarının vətən, türk yolunda ölümə qədər getmək əzminin müəyyənləşdirdiyini önə çəkir. Əslində Cabbarlı bu yolun bütün keşməkeşlərini, bütün ziqzaqlarını təqdim edərək bizi həyacanlandırır. Bizi həyacanlandıraraq bu tarixi izah edir, bizi oyandırır. Cabbarlı bizdə torpaq uğrunda ölümə qədər getmək əzmini formalaşdırır. “Ulduz”, “Ədirnə fəthi” əsərlərinin müasirliyini şərtləndirən əsas cəhət bununla müəyyən olunur. Bu gün türk xalqlarının teatr repertuarında

“Ulduz”un və “Ədirnə fəthi”nin birinci sırada durmalı olduğunu şərtləndirən əsas cəhət elə budur.

Cabbarlı Ədirnə fəthi və Trablis müharibəsində yaşanan türk tarixini bədii təsvir obyektinə çevirməklə türkün tarixi taleyi və xarakteri ilə çağdaş taleyi və xarakteri arasındakı genetik əlaqələri üzə çıxarır. Həmin üzə çıxarılan əlaqələr millətin vətəncilik sevgisinin nəhayətsizliyində birləşir. Orta əsrlərdən bu günə qədər türk dünyasının nəhəng xristian dünyası ilə üz-üzə qaldığını, yalnız vətənə bəslənən əlahiddə bir sevgi ilə türkün bu mübarizələrdən üzü ağ çıxdığını göstərir. “Ədirnə fəthi” və “Ulduz” yaxın keçmiş türk tarixinin taleyüklü zamanlarının hadisələrini əks etdirir. Hər ikisində inkişaf etmiş Avropa dövlətlərinin türk torpaqlarına uzanan əlləri qarşısında türk dövlətçiliyinin sınaq qarşısında qalması əks etdirilir. Hər iki əsərdə türk əsgəri Avropa hərbinin birləşən gücü qarşısında tarixi bir imtahana girir. Türk əsgəri hər dəfə bu sınaqdan üzü ağ, qalib çıxır. “Ədirnə fəthi” və “Ulduz”da Cabbarlına daha çox bu qalibiyyətə gedən yolun fəlsəfəsi maraqlandırır. “Ədirnə Fəthi”ndə yaradılan Rūfət, Ənvər, Zöhrə, Molla Hacıbaba, Şeyxül-İslam, “Ulduz”dakı Ramiz və Ənvər obrazları məhz bu fəlsəfənin mahiyyətini açmaq üçün Cabbarlı tərəfindən böyük sənətkarlıqla yaradılmış obrazlardır. Ənvər obrazı bu əsərlərdə türkün dövlətçilik ənənələrinin yaşarılığını əks etdirir.

Rūfət, Zöhrə və Ramiz obrazları millət övladının sonsuz vətən sevgisini simvollaşdırır. Molla Hacıbaba və Şeyxül-İslam obrazlarının estetik yükü İslam dünyagörüşünün milli düşüncə ilə harmoniyasını canlandırmaqla müəyyən olunur. Müəllif qəhrəmanlarının daxili aləminə dərinədən nüfuz edə və onların vətən sevgisinin sonsuzluğunun ifadəsini verə bilir. Hər iki əsərin tamaşa taleyinin uğurlu olması da Cabbarlının vətən sevgisini öz qəhrəmanlarının təbii xarakteri kimi ifadə etmək bacarığı ilə şərtlənir. “Ulduz” əsərinin ilk tamaşasının yaratdığı təəsürətdən çıxış edən prof A.Rüstəmli yazır ki, “dünyada və Qaf-

qazda cərəyan edən kədərli hadisələrin psixoloji gərginliyindən azad olmaq istəyənlərin “Ulduz” mənəvi dayağına, ümid işığına çevrildi. “Ulduz” vətən hissini, millət heysiyyətinin bütün hissələrdən uca və müqəddəs olduğunu çoxlarına anladı” (47,27). Əsərə tamaşa edənlər nə üçün ruhlanır, özlərini mənəvi bir ağırlıqdan xilas olmuş kimi hiss edirdilər? Çünki, onlar onları əzən, ağırlaşdıran bir suala cavab tapmışdılar. Tamaşadan aldıkları təəssürat altında onlar düşündürdülər ki, vətəni sonsuz bir məhəbbətlə sevirənsə, onun uğrunda ölümə qədər getməyə hazırsansa, vətən torpağı heç vaxt düşmən tapdağı altında qala bilməz. C.Cabbarlı “Ulduz”da da, “Ədirmə fəthi”ndə də məşhur bir türk şeirində ifadə olunan “Vətən, əgər uğrunda ölən varsa Vətəndir” həqiqətinin səhnə həllini verir, tamaşaçılarda bu həqiqəti inama, inanca çevirə bilirdi.

Cabbarlı estetik idealında milli düşüncəyə ayrılan yer onun sovet dövrü dramaturgiyasında da davam etdirilir. Bu cəhət “Oktay Eloğlu” və “Od gəlini”ndə qabarıq nəzərə çarpır. Adətən milli azadlıq ideyasının ifadəsi, müstəmləkəçiliyə qarşı mübarizə idealının əksi kimi millilik düşüncəsi sənətkarın sovet dövrü yaradıcılığında bir qayda olaraq “Od gəlini”ndə axtarılır. “Oktay Eloğlu” adətən “Aydın” pyesi ilə müqayisə müstəvisinə çıxarılır. Tədqiqatlarda bu əsərlərin baş qəhrəmanlarını tipoloji cəhətdən bir-birinin davamı, bir-birini tamamlayan obrazlar kimi təqdim etmək meylə aparıcı olsa da, onların arasındakı tipoloji fərqlərin fərqi varmaq tendensiyasının olduğunu qeyd etmək lazımdır. Məsələn, Y.Qarayev “hər iki qəhrəmanın həqiqət axtarıcılığı mücərrəd, idealistcəsinədir” deyərək (29,216) onları xarakter və ideal baxımından eynitipli qəhrəmanlar kimi təqim edir. M.Arifin məsələyə baxışı isə kifayət qədər fərqlidir və hər iki qəhrəmanın xarakterinə daha dərinləndirən nüfuz imkanını önə çıxarır: “Oktayı Aydından fərqləndirən əsas cəhət ondan ibarətdir ki, Oktayın həyat qayəsi nisbətən aydındır və konkretidir. O, Aydın kimi mücərrəd arzular bəsləmir, keçilməz uçurumlar

üzərindən atılmaq xəyalı ilə yaşamır. Oktay pərəstiş etdiyi xalq səhnəsini yüksəltmək, milli teatr yaratmaq uğrunda dinclik bil-mədən çalışır” (3,65).

Əslində M.Arifin mülahizələrində Oktayın dünyagörüşünü və xarakterini həqiqət müstəvisində aşkarlamaq üçün lazım olan bütün kodlar vardır. Xüsusən M.Arifin Oktayın “xalq səhnəsini yüksəltmək”, “milli teatr yaratmaq uğrunda dinclik bil-mədən çalışması”nı vurğulaması Oktayın estetik yükünü tam şəkildə açmaq üçün açar verir. Lakin ideologiyanın bədi materialı sinfi müstəvidə qiymtləndirmək və millilik probleminin hər hansı bir ifadəsini bütün hallarda arxa plana atmaq tələbi M.Arifə Oktayın mübarizəsinin və idealının həqiqi mahiyyətini axıra qədər açmağa imkan vermir. Buna görə də yaradıcılıq ehtirasını “onun əsas keyfiyyəti” hesab edərək, bu yaradıcılığın çiçəklənməsi üçün burjua mühitinin imkan verməməsini, əsərdə burjua mühitinin ifşasını önə çəkməklə kifayətlənir.

Halbuki Oktay səhnəyə milli özünüdərk düşüncəsi ilə gəlir. Oktay səhnəyə milli vətəndaşlıq düşüncəsinin təmsilçisi və milli vətəndaşlıq düşüncəsini oyatmaq üçün bir mübariz kimi daxil olur. Onun sənət sevgisi anarxist bir məhəbbət deyildir. Oktayın sənət sevgisi vətən və millət sevgisindən doğur. Cabbarlının qəhrəmanı milli teatr yaratmaq və onu inkişaf etdirmək məqsədini özünün amalına ona görə çevirir ki, bu mədəni hərəkətin milli şüurun oyanmasında oynaya biləcəyi rolu axıra qədər dərk edə bilir. Oktayın milli səhnə uğrunda mübarizəsi milli varlığın özüntəsdıq uğrunda mübarizəsi kimi səslənir. Eyni zamanda, XX əsrin əvvəllərindəki ədəbi-mədəni hərəkətin mahiyyətini ümumiləşdirir. Bu dövrdə Azərbaycan teatrının formalaşması uğrunda mübarizələrlə bağlı tarixi həqiqətləri əks etdirir.

Oktayın özünü “mən azad bir sənətkaram”, “bir sənət düşgünüyəm” deməsi qeyri-şüuri, intuitiv bir duyğunun, yaxud ancaq fitri istedadın təlqini deyil. Oktayın sənət düşgünlüyü vətən

və millət sevgisinin hüdudsuzluğundan doğur, başdan ayağa ayıq, inkişaf etmiş milli şüurun ifadəsidir, millət övladının öz vətəndaşlıq vəzifəsini düzgün dərk etməsinin əksidir. Onun “başqalarında səhnə, mədəniyyət, hər şey var. Bizdə yox. Yaşamaq istəyirsək, yaratmalıyıq” sözləri realist estetik düşüncədəki:

Əcnəbi seyrə balonlarla çıxır,

Biz hələ avtomobil minməyiriz –

misraları qədər milli və real məzmunu malikdir. Oktay bu yolda bütün varlığını qoyur. Oktayın bütün varlığını fəda etdiyi səhnədə bir Azərbaycan qızı görmək istəyi ancaq milli teatrın tərəqqisini görmək istəyinin ifadəsi deyil. “Oktay Eloğlu”nda milli teatrın inkişafı ilə bağlı ehtiraslı arzular bütövlükdə Azərbaycan cəmiyyətinin, milli şüurun və dövlətçiliyin inkişafı ilə bağlı Azərbaycan ziyalısının ideallarını metaforalaşdırır. Oktayın azərbaycanlı qızın səhnəyə gələcəyinə inamı – “onu mühit özü yetişdirəcək, xalq öz təkamülünün bağrından yaradacaqdır” sözləri bütövlükdə milli cəmiyyətin inkişaf perspektivlərinə hesablanaraq söyləndiyi şübhə doğurmur.

Elmi ədəbiyyatda çox vaxt məsələ belə qoyulur ki, “Oktayın böyük məqsədi mühiti süni bir səhnə kimi dağıtmaqdır” (29, 216). Bu mülahizədə bir həqiqət var. Lakin ədəbiyyatşünaslıq “mühit” anlayışını birtərəfli izah edir. Oktayın dağıtmaq istədiyi mühit kimi ancaq “burjua mühiti”ndən söhbət gedir. Halbuki Oktayın səhnə taleyini ancaq burjua mühiti həll etmir. Maraqlı burasıdır ki, Oktayın milli səhnə uğrundakı mübarizəsindəki bütün uğurları onun kapitalist mühitindəki fəaliyyəti dövrünə düşür. Bütün çətinlikləri ilə bərabər, Oktay məhz bu mühitdəki fəaliyyəti ilə milli səhnə formalaşıdır bilir. Burjua mühitindəki fəaliyyəti onu “adı dillərdə dastan kimi gəzən, bir zamanlar Azərbaycan səhnəsini titrədən Oktay Eloğlu”na çevirir.

Müəyyən səbəblərdən bir müddət səhnədən uzaqlaşan Oktay səhnəyə qayıdanda artıq onun yaratdığı milli səhnə sovet

teatr səhnəsi ilə əvəzlənmişdi. İndi teatra sənətə yox, pula və vəzifəyə sitayiş edən istedadsız adamlar rəhbərlik edirlər. Onların Oktayı səhnəyə qaytarmaq cəhdləri sənət naminə deyil, “bir zamanlar Azərbaycan səhnəsini titrədən Oktay Eloğlu”nun adı ilə çoxlu bilet satmağa və deməli, pul qazanmağa hesablanır. Oktayın səhnəyə qayıdışı şüurludur, düşünülmüş hərəkətdir, Azərbaycan səhnəsinə öz töhfələrini vermək, milli vətəndaş mövqeyi ortaya qoymaq məqsədinə xidmət edir. O, teatrdan uzaqlaşdığı on ilə yaxın müddətdə çox ciddi zərbələr olsa da, onun sənət potensialı tükənməmiş, milli ideali və mövqeyi dəyişməmişdir. Azərbaycan səhnəsinə və azərbaycanlı xarakterinə yad düşüncəli əcnəbi aktrisa Tamaraya verdiyi cavabda Oktayın əvvəlki potensialını, amal və düşüncəsini tam şəkildə mühafizə edib saxlaması meydana çıxır. Oktay deyir: “Bir azərbaycanlı qızı yaratmaq üçün xalqın bütün ruhunu, hissiyyatını, tarixini, adət-ənənəsini görünməz incəliklərinə qədər bilməli, onun dərinliklərindən, onun mühitindən çıxmalı, bəlkə bir azərbaycanlı olmalıdır” (8,277).

Əslində bu sözlər təkcə bir azərbaycanlı qızın obrazının yaradılmasına verilən tələblər deyil, teatrdan milli ruh tələbidir. Oktay yeni cəmiyyətdə yaranan teatrın “indiki parlaq halını, salonlarını, onu rəngarəng çiçəklərlə bəzəyən Azərbaycan xanımlarını”, onun “tərəqqisi”ni görür, lakin bu təmtəraq altındakı süniliyi, saxtılığı da görür. Oktayın sovet səhnəsində Firəngizlə “Qaçaqqlar”ı oynarkən dediyi sözlərin hamısı ikibaşlıdır. Qoyub getdiyi teatr mühitində təbiilikdən, səmimilikdən, həqiqətdən heç bir iz qalmadığını görən Oktay milli təbiətinin təlqinləri ilə qarşısızalmaz çilgünlük məqamına qədər gəlir. Məhz bu məqamda reallıq haqqında həqiqəti dilə gətirir: “Yetər sünilik! Yetər yalan! Siz həqiqəti mənə göstərin! Mən onu görmək istəyirəm” (8,288). Oktay qoyub getdiyi həqiqəti görmək istəyir. Oktay axtardığı həqiqətlərin heç birini görə bilmədiyini “mühiti süni bir səhnə kimi dağıtmaq” istəyir. Mövcud mühiti inkar

edərək, bu mühitin bütün qanunlarına, onun iç üzünə, saxtılığına qarşı duran yeni bir cəmiyyət tələbi ilə çıxış edir: “Elə bir həyat qurulmalıdır ki, orada hər bir söz qanun, hər şey bir həqiqət olsun. Hər şey göründüyü kimi deyil, olduğu kimi görün-sün”. Cabbarlının estetik düşüncəsində milli teatr uğrunda mübarizə bütövlükdə milli cəmiyyət uğrunda mübarizə kimi metaforalaşır. Əslində Oktayın milli səhnə uğrunda fədakarlığı milli cəmiyyət uğrunda geən mübarizələrin simvolik ifadəsi kimi mənalanır. Bu metaforiklik əsərin sonuna doğru bir qədər də qüvvətlənir. Yeni teatrı hədəf alıb oradakı bütün süniliklərin, saxtakarlıqların ünvanına deyilən sözlər əslində yeni cəmiyyət quruluşuna qarşı çevrilir. Oktayın Firəngizi öldürməsi sadəcə intihar aktı deyil. Firəngizin öldürülməsi və Oktayın “ədalət divanı”na təslimi milli teatrın və onun simasında milli varlığın “ölən dünya”sını simvollaşdırır. Oktayın Firəngizi öldürməsi “yaşadaraq öldürən” cəmiyyətə qarşı etiraz aktının ifadəsidir. “Oktay Eloğlu”nun son səhnələri ölümə məhkum edilmiş milli cəmiyyətin son taleyini simvollaşdıraraq, “yaşadaraq öldürən” cəmiyyətə qarşı milli insanın birmənalı etiraz səsinə ifadə edir. Əsərin nikbin pafosunu və qayəsini müstəmləkəçi rejimə qarşı çevrilmiş etiraz səsinə qətilik müəyyənləşdirir.

“Oktay Eloğlu”nda Cabbarlının mövzuya verdiyi bədii həlldə romantik sənət prinsiplərinə, azad sənətkar mövqeyinə sadıqlıq özünü axıra qədər qoruyub saxlayır. Lakin bu azadlığın Cabbarlı yaradıcılığının sonrakı mərhələsində qonub saxlanması mümkünsüzləşir. “Oktay Eloğlu”nun səhnəyə qoyulmasından (1923-ü il fevralın 16-sı) bir neçə ay sonra Cabbarlının iki dəfə dalbadal həbs olunması onun yaradıcılıq ideallarına təsirsiz qala bilməzdi və qalmadı. Bu təsirin ilk qabarıq izləri “Od gəlini”ndə görünür. Cabbarlı “Od gəlini”ndə artıq simvolik təsvir üsuluna keçir. Öz milli ideallarını tarixi mövzunun bədii həlli üzərinə yükləmək qərarına gəlir. Babəkin ərəb işğalçılarına qarşı mübarizəsini bədii təsvir obyektinə çevirir. Əsə-

rin simvolik planda yazılması və müasirliyinin də məhz bu planda meydana çıxmasını vaxtı ilə M.Ə.Rəsulzadə çox inandırıcı şəkildə ifadə etmişdir: “Tamaşaçılar üçün “ərəb” və “islam” sözləri yerinə “rus” və “kommunizm” sözlərini qoymaq mənanı aktuallaşdırmaq üçün kifayətdir” (46,71).

Məhz Babək dövrünün hadisələrini mərkəzə çəkməkdə Cabbarlının sovet rejiminin müstəmləkəçilik siyasətinə işarə etdiyi və Babək hərəkatının simasında bu siyasətə qarşı milli mücadilə hərəkatının zəruriliyini ifadə etməsi şübhə doğurmur. M.Ə.Rəsulzadənin “ərəb” sözü yerinə “rus” sözünü qoymaq təşəbbüsü də bunu işarələyir. Lakin görkəmli ideoloqun “islam” sözü yerinə “kommunizm” sözünü qoymasında ifadə olunan həqiqətin məzmunu kifayət qədər mürəkkəbdir və bu həqiqətlə tam razılaşmaq çətinidir. Yəni M.Ə.Rəsulzadə bu qənaətdədir ki, Elxanın apardığı mübarizə mahiyyətə, sovet rejiminə və kommunizmə qarşı mübarizəni simvollaşdırır. Məsələnin ikinci tərəfi – islamın kommunizmi və yaxud sovet rejiminin ideoloji siyasətini işarələməsi mübahisə doğurur. Çünki “Od gəlini”ndə Elxanın ərəb işğalçılığına qarşı qoyduğu hərəkatın son nəticəsi kimi yaranacaq “azad vicdanlı geniş bir məmləkət” qəhrəmanın ona verdiyi xarakteristikada kommunizmin əlamətlərini daşıyır. Elxan deyir: “Orada uydurma dinlər, allahlar olmayacaqdır. Azad vicdanlar, azad sevgilər hər kəsin böyük tanrısı olacaqdır. Orada qışın kəskin soyuqları hamını bərabər üşüdəcək, günəşin altun telləri hamını bərabər isidəcəkdir” (8,325).

Elmi ədəbiyyatda Elxanın qurmaq istədiyi “azad vicdanlı geniş bir məmləkət” utopik cəmiyyət kimi mənalandırılmışdır. Bu utopik cəmiyyətdə işlək olacaq qanunlar bəzən sadəcə olaraq “ifratçılıq” (29 , 226), ifrata varmaq kimi qiymətləndirilmiş, bəzən də “hərəkatın inqilabi mahiyyətini zəiflədən” cəhətlər (3,105) kimi xarakterizə edilmişdir.

M.Arif yazırdı: “Məlumdur ki, ərəb-islam tarixçiləri Babək hərəkatına dərin bir nifrət oymaq məqsədilə onun islahatçılı-

ğını dinsizlik damğası ilə damğalayır və hər vasitə ilə biabır edib, gözdən salmağa çalışırdılar. Xüsusən ailə və qadın azadlığı məsələsində Babəkin irəli sürdüyü tədbirləri islam dini naşirləri ailəsizlik, əxlaqsızlıq kimi izah edirdilər” (3,105). M.Arif Elxanın yaratmaq istədiyi cəmiyyətdəki əxlaq qanunlarında məhz bu cəhətləri görür və bütün bunları Cabbarlının “mürtəcə ərəb-islam tarixçilərinin əsərləri”nin (3,206) təsiri altında qalması ilə izah edirdi. Fikrimizcə, məsələ təkcə təsirdə deyil. Cabbarlı Babək haqqında ərəb tarixçilərinin verdiyi məlumatlarla sovet əxlaq prinsipləri arasında bir yaxınlıq görür və tarixi həqiqət olub-olmamasından asılı olmayaraq Babəkin islahatçılıq planlarında yer alan əxlaq məsələlərini Elxanın qurmaq istədiyi cəmiyyətin qanunları kimi təqdim edirdi. Məsələ burasındadır ki, Elxanın qurmaq istədiyi “azad vicdanlı məmləkət” “Od gəlini”nə utopik cəmiyyət kimi yox, sovet cəmiyyətinin qurmağı planlaşdırdığı “kommunizm”in ifadəsi kimi daxil olur. Başqa sözlə, “azad vicdanlı məmləkət” kommunizmi metaforalaşdırır.

Əslində, sovet ədəbiyyatşünaslığı məsələnin bu tərəfini birmənalı şəkildə ifadə etməkdən çəkinsə də, dolayısı ilə də olsa, buna işarə etmişdir. Elmi ədəbiyyatda “Od gəlini” faciəsini Cabbarlının sosialist realizm prinsiplərini mənimsəyərək yazması haqqında fikirlər bunu işarələyir. “Od gəlini”nin sujetinin və qəhrəmanın xarakterinin milli idealın ifadəsindən sosializm, kommunizm ideallarının ifadəsinədək keçdiyi yol, hadisələrin milli planda təsvirdən sinfi planda təsvirə keçid alması, mövzuya verilən bədii həlldə sinfilik amilinin birmənalı şəkildə önə keçməsi bu həqiqəti təsdiqləyir. Ədəbiyyatşünaslığın qənaətlərindən biri budur ki, “Od gəlini”ndə Elxan bütün irqi, dini, milli ayrı-seçkilikləri bir tərəfə atır, mübarizələrin yalnız bir növünü qəbul edirdi – sinfi döyüşləri” (29, 223). Əsərin mahiyyətinə dərinədən nüfuz bu qənaətin həqiqət olduğunu göstərir. Lakin bir iş var ki, sovet ədəbiyyatşünaslığı bu keçidi Cabbarlı dramaturgiyasının irəliyə doğru hərəkəti kimi qiymətləndirir.

Cabbarlı dramaturgiyasında sinfiliiyin ifadəsi haradan başlanır? Y.Qarayevin mülahizəsini təsdiq edərək deyək ki, “Od gəlini” faciəsindən. Bəs, bu dramaturgiyada məzlumların mənafeyindən çıxış haradan başlanır? Cavabımız belədir: ilk dramı “Vəfalı Səriyyə”dən. Onda ortaya belə bir sual çıxır. Məgər, sinfiliiyin ifadəsi ilə məzlumların mənafeyinin müdafiəsi eyni məzmunlu deyilmi? Yox, eyni məzmunlu deyil. Cabbarlının yaradıcılığında məzlumların mənafeyini müdafiə etməsi onun məsələlərə sinfi baxışının ifadəsi kimi mənalanı bilməz. Sinfi baxış birmənalı şəkildə milləti aşağı və yuxarı təbəqələrə bölür. Aşağı təbəqənin nümayəndələri birmənalı şəkildə məzlum, yuxarı təbəqənin nümayəndələri isə birmənalı olaraq zalım elan edilir. Sinfi baxışda məzlumluğun və zalımlığın meyarı hansı təbəqəyə mənsubluqla ölçülür. Cabbarlı yaradıcılığında da məzlumluğun əks qütbünü zalımlıq təşkil edir. Lakin Cabbarlının məzlumluğu zalımlıqdan ayırma meyarı sinfi mənsubiyyət deyildir. Sənətkarın estetik baxışlarında məzlum haqqı tapdandır. Zalım haqqı tapdayandır. Cabbarlıda haqqı tapdanan yuxarı təbəqənin də nümayəndəsi ola bilər və o, Cabbarlı yaradıcılığında məzlum statusunda təqdim olunur. “Vəfalı Səriyyə”də Həmzə və onun iki oğlu-Qurban və Məhərrəm yuxarı təbəqənin təmsilçiləridirlər. Lakin əsərdə Həmzə və Qurban Səriyyənin haqqını tapdıqları üçün Məhərrəm onları “zalım” adlandırır. “Solğun çiçəklər”də Sara və Bəhram yuxarı təbəqəni təmsil edirlər. Lakin Saranın haqqı tapdandığı üçün o məzlumdur. Saraya edilən zümlərin səbəbkarı və iştirakçısı olan Bəhram onun ölümündən sonra dərin psixoloji sarsıntılar keçirərək deyir: “Ah, mən bədbəxt bilə-bilə öz yazıq əmim qızını məhv elədim. Bundan sonra mənim həyatım həyat deyil, əzabdır, əzab! Doğrudan da mən nəyəm? Öz əhdimi sındırdım, sözümdən qaçdım. Mən də insanmıyam? (Güzgüyə tərəf gedib baxır). Ey, sən kimsən? Bəhramsən? Yox! Yox! Sən bir xəbis-sən, bir alçaqsan!” (8,62).

Cabbarlıda məzlumluq və zalımlıq insanın daxili dünyası ilə bağlıdır. İnsanın öz vicdanı, ürəyinin səsi qarşısında hesabat verib, verə bilməməsi məsələsidir. Təsadüfi deyil ki, onun qəhrəmanları ya müəllif, ya digər obrazların mövqeyində, ya da özü-özünə daxili mühakimədə meyar olaraq ancaq “vicdan”ı seçirlər. Bəhram deyir: “Fəqət vicdan! (Kitabı örtür). Bəli, yazıqlar olsun o adamın halına ki, onun vicdanı mən bədbəxtin vicdanı kimi yaralıdır, ləkəlidir” (8,62).

“Nəsrəddin şah” pyesində Mirzə Rza Kirmani və Rəhim xan, Nadir və Cavad xan eyni təbəqəyə - yuxarı təbəqəyə mənsub insanların obrazıdır. Lakin pyesdə Mirzə Rza Kirmani və onun oğlu Nadir məzlumluğun təmsilçisidirlər. Mirzə Rza Rəhim xana deyir: “Sənin heç vicdanın yoxmu ki, hənüz dünyadan kam almamış balalarımı qanlar ilə əlvən etdin?” (8,84). Məzlumluğun və zalımlığın meyarı belə müəyyənləşir: Balaları nahaq yerə öldürülənlər məzlum, “dünyadan kam almamış balaları” öz şəxsi və haqsız iddialarına görə al qana qər qədnlər zalım statusu daşıyır. Cabbarlı dramaturgiyasında vicdan haqq-ədalət tərəzisidir, insanlığın meyarıdır. Cabbarlıya görə, insan hər bir hərəkətinə görə vicdanı qarşısında məsuldur. Vicdan qarşısında məsulluq insana insani münasibət tələb edir.

Cabbarlının insanları məzlumlara və zalımlara bölgüsündə insana humanist münasibət tələbi həlledici şərt, amil kimi meydana çıxır.

Lakin Cabbarlı yaradıcılığında insana humanist münasibətin xarakterinin məzlumluğun və zalımlığın meyarı olması prinsipi “Od gəlini”nən başlayaraq metamarfozaya uğrayır. Bu meyarın yerini Y.Qarayevin dəqiq müəyyənləşdirdiyi kimi, sinfi münasibət alır. Elxan deyir: “Soruşma, Aqşin. Bu yazıq, gözü qapalı xalq, özü öz səadətinin tanrısı olduğuna inanmır” (8,313). Sosrealizmdə “xalq” anlayışı bütün sosial təbəqələri öz içinə almır, “xalq” deyəndə ancaq aşağı təbəqə nəzərdə tutulur. Çünki sosrealizmdə xalq sinfi məzmun daşıyır. Ə.Nazimin bir

fikrini iqtibas etsək, deyə bilərik ki, sosrealizm “xalqa musavi hüquqlu bir gözlə” baxmır. “Od gəlini”ndə sosrealizmin prinsiplərinə uyğun olaraq “xalqa musavi hüquqlu bir gözlə” baxılır. C.Cabbarlının “xalq” anlayışına sinfi yanaşması “məzlumluq” anlayışını ancaq “məzlum əməkçilər”ə aid edir. Elxan deyir: “Dünya iki cəbhəyə ayrılmışdır. Bir tərəfdə silahlı güclülər, digər tərəfdə isə əliboş məzlumlar”. Elxanın buraya qədərki sözləri məzlumluq-zalımlıq anlayışlarının bəşəri məzmunun insana humanist münasibət kontekstindəki ifadəsidir. Məzlumluq-zalımlıq anlayışlarının bu cür təfsiri Cabbarlının “Od gəlini”nə qədərki əsərlərinin fəlsəfəsində dayanır. Lakin Elxan sözünü burada qurtarmır və davam edərək deyir: “Biz ikinci cəbhədə olacağıq. Bütün məzlum əməkçilər, bizimlə, son və gələcək bizim olacaqdır” (8,313).

İlk dəfə C.Cabbarlı qəhrəmanın mövqeyində prinsipial dəyişiklik baş verir. Cabbarlı qəhrəmanı ilk dəfə olaraq xalqa, millətə, yaxud məzlumlara deyil, məzlum əməkçilərə müraciət edir. “Məzlum”un “məzlum əməkçilər”lə əvəzlənməsi məsələyə sinfi baxışın Cabbarlı dramaturgiyasına nüfuzudur. Sənətkar bu dramda tam süurlu olaraq və tam bir məcburiyyət, ideoloji təzyiqli qarşısında səhifədən səhifəyə keçdikcə, məzlumluğun sinfi məzmununu konkretləşdirir. Elxan deyir: “Dünyada iki cəbhə vardır: əzənlər, əzilənlər”. “Od gəlini”ndə “əzilənlər”in “məzlum əməkçilər” kimi şərhindən əlavə, onların məhz “yoxsullar” olmasına qəti işarələr edilir. Beləliklə, əsərdə “məzlumlar” anlayışı “məzlum əməkçilər”, “yoxsullar” anlayışlarına adekvat işlənir və Elxanın mübarizəsinə sinfi məzmun verilir. Məhz bu cəhət milli ideal uğrunda mübarizənin sinfi mənafe uğrunda mübarizə ilə əvəz olunmasını göstərir və Cabbarlı dünyagörüşündə baş verən metamorfozaları əks etdirir. Bu metamorfozalar Cabbarlının “Od gəlini”ndən sonrakı bütün əsərlərində özünü göstərir. Lakin biz C.Cabbarlı dünyagörüşündəki bu metamorfozaları onun həqiqi sənət idealının ifadəsi kimi

yox, rejimin təzyiqləri qarşısında onun geri çəkilməyə məcbur qalması kimi başa düşürük. Buna görə də vəzifəmiz Cabbarlı yaradıcılığına baxışda tarixiliyi önə çəkmək, tarixi-siyasi şəraitin diktələri ilə sənətkarın daxili dünyasından, həqiqi inancından və idealından gələnləri bir-birindən riyazi dəqiqliklə ayırmaqdır. Cabbarlı yaradıcılığının yaşarılığını, başqa sözlə, müasirliyini şərtləndirən cəhətləri ancaq bu halda dəqiq müəyyən-ləşdirmək olar.

III.3. ƏHMƏD CAVAD

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

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

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

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

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

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

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

də, özü ilə danışanda da belə tənhalıq, inamsızlıq qəlbini sarır, çöhrəsini məchul bir ümitsizlik bürüyürdü” (5,24).

Bu mülahizələrdə Ə.Cavad şeiri üçün səciyyəvi olan keyfiyyətlərin müəyyənləşdirilməsi yox, müəllifin boyaları tündləşdirməsi açıq-aşkar görünür. Müəllifin seçdiyi nümunələr şairin yaradıcılığının birinci mərhələsi haqqında qətiyyən tam təsəvvür yarada bilmir. Çünki təqdim olunan nümunələr arasında Milli Demokratik Respublika dövründə yazılmış olduqca nikbin, sevinc əhvali – ruhiyyəsini ifadə edən şeirlərin heç birinin adı çəkilmir. Tədqiqatçı proletar tənqidçiləri kimi Ə.Cavadı hələ də mücərrədlərdə damğalamaq niyyətindədir: “Əlbəttə, yaradıcılığının ilk mərhələsində yazdığı şeirlərin hamısını mücərrəd hesab etmək olmaz. Onun ilk əsərlərindən olan “Dilimiz” şeirində vətəndaş ziyalı mövqeyi aydın təzahür edir” (5,25).

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

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

90-cı illər Ə.Cavadın əsərlərinin nəşri, həyatının və yaradıcılıq fəaliyyətinin öyrənilməsi baxımından çox uğurlu olmuşdur. Tanınmış ədəbiyyatşünas A.Əliyeva Ə.Cavadın iyirmi şeiri

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

A.Əliyevanın bu illərdə yazılmış “Əhməd Cavadın 1918 – 1920 – ci illər yaradıcılığı” adlı məqaləsi şairin yaradıcılığının ciddi təhlili baxımından daha artıq maraq doğurur. Məqalədə Ə.Cavadın “Qoşma” (1916), “Dalğa” (1919) kitablarında getmiş əsərlərinin təhlil və tədqiqindən əldə edilmiş bir çox maraqlı mülahizələr söylənilir. A.Əliyeva Demokratik Respublika dövründə şairin “Yaşıl qələmlər” cəmiyyətinin üzvü kimi fəaliyyətindən, M.Ə.Rəsulzadənin yaradıcılığına verdiyi yüksək qiymətdən bəhs edir. “Dalğa” şeirlər kitabının Ə.Cavadın taleyində çox mühüm izlər buraxdığını qeyd edən tədqiqatçı şairin bu illərdəki şeirlərinin çox dərin siyasi mənalarını açıqlayır: “Ə.Cavad şeirində klassik poeziyamızdakı sevgili obrazı öz yerini azad Vətən obrazına vermişdi. Doğrudur, o, müxtəlif mövzularda şeirlər yazırdı və anadan təbii şair istedadı ilə doğulduğu üçün müraciət etdiyi mövzuların hamısında məhəbbətə, gözəlliyə, təbiətə dair yazanda da orijinal görünə bilirdi. Lakin klassik mənada məhəbbət və gözəlliyə həsr olunan şeirlər Cavad poeziyasının əsas xəttini təşkil

ədə bilmədi. Şairin orijinal poeziyasında ən müqəddəs sevgi, ən ali duyğu azad Vətən sevgisi idi” (4,149).

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

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

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

Ə.Saləddin şairin anadan olmasının 100 illiyi ərəfəsində onun bədii yaradıcılığının çox böyük əksəriyyətini əhatə edən “Seçilmiş əsərləri”nin iki cildliyini çap etdirmişdir. Ə.Cavadın əsərlərinin daha əhatəli nəşri hesab etdiyimiz bu iki cildliyin birinci cildinə şairin həm vaxtı ilə “Qoşma” və “Dalğa” kitablarında gedən şeirləri, həm də əlavə olaraq ən müxtəlif mətbuat orqanlarında çap olunmuş nümunələr, əlyazma toplularındakı şeirlər salınmışdır. Bütövlükdə bu cild Ə.Cavadın şeir dünyası ilə hərtərəfli tanışlığa tam şərait yaradır. “Seçilmiş əsərləri”nin ikinci cildində isə şairin bəzi nəsr əsərləri

və tərcümələri ilə yanaşı, vaxtilə ona Yazıçılar İttifaqının plenumlarda, qəzet səhifələrində edilmiş hücumlar haqqında həqiqi təsəvvür yaradan arxiv materialları çap olunmuşdur.

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

Ə.Saləddinin “Əhməd Cavad” monoqrafiyası (Bakı. “Gənc- lik”, 1992) isə tədqiqatçının şairin həyatı və yaradıcılı- ğı haqqında qənaətlərini ümumiləşdirir.

Ə.Cavadın yaradıcılığının birinci dövrü ilə bağlı tədqiq- lər monoqrafiyanın “Ə.Cavadın Birinci Cahan müharibəsində iştirakı”, “Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyəti və Ə.Cavad” və “Taleyin qorxulu nağılı, yaxud “Cavad – Şükriyyə” dastanı” fəsilələrində verilir. Şairin poeziyasının ideya – məzmun, sənət- karlıq keyfiyyətlərindən danışılır.

Ə.Cavadın sənət dünyasının geniş oxucu kütləsinə çatdırıl- ması, həqiqi milli sərvət kimi dərk edilməsində orta və ali məktəb dərsləkləri mühüm əhəmiyyətə malikdir. Bu mənada B.Nəbiyevin Ş.Salmanovla birlikdə ümumtəhsil məktəblərinin XI sinfi üçün yazdığı “Ədəbiyyat” dərsliyində (Bakı. “Maa- rif”, 1996) Ə.Cavada ayrıca bir oçerk həsr edilməsi sevindirici haldır. Dərsləkdə şairin həyatı haqqında yığcam, lakin sadə və düzgün məlumat verilmiş, yaradıcılığının birinci dövrü nisbət- ən geniş təhlil edilmişdir. Aşağıdakı fikir dərsləkdə Ə.Cavad haqqında deyilənlərin ümumi ruhunu əks etdirdiyi üçün bura- da verməyi lazım bildik: “Ə.Cavad Azərbaycan poeziyasının özünəməxsus ədəbi taleyi, sənətdə orijinal dəsti-xətti olan nüma- yəndələrindən biridir. O, ümumşərq islam zehniyyətinə, ümumtürk mənəvi qaynaqlarına, xüsusən də erkən orta əsrlər- dən üzü bəri davam edib gələn anadilli şeirimizə dərinədən bələd idi. Əsərlərindən göründüyü kimi, şair öz sənətinin bütün ruhu, fikri – bədii mahiyyəti ilə Azərbaycan şifahi xalq

yaradıcılığına, klassik ədəbi irsə bağlı olub, türk, fars, ərəb, rus dillərində mövcud çoxəsrlik ədəbi irsi incəliklərinə qədər bilirdi. Bütün bunlar Ə.Cavadın parlaq istedadı ilə qovuşaraq onun əsərlərinin sənətkarlıq baxımından yüksək səviyyəsini təmin edirdi” (43,82).

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

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

İ.M.Yıldıırımın Ə.Cavad haqqındakı tədqiqləri kitabın cəmi altmış iki səhifəsini tutsa da, buradan şairin həyatı və yaradıcılıq yolu haqqında tam, həm də həqiqi təsəvvür almaq mümkündür. Tədqiqatçı Ə.Cavadı bütöv şəxsiyyət və milli bir şair kimi dərk edərək öyrənməyə çalışmışdır. O, ilk növbədə, şairin Azərbaycan ədəbiyyatı tarixindəki mövqeyini müəyyənləşdirmək üçün XIX əsrin ilk rübündə Azərbaycanda siyasi və sosial vəziyyəti, bunların ədəbi – mədəni həyata təsirini, Azərbaycan – Türkiyə, Azərbaycan – Rusiya, Azərbaycan - İran əlaqələrinin milli psixologiyada və mədəniyyətdə buraxdığı təsirləri nəzərdən keçirir və bu əlaqələr nisbətində Ə.Cavadın türk dünyası ilə bağlılığını göstərir. İ.M.Yıldıırım şairin türk dünyası ilə bağlılığını, türk birliyi idealını və milli ruhunu şairin həyatını sosialist rejiminin qurulmasından sonra faciəyə çevirən, eyni zamanda, onu zaman-zaman əbədi yaşada biləcək əsas amillər kimi təq-

dim edir. Bu idealları başı üstə bayraq edən və müstəqil Azərbaycanın üçrəngli bayrağını bunların simvolu kimi alan Ə.Cavadın həyat faciələri kitabda zəngin mənbələr, materiallar əsasında ortalığa qoyulur. Şair haqqında M.Ə.Rəsulzadənin, Mirzəbala Məmmədzadənin fikirlərindən, çağdaş Azərbaycan alimlərinin əsərlərindən, türk alimi Hüseyn Baykaranın “Azərbaycan istiqlal mücadiləsi tarixi” kitabından, şairin oğlu Niyazi Axundzadənin xatirələrindən, sovet dövrü ədəbiyyat tarixləri və mətbuatındakı yazı və qeydlərdən bəhrələnən tədqiqatçı onun həyatı, ideali, arzu və düşüncələri, sənətkarlığı ilə bağlı əsil həqiqətlərlə saxta “həqiqətləri” üz – üzə qoyur. Bu qarşılaşdırmada isə oxucunun gözləri qarşısında Ə.Cavad möhtəşəmliyi canlanır.

İ.M.Yıldırım Ə.Cavadın yaradıcılığını iki bölümdə araşdırmağı məqsədəuyğun sayır: 1920-ci ildən əvvəl yazılmış şeirləri və yaradıcılığının 1920-ci ildən sonrakı dövrü. Tədqiqatçının fikrincə, “biz şairin 1920-ci ildən öncəsindəki şeirlərlə sevincini, coşğusunu, samimiyyətini, milliyətçi yönünü tanıyacağız. 1920-ci ildən sonrası şeirlərində isə bunalımlarını, çarəsizliklərini, acılarının izləyəcəyiz” (71,26). İ.M.Yıldırım şairin yaradıcılığının birinci dövründə yazılan şeirlərini ideya-məzmun xüsusiyyətləri baxımından siyasi şeirlər, sosial həyatla bağlı şeirlər, sevgi şeirləri, fərdi duyğuları ilə bağlı şeirlər və uşaq şeirləri deyə-beş bölümdə araşdırır. Şairin siyasi şeirlərinin mövzu baxımından qruplaşdırılması da maraqlıdır: I. Türkiyə ilə bağlı şeirlər; II. İngilis və rus müstəmləkəçiliyi ilə bağlı şeirlər; III. Azərbaycanın əsas siyasi məsələləri haqqında.

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

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

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

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

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

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

Sevgi şeirlərində yurd sevgisi və bəşəri eşq tərənnüm edilir.

Ə.Cavad son dərəcə narahat şairdir. Şeir ona fikir, düşüncə və duyğularını yaymaq üçün bir vasitə olaraq lazım olmuşdur. O, xalqın istər siyasi, istərsə də ictimai həyatına dərinədən nüfuz edir və təbiidir ki, bu, dövrün qaragüruhu tərəfindən mənfi qarşılır. Şair buna həmişə kəskin cavab verir, lakin hər nə qədər sıxıntı keçirsə də, heç vaxt ümidsizliyə qapılmaz. Ə.Cavad türk birliyini özünə hədəf seçmiş, bunun üçün də ölümə qədər getmiş bir şairdir (Geniş bax: 71,26-49).

İ.M.Yıldırım 1920-ci ili Azərbaycanda sovet hökumətinin qurulması ilə bağlı olaraq şairin yaradıcılığında dönüş nöqtəsi hesab edir və bundan sonrakı şeirlərini yeni düzənlə (quruluşla) bağlı və simvolik-deyə iki qismə ayırır. O, Ə.Cavadın yaradıcılığında simvolikəyə meylin güclənməsini bütün ömrü boyu

arzu etdiyi həqiqətləri ifadə etmək arzusundan yan keçə bilməməsi ilə izah edir. Bu mövqedən “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Kür”, “Göy göl”, “Kölgəm ilə sən”, “Səsli qız” şeirlərini təhlil edir, xüsusən “Göy göl” və “Kür”ün nökr xislətlərdə doğurduğu vahiməni ön plana çəkir.

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

Ə.Cavad yaradıcılığının monoqrafik araşdırılması baxımından akademik B.Nəbiyevin “Əhməd Cavad” (“Gəncə”, 1993) kitabı da xüsusi qeyd edilməlidir.

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

Monoqrafiya zəngin faktik materiallar əsasında yazılmışdır. Müəllifin arxivlərdə, xüsusən Nizami muzeyində saxlanan tərcümeyi-hal materiallarını, şairin əsərlərinin əlyazmalarını, sonrakı illərdə Azərbaycanda və Türkiyədə çap olunan əsərlərini, bu əsərlərə yazılmış müqəddimələri, ayrı-ayrı məqalələri, hər şeydən öncə isə, mətbu və qeyri-mətbu əsərlərini, Azərbaycan yazıçılarının 30-cu illərdə keçirilən plenum və qu-

rultay materiallarının stenoqramlarını, oğlu N.Axundzadənin atası ilə bağlı xatirələrini, 20-30-cu illər mətbuatındakı məqalə və yazıları tədqiqatə cəlb etməyə nail olması araşdırma obyektinin ağırlığını və sərhədlərinin nəhayətsizliyini görüntüyə gətirir.

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

Monoqrafiyanın “Kitablarının nəşri tarixçəsi” bölməsi Azərbaycan və türk ədəbiyyatşünaslığında Əhməd Cavadın yaradıcılığı ilə bağlı görülmüş işlərə nəzəri baxış səciyyəsi daşıyır. Müəllif, ilk növbədə, şairin bədii irsinin nəşri ilə bağlı məsələləri ön plana çəkir. Tədqiqatçı şairin əsərlərinin nəşrində üç mərhələni fərqləndirir: Birincisi, şairin sağlığında çap olunan kitabları (“Qoşma”-1916, “Dalğa”-1919), ikincisi, rəsmi bəraətdən sonra çap olunan kitabı (“Şeirilər”-1958), üçüncüsü, 90-cı illərdə həm Azərbaycanda, həm də Türkiyədə çıxan kitabları. Bəkir Nəbiyev “şairin yaradıcılığının təqribən on ilini əhatə edən birinci mərhələsi (1911-1919) haqqında ay-

dın təsəvvür oyadan” nəşrlər kimi qiymətləndirdiyi “Qoşma” və “Dalğa” kitablarının əsas əhəmiyyətini hər ikisinin “müəllifin özü tərəfindən seçilib tərtib edilməsi”ndə görür, onları ilk mətbu mənbələr kimi yüksək qiymətləndirir. Tədqiqatçıya görə, 1958-ci il nəşri Ə.Cavadla bağlı “sükut buzu”nun sındırılması və onun irsinə olan böyük marağın faktı kimi əhəmiyyətli idi. “Şeirlər”də ciddi təhriflərə və ideoloji düzəlişlərə (tədqiqatçı xüsusi vurğulayır ki, bir sıra şeirlərin mətninə M.Rahim (kitabın redaktoru – T.S.) “əl gəzdirmiş”, yazıldıqları dövrün ədəbi dili üçün səciyyəvi olan türk söz və ifadələrini pozub yerinə başqalarını yazmışdı) yol verilməsinə və “milli ruhlu, proqram səciyyəli əsərlərinin (monoqrafiyada bu şeirlərin adları konkret göstərilir – T.S.) kitabdan kənar qalmasına” baxmayaraq B.Nəbiyev bu kitabın nəşrini Ə.Cavadla xalq, geniş oxucu kütləsi arasında ünsiyyəti bərpa etmək baxımından səmərəli hesab edir.

Monoqrafiyada Ə.Cavad yaradıcılığının 90-cı illərdəki nəşrlərinə xüsusi diqqət yetirən tədqiqatçı bu nəşrləri şairin irsinin oxuculara, demək olar ki, tam şəkildə çatdırılması baxımından təqdir etsə də, xüsusən “Sən ağlama, mən ağlaram...” kitabında gedən bəzi ciddi qüsurlar üzərində təfərrüatı ilə dayanır. O, xeyli nümunə gətirərək sübut edir ki, kitabın tərtibi zamanı “nə xronoloji ardıcılığa əməl edilmiş, nə də əsərlərin məzmun, məqsəd, motiv etibarilə qruplaşdırılması qayğısına qalınmışdır”. “Sən ağlama, mən ağlaram...” kitabının ciddi tekstoloji qüsurlarla çap olunması da tədqiqatçını narahat etmişdir. Fikrimizcə, “bu qisim təhriflərin xarakteri barədə düzgün təsəvvür oymaq üçün” monoqrafiyada verilən nümunələr alimin narahatlığına tam əsas verir. Aydın təsəvvür olsun deyə, biz də burada bir-iki nümunəyə diqqət yetirək:

Kitabda: Təpinmə azğın şeytanə!

Monoqrafiyada: Tapınma azğın şeytanə!

Kitabda: Camcırən ayaqçıya (!) döndü Füzuli.

Monoqrafiyada: Cam içirən ayaqçıya döndü Füzuli.

Kitabda: Sən bir çiçək oldun, mən bir göbələk (?) Monoqrafiyada: Sən bir çiçək oldun, mən bir kələbək. Monoqrafiyanın “Yolun başlanğıcı”, “Göy gölün göz yaşları”, “Məhəbbətin qanadında”, “Epik təhkiyənin imkanları” bölmələri Ə.Cavad şeirinin mövzu və ideya xüsusiyyətlərinin şərhinə istiqamətlənmişdir. Eyni zamanda, alim şairin yaradıcılığının mərhələlər üzrə inkişaf meyllərini də nəzərə almağa çalışmışdır.

Tədqiqatlarda Ə.Cavad yaradıcılığı, adətən, iki dövrə bölünərək araşdırılır. 1920-ci ilə qədər şairin yaradıcılığının birinci dövrü, 1920-ci ildən sonra isə ikinci dövr kimi götürülür. B.Nəbiyev də prinsip etibarını ilə bu bölgünü qəbul edir və “Yolun başlanğıcı” bölməsində şairin yaradıcılıq yolunun birinci dövrünü elmi təhlil obyektinə çevirir. “Göy gölün göz yaşları” və “Epik təhkiyənin imkanları” bölmələrində isə ikinci dövrdə yazılmış əsərlər araşdırılır. “Məhəbbətin qanadında” bölməsində şairin yaradıcılığının inkişaf mərhələləri yox, tematik təsnifat prinsipi əsas götürülmüşdür. Ə.Cavad yaradıcılığının ayrı-ayrı bölmələr üzrə tədqiqində müəllif bəzən janr prinsipinə də söykənir (“Epik təhkiyənin imkanları” bölməsində şairin epikliyə meyli əsərlərinin ayrıca şərh olunması bunun əlamətidir). Əlbəttə, şairin yaradıcılığının yğcam bir monoqrafiyada bu cür müxtəlif təsnifat prinsipləri ilə öyrənilməsi o qədər elmi səslənməsə də, tədqiqatçını da başa düşmək mümkündür. Olsun ki, müəllif məqbul hesab etdiyi cəhətləri qabartmaq üçün bölmələri ayırarkən müxtəlif təsnifat prinsiplərinə üstünlük vermişdir.

B.Nəbiyevin araşdırmalarında Ə.Cavadın 20-30-cu illər yaradıcılığını, başqa sözlə, yaradıcılığının ikinci dövrünü iki mərhələdə öyrənmək tendensiyası qabarıqdır. Ə.Cavad şeirində dərinlik və bədii materiala həssas yanaşma görkəmli alimə 20-ci illərdə yazılan əsərlərlə 30-cu illərdə yazılan əsərlər arasında mövzu, ideya, üslub baxımından əsaslı fərqi görməyə imkan vermişdir. “20-30-cu illərdəki bir sıra əsərlərində də

Ə.Cavad bir lirik kimi öz əsas mövzularına, yazı tərzinə, üslubuna sadıqdır” tezisilə B.Nəbiyev şairin yaradıcılığının ikinci dövrünü ancaq ideolojinin təsiri altında yazılmış əsərlərdən ibarət hesab edən bir sıra tədqiqatçılardan fərqli elmi mövqə ortaya qoyur. Ə.Cavad haqqında sonrakı araşdırmalarda bu tezis bir qədər də inkişaf etdirilir: “Ə.Cavadın sovet dövrü yaradıcılığı əslində iki mərhələyə ayrılaraq tədqiq edilməlidir. 1920-ci ilin aprelindən 1929-cu ilə qədər birinci mərhələ, 1930-1937-ci illər isə ikinci mərhələ hesab edilməlidir” (Bu barədə geniş bax: T.Salamoğlu. Fəciəli tələlər. Bakı, “Elm”, 1998, s.32.).

Ə.Cavadın “öz əsas mövzularına, yazı tərzinə, üslubuna sadıq” qaldığını göstərmək üçün B.Nəbiyevin bəhs etdiyi poetik nümunələrin hamısının (“Pərizadə”, “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Nə yazım”, “Gözəl qadın”, “Aya”, “Madonnaya”, “Maxmurova üçün”, “Göy göl”, “Volqa aclarına”, “Vətəndaş”, “Nə üçündür” və s.) 1920-1929-cu illər arasında yazılması da bunu sübut edir. Onu da əlavə etmək yerinə düşər ki, bu mərhələ 1929-cu ildə qələmə alınmış “Səsli qız” poeması ilə tamamlanır.

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

Monoqrafiyanın “Poetikasından notlar” bölməsində alim Ə.Cavad şeirinin sənətkarlıq məsələlərinin bəzi məqamları üzərində dayanır. Şairin şeirlərindəki ideya-bədii mükəmməlliyyənin ilkin qaynaqları onun Azərbaycan şifahi və klassik şeirinə, həmçinin klassik şərq ədəbiyyatına böyük sevgisində, bağlılığında axtarılır. Bir çox müasirləri ilə müqayisədə Ə.Ca-

vad şeirinin ərəb-fars tərkiblərindən azad olması, “dili- nin təbiiliyi, sadəliyi, rəvanlığı, ahəngdarlığı” təqdir olunur. “Yaralı quş”, “Füzuli” şeirlərinin sənətkarlıq baxımından təhlili ilə deyilənlər sənət faktı kimi təsdiq edilir. Ə.Cavadın ana dilinin saflığı uğrunda mübarizəsi, “Dilimiz” şeirində “dilimizi süni surətdə qəlizləşdirən bəzi qələm sahiblərinə” kəskin tənqidi münasibəti bədii yaradıcılığında zaman keçdikcə daha böyük uğurlar qazanmasının sosial-mənəvi və psixoloji əsası kimi izah olunur; bədii dilin zənginliyini təmin edən obrazlılığın konkret təzahür xüsusiyyətlərindən, təsvir və ifadə vasitələrindəki özünəməxsusluqdan, başqa sözlə, obrazlı təfəkkürün zənginliyindən əhatəli söhbət açılır.

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

“Əhməd Cavad” kitabı sənət taleyi uzun müddət xalqdan gizlədilən böyük şairin həyatı və yaradıcılıq yolu haqqında dolğun təsəvvür yaradır. İlk nəşrindən on beş ildən artıq vaxt keçsə də, monoqrafiya şair haqqında ən mötəbər elmi mənbələrdən biri olmaq gücünü saxlayır.

* * *

Ə.Cavadın yaradıcılığının dövrləşdirilməsi son dərəcə mühüm elmi əhəmiyyətə malikdir. Ona görə ki, Ə.Cavad bir-birinə tam əks olan iki siyasi quruluşda, bir-birinə zidd olan iki ictimai-siyasi mühitdə yaradıcılıq fəaliyyəti göstərmişdir. Elə bunu nəzərə alan tədqiqatçılar şairin sovet dövrünə qədərki yaradıcılığını birinci dövr, sonrakı yaradıcılığını isə ikinci dövr hesab etmişlər. Belə bir dövrləşdirmə elmi baxımdan da doğrudur və heç bir etiraz doğurmur. Lakin tədqiqatçıların Ə.Cavadın yaradıcılığının bu iki dövrünə münasibətlərində ki-

fayət qədər mübahisəli məqamlar vardır və polemika üçün xeyli material verir.

Tədqiqatlarda Ə.Cavadın yaradıcılığının hər iki, xüsusən də ikinci dövrü ilə bağlı bir sıra ciddi məqamlara nəzər yetirilməmişdir. Tədqiqatların əksəriyyətində Ə.Cavadın 1920–ci ildən 1937–ci ilə qədərki yaradıcılığına eyni prizmadan yanaşma meyli hakimdir. Halbuki bu dövrdə Ə.Cavad yaradıcılığını mərhələlərə bölüb öyrənmək elmi baxımdan özünü daha çox doğruldu. Şairin yaradıcılığı ilə dərinlən tanışlıq onu göstərir ki, onun sovet dövrü yaradıcılığı əslində iki mərhələyə ayrılaraq tədqiq edilməlidir. 1920–ci ilin aprelindən 1929–cu ilə qədər birinci mərhələ, 1930–1937–ci illər isə ikinci mərhələ hesab edilməlidir. II dövrü iki mərhələyə ayıraraq öyrənməyin mühüm əhəmiyyəti ondadır ki, bu, Ə.Cavadın dünyagörüşündəki dəyişiklikləri, hadisələrə, ictimai–siyasi proseslərə, ictimai–siyasi sistemə münasibətini, yaradıcılıq idealının müəyyən məqamlarını üzə çıxarmağa imkan verir. Əgər Ə.Cavadın 1929–cu ilə qədərki yaradıcılığı aprel inqilabından qabaqkı məzmununu, inqilabi mübarizə və azadlıq ruhunu hifz edib saxlayır, fərq isə istiqlal, azadlıq arzularının üstüörtülü, simvolik inikasında meydana çıxırsa, 1930–cu ildən sonrakı şeirlərində tamamilə yeni notlar (bəlkə də, yad notlar demək daha doğru olar) görünməyə başlayır.

Türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım şairin “1920–ci ildən sonrakı şeirləri”ndən danışarkən yazır: “Bu bölümdə Ə.Cavadın şeirlərini simvolik tərzdə yazılan və yeni düzənlə (quruluşla – T.S.) ilgili olanlar – deyə iki qismə ayıracağıız. Bu ayırım şeirlərin yazılış tarixinə görə yapılmamışdır. Ə.Cavad peşimanlıqlarını bildirdiyi şeirlərindən sonra da simvolik tərzdə şeirlər yazmışdır. Bunların dışında sadəcə gözəlliyə, sevgiliyə, eşqinə və qızının ölümü üzərinə yazdığı şeirlər üçün də ayrıca bir bölüm ayırdıq” (71,52).

İ.M.Yıldırımın mülahizələrində bəzi məqamlar ciddi maraq doğurur. O, şairin 1920 – ci ildən sonra yazılmış şeirlərini simvolik və yenu düzənlə bağlı yazılanlar – deyə iki qismə ayırmaqla, əslində, çox mühüm olan bir cəhəti-Ə.Cavadın yaradıcılığının ikinci dövründə bir-birindən fərqli keyfiyyətlərin olduğunu təsdiq etmiş olur. Doğrudur, İ.M.Yıldırım bu təsnifatı “şeirlərin yazılış tarixinə görə” aparmadığını qeyd edir. Lakin bununla belə, məsələnin mahiyyəti dəyişmir. Çünki İ.M.Yıldırımın “simvolik şeirlər” deyə haqqında danışdığı, yaradıcılığının ilk dövrünün simvolik üslubda davamı hesab etdiyi şeirlərin hamısı 1920 – 1929 – cu illər arasında yazılmışdır. “Unudulmuş sevda”, “Sən ağlama”, “Kür”, “Göy göl”, “Kölgəm ilə mən”, “Səsli qız” şeirlərindən danışan tədqiqatçı yazır: “Unudulmuş sevda”, “Sən ağlama” adlı şeirlərində hürriyyət pərisinə səsləniş vardır. Eyni zamanda, şair kəndi ömrünün mühasəbəsini yapmaqdadır. Unudulmuş sevda şairin ideallarıdır. Onları xatırladıqca şair hüznü bir mutluluq duyar. Amma duyğusuz, qəlbsiz zamanın əli şairin düzənini sarsıtdığı üçün şair əski sevdaları unutmaq zorunda qalmışdır. Lakin o sevdanın izləri hala yürəyindədir” (71,53).

Şairin 20-ci illər yaradıcılığı ilə 30-cu illər yaradıcılığı arasında ideya-mövzu və bədii sənətkarlıq baxımından ciddi fərqlərin görünməsi qətiyyənlə təəccüb doğurmamalıdır. Bu cəhət Ə.Cavada 20-ci illərin sonuna doğru artan siyasi təzyiqlərlə bağlıdır. 20-ci illərin sonu 30-cu illərin əvvəllərində şairin yaradıcılıq dünyasında baş verənlərin həqiqi mahiyyətini təsəvvür etmək üçün 1929-cu ildə çap etdirdiyi iki siyasi yazısına nəzər yetirmək zəruridir. Bunlardan birincisi “Şiddətli protesto edirəm”(“Kommunist” qəzeti. 31 oktyabr 1929-cu il), ikincisi isə “İzah” (“Kommunist” qəzeti. 31 oktyabr 1929-cu il) adlı yazılardır. Tamamilə aydındır ki, hər iki çıxış güclü siyasi təzyiqlər qarşısında qalan şairin özünümüdafiə istəyi, özünü və ailəsini ölüm və sürgün kabusundan qurtarmaq arzusu ilə

və məcburən yazılmışdır. Xüsusən ikinci yazı həmin illərdə sənət adamlarının ciddi siyasi təzyiqlərə məruz qaldığını sübut edən əhəmiyyətli və tarixi bir sənəddir. Bu çıxışında Ə.Cavad bütün həyatı boyu sevib, inam və iman gətirdiyi bütün ictimai ideallarından əl çəkdiyini, indiyə qədər tutduğu yolun, məsləkin tamamilə yanlış olduğunu bəyan edir. Müsavat partiyasını, üçrəngli bayrağını sevə - sevə vəsf etdiyi Milli Demokratik Respublikanın fəaliyyətini pisləyir, milli bir şair olduğu, milli şeirlər yazdığı üçün peşmançılıqlarını dilə gətirir: “Bənim fikrimcə, müsavat firqəsi daha iş başında ikən elan etdiyi demokratik prinsiplərin heç birisini həyata tətbiq etmədiyindən, yəni qoyunu qurda tapşırma üsulu ilə hərəkət edərək, Azərbaycan əməkçilərini başqa məzlumlarla bərabər əsarətdən xilas edən böyük inqilaba qarşı çıxdı. Çox az sürən hakimiyyəti dövründə belə mənəvi nüfuzunu qət etdi. Hal-hazırda böylə çıxılmaz bir yola düşən firqəyə mənsub olmağın siyasi bir korluq olduğunu bən də çoxdan anladım... Haqqımda məqalə yazan yoldaşların cümləsi bənim milli ruhda yazdığımdan, gəncliyə və inqilabi işə zərər verdiyimdən bəhs edirlər ki, burada haqlıdırlar. Doğrudur, mən milli ehtirasların müvəqqəti olsa da üstün gəldiyi bir mühitdə böyüdüm, bu yolda təşviq edildim, irəli çəkildim, əməlli – başlı bir siyasi tərbiyə görmədiyimdən bir çoxları kimi uzağı görə bilmədim. Milli şair olmağa çalışdım, bir çox milli parçalar yazdım. Bunu boynuma alıram.

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

bən özüm bir daha milli parça yazmamağa qərar verirəm” (“Kommunist” qəzeti, 31 oktyabr 1929-cu il).

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

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

Şairin 30-cu illər şeirlərini diqqətlə nəzərdən keçirdikdə siyasi olmayan lirik parçalarda çox aydın ifadə olunan təbii qəm, kədər notlarını, siyasi parçalarda-dövrün diktəsi ilə yazılmış şeirlərdə isə qətiyyənlə təbii səslənməyən sevinc, coşqunluq hissini müşahidə etmək olar.

Bu illərdə yazılmış şeirlərin ideya-bədii keyfiyyəti aşkar göstərir ki, 1929-cu ildə şairin bəyan etdiyi “bu günkü həyatın tələbləri ilə uyğunlaşmaq” cəhdləri tamamilə uğursuz olub. Bu da qətiyyənlə təəccüblü deyil. Çünki o, məcburiyyət qarşısında qalıb öz sənət və həyat ideallarından əl çəkdiyini bildirsə də, proletar ideologiyasını bədii düşüncəsinin, sənət ilhamının tərənnüm obyektinə çevirə bilməmişdir. Aydın dərk etdiyi, ürək-dən bağlandığı idealların tərənnümündə heç bir problemlə qarşılaşmayan sənətkar yeni həyatdan mövzu seçməyə çətinlik çəkmiş, seçdiyi mövzuları da həqiqi sənət faktına çevirə bil-

məmişdir. Yuxarıda adlarını sadaladığımız siyasi parçaların sənətkarlıq baxımından, şairin əvvəlki yaradıcılığı ilə müqayisədə zəifliyi bununla izah olunmalıdır. Bu parçalarda mövzuların təsadüfiliyi, heç bir ciddi aktualıq, milli və bəşəri fikir ifadə etmədiyi, hərtərəfli öyrənilmədiyi, tələsik yazıldığı, xüsusən mətləbin tamamilə lüzumsuz yerə uzadıldığı və bədii cəhətdən mükəmməl işlənmədiyini qeyd etmək olar.

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

* * *

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

20-30-cu illərə dair mənbələrdə Ə.Cavadın romantizm ədəbi cərəyanının nümayəndəsi hesab edilməsi faktları ilə, az da olsa, rastlaşırıq. M.Rəfili “Читатели и писатели” qəzetinin 10 mart 1928–ci il tarixli nömrəsində yazırdı: “...появляется новая романтическая школа...Ярким представителем этой школы явились -поэты Хади, Аббас Саххат, Гусейн Джавид, А.Джавад...” (70,153).

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

Tənqidçi Cabbar Əfəndizadə “Aprel və ədəbiyyat” adlı yazısında Ə.Cavadı “əvvəlki estetikməndən tamamilə qurtula bilməyən” bir şair kimi töhmətləndirir (64). Ə.Nazim, M.Quliyev kimi nüfuzlu tənqidçilər belə, öz məqalələrində H.Cavid və Ə.Cavadın eyni ədəbi cərəyana mənsub olmaları, yaradı-

cılıq prinsiplərinin yaxınlıqlarını dönə - dönə qeyd etmişlər. Ə.Nazim “Yeni Azərbaycan ədəbiyyatı” adlı məqaləsində H.Cavidə və Ə.Cavadı “bu günkü Azərbaycan burjuaziyasının tipik müməssilləri” hesab edir; H.Cavidə “idealist romantizmə və subyektiv Cavadı isə öz siyasi ideallarının və ruhi yaşayışının simvolu bulunan “Ay” və “Göy göl”lərdən ilham almağa başlamaqda günahlandırır. M.Quliyev isə “Hərəkət lazımdır” məqaləsində hər iki sənətkarı “ictimai həyatdan uzaqlaşmaqda, inqilabi yaradıcılıq işindən əl çəkərək” “öz qüdrətlərini sırf sənətkarlıq yolunda işlətmək”də töhmətləndirirdi (“Dan ulduzu” jurnalı, 1928, №6. Bax: Q.Məmmədli. Cavid – ömrü boyu. Bakı, “Yazıcı”, 1982).

Şairin əldə olan şeirlərinin ciddi analizi onun XX əsr Azərbaycan romantizminin nümayəndəsi olması haqqındakı qənaətləri daha da möhkəmləndirir. Məsələ burasındadır ki, Ə.Cavadı yaşadığı dövrün ədəbi mühitindən ayıraraq təhlil etdikdə, əldə olunan qənaətlər özünü doğrultmur. Yalnız şairi romantizmin nümayəndəsi, romantik metodla yazıb – yaradan sənətkar kimi götürdükdə bir çox sualların cavabını müəyyənləşdirmək olur.

Akademik B.Nəbiyev göstərir ki, “onun adı (Ə.Cavad – T.S.) haqlı olaraq ədəbiyyatımızın tarixində H.Cavid, A.Səh-hət, M.Hadi, A.Şaiq kimi böyük sənətkarlarla bir sırada çəkilir. Bir romantik şair kimi yaradıcılığa başlayan Ə.Cavad əsrimizin əvvəllərinin tez-tez dəyişən gurultulu ictimai-siyasi hadisələri içində bir qədər tərəddüd etsə də, zaman keçdikcə onun ilham pərisinin qanadları bərkimiş, xalqın tərəqqisi, milli istiqlal, əsl-ələ-kökə qayıtmaq, türkcülük, dövlətçilik idealları onun həyat mövqelərini daha da möhkəmləndirmiş, sənətkarlıq baxımından yeni zirvələrə ucalmasını təmin etmişdir” (43,3).

B.Nəbiyevin Ə.Cavadın adını romantizm ədəbi cərəyanının dörd böyük nümayəndəsi ilə bir sırada çəkməsi və romantik şair kimi yaradıcılığa başlaması və sonradan “yeni sənət zirvə-

lərinə ucalması” ilə bağlı söylədiyi mülahizələr tamamilə doğrudur və problemin düzgün elmi qoyuluşundan xəbər verir. Bununla belə, görkəmli alim Ə.Cavadın, ümumiyyətlə, lirik şair kimi danışmağa daha çox üstünlük verir.

Ə.Cavad şeirinin ardıcıl tədqiqatçılarından olan A.Əliyeva da şairi bir qayda olaraq qüdrətli lirik şair kimi təqdim edərək araşdırır və yaradıcılıq metodu probleminin üzərindən sükutla keçir. Lakin A.Əliyeva tədqiqatlarının birində belə bir mülahizə irəli sürür: “Romantik üslubda yazıb-yaradan müasirlərindən fərqli olaraq onun incə ruhlu lirik şeirləri hər bir azərbaycanlı üçün anlaşılqı idi” (4,150). Göründüyü kimi, A.Əliyevanın Ə.Cavadın yaradıcılıq metoduna münasibəti kifayət qədər aydın deyil.

Ə.Cavad yaradıcılığının bədii metodu problemi ilə bağlı Ə.Saləddinin fikirlərinə də münasibət bildirmək lazım gəlir. Tədqiqatçı yazır: “Ə.Cavad yaradıcılığında iki xətt özünü qabarıq surətdə büruzə verir. Bir tərəfdən, o, Azərbaycan romantik poeziyasının banilərindən və yaradıcılarından biri kimi çıxış edir ki, onun bütün şeirləri yüksək pafos, patetik deyim tərzli, tarixə tez-tez müraciət etmək kimi amillər onun əsərlərini romantik ədəbi məktəbə bağlayır. Digər tərəfdən o, ən ali fikirlərini sadə, aydın, səlis, xalq ədəbiyyatının poeziya nümunələrinin forma və şəkillərində, onların bədii təsvir və ifadə vasitələri ilə verirdi” (55,204).

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

Müasir tədqiqatçılar arasında Ə.Cavadın mənsub olduğu ədəbi cərəyan və yaradıcılıq metodunun xüsusiyyətləri ilə bağlı birmənalı ciddi elmi mülahizə söyləyənlər arasında türk alimi İ.M.Yıldırımın və filologiya elmləri doktoru, professor Ş.Vəliyevin mövqelərini xüsusi fərqləndirmək lazım gəlir. İ.M.Yıldırım yazır: “Bu dövəmdə Azərbaycana romantizm Türkiyə və Rusiya yolu ilə gəlmişdir... Bu milli romantik ədəbiyyatın şeirdə ən qüdrətli təmsilçiləri M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət və Ə.Cavaddır” (71,11). Bu mülahizədən sonra İ.M.Yıldırım Ə.Cavad romantizminin bəzi cəhətlərinə diqqət çəkir: “Ə.Cavad da yeniləşmə hərəkatının içindədir. Fəqət Ə.Cavadı digər şairlərdən (oxu: romantiklərdən- T.S.) ayıran tərəf, onun Azərbaycan istiqlalına və 28 Mayıs 1918-ci ildə Azərbaycanda bir dövlət quracaq olan milli ruhun, duyğuların tərcümanı olmasıdır... Ə.Cavad 1914-1918-ci illər arasında Qafqaz və Azərbaycan-qismən Türkiyədəki hər hərəkatı yaşar, hər gəlişmədən narahat olur və bunları şeirində ifadə edir. Bu baxımdan Ə.Cavadı oxumaq Azərbaycan türkünün bu illərdəki ümidlərini, milli həyəcanlarını tanımaq, öyrənmək deməkdir. Onun şeirlərində ölkəsiylə birlikdə öz kədərini addım-addım təqib etmək mümkündür. Yenə onun şeirlərində özünü var edən idealları taleyin acı bir oyunu ilə rədd etmək zorunda çalışını və bu sırada duyduğu ruhi sancıları, fəryadları da görmək mümkündür” (71,11).

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

Monoqrafiyada XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan ədəbi mühitinin mühüm incəlikləri açılır. M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət, A.Şaiq romantizminin ideya mənbələri, onları yetişdirən və yaradıcılıq imkanlarını genişləndirən mühit, Ə.Hüseynzadə və

M.Rəsulzadə yaradıcılığı ilə başqa Azərbaycan romantikləri arasındakı ideya- bədii yaxınlıqların kökləri, türk tənzimat ədəbiyyatı, “ədəbiyyati- cədidə”çilərlə Azərbaycan romantiklərini birləşdirən cəhətlər, romantik şeirə nisbətən gec gələn C.Cabbarlı, Ə.Cavad, A.İldırım romantizminin ideya, sənətkarlıq mənbələri ilə bağlı araşdırma və mülahizələr ədəbiyyatşünaslığımızda ilk dəfə səslənmələri ilə yanaşı, həm də əhatəliliyi və ciddi elmi ümumiləşdirmə keyfiyyəti ilə seçilir.

Monoqrafiyada biz Ə.Kamalın, X.X.Səbribəyzadənin, Ə.Müznibin, Ə.Abidin, Ə.Cavadın, Ə.Yusifin, Umgülsümün, C.Cabbarlının romantik yaradıcılıqlarının H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhətlə eyni kontekstdə təqdimi ilə rastlaşırıq. Nəticə etibarilə belə bir tədqiqat XX əsr romantik şeirinin mənzərəsini bütövləşdirir.

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

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

Tədqiqatlarda bəzən “Unudulmuş sevdə”, “Sən ağlama”, “Aya”, qismən isə “Nə yazım”, “Gözəl qadın”, “Madonnaya” şeirləri “Pərizadə”, “Maxmurova üçün” şeirləri kimi məhəbbət mövzusunda yazılmış əsərlər kimi qiymətləndirilir. Romantik metodun təbiətini və həmin şeirlərin yazıldığı zamandakı ictimai-siyasi şəraiti nəzərə alsaq, onlardakı “gözəl”, “solğun qadın”, “ilk eşqim”, “solğun mələk” (“Unudulmuş sevdə”), “gözəl” (“Sən ağlama”), “sevda pəri”, “pərizad” (“Aya”) ifadələrinin tamamilən rəmzi səciyyə və ictimai-siyasi mahiyyət daşıdığını aydın görmək olar. Məlumdur ki, “klassik şeir obrazlarından, epitetlərindən romantiklər də istifadə edirdilər, lakin bu obrazlar, təşbehlər bunlarda tamamilə yeni məzmun kəsb edir, yeni fikirləri, ideyaları ifadə edirdi” (14,77).

A.Əliyeva tamamilə doğru qeyd edir ki, “Ə.Cavad şeirində klassik poeziyamızdakı sevgili obrazı öz yerini “azad Vətən” obrazına vermişdi... klassik mənada məhəbbət və gözəlliyə həsr olunan şeirlər Cavad poeziyasının aparıcı xəttini təşkil edə bilmədi. Şairin orijinal poeziyasında ən müqəddəs sevgi, ən ali duyğu azad Vətən sevgisi idi” (4,148-149).

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

özlərinin sənətə gəlişi ilə bilavasitə romantizm ədəbi cərəyanını yaradanlar və onlardan təsirlənənlər” (44,6).

Tədqiqatçı öz araşdırmalarının predmetinə uyğun olaraq, Azərbaycan romantizminin əsas nümayəndələrinin yaradıcı-lığından təsirlənən sənətkar kimi C.Cabbarlının üzərində dayanır. Cabbarlı ilə yanaşı, Ə.Cavadın da adını qeyd etmək zəruridir. O, romantizmin əsas nümayəndələri olan H.Cavidə, A.Şaiqə, A.Səhhətə, M.Hadiyə nisbətən bədii yaradıcılığa gec başladığı üçün bu ədəbi cərəyana bir qədər sonra qoşulmuşdur. Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, Məmməd Cəfər Cəfərov Azərbaycan romantizminin tarixini 1905-1917-ci illərlə bağlayır (14,3). Romantizmin Azərbaycan ədəbiyyatındakı təşəkkül tarixini 1905-ci ildən başlamaq elmi cəhətdən doğru olsa da, bu ədəbi cərəyanın son tarixini 1917-ci il hesab etmək olduqca mübahisəli görünür. M.C.Cəfərovun romantizmi “1905-1917-ci illərdə coşqun, mürəkkəb ictimai ziddiyyətlərlə dolu olan Azərbaycan həyatının xüsusi şəraitinin doğurduğu ədəbi hadisələrdən biri hesab etməsi” ədəbi cərəyanın son tarixini 1917-ci illərə bağlamağa əsas vermir. Ona görə ki, 1905-1917-ci illərin Azərbaycan həyatının “xüsusi şəraiti”, doğrudan da, romantizmi doğurmuş və onun inkişafına güclü təkan vermişdi. Təkamülü doğuran ictimai-siyasi şərait isə 1917-ci ildən xeyli sonralar da, təxminən 30-cu illərə qədər davam etmişdi. Bu da mahiyyət etibarilə romantik sənətkarların yaradıcılıq axtarışlarına böyük stimül verirdi. H.Cavid, A.Şaiq yaradıcılığının 1917-ci ildən sonrakı mərhələləri, C.Cabbarlının erkən yaradıcılığındakı romantizm, Ə.Cavadın, A.İldırımın və hələ öz tədqiqatçısını gözləyən xeyli digər sənətkarların yaradıcılığı buna əyani sübutdur.

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

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

Nəzəri tədqiqatlarda göstərilir ki, Birinci Dünya müharibəsinə qədər bütün romantik sənətkarlar “ümumi məhəbbət” ideyasını təbliğ edirdilər, bunu ən böyük, xilaskar ideya sayırdılar. Yenə də həmin tədqiqatlarda bu ideyaların müharibə illərində özünü doğrultmadığı, romantiklərin bu ideyadan əl çəkərək “haqqını sən mübarizə ilə ala bilərsən”, “ümumi məhəbbət” ancaq “məzmluları aldatmaq üçün bir vasitə imiş” fikrini təbliğ etməyə başladıkları göstərilir (14,22).

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

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

Sev bu yalçın qayaları,
Bunlar şahin yuvası.

Sev bu izsiz ormanları,
Bunlar ərlər obası.

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

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

Yaralıdır könlüm quşu, yaralı,
Yaralandı yazıq şair olalı –

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

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

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

Yurdundan ayrılmış,yuvadan uzaq...
Ümidi sənədir, ey yaradan haqq –

misraları isə ünvanı konkretləşdirir.

Yaradıcılığının ilk günlərindən başlayaraq Ə.Cavadın lirikasında bu şikayət, kədər motivi ardıcıl və davamlı bir xarakter

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

Şairin dərin kədər, narahat və narazılıq, şikayət ifadə edən şeirlərinin mənasını onun bütün poeziyası üçün xarakterik olan yaradıcılıq amalı ilə sıx əlaqədə başa düşmək olar. Əks halda, “Sən...”, “Şeirim”, “Şeirimə”, “Qaldı”, “Qara günlər əl götürməz yaxamdan”, “Dərdim” və başqa şeirlərindəki kədər mənəsi anlaşılmaz qalar, şairin ifadə etmək istədiyi fikir aydınlaşmaz. Bəzi yazılarda şairin mücərrədlikdə ittiham olunması da məhz bu şeirlərə ideya-estetik bütövlüklə yanaşılmaması və romantizmin xüsusiyyətlərinin və şairin ideya mövqeyinin nəzərə alınmaması ilə bağlıdır. Nəzərə almaq lazımdır ki, “qəm dünya romantizminin motivlərindəndir... Romantizm cərəyanına mənsub olan sənətkarların hamısının yaradıcılığında qəmə az və ya çox dərəcədə yer verilibdir. Ədəbiyyatşünaslığımızda bunun köklərini, milli təcrübədəki xüsusiyyətlərini araşdırıb mümkün qədər onun elmi izahını vermək əvəzinə, adətən həmin motiv gah səhv yozulmuş, gah da diqqətdən kənar qalmışdır” (44,111).

Şair sanki yaradıcılığında kədər motivinin düzgün anlaşılmayacağından ehtiyat edir, buna görə də, “Qərib könül, ye-

nə dərdim yüksəldi” misrası ilə başlayan “Dərdim” şeirində bu kədərin ictimai mənasını açmağa çalışır:

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

Romantik poeziyada kədərin aparıcı motivlərdən olduğu təsdiq edilmişdir. Lakin romantik şeirdə qəmlə kədəri doğuran məqamların, halların araşdırılması da mühüm əhəmiyyət kəsb edir. V.Osmanlı yazır: “Qəmə gəldikdə romantizmdə qəm ən çox fərddə, özü də fərdin şəxsi əhvalının xüsusi hallarında araşdırılır” (44,111). Şübhəsiz ki, bu doğru müşahidədir. Lakin tam deyildir. Çünki romantizmdə qəm motivi “fərdin şəxsi əhvalının xüsusi hallarında” təzahür etməkdən əlavə, həm də ictimai gerçəkliyin acı həqiqətlərinin şair düşüncəsində poetikləşdirilməsi nəticəsində də meydana çıxır. Ə.Cavad yaradıcılığında fərdin şəxsi əhvalı ilə bağlı kədərin təsviri aparıcı mövqeyə malik deyil. Bununla belə, “Axşamlar” şeirini qəriblik həyatı keçirən insanın fərdi əhvali-ruhiyyəsini poetikləşdirən nümunə hesab etmək olar:

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

Qəmin ikinci halda təzahürü isə Ə.Cavad poeziyası üçün davamlı keyfiyyətdir. “Dərdim” şeiri şairin poeziyasında “qəm və ah”ın şəxsi taleyi və ehtiyacları ilə qətiyyəən əlaqəli olmadığını göstərir. Şair “qəm və ah” içində ona görə “sarılır” ki, yaşadığı cəmiyyətdə “haqq görmür”, burda “vicdan əsirdi”. Ə.Cavadın təsvirinə görə, onun mühitində insan əsirdi və əsir olduğu üçün də yazıqdı. Deməli, bu poeziyada qəm və kədər motivinin kökündə insan və zaman, insan və cəmiyyət, könlük və hürriyyət və ən nəhayət, bəşərin taleyi kimi qlobal prob-

lemlər dayanır. Demək lazımdır ki, bu problemlər görkəmli Azərbaycan romantiklərinin hər biri üçün həmişə aktual olmuşdur və Ə.Cavad da bu ənənəni özünəməxsus sənətkarlıqla davam etdirmişdir.

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

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

Bütün bunlar “Sən...” şeirindən alınan təəssüratlardır. Lakin bu şeir nakam bir aşiqin məhəbbət düşüncələri deyil. Bu, “qaranlıq, fırtınalı” bir mühitin, naqisliklərlə dolu cəmiyyət həyatının romantik-bədii ifadəsidir. “Ruhum müdhiş bir qaranlıq içində çırpınır” deyərkən Ə.Cavad real durumun ağırlığına diqqət çəkir. Ə.Cavadın ümidi “fırtınalar” içində nə üçün boğulur? Şairin əksər şeirlərində bu suala məntiqi cavab tapmaq mümkündür. Lakin hələ 1912-ci ildə yazdığı “Mirzə Abdulla (Sur) Məmmədzadəyə” adlı şeirində “müdhiş qaranlıqların”, dəhşətli fırtınaların real məzmununu açıqlayır:

Ey qardaşlar! Bir zamanlar elmsizlik dumanı,
Cəhalətin kor pəncəsi qaplamışdı hər yanı.
O zəhərli havalardan gül yanaqlar solmuşdu,
O gün xain, pis əllərdən Vətən xarab olmuşdu!
Göylər bizə işıq deyil, fırtınalar saçırdı,
Günəş, yağmur, sular bizdən uzaq qaçırdı...
Quran nədir? Anlamazdıq.

Vətən nədir? Bilməzdik.

Qarşımızda yetimlərin göz yaşını silməzdik,
Ağlanacaq bir hal idi, kəndimiz də görürdük,
Dilimizin, dinimizin getməsinə gülürdük.

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

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

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

Sən qüdrətin aşılıb-coşan vaxtında
Mələklərin gülüşündən yarandın.

Bu misralar şairin nəinki bir olan Allahın varlığını qəbul etməsini, ona böyük məhəbbətini, həm də məhz onun qüdrətilə ilhamının coşduğunu göstərir. İkinci misradakı mələk

ifadəsi də indiki anlamdakı gözəl mənasında yox, İslam dinindən, Qurandan gəlmə məzmununda, müqəddəs varlıqlara məhəbbət kimi anlaşılmalıdır.

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

Gözəllikçin təbiətlə qüdrətin

Yavaşca bir sovuşundan yarandın.

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

Qaranlıqda boğularkən ümidin,

Dan ulduzu yürüşündən yarandın.

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

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

Doğmaz oldu artıq sağlıq yıldızı,

Ay görmədik, gecə saydıq yıldızı!

Nədən gəlməz, Allah, səhərin qızı?

Gəlsin ki, yolçular yol üstündədir.

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

Yıldızsız göyündən şikayətim var!

O qədər ki dərdin!.. bir quş nə yapar?!

Şeirin misraları məntiqi baxımdan bir-birini tamamlayır. Dan ulduzu görünmür, deməli, şairin dərдинin üstünə dərd gəlir; Digər tərəfdən, göydə yıldız görünə bilməz, çünki dərдин sayı-hesabı yoxdur. Bu mənada Ə.Cavad şeirində “dan ulduzu”nu ancaq “əvəzedilməz təşbeh” nümunəsi hesab etmək doğru olmaz. Heç təsadüfi deyildir ki, Ə.Cavadın “Dan ulduzu” adlı ayrıca bir şeiri də vardır. Bu əsər romantik şeirin ən uğurlu nümunələrindəndir. Burda öz həqiqi mənasında anlaşıla bilən bircə misra, bircə poetik ifadə də yoxdur:

Bu qaranlıq gecə nə qədər sürdü,

Yetiş imdadıma, ey dan ulduzu!

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

Qudurğan qasırğa, çarpaşlıq yollar,

Yolunda zülmət var, uçurumlar var.

Yetiş ki, ömrümün karvanı ağlar,

Aman, gəl dadıma, ey dan ulduzu.

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

Müharibənin törətdiyi fəlakətlər, kütləvi qırğınlar Ə.Cavadın şair xəyalına çox ciddi təsir göstərmiş və bu mövzuda bir neçə şeir yazmasına səbəb olmuşdur. “Quşlara”, “Ümidimə”, “Şəhid əsir”, “Hərbzadələrə”, “Nə gördümsə”, “İmdad” şeirləri bilavasitə şairin Birinci Dünya müharibəsi illərində müşahidə etdiyi hadisələrin təsiri ilə yazılmışdır. Şair müharibə fəlakətlərini öz gözləri ilə görsə də, konkret hadisələrin təsvirinə meyl etməmişdir. Öz romantik inikas prinsiplərinə uyğun olaraq, şair daha çox müharibə fəlakətlərinin onda oyatdığı hiss və düşüncələri ifadəyə çalışmışdır. “Ümidimə” şeirindən məlum olur ki, lirik qəhrəman özünü cəhənnəm dumanı içərisində, əzrayıl pəncəsində, qolu bağlı, özü də dəmir qəfəsdə hiss edir. Dərddən onun ürəyi partlasa da, səsini eşidən və eşitmək istəyən yoxdur. Şeirdə lirik qəhrəmanın bu fəlakətli halı bir şəxsin faciəsi kimi yox, minlərin, milyonların fəlakəti kimi mənalandırılır.

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

Görünməz yollardan gələn səsləri

Tükənməz eşqimlə səninki sandım –

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

qüssəsi tipik romantik üsulla izah edilir. Belə ki, şeirin əvvəli adi sevgili, aşiq intizarı təsiri bağışlayır:

...Künci – möhnətdə qalmışam naçar,
Bu könül dərdinə dəva bulunmaz.
Qəmi – hicrilə biqərar olmuş,
Çünki məhcür bəzmi – yar olmuş.

...Yalnız beşinci bənddə sevgilinin Vətən olduğu aydınlaşır. Aydın olur ki, sevilən Vətənmiş, sevənsə vətəndaş... bu cür təsvirin özü romantizmin üsullarındandır” (44,25). Bu, Ə.Cavadda da eynilə belədir. Şeirin hər bir misrasında Vətənin ağır dərdlərinə, vətən övladlarının acınacaqlı vəziyyətinə işarələr vardır:

Sazlar, bayatılar mühitdən anlar,
Bilirmisən, bunlar səninçün ağlar.

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

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

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

Keçdiyin yerlərdə bir daş olaydım,
Öpeydim yorulmaz ayaqlarından.
Sevgin əmr edəydi, bir quş olaydım,
Vətənin¹, hilalsız bucaqlarından,

¹ *Əslində “Vətənim” olmalıdır. Burada Vətənə xitab olunur – T.S.

Yıldızsız göyündən şikayətim var.

O qədər ki, dərdim!...² Bir quş nə yapar.

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

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

Aşıqlardan səs yox, sazları qalmış,
Çoban, sürün hanı, tozları qalmış?!
Ellər köç eyləmiş, izləri qalmış,
Yolları qar basmış, yox gəliş – gediş,
Sizə nə çox ağır keçdi bu yıl qış?!

² ** “Dərдин!” olmalıdır – T.S.

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

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

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

* * *

Azərbaycanda Milli Demokratik Respublikanın fəaliyyət göstərdiyi dövrdə Ə.Cavadın romantik poeziyası üçün tərənnüm, sevinc pafosu, nikbin ruh əsas olmuşdur. Şairin bu ruhda yazılmış, çox ehtimal ki, sonuncu şeirindən aşağıdakı parçaya diqqət yetirək:

Şimdi işə dəyişildi hər işlər,
Onda baxıb bizə dəli dəyənlər.

Görürlər ki, başqalaşmış gedişlər,
Mən gülürəm, gülür³ bizə gülənlər.

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

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

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

Q.Məmmədli yazır: “Azərbaycanda sovet hakimiyyəti qurulduqdan sonra Ə.Cavad tərəddüd etmədən yeni cəmiyyəti alqışlayır, onun bütün tədbirlərində öz qüvvəsini əsirgəmir” (34,145). Çox hörmətli və zəhmətkeş tədqiqatçının bu fikri ilə razılaşmaq qeyri-mümkündür. Bu illərdəki Ə.Cavad şeirinin əsl mahiyyəti konkret nümunələrin təhlilində daha aydın üzə çıxır.

Ə.Cavadın sovet rejiminin ilk illərində yazdığı “Vətəndaşın əhvalı”, “İdilboyu aqları”, “Vətəndaş” şeirlərində bolşevizm bəlası, onun rusiyalı türk soydaşlarımızın başlarına gətirdiyi fəlakətlər əks olunmuşdur. Bu fəlakətlərlə bağlı çox kəskin narahatçılığı onun turançılıq idealına sədaqətinin sarsılmazlığını ifadə edir. Bu mənada şairin türk tədqiqatçısı

³ * Ehtimal ki, “gülür” yox, “ağlar” olmalıdır

İ.M.Yıldırım onu “türk birliyini özünə hədəf seçmiş” bir sənətkar, turançılığı “bütün dünya türklərinin birliyi şəklində düşünülmən bir idealın simvolu” hesab edəndə haqlı görünür” (71,7).

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

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

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

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

Milli müstəqilliyimizin əlimizdən alınması, ilk müstəqil və demokratik dövlətimizin məhv edilməsi ilə bağlı şairin keçirdiyi həyəcanlar, ağrılar, faciəli hal və bütün bunlardan doğan dərin kədər, üzüntü və narahatçılıq, eyni zamanda, xoş gələcə-

yə dərin inam onun 20-ci illərdə yazdığı digər bir qisim şeirlərində ən əsas leytmotivdir. “Ağlayırdım, gülürəm” şeirində cəmi bir ay sonra yazılmış “Nə yazım” şeiri bu baxımdan çox xarakterikdir:

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

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

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

Ə.Cavadın kədəri ictimai bir kədərdir. Buradakı yaraşiq ifadələri rəmzdür. Ə.Cavadın şeirlərində ön mövqeyə keçməkdə olan bu yaradıcılıq xüsusiyyətləri və onun meydana çıxma səbəbləri haqqında M.Ə.Rəsulzadə 1951-ci ildə nəşr etdirdiyi “Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabında danışmışdır: “Milli cərəyanın digər nümayəndəsi Cavad Axundzadənin işi bolşevik dövründə qətiyyətlə gətirmir. Əski bir müsavətçi olduğuna görə onu həbs edirlər. Mətbuat səhifələrində, ədəbiyyat qurultaylarında hər yerdən uzaqlaşdırılır və qovulur. Əsərlərini nəşr etməzlər və nəşr olunanları isə toplayırlar... Siyasi olmayan parçaları bəzən fürsət olduqda mətbuat səhifələrində özünə yer tapır. Bunların çoxu rəmzdür. Bu rəmlər çəkist ruhlu tənqidçilər tərəfindən deşifrə olunub şairə hücum üçün bir vəsi-tə olur” (46,68).

M.Ə.Rəsulzadə doğru qeyd edir. “Çəkist ruhlu” sovet tənqidi Ə.Cavadın 20-ci illər şeirlərindəki ifadə tərzini çox təhlükəli hesab edirdi. Bu narahatlığın səbəbləri aydın idi. Onlar

Ə.Cavad şeirindəki “göy, bulud, sevgili” obrazlarından “müsavat ruhu, qoxusu, ümumiyyətlə, müsavətçilik iyi gəlməsini” (13) duyurdular.

Tədqiqatçılar Ə.Cavadın repressiyaya məruz qalmasını, adətən, 1919-cu ildə nəşr olunmuş “Dalğa” kitabındakı milli istiqlal ruhlu şeirlərlə əlaqələndirirlər (10,6). Bu, əlbəttə, şairin repressiya edilməsinin səbəblərindən biri idi. Lakin yeganə səbəb deyildi. Başlıca səbəblərdən biri də bu dövrdə şairin öz milli ideallarına dönük çıxmaması, yeni rejimlə barışmazlığı idi. 1936-cı ildə Azərbaycan Yazıçılar İttifaqının plenumunda həmkarlarından birinin şairə qarşı yönəltdiyi ittihamlardan biri də bu idi: “Ə.Cavadın 22-ci ildə yazdığı şeirlər açıq mürtəce şeirlərdir. ...Ə.Cavad deyə bilər ki, mən qadın obrazlarından yazmışam. Biz tarixi götürsək, hətta böyük yazıçılar düşmən obrazlarını müəyyən adamların simasında vermişlər.

Simvolizm... nə qədər uzun müddət sovet ədəbiyyatının düşməni olmuşdur” (12,205).

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

Bəni pək gənc ikən ağılatdı zaman,
Çəkərək pərdə o xoş mənzərəyə.

Bənim ilk eşqimi ilk əldə haman
Gümdülər, bilmədim, əmma nəyəyə?
Onu döndərdi zaman xəzan yarpağına,
Nə deyim bən o yerin torpağına?!

Ə.Cavadın türk tədqiqatçısı İ.M.Yıldırım bu şeiri belə qiymətləndirir: “Unundulmuş sevdə” şairin ideallarıdır. Onları xatırladıqca şair hüznü bir mutluluq duyur. Amma duyğusuz, qəlbsiz zamanın əli şairin düzənini sarsıtdığı üçün şair əski sevdaları unutmaq zorunda kalmışdır. Fəqət o sevdanın izləri hala yürəyindədir” (71,37).

Soruyorsun: Seni sevdaya salan
Nerdədir şimdi o qızlar gözəli?
Bən unutmuşdum o sevdayı inan,
Duyğusuz qəlbi dövranın əli
Bəni sarsıtdı, unuttum adını,
Bana gəl sorma o solğun qadını?!

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

Söylə sənin yurdu qəm torpağımı?
Hər zaman üzündə böylə sarılıq!
Nəsibin göz yaşı, bir də ayrılıq!

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

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

Şübhəsiz ki, bu da Ə.Cavadın heç vaxt ürəkdən qəbul edə bilməyəcəyi rejimə qarşı mübarizə, üsyan yolu idi, lakin yeganəsi deyildi. Şair bütün varlığını bu rejimə qarşı qoymuşdu. O, insanı hissiz, duyğusuz bir hala gətirən bu rejimə qarşı nifrətini açıq ifadə etməkdən də çəkinmirdi.:

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

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

Bu məqamda şairi düşündürən suallar saysız -hesabsızdır:

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

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

O ki belə məhv eləyir dünyayı,
Qıran yoxmu o uğursuz ox-yayı?
Bu hər zaman olacaqdır, eləmi?
Gül yanaqlar solacaqdır, eləmi?

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

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

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

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

Bunlar təkcə xoş arzular, istəklər, gözəl bir dilək deyildi; Ə.Cavadın gözəl bir gələcəyə, əqidə rəhbəri M.Ə.Rəsulzadənin dediyi kimi “bir kərə yüksələn bayrağın bir daha enməyəcəyinə” ən dərin, ən sonsuz bir inamı idi:

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

“Sənət qəhrəmanlarına” və “İşçi” şeirləri göstərir ki, sosialist həyat tərzinin tərənnümü Ə.Cavadın bu illərdəki şeirlərində

yalnız zahiri fon təşkil edir, əsl mahiyyət tamamilə başqadır. “İşçi” şeirində “dəmir qollu”, “daş duruşlu” işçinin tərənnümü sosializmin təntənəsi haqqında yalnız zahiri effekt yaradır. Son bənddə şair:

Bəşər dərdlərinin dərmanı birdir,
Doğru bir yol ancaq gələcəkdir –

deyir.

İlk dəfə “Maarif və mədəniyyət” jurnalında çap olunmasından da aydın görünür ki, proletar tənqidi “gələcəkdir” sözünün məzmununu “sosializmdir” kimi başa düşmüşdür. Əks təqdirdə, bu şeir proletar mətbuatında özünə yer tapa bilməzdi. Lakin şeirin səkkiz bəndinin altısı Birinci Dünya müharibəsi zamanı xalqların düçar olduğu acınacaqlı vəziyyətin təsvirinə həsr olunmuşdur. Şair yalnız bundan sonra üzünü gələcəyə tutaraq bir ümid işığı axtarır və bu işığın gələcəkdən parlayacağı ümidindədir. Əsl mahiyyətə varanda Ə.Cavadın bu şeirdə də sosializm idealına yox, milli və bəşəri duyğulara, ideallara sədaqəti aydın görünür. Belə bir həqiqət haqqında düşünmək lazım gəlir ki, proletar tənqidi nə qədər amansız təzyiqlər göstərsə də, 20-ci illərin sonlarına doğru da şairin mübarizə ruhunu qıra bilməmiş, onu öz əqidə və idealından döndərə bilməmişdir. Əgər belə olmasaydı, 1924-cü ildə verdiyi “Bəyannamə”dən cəmi bir il sonra “Göy göl” şeiri meydana çıxıb bilməzdi. Lakin “Göy göl” yazıldı, mətbuatda çap olundu və proletar tənqidi bu şeirə çox kəskin siyasi don geyindirdi. M.Ə.Rəsulzadə “Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı” məqaləsində bu məsələyə münasibətini belə bildirirdi: “Çekist ruhlu sovet tənqidçiləri “Bir sözün varmıdır əsən yellərə; Sifariş etməyə uzaq ellərə” beytində əksinqilabçı bir rəmz görürlər. Cavad onların mühakiməsinə “inqilab tərəfindən uzaq ellərə səpələnmiş müsavətçi millətçilərə” işarə etmək istəyirmiş” (46,69). Məlumdur ki, bu şeirə görə Ə.Cavad həbs olunur, lakin tutarlı dəlillər olmadığı üçün bir müddət sonra

yenidən azad edilir. Belə bir sual çox maraqlıdır: “Göy göl” şeirinin ətrafında qopan mübahisələrin mahiyyətində nə dururdu? Proletar tənqidi bu şeirə nə üçün çox kəskin reaksiya verdi?

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

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

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

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

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

Assınlar məni,
Kəssinlər məni,
Qoy türmələrə
Bassınlar məni.

Neynirəm könlü?
Neynirəm dili?
Səndən yazmasam,

Neynirəm əli?!

Bu etirafdakı “Göy göl” anlayışının məzmunu olduqca genişdir. “Göy göl” ifadəsi burada şairin ilhamının, əqidəsinin ona təlqin etdiyi mövzular mənasında başa düşülməlidir. Həbsxanada ikən yazılan bu bir neçə bənd əslində Ə.Cavadın 1924-cü ildəki “Bəyannamə”sinə tamamilə müxalif olan bir sənət məramnaməsi, manifesti kimi qəbul edilməlidir. Şair demək istəyirdi ki, onu həbsxana küncünə atmaq, hər cür əzab vermək, hətta məhv etmək olar, lakin sənət məramından, öz duyğu və düşüncələrini ifadə etmək istəyindən döndərmək olmaz. “Göy göl”lə bağlı Ə.Cavada qarşı edilən hücumların bir əsas səbəbi də şairin son dərəcə yüksək sənətkarlıq nümunəsi kimi meydana çıxması idi. Yəni bu şeirdə Göy gölün misilsiz gözəlliyi və bu gözəlliğin insan qəlbində yaratdığı duyğular uğurlu poetik ifadəsini tapmışdır. O zamankı Azərbaycan proletariatının ideoloqlarından biri S.Ağamalioğlunun bu şeiri ilk dəfə oxuyan zaman “Kim deyir ki, Azərbaycanın Puşkini yoxdur” deməsi də qətiyyənlə təsadüfi sayıla bilməz. O zaman Ə.Cavada əsasən müxalif mövqedə duran S.Vurğunun bu şeirə qarşılıq olaraq “Göy göl” şeiri yazması, lakin sonralar özünün şeiri ilə müqayisədə Ə.Cavadın əsərinin əsl poeziya nümunəsi olmasını etiraf etməsi də Ə.Cavadın “Göy göl”ünün yüksək sənətkarlıq qüdrətindən xəbər verirdi. M.Vəkilovun xatirələrindən məlum olduğu kimi, S.Vurğun bu şeiri öz “komsomolçuluğuna salıb” yazmışdı. Yəni əsas məqsəd Ə.Cavadı və onun şeirini nəzərdən salmaq olmuşdusa, M.Müşfiqin, çox-çox sonralar isə Türkiyədə yaşayan azərbaycanlı mühacir şair Alazan Baycanın bu mövzuda yazdıqları şeirlər Vətənin solmaz bir parçası olan Göy göllə bağlı Ə.Cavadın poetik sözünün sehrinə düşüb təsirlənmələri ilə bağlı idi. Ə.Cavadın “Göy göl”ünə qarşı hücumları Alazan Baycan tək-cə şairə yox, ana təbiətə, əsrarəngiz gözəlliyi ilə ürəkləri oxşayan Göy gölün özünə hücum kimi mənalandırmaqda tamamilə haqlı görünür:

Vurğun boyun əydi yadlar deyənə,
Ağılı ox atdı, dəydi sinənə!
Yaralandın, susdun, dilləndin yenə,
Yaşasın azadlıq, sən yaşa, Göy göl! (55,319)

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

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

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

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

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

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

Bir sözün varmıdır əsən yellərə,
Sifariş etməyə uzaq ellərə.

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

Qucağında bir vaxt bəslədi sizi,
Görmədi sizləri vəfalı Göy göl.
Nişan vermə ona ayı, ulduzu,
Artıq unutmuş o xəyalı Göy göl (69,193).

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

Lakin məsələnin başqa bir tərəfi daha çox maraq doğurur. S.Vurğun bu kampaniyada hansı psixoloji ruhda iştirak edirdi? Necə deyərlər, S.Rüstəm kimi hücum xarakterli, yoxsa özünümüdafiə səpkisində?

1936-1937-ci illərdə Azərbaycan Şura Yazıçılarının plenumlarında Ə.Cavada ittihamlarla bağlı stenoqrafik materiallardan da aydın görünür ki, S.Vurğun Ə.Cavada qarşı müna-

sibətində kəskin mövqedə dayanmamağa çalışmış, belə bir mövqedə dayanmağa məcbur qalanda da bunun üçün ciddi psixoloji gərginlik içərisində olmuşdur. Əsl həqiqət bunda idi ki, o dövrün S.Vurğunun özünə ciddi mənəvi zərbələr vurmadığını düşünmək sadələvhlik olardı. İstedadlı bir sənətkar kimi o da ciddi təzyiqlər qarşısında idi. M.Müşfiqə ünvanladığı “Şairin səsi” şeirində biz onun ürəkdən gələn bir çox etiraflarını eşidirik: Aydın olur ki, şair son dərəcə narahatdır, daxilində sanki bir dəniz dalğalanır, könlündə hirsli fırtınalar, qasırgalar var. Nə üçün? Çünki o, könlü deyəni yaza bilmir, varlığından uzaqlaşmaq məcburiyyətindədir, dəstədən geri qalmamaq üçün Leninin kitablarını oxuyur:

İçim dalğalanır sanki bir dəniz,
Mən bu dalğalarla qucaqlaşırım.
Nələr düşünürəm, duya bilsəniz,
Sanki varlığımdan uzaqlaşırım.
Bütün arzularım gülür yarına,
Xəyaldan ilhamlar almamaq üçün.
Baxıram Leninin kitablarına
Dəstədən geridə qalmamaq üçün (69,23).

Bu açıq və səmimi etiraf bir daha sübut edir ki, S.Vurğunun “Göy göl”ü, onun Ə.Cavada kəskin münasibəti, M.Vəkilovun qeyd etdiyi kimi, təkcə “komsomolçu” xarakterindən yaranmamışdı, burada mövcud ictimai-siyasi mühitin kəskin təsiri əsas amillərdən biri idi. S.Vurğunun Ə.Cavada və eyni zamanda, repressiya olunmuş digər sənətkarlara münasibəti, onların yaradıcılıq əlaqləri məsələsində açılmalı, öyrənilməli çox məqamlar olduğu kimi, onun özünün mənəvi repressiyası da ciddi araşdırma mövzudur.

* * *

Ə.Cavadın 20-ci illər yaradıcılığının zirvəsində, heç şübhəsiz ki, “Səsli qız” (1928-1929) poeması durur. Poema olduqca

zəngin ideya-bədii keyfiyyətlərlə yanaşı, kəskin ictimai-siyasi məzmunu ilə də ciddi maraq doğurur. Əsər gözəl səsə, incə nəfəsə, zərif bir ürəyə malik istedadlı bir qızın qəlblərdə yaratdığı sonsuz duyğuların tərənnümü ilə başlayır. Şair bu səsi Allahın insanlara bəxş etdiyi ilahi bir nemət kimi qiymətləndirir, insan ruhunun, mənəviyyatının, düşüncəsinin ucalmasında gözəl səsin-oxumanın böyük qüdrətə malik olmasından söz açır:

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

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

Bir çox gözəl qızların
Büllur kimi səsləri
Azmı xilas eylədi
Ölümdən bikəsləri –

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

siyasi mühitin mahiyyətini açmaq üçün tarixlərdə oxuduğu bu hekayəni səsli qıza danışır:

Oxudum tarixlərdə:
Qaniçən bir hökmdar
Bir ölkəni amansız
Eyləmişdi tari-mar.

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

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

Əslində bunda qəribə bir cəhət yoxdur. Tarixdə belə faktlar saysız-hesabsızdır. Qalib ölkənin məğlub ölkəni talan etməsi təəccüblü deyil. Lakin Ə.Cavadın təsvirlərində digər cəhətlər maraqlı doğurur. Qalib şah əhaliyə yas tutmağı qadağan edir, hamı gülməli, sevinməli idi, heç kim yas tutub öz dərdindən danışa bilməzdi:

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

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

Dünənki matəm hanı,
Doğrudan çıxdı yasdən?..
Düşmənin şahın gəlişi

Qanuni bayram oldu.
Bir çox dərddli ürəklər
Qanlı sevinclə doldu.

Poemanın əvvəlində müəllif öz müasiri olan bir qızdan danışır, onun səsinin gözəlliyini mədh edir. Səsli qız Sara deyildir. O, şairin müasiridir. Məhz onun gözəl və təsirli səslə oxumaları şairin yaddaş kitabının çözlənməsinə və ibrətli bir hekayə danışmasına səbəb olur. Sara isə müəllifin səsli qıza danışdığı həmin hekayənin təsvir obyektlərindən-qəhrəmanlarından biridir. Tarixdən danışılan hekayənin əsas məzmununu zalım hökmdarın bir ölkəni əsarət altına alması təşkil edir. Bu məzmununda 20-ci illərin siyasi hadisələrinə üstüörtülü, lakin qəti işarələr vardır. Əslində təsvir edilən hadisələrdə 1920-ci ildə Azərbaycan Milli Demokratik Respublikasının devrilməsi, XI Qızıl Ordunun törətdiyi vəhşiliklər nəzərdə tutulur. Müəllif qəsdən hadisələrin baş vermə tarixini əvvəlki dövrlərə aid edir. Lakin təsvir edilən hadisələrlə 20-ci illərdə Azərbaycanda baş verən hadisələri müqayisə etdikdə oxşarlıqlar aşkar görünür. XI Qızıl Ordu Azərbaycana daxil olan zaman tökülən qanların az bir zaman içərisində ört -basdır edilməsi, əsl həqiqətdə Azərbaycan Sovet Rusiyasının müstəmləkəsinə çevrildiyi halda, azad sovet respublikalarından biri kimi qələmə verilməsi hekayədəki qaniçən hökmdarın zəbt etdiyi ölkədə yeritdiyi siyasətlə tam üst-üstə düşür. Zəbt olunmuş ölkənin xalqı məğlubiyyətini bayram etməyə məcbur edildiyi kimi, müstəqil dövləti devrilən Azərbaycan xalqı sovet hökumətinin onu xoşbəxt bir gələcəyə qovuşduracağına inanmağa məcbur edildi. 1918-ci ilin 28 mayında istiqlaliyyət bayrağı qaldırılıb 23 ay bu bayrağı başı üzərində dalğalandıran Azərbaycan xalqı öz müstəqil dövlətinin devrildiyi günü-1920-ci il 28 aprel gününü qanuni bayram etmək məcburiyyətində qaldı. Ə.Cavad həmin hekayədə:

Düşmən şahın gəlişi
Qanuni bayram oldu.

Bir çox dərdli ürəklər
Qanlı sevinclə doldu. –

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

Ə.Cavadın nəql etdiyi hekayədə öz məğlubiyyəti ilə barışan xalqa qarşı ciddi məzəmmət hissi hakimdir. Bütün mənəviyyəti, duyğuları, hissiyyəti, ayaq qoyduğu vətən torpağı tapdanan, tar-mar edilən, namusu, milli ləyaqəti ayaqlar altına atılan bir xalqın öz məğlub taleyi ilə barışmağa, mübarizəni dayandıрмаğa, qisas, intiqam hissi ilə alışıb-yanmamağa ixtiyarı yoxdur.

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

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

Hekayədəki epik təsvirlər əsarət boyunduruğu altına girmiş xalqın acı teleyinin geniş təfsilatını verir. Lakin bütövlükdə əsərə mübarizə əhvali- ruhiyyəsi hakimdir. Çünki Ə.Cavad milli varlığı tapdanmış xalqa mübarizə əzmi aşılamağa, köləlikdə xoşbəxtliyin olmadığını təlqin etməyə çalışır. Hekayənin sonuna doğru şairin tapındığı həqiqətlər gerçəkliyə çevrilir. Məğlub etdiyi ölkənin qadın və qızlarının namusu ilə oynayan xaqanı Sara adlı həm gözəl səsə malik, həm də vətəninə, xalqına vurğun bir qız qətlə yetirir. Azadlığını itirmiş xalqın

taleyində Saranın-saraların meydana gəlməsi müəllif arzusunun təcəssümüdür. Müəllif demək istəyir ki, xalq, millət heç vaxt və heç vəchlə öz azadlığının əbədi itirilməsi ilə barışa bilməz. Bu itki olsa-olsa müvəqqətidir. Bu gün deyilsə də, sabah vətənin azadlıqsevər oğul və qızları-Saralar mübarizə meydanına atılıb itirilmiş azadlıq haqlarını geri alacaqlar.

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

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

“Səsli qız” poeməsindəki səslə qız 20-ci illərdə azadlığını əldən vermiş Azərbaycan övladlarının ümumiləşdirilmiş obrazıdır. Onun gözəl səsi, təsirli oxuması vətəninə, doğma torpağına məhəbbətinin ifadəsidir. Lakin şairə görə, bu azdır. İstiqlaliyyətin itirilməsi ilə heç vaxt barışmaq olmaz. 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 aşılır.

Tarixdən gətirilən hekayədə Saranın oxuduğu “Şərqi”nin bütün məzmunu, ruhu da bu əsərdə söhbətin Azərbaycan xalqının taleyindən getdiyini sübut edir. Bu “Şərqi” başdan-baş a simvolikdir. Burada taleyinə gəc baxılan, boynuna qanlı kəfən taxılan “bağlar” istiqlalıyyəti əlindən alınmış Vətəni ifadə edir. Bu “bağ”ın alması, narı, heyvası, gülü vaxtından əvvəl

solmuş, ördəyini şahmar çalmış, qazlarının boynu bükükdür. Bu “bağ”a aşıq yar vüsala çatmamış, öz məşuqundan doymamışdır:

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

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

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

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

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

“Mən ki səndən doymamışdım”-deyəndə elə bil haqqında danışmaq belə yasaq olunmuş Azərbaycan istiqlalını nəzərdə tuturdu” (10,7).

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

anlatılan hadisələrin o dövr Azərbaycanındakı hadisələrlə bir çox bənzərliyi vardır” (71,56).

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

* * *

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

Ədəbiyyatımızda Ə.Cavad əənələrinin mövcudluğunu bir çox tədqiqatçılar da qeyd etmişlər. Tədqiqatçı A.Əliyeva yazır: “Azərbaycan sovet ədəbiyyatında S.Vurğun şeirinin özündə Ə.Cavadın güclü təsiri duyulur” (23). Həmin fikrə münasibət bildirən Ə.Saləddin müəllifin müşahidələrinin maraqlı olduğunu, ancaq adı çəkilən məqalədə bu tezisni inkişaf etdirilmədiyini təəssüf hissi ilə qeyd edir (55,246).

Ə.Cavadın yaradıcılığı çox güclü təsir gücünə malik olmuşdur və bu təsir S.Vurğun, M.Müşfiq, A.İldırım və digər şairlərin yaradıcılığında aşkar görünməkdədir. Sadəcə olaraq son dövrlərə qədər Ə.Cavad irsinin təbliği və tədqiqinə qoyulan yasaqlar bu ənənəni bütün cəhətləri ilə incələməyə imkan verməmişdir.

Ə.Cavad poeziyasının H.Cavid poeziyası ilə eyni səviyyədə güclü ədəbi təsirə malik olduğunu 20-30-cu illərin ədəbi tənqidi də etiraf etmiş, onun yaradıcılığının gənc ədəbi qüvvələri öz təsir dairəsində saxlayaraq, onların proletar şairi kimi formalaşmasına mane olan qüvvə kimi xarakterizə etmişdir. Ə.Nazim “Bu günkü ədəbiyyatımız haqqında” məqaləsində gəncliyi iki qismə ayırır və bir qismi haqqında yazırdı: “Bu gənclik sənət nöqtəyi-nəzərinə müsbət bir vəziyyətdə olduğu halda, ideologiya və mövzu etibarlı ilə qeyri-qəti və mənfi bir yolla davam edirlər. Bu qrupun aynası olan Cavid-Cavad ədəbiyyatındakı böhran, şübhəsiz ki, öz balasına da təsir etmiş və bu qrupun ədəbi fəaliyyəti də böhran halını keçirir... Bunlara “Gənc popuçiklər” adı vermək daha müvafiq olur-zənnindəyik” (41).

Şairin yaradıcılığına folklor, klassik Azərbaycan və türk ədəbiyyatının ciddi təsiri əsərlərinin janrvəşəkil xüsusiyyətlərində özünü daha qabarıq büruzə verir. Lakin Ə.Cavadda hazır forma və şəkillərə meyl güclü olmamış, mövzunun və bədii məzmunun tələblərindən asılı olaraq, o, istənilən janra və şeir şəklinə yaradıcı yanaşmış, fikrini özünəməxsus bədii formada ifadəyə nail olmuşdur. Nəticə etibarı ilə isə, demək olar ki, klassik şeir və aşıq ədəbiyyatında mövcud olan ənənəvi janrların çox rəngarəng şəkli xüsusiyyətləri meydana çıxmışdır. Şairin şeirlərində ikilik bənd növündən tutmuş on yeddi misralıq bənd növlərinə qədər müxtəlif şeir şəkillərinin işləkliyini müşahidə edirik. Məsələn, deyək ki, “Maxmurova üçün”, “Qızım üçün” və b. şeirləri ikilik bənd növü üzrə yazılmışsa, “Kuropatkinə” şeirinin əvvəli on yeddi misralıq bənd növü ilə yazılmışdır.

Ə.Cavadın şeirlərinin böyük əksəriyyəti (ilk qələm təcürbələri olan bəzi şeirləri istisna olmaqla) heca vəznində yazılmışdır. Şair hecanın yeddilikdən on altılığa qədər müxtəlif ölçülərindən həm məhsuldarlıqla, həm də məharətlə istifadə etmişdir. Lakin Ə.Cavad şeirində bənd növlərindən və heca vəzninin müxtəlif ölçülərindən istifadənin xüsusiyyətləri və həmçinin bu əsərlərin qafiyə quruluşu üzərində ciddi müşahidə və tədqiqatlar aparılmadığı üçün onların çapında təhriflərə yol verilmişdir.

Şeir in ideya-məzmununun oxucuya çatdırılmasında və onun bədii cəhətdən bütöv və mükəmməl çıxmasında bəndin, ölçünün və xüsusən, qafiyənin həlledici əhəmiyyəti məlumdur. Onun şeirlərində bu xüsusiyyətlərin araşdırılmasına və dəqiq bədii quruluşunun üzə çıxarılmasına xüsusi ehtiyac var. Ə.Cavad şeirinin hələlik ən əhatəli toplusu olan “Seçilmiş əsərləri”nin birinci cildində verilən və səciyyəvi misal kimi diqqətimizi çəkən iki şeirə diqqət yetirək: “Çoban qızı” (s.74) və “Hərbzadələrə” (s.127). Bu şeirlər hansı bənd növü ilə yazılmışdır? Kitabda həmin şeirlərin çap xüsusiyyətlərindən alınan təəssürat belədir ki, birinci şeir dördlük və ikilik bənd növlərinin bir-birini əvəzləməsi formasında yazılmışdır. Yəni əvvəlcə dördlük bənd, sonra isə ikilik bənd gəlir və şeir bu şəkildə davam edir. Qafiyə quruluşu isə belədir ki, dördlükdə misralar çarpaz, ikilikdə isə məsnəvi formasında qafiyələnir. İkinci şeirin birinci, ikinci bəndləri üçlük formasında, sonrakı bəndlər altılıq və beşlik formasında çap edilmişdir. Belə olanda isə birinci iki bəndin qafiyə quruluşunda müəyyən bir prinsip tapmaq qeyri-mümkündür. Halbuki diqqətli müşahidə göstərir ki, hər iki şeir altılıq formasında yazılmışdır. Yalnız “Hərbzadələrə” şeirinin üçüncü və dördüncü bəndləri beşlik formasındadır (Şeir in sonuna artırılmış iki ağı – bayatını nəzərə almırıq). Altılıq formasında isə artıq hər iki şeir möhkəm qafiyə quruluşuna malikdir. Belə ki, hər iki şeirin qafiyə quruluşu eynidir və ababc

formasındadır. Hər iki şeirin ilk bəndlərini nümunə üçün burada veririk:

Bəzəndikcə çiçəklərlə, ey çoban qızı,	a
Nə cənnətdir sığındığın dağların qoynu?	b
Qaş-göz oynar gözlərinlə göyün yıldızı,	a
Şair olur seyr edənlər bu coşğun oyunu.	b
Sanki gəldin bu cənnətə, təxtini qurdun,	c
Bir qat daha gözəlləndi sevgili yurdun.	c
(“Çoban qızı”)	

Ey görünməz dost elindən gələn quş!	a
Hansı murdar əllər yıxmış yuvanı?	b
Qəribmisən, yoxsa nədir bu duruş ,	a
Əlindənmi aldı ovçu balanı?	b
Ovçu, görüm yavrun sənə qalmasın,	c
Əkdiklərin solsun, kölgə salmasın.	c
(“Hərbzadələrə”)	

Prof. A.Hacıyev yazır: “Beşlikdən və altılıqdan ilk dəfə S.Vurğun istifadə etmişdir. Onun yaradıcılığında beşliklə altılığın bəndləri ara- bir (“Deyin, gülün, övladlarım”) növbələşir və ahəng müxtəlifliyi yaranır” (15,300). Tədqiqatçının fikri ilə razılaşmaq mümkün deyil. Çünki bu xüsusiyyətlər S.Vurğundan qabaq Ə.Cavad poeziyasında çox geniş şəkildə özünü büruzə verir. Altılıq bənd növü Ə.Cavadın yaradıcılığında çox məhsul-dardır. Onun “Çoban qızı” və “Hərbzadələrə” şeirlərindən başqa “Unundulmuş sevda”, “Ona”, “Şəhid əsir”, “İstambul”, “Ey əsgər”, “Dərdim”, “Füzuli”, “Gəldim” əsərləri də bu bənd növünün ən yaxşı nümunələridir. Maraqlıdır ki, bu nümunələrdə altılığın çox zəngin bədii imkanları və Ə.Cavadın bundan məharətlə istifadəsi özünü göstərir. Prof. A.Hacıyev doğru qeyd edir ki, “müəyyən mənada altılıq müstəqil janr deyildir. Bu bənd növündə də rübai ya mürəbbə qəzəl beyti, ya üç

məsnəvi beyti, ya da iki üçlük bir-birilə birləşir, vahid səs və musiqi vəhdəti, ahəng bütövlüyü-altılıq yaranır, birləşmə bədii niyyətlə, forma əlvanlığına uyğun aparılır” (15,300). Məhz bədii niyyətindən, ifadə etmək istədiyi fikrin tələbindən asılı olaraq Ə.Cavad şeirində altılıq çox müxtəlif qafiyə quruluşlarında meydana çıxır. Ən işlək qafiyə quruluşu aşağıdakıdır: ababcc. Başqa sözlə, birinci dörd misranın çarpaz, axırıncı iki misranın isə cüt qafiyələnməsi. Bu qafiyə növünün seçildiyi əksər şeirlərdə qafiyə quruluşu əvvəldən axıradək bütün bəndlərdə dəyişməz qalır. “Hərbzadələrə”, “Çoban qızı”, “Dərdim”, “Füzuli”, “Ona” şeirlərini misal göstərmək olar. “Şəhid əsir” şeirinin ancaq ilk bəndləri ababcc şəklindədir. Sonrakı bəndləri (ç ç ç ç d d) şəklindədir.

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

“Gəldim” şeiri isə əvvəldən axıra qədər aaaabb qafiyə quruluşunda yazılmışdır. “İstambul” və “Ey əsgər” şeirlərini bədii cəhətdən altılıq formasında yazılmaları və hər dörd misradan sonra qoşa qafiyələnən iki misralıq nəqəratın verilməsi birləşdirirsə də, qafiyə quruluşlarında ciddi fərq var. “İstambul” şeirində birinci bəndin ilk dörd misrası qoşmanın ilk bəndi kimi (a b c b), sonrakı bəndlərin ilk dörd misraları çarpaz qafiyələnirsə (d e d e), “Ey əsgər” şeirində bunun tam əksini görürük.

Şairin yaradıcılığında dördlük bənd növü ən aparıcı mövqedədir. Şübhəsiz, bu təsadüfi deyildir. Dördlük bənd növü həm klassik Azərbaycan şeirində, həm türk və ümumən Şərq şeirində çox geniş yayılmış, şifahi xalq poeziyamızda da ciddi mövqeyə malikdir. Ə.Cavad şeirində bu mənbələrin çox güclü təsiri onun dördlük bənd növünə meyində də özünü göstərir.

Lakin istər folklor janrlarından, istərsə də klassik ədəbiyyatdakı dördlük bənd növlərindən istifadə edərkən Ə.Cavad təkrardan qaçmış, bu bənd növünün imkanlarını genişləndirmiş, ona çoxlu xüsusiyyətlər əlavə etmişdir.

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

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

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

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

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

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

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

beyti cüzi dəyişikliklə qoşmanın sonunda da işlənmişdir.

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

Yarəb, Vətən sənin,
İman sənnindir-nəqəratı gəlir.

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

Ə.Cavadın yaradıcılığındakı dördlüklərin mühüm bir qis-
mi “gəraylı” formasında yazılmışdır: “Sevgi candan ayrılmaz”,
“Gözüm gördü, könlüm sevdi”, “Qaldı”, “Beşik”, “Səsli qız”
poemasındakı “Şərqi” adlı parça, “Nə gördümsə”, “Mayıs”,
“Oyan”, “Aşiqin dərdi”, “Çırpınırdın, Qara dəniz”, “Azərbaycan”
və s.

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

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

“Nə gördümsə” şeirinin ilk bəndinin qafiyə quruluşu klassik gəraylılarda olduğu kimi a b c b – dir. Lakin bu şeir də qafiyə xüsusiyyətləri ilə klassik formadan seçilir. Belə ki, şeirin birincidən sonrakı bəndləri aab qafiyə quruluşunda yox, abcb şəklində (yəni şeirin birinci bəndində olduğu kimi) qafiyələnmişdir:

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

Ə.Cavadın yaradıcılığında dördlülük poetik xüsusiyyətləri ilə klassik yazılı şeirdəki dördlülük bir qismini xatırladır. Lakin Ə.Cavad dördlülük klassik şeirin nə rübai, nə mürəbbə, nə də başqa dördlülük formalarını olduğu kimi şeirə gətirməmişdir. Bu dördlülük bu və ya digər dərəcədə klassik şeir formalarını xatırlatsa da, Ə.Cavadın şeirlərində poetik baxımdan yeniliklər çoxdur. İlk növbədə, klassik dördlülükərdən fərqli olaraq, onun şeirlərinin heca vəznində yazıldığını və dördlülükərdən poetik xüsusiyyətlərinin də bu vəznin tələblərinə tabe olduğunu söyləmək lazım gəlir.

Şairin yaradıcılığında dördlülük bənd növünün maraqlı nümunəsi kimi “Ana”, “Ümidimə” və “İmansıza” şeirlərini misal

göstərmək olar. “Ümidimə” şeirində hər dörd misralıq bənddən sonra üç misralıq qısa bənd gəlir. Üç misralıq qısa bəndlər müstəzad xarakterlidir. Şeir qafiyə quruluşunu aşağıdakı kimi müəyyənləşdirmək olar:

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

“İmansıza” və xüsusən də “Ana” şeiri öz poetikası ilə daha çox sonet janrını xatırladır. Məlumdur ki, “sonet lirik janrın az yayılmış şəkillərindən biridir. Orta əsrlərdə İtaliyada müəyyən edilmiş qaydaya görə, sonet on dörd misradan ibarət olur. Misralarının sayının nisbətən azlığına baxmayaraq, sonet bir qədər mürəkkəb janrdır. Bu formada yazılan şeir iki hissəyə ayrılır. Birinci hissə hərəsi dörd misralıq iki bənddən, ikinci hissə isə hərəsi üç misralıq iki bənddən ibarət olur. Birinci və ikinci bəndlərə katren, üçüncü və dördüncü bəndlərə isə terset deyilir” (17,159).

Sonet dünya romantizminin əsas janrlarından biridir. Ə.Cavadın poeziyasında da bu tipli şeirə meyl onun romantizmi ilə birbaşa əlaqəlidir; Avropa və türk romantik şeirinə bələdliyindən xəbər verir. Şübhəsiz ki, Avropa romantik şeirinin Ə.Cavad yaradıcılığına təsiri birbaşa yox, daha çox türk ədəbiyyatı vasitəsilə gerçəkləşir. Qərbi Avropa romantizminin türk ədəbiyyatında gerçəkləşən konsepsiyaları, ideya və bədiilik keyfiyyətləri XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbiyyatına da ciddi təsir edir. Bu təsirin ciddiliyi elmi ədəbiyyatşünaslıqda öz hərtərəfli həllini tapmaqdadır: “Füyuzat”çı ədəbi-bədii düşüncə konsepsiyası 1917-1920-ci illərdə daha da güclənmişdi və bunu H.Cavid, M.Hadi, A.Şaiq, A.Səhhət, Ə.Cavad, S.Mümtaz,

F.Ağzadə (Şərqli), Ə.Yusif, C.Cabbarlı, Ə.Müznib, Ə.Abidin əsərlərində aydın görmək olur. O dövrdə Azərbaycan mətbuatında N.Kamal, T.Fikrət, Ə.Hamid, M.Ə.Rəcəzadə, M.Ə.Yurdagul, M.A.Ərsoyun yaradıcılığına tez-tez üz tutulur, ümumtürkcülük təşəbbüsü, millilik amili, xəlqçilik keyfiyyəti, istiqlal arzusu ilə seçilən əsərlərə xüsusi yer verilmişdi” (68,309).

Adı çəkilən türk sənətkarlarından “poetik ustalığı “füyuzat”çılar üçün örnək sayılan”, “Azərbaycan ictimai – siyasi və bədii inkişafına əsaslı təsir göstərən şair” (68,390) kimi T.Fikrətin adı xüsusi qeyd edilməlidir. T.Fikrətin Azərbaycan romantiklərinin yaradıcılığına təsirinin iki istiqamətdə olduğunu qeyd etmək lazım gəlir. Birincisi, mövzu və ideya-məzmun cəhətdən, ikincisi, janr və bədii təsvir vasitələri baxımından. Konkret demiş olsaq, Ə.Cavad yaradıcılığında fəqirlik, yetim və talesiz uşaqların həyatı, ana və bu kimi digər mövzularla T.Fikrətin mövzuları arasında çox sıx yaxınlıq müşahidə edilməkdədir. Belə ki, T.Fikrətin “Xəstə uşaq”, “Verin zavallılara”, “Ana”, “Füzuli” şeirləri ilə Ə.Cavadın “Yarlınqac”, “Ana”, “Füzuli” şeirləri arasında ideya-estetik yaxınlığı görməmək mümkün deyil. Belə paralelləri T.Fikrətlə H.Cavid arasında da aparmaq olar.

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

Ə.Cavadın “Ana” və “İmansıza” şeirlərinin janr xüsusiyyətlərini yuxarıda qeyd etdiyimiz əlaqələrdən kənarında şərh et-

mək mümkün deyil. “Ana” şeirindəki poetik forma H.Cavid və T.Fikrət şeiri vasitəsilə Qərbi Avropa romantizmindən gəlir. Lakin H.Caviddən fərqli olaraq sonet janrını Ə.Cavad Avropa ədəbiyyatından olduğu kimi götürüb işlətməyi məqsəduyğun hesab etməmişdir. T.Fikrətin sonetləri ilə H.Cavidin sonetləri hətta qafiyə quruluşu ilə də demək olar ki, eyniyyət təşkil edir.

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

Ə.Cavad poeziyasında ikilik bənd növündən istifadənin xüsusiyyətləri də maraq doğurur. Tədqiqatlarda belə bir fikir özünə yer tapır ki, müasir şeirdə “məsnəvi bənd növünə əsaslanan ikiliklərdən çox istifadə olunur” (15,298). Belə bir cəhət Ə.Cavadın yaradıcılığı üçün də səciyyəvidir. Şairin ikilik bənd növünə aid şeirlərinin əksəriyyəti məsnəvi formasındadır, yəni əvvəldən axıradək misralar qoşa qafiyələnir (aa, bb, cc, çç və s.). “Mirzə Abdulla (Sur) Məmməd zadə”, “Nə üçündür”, “Adsız şeir”, “Almasım üçün”, “Maxmurova üçün”, “Qızım üçün”, “Quşlara” və s. şeirləri misal göstərmək olar. Az bir qisim ikilik bənd növündə yazılmış şeirləri vardır ki, burada ab, cb, çb, db qafiyə quruluşundan istifadə olunmuşdur. “Leyla”, “H. C”, “Nədən yarandın” şeirləri bu cür qafiyələnmə xüsusiyyətinə malik olsa da, bu üsulla ikilik bənd növü yaratmaq Ə.Cavad poeziyası üçün səciyyəvi deyil.

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

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

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

...Ə.Cavad ayni şeirdə dəyişik heca kalıpları da kullanmışdır. Məsələ, “Səsli qız”da şair 4-3=7-li ilə başlar, sonra 6-5=11-li, ardından təkrar 7-li və 8-li hecalarla davam edər” (71,61).

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

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

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

Əlbəttə, Ə.Cavadın 7-lik və ya 8-lik ölçülərində və dördlük bənd növündə yazılmış şeirləri vardır və onların qafiyə xüsusiyyətləri də heç bir şübhə doğurmur. Həmin şeirlərdən biri (məsələn “Qaldı” şeiri) ilə “Bən kiməm” şeirinin dördlük bənd növündə müqayisəsini verək:

Qaldı

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

Bən kiməm?

4	4	
Soranlara	bən bu yurdun	8 a
4	3	
Anlatayım	nəsiyəm	7 b
4	4	
Bən çeynənən	bir ölkənin	8 c
4	3	
Haqq bağırın	səsiyəm!	7 b

4	4	
Bən şairəm	doğru, amma	8 ç
4	3	

savat hökumətini doğuran... bu qadın Məhəmməd Əmin yetişdirən mühitin çox yaxın və ən əsaslı ünsürlərindəndir.”

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

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

Onun haqqında ilk obyektiv məqaləni 1971-ci ildə mərhum alimimiz R.Tağıyev yazmış, həyatı və yaradıcılığı haqqında oxucularda ilk qısa təəssürat yaratmışdır. Azərbaycanın “iri addımlarla irəlilədiyi” həmin vaxtda bu yazıya görə zəhmətkeş alim öz “pay”ını almışdır: “O yazının üstündə yazıq Rasimin başına nə oyun qaldı gətirməsinlər” (Şairənin qızı Qumral Sadıqzadənin dediklərindən).

80-ci illərin sonlarından etibarən cəmiyyətdə bərqərar olmağa başlayan demokratiya “ab-havası”nda bütün talesizlər kimi Umgülsümün taleyi özünə qaytarılmağa başladı. Haqqında xatirələr, tərcümeyi-halından və yaradıcılığından qısa məlumat verən yazılar dərc edildi. Demokratik Respublika ilə bağlı Azərbaycan ədəbiyyatından bəhs edən məqalələrdə onun da yaradıcılığı ön plana çəkildi, qəzet və məcmuələrdə əsərlərindən nümunələr verildi. Bununla belə, indinin özündə də Umgülsümün geniş ictimaiyyətdən əlli ildən çox bir müddət gizlədilən şəxsiyyət və sənət taleyi özünə qaytarılmamış, sözün tam mənasında onun şəxsiyyəti və yaradıcılığı bütöv bir sistem kimi oxuculara təqdim edilməmişdir. Bütün şüurlu həyatı boyu

milli istiqlal arzusu ilə yaşayan, cavan ömrünün yeddi ilini həbsxana künclərində və sürgündə keçirməyə məcbur olan bu istedadlı şairənin həyat və sənət yolu ilə ətraflı tanış olmağın, ədəbiyyat dərslərimizə onun da adını salmağın, şeirlərindəki milli ruhu gənc nəslin canına və qanına hopdurmağın vaxtı çatmışdır

* * *

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

Axund Ələkbər M.Ə.Rəsulzadənin atasıdır. Umgülsüm Molla Əbdüləzizin 1900-cü ildə dünyaya göz açan üçüncü övladı olmuşdur. Böyük bacısı Ümbülbəni M.Ə.Rəsulzadənin həyat yoldaşı olmuşdur. Qardaşı Məmmədəli isə “Müsavət” partiyasının yaradıcılarından biri, Bakıda nəşr olunan “İqbal”, “Aşiq söz” qəzetlərinin redaktoru olmuş, Milli Demokratik Respublika devrildikdən sonra isə xaricə mühacirət etmiş, əmisi oğlu və məsləkdaşı Məmməd Əminlə birlikdə Türkiyə və başqa ölkələrdə mübarizəni davam etdirərək, Azərbaycanın milli istiqlalı ideyasını yaymışdır.

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

Umgülsümün ziyalı ailəsində böyüməsi bədii istedadının çox kiçik ikən, 8-9 yaşlarında üzə çıxmasına kömək etmişdir. Ərəb-fars dillərini mükəmməl öyrənməsi ona klassik sənətkarların əsərlərini mütaliə etməyə imkan vermişdir.

.Umgülsümün sonralar uğurlu şeirlər yazmasında klassik poeziyaya dərindən bələdliyinin böyük təsiri olmuşdur. R.Tağıyev Umgülsüm haqqında yazısında onun ilk mətbu əsəri kimi “İqbal” qəzetinin 2 fevral 1914-cü il tarixli nömrəsində dərc edilən “Təsəlli” şeirini qeyd edir və yazır ki, “Təsəlli” adlı şeirində həyatı bütün mürəkkəbliyi ilə təsvir edən Umgülsüm ondan təmkinlə bəhs edir...” (58). Tədqiqatçının şeirin təhlili ilə bağlı bu və sonrakı mülahizələri heç bir şübhə doğurmasada, zənnimizcə, şeirin müəllifinin Umgülsüm olması şübhəlidir. Çünki şeirin altından imza yerində çox aydın xətlə “Um-xanım” yazılmışdır və bunu təsadüfi xəta hesab etmək olmaz.

Umgülsümün 1914-cü ildən etibarən mətbuatda şeir və hekayələrlə çıxış etməsi, “Vətən sevgisi” adlı hekayəsinin “Dirilik” (1 dekabr 1914-cü il), “Solğun çiçək” hekayəsinin isə “Qurtuluş” jurnalında (1915, №4) çap olunması məlumdur. Çox ehtimal ki, bu əsərlərin nəşri, xüsusən axırıncı hekayənin jurnalın elan etdiyi müsabiqədə birinci mükafatı alması (ikinci mükafatı isə C.Caabbanlı almışdı – T.S) onun bədii yaradıcılığa həvəsini qüvvətləndirmişdir. Bundan sonra o, “İqbal”, “Yeni iqbal”, “Açıq söz”, “İstiqlal”, “Azərbaycan”, “Ədəbiyyat”, “Qurtuluş”, “Məktəb”, “Füqərə füyüzatı”, “Şərq qadını” kimi qəzet və məcmuələrdə ardıcıl olaraq əsərləri ilə çıxış etməyə başlamışdır. İyirminci illərdə Türkiyədə çıxan “Şeirlər məcmuəsi” adlı topluya onun da şeirlərindən nümunələr salınmışdır.

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

problemlərindən biri olan yetim uşaqların taleyinin bədii inikasına səy edilirdi.

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

Umgülsüm Bakı kommunası dövründə Azərbaycanın mahiyyətə müstəmləkə rejimi altında inləməsini, hədsiz fəlakətlərə düşər olmasını, Azərbaycan xalqının həqiqi mənada genosidə məruz qoyulmasını, sinfi mübarizənin əsl mahiyyətini üzə çıxarır, “məskənimiz həp fəlakət bucağı”, “bəstərimiz firtilnar qucağı”-deyərək fəryad qoparır:

Qərib, sürgün, öksüz cocuqlar ağlar,

Ninni söylər uğultulu dalğalar.

Mərhəmət naminə səni haraylar,

Ədalət nərədə, vicdan nərədə?!

Bununla belə, Umgülsüm qətiyyənlə bədbinliyə qapılmır, əksinə millətinin ağırlarını, yaralarını nə qədər dərinləndən duyub dərk edirsə, bir o qədər onun poeziyası mübarizləşir.

Sənə baş əyməyən nasionalistəm

və yaxud

Rusa yoldaş deməm, düşmənimdir o!-
misralarında Umgülsüm tapındığı həqiqətlərlə şimşək olub, düşmənin başında çaxır. Əlbəttə, burada Umgülsüm “nasionalizmi”ni öz millətini başqa millətlərdən üstün təqdim edən, millətinin xoşbəxtliyini başqa millətlərin bədbəxtliyi üzərində qurmağa çalışan millətçilərin millətçilik azarı ilə (keçmiş və indiki rus, yaxud erməni millətçiləri kimi) qətiyyənlə eyniləşdirmək olmaz. Bu “nasionalizm” öz qidasını xalqın azadlıq arzularından alaraq, müstəmləkə boyunduruğu altında

sürünərək yaşamaq əzabından qurtuluş yolu kimi düşünülmüş və hər şeydən öncə, saxta sosialist beynəlmiləlçiliyinə qarşı çevrilmişdir. Umgülsüm türk oğluna müraciət edərək ona şanlı, qəhrəmanlıqlarla dolu tarixi keçmişini xatırladır və bolşevizmin türkçülüyə, müsəlmançılığa qarşı yönəltdiyi faşist siyasəti önündə qorxub geri çəkilməməyi, mübarizə meydanına daha cəsarətlə, “rəşadət və hünərlə” atılmağı tövsiyə edir:

Tarixlərdə həp sənin rəşadətin, hünərin,
Yıldırımla fırtınan oxunarkən, sən neçün
... Yersiz, yurdsuz əsir tək boynun büküb durasan?
Yüz yıllarca əzildin, ayaqlandın, yetişər,
Yüz yıllarca hıçqırdın, duyulmadı heç səsin,
Şimdi hayqır və bağır, bitməmişkən nəfəsin.

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

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

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

Mən onu soraqlı, sədalı gördüm,
Türk üzünə baxdım, hilalı gördüm.

Hər yerdə o hüsnü, cəlalı gördüm,
Sevdim candan əziz, gözəl vətəni.

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

Səndə oraq varsa, bənim “ay”ım var.

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

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

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

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

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

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

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

1900-cü ildə Bakıda keçirilən Azərbaycan-Türkiyə simpoziumunda məruzə edən Azərbaycan Kültür Dərnəyi qadınlar bölməsinin sədri Aybikə Qaraca fizika professoru Dilşad Elbrusun rəfiqəsinə yazdığı məktuba əsaslanaraq Umgülsümün “Bayrağım enərkən” və “Hicran” adlı iki şeirindən danışmış və bu şeirləri şairənin Müstəqil Azərbaycan Cümhuriyyətinin devrildiyi gün yazdığını göstərmişdir (ətraflı məlumat üçün bax: 61). Dilşad Elbrus məktubunda bu şeirlərin yayımlandığını (nəşr edildiyini – T.S) zənn etmədiyini də qeyd etməklə bir balaca yanlışığa yol verir. Çünki “Hicran” şeiri yazıldığı il Bakıda çıxan “Füqərə füyuzatı” jurnalında (№2) nəşr olunmuşdur. Hər iki şeiri həyəcənsiz oxumaq mümkün deyildir. Müstəqil

Azərbaycanın ayparalı bayrağının endirildiyini, onun əvəzində canından çox sevdiyi vətən göylərində bolşevik bayrağının dalğalandığını görən Umgülsüm “Bayrağım enərkən” şeirində bu tarixi ədalətsizliyi çılgınlıq dərəcəsinə gələn üsyankarlığı ilə bütün dünyanın həqiqətsevər insanlarına çatdırmaq istəyir:

Yazıq səni bayrağım, endirdilər öyləmi?

Səni yıxıb devirən o zəhərli rüzigar,

O haq yeyən haqsızlar, vəhşilər, tanrısızlar,

Yanar ocağımı da söndürdülər öyləmi?

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

Günəşim bir daha doğmayacaqmı?

Vəhşi qaranlığı boğmayacaqmı?

Kölgələri şəfəq qovmayacaqmı?

Sordum, ümidini qırma, dedilər.

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, R.Tağıyevin bu misraları nəzərdə tutaraq Umgülsüm “həsrətində olduğu şəfəqi-xalq hakimiyyətini belə tərənnüm etmişdir” – fikri ilə qətiyyən razılaşmaq olmaz. Ona görə ki, Umgülsüm bütün varlığı ilə milli istiqlal idealı ilə nəfəs alan sənətkar olmuş, Milli Demokratik Respublikaya da bu idealı həyata keçirən dövlət qurumu kimi baxmışdır. O, mənən heç vaxt bu qurumun devrilməsi ilə barışmamışdır. Umgülsüm bu idealından heç vaxt dönməmiş və: demişdir.

Enəməz xalqımın milli bayrağı,

Gavurda qalamaz türkün bayrağı

Haqqında danışdığımız bu şeirləri yazan zaman Umgülsüm 18-20 yaşlarında olmuşdur. Elə isə bu yaşda bir qızın yaradıcılığında belə kəskin siyasi problemlərin ön plana çəkilməsi təəccüblü deyilmi?

Məsələ bunda idi ki, yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi mühit onun erkən yaşlarında aydın siyasi məfkurə qazanmasında ciddi rol oynamışdı. Bu mənada əmisi oğlu M.Ə.Rəsulzadənin, qardaşı Məmmədəlinin və bu ailəyə çox yaxın olan H.Cavidin Umgülsümə çox müsbət təsiri olmuşdur. Umgülsüm 1920-ci ildə hələ o zaman bir tənqidçi və yazıçı kimi məşhurlaşan Seyid Hüseyn Sadıqzadə ilə ailə həyatı qurmuşdur. 1923-cü ildə S.Hüseyni M.Ə.Rəsulzadənin bacanağı olmaqda və guya əksinqilabi iş aparmaqda günahlandırılıb həbs edirlərsə də, üç ay saxlayıb sonra buraxırlar.

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

Yeri gəlmişkən, onu da qeyd edək ki, Umgülsümün dörd övladı olmuşdur. İkinci övladı Cığatay gənc yaşlarında vəfat etmiş, Oqtay və Toğrul adlı oğlanları hazırda respublikamızda istedadlı rəssam kimi məşhurdurlar. Sonuncu övladı Qumral Sadıqzadə Bakı Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsini bitirmişdir. O, valideynlərinin ibrətli həyat yolunu əks etdirən “Son mənzili Xəzər oldu” romanını yazıb çap etdirmişdir.

1937-ci il saysız-hesabsız ailələr kimi, Umgülsümün də ailəsinə sonu görünməyən bədbəxtlik gətirir. Həmin ilin iyulunda həyat yoldaşını, noyabrında isə özünü həbs edirlər. Şairəni 6 ay Bayıl həbsxanasında saxladıqdan sonra, səkkiz il həbs cəzası kəsərək Mordvo Muxtar Vilayətinin islah əmək düşərgələrindən birinə göndərilir. Bayıl həbsxanasında olarkən Umgülsüm başına gələn dəhşətləri və şeirləri bir dəftərdə toplayaraq “Qala

xatirələrim” adlandırmış, islah əmək düşərgəsinə göndərilərkən qohumları ilə görüş zamanı dəftəri qızlığı Səyyarə Rzayevaya ötürə bilmişdir.

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

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

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

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

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

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Ağaoğlu Ə. Üç mədəniyyət. Bakı. Mütərcim, 2006.
2. Ağayev İ. Xalqın nicatı və ədəbiyyat (Demokratik Respublika ərəfəsi Azərbaycan ədəbiyyatında milli – azadlıq məfkurəsi). “Ədəbiyyat” qəzeti, 31 may 1991-ci il.
3. Arif M. Əsərləri. Üç cildə. II cild. Bakı. Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1968.
4. Azərbaycan Demokratik Respublikası (məqalələr toplusu). Bakı. 1992.
5. Azərbaycan sovet ədəbiyyatı. Bakı. Maarif, 1988.
6. Azərbaycan tarixi. Icild. Bakı. Azərnəşr, 1994.
7. Cabbarlı C. Əsərləri. Dörd cildə. II cild. Bakı. Şərq-Qərb, 2005.
8. Cabbarlı C. Əsərləri. Dörd cildə. III cild. Bakı. Şərq-Qərb, 2005.
9. Cabbarlı C. Əsərləri. Dörd cildə. I cild. Bakı. Şərq-Qərb, 2005.
10. Cavad Ə. Haqq bağırın səsi. Bakı. 1991 (Tərtib və “ön söz” A. Əliyevanıdır).
11. Cavad Ə. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı. 1992 (Tərtib və “ön söz” Ə. Saləddinindir).
12. Cavad Ə. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. II cild. Bakı. 1992 (Tərtib və “ön söz” Ə. Saləddinindir).
13. Cavadın protestosu münasibəti ilə (müəllifi göstərilməyib). “Kommunist” qəzeti, 1 noyabr 1929-cu il.
14. Cəfərov M. C. Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı. Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı, 1963.
15. Hacıyev A. Ədəbiyyatşünaslığın əsasları. Bakı. Zaman, 1999.
16. Ə. Ə. Daha birisi. “Kommunist” qəzeti, 3 dekabr 1929-cu il.

17. Ədəbiyyatşünaslıq terminləri lüğəti. Bakı. Maarif, 1978.
18. Əfəndizadə C. Aprel və ədəbiyyat. İnqilab və mədəniyyət. Aprel 1930 –cu il.
19. Əhmədov B. Əhməd Cavad haqqında oxuduqlarım və düşündüklərim. “Ədəbi tənqid” jurnalı, 1992, № 1.
20. Əhmədov B. XXəsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. Üç cildə. I cild. Bakı. Elm və təhsil. 2011.
21. Əliyeva A. Şairə Ümgülsümün faciəsi. “Odlar yurdu” qəzeti, oktyabr 1990-cı il.
22. Əliyeva A. Unudulmuşlar. “Elm” qəzeti, 26 may 1990-cı il.
23. Əliyeva A. Vətən sevgisi. “Azərbaycan”, 1990, № 4.
24. Gözümüz yaşlıdır, sinəmiz dağlı (şeirlər toplusu). Bakı. Azərbaycan Jurnalistlər Birliyi “Nicat” nəşriyyatı, 1992 (Tərtib və “ön söz” A. Hüseynzadəindir).
25. Hacıyev H. Ümgülsümün iki şeiri. “Bərəkət” qəzeti, 13 aprel 1991- ci il.
26. Heydər Əliyev və mədəniyyət. Üç cildə. II cild. Bakı. Nurlar, 2008.
27. Hüseynov C. Dilşad Elburus Talıbxan. “Xalq” qəzeti, 7 mart 1992- ci il.
28. Hüseynzadə Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Şərq-Qərb. 2007.
29. Qarayev Y. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. I cild. Bakı. Elm, 2015.
30. Qarayev Y. Seçilmiş əsərləri. Beş cildə. IV cild. Bakı. Elm, 2016.
31. Qənizadə S. M. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Avrasiya Press. 2006.
32. Qurani-Kərimin Azərbaycan dilinə mənaca tərcüməsi (Ərəb dilindən tərcümə edənlər: Z.M. Bünyadov, V.M. Məmmədəliyev). Bakı. Şərq-Qərb. 2012.

33. Məmmədli Q. Cavid ömrü boyu. Bakı. Yazıçı, 1982.
34. Məmmədli Q. Əhməd Cavadı düşünərkən. “Azərbaycan” jurnalı, 1988, № 1.
35. Məmmədov A. Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə ədəbiyyat. “Ulduz” jurnalı, 1990, № 5.
36. Mim – Re (M. Rzaquluzadə). Ədəbiyyatımızda ailə və məişət problemi. İnkilab və mədəniyyət, 1930, № 2-3.
37. Mir Cəlal. Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917-ci illər). Bakı. Ziya-Nurlan. 2004.
38. Mustafayev Ə. Şair ömrünün üç ili. “Ədəbiyyat” qəzeti, 13 mart 1992-ci il.
39. Mustafayev Q. XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanda islam ideologiyası və onun tənqidi. Bakı. Maarif, 1993.
40. Müasir Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi (Pedaqoji universitet və institutlar üçün proqram). Bakı. ADPU nəşriyyatı, 1994 (Tərtib edəni: H. Qasımov).
41. Nazim Ə. Bu günki ədəbiyyatımız haqqında. “Maarif və mədəniyyət”, 1929, № 9.
42. Nəbiyev B. Əhməd Cavad. Gəncə. 1993.
43. Nəbiyev B., Salmanov Ş. Ədəbiyyat (XI sinif üçün dərslik). Bakı. Maarif, 1996.
44. Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı. Yazıçı. 1985.
45. Osmanlı V. Azərbaycan romantikləri. Bakı. Yazıçı, 1985.
46. Rəsulzadə M.Ə. Əsrimizin Səyavuşu. Çağdaş Azərbaycan ədəbiyyatı. Çağdaş Azərbaycan tarixi. Bakı. Gənclik, 1991.
47. Rüstəmli A. Bədii həqiqətlər ustası (Ön söz). Cabbarlı C. Əsərləri. Dörd cildə. I cild. Bakı, Sərq-Qərb, 2005.
48. Sadıqzadə Q. Son mənzili Xəzər oldu. Bakı. 1991.
49. Salamoğlu T. “Dağılmış yurdumun şairi...” və yaxud “həqiqətlər”dən həqiqətlərə. “Ocaq” jurnalı, 1993, № 1.

50. Salamoğlu T. Azərbaycanın milli istiqlal şairi Ümgülsüm. “Erciyəs” jurnalı, Ankara, mayıs 1996-cı il.
51. Salamoğlu T. Əhməd Cavadın yaradıcılığı sovet rejiminin ilk illərində. Dil məsələlərinə dair tematik toplu. Bakı. ADPU nəşriyyatı, 1997.
52. Salamoğlu T. İstiqlal amallı sənətkar. “Ziya” qəzeti, 13 oktyabr 1992-ci il.
53. Salamoğlu T. İstiqlal yolunda ölümə gedən şair. “Vətəndaş” qəzeti, 19 may 1995-ci il.
54. Salamoğlu T. Milli istiqlal şairi Ümgülsüm. “Novruz” qəzeti, 28 yanvar 1993-cü il.
55. Saləddin Ə. Əhməd Cavad. Bakı. Gənclik, 1992.
56. Şaiq A. Gülzar. Bakı. Orucovlar mətbəəsi. 1912.
57. Şaiq A. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Gənclik. 1984.
58. Tağıyev R. Döyünən ürək. “Azərbaycan qadını”, 1971, № 2.
59. Ümgülsüm. Həsərət. Xəzərə xitab (şeirlər). “Novruz” qəzeti, 15 yanvar 1991-ci il (Təqdim edən: A. Hüseynzadə).
60. Ümgülsüm. Ey türk oğlu (şeir). “Açıq söz” qəzeti, 20 fevral 1918- ci il.
61. Ümgülsüm. Əsgər anasına (şeir). “Azərbaycan” qəzeti, 1919 , № 352.
62. Ümgülsüm. Hicran (şeir). “Füqərə füyuzatı” jurnalı, 1920, № 2.
63. Ümgülsüm. Qəriblik (şeir). “Rəhbər” jurnalı, 1922, № 1.
64. Ümgülsüm. Solğun çiçək (hekayə). “Azərbaycan qadını” jurnalı, 1971, № 2 (Təqdim edən: R. Tağıyev).
65. Ümgülsüm. Turan düdüyü (şeir). “Açıq söz” qəzeti, 24 dekabr 1917-ci il.
66. Ümgülsüm. Vətən sevgisi (hekayə). “Dirilik” jurnalı, 1914, № 6.

67. Ümgülsüm. Yurdumun qəhrəmanlarına. Çəkil, dəf ol! (şeirlər). “Ziya” qəzeti, 13 oktyabr 1992-ci il (Təqdim edəni: T. Salamoğlu).
68. Vəliyev Ş. Füyuzat ədəbi məktəbi. Bakı. Elm, 1999.
69. Vurğun S. Seçilmiş əsərləri. İki cildə. I cild. Bakı. 1966.
70. Yaqublu N. Məmməd Əmin Rəsulzadə. Bakı. Gənclik, 1991.
71. Yıldırım İ. M. Selam türkün bayrağına. İzmir. 1992.

IV BÖLMƏ

ƏDƏBİ TƏNQİD

IV. 1. FİRİDUN BƏY KÖÇƏRLİ

Azərbaycan ədəbi və mədəni fikir tarixində F.Köçərli ədəbiyyat tarixçisi və tənqidçi kimi çox əhəmiyyətli mövqe tutur.

O, ilk və sistemli ədəbiyyat tarixinin yaradıcısıdır. Həyatının iyirmi ilini bu ağır işə sərf etmiş və “Azərbaycan ədəbiyyatı” (“Azərbaycan türklərinin ədəbiyyatı”) kitabını ortalığa çıxarmışdır. F.Köçərlinin bu əsəri Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi inkişaf yolunu əks etdirən, mənzərəsini verən ilk sistemli tədqiqatdır. Bu əsərə qədər “Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı... təzkirə, cümlə və müntəxəbat şəklindən uzağa gedə bilməmişdi” (5,10). Tədqiqatçıların da göstərdiyi kimi, F.Köçərli bu kitabında 128 sənətkarın həyatı və yaradıcılığı haqqında bu və ya digər dərəcədə məlumat vermiş, fikir və mülahizələrini söyləmiş, əsərlərindən nümunələr vermişdir. Doğrudur, “Azərbaycan ədəbiyyatı” indiki ədəbiyyat tarixləri ilə müqayisədə bir qədər ibtidai təsir bağışlayır. Kitabın çox hissəsini bədii materiallar təşkil edir. Kitabın elmi-nəzəri materiallarla bədii materialların sintezindən ibarət olması dövrün tələbi idi. Kitab müəllifi bədii materialları çox çətinliklə bir yerə toplamışdı. Bu materiallar və tədqiqatçının onlara verdiyi şərhlər, tərcümeyihal faktları oxucularda ədəbiyyatımızın tarixi varlığı, mövcudluğu, keçdiyi inkişaf yolu haqqında müəyyən təsəvvür yaradır və ona görə də əsər ədəbi-mədəni mühitdə çox yüksək qiymətləndirilir, ona böyük dəyər verilirdi. Məhz bu mənada F.Köçərli irsinin ardıcıl tədqiqatçılarından biri olan K. Talıbzadə tamamilə doğru yazırdı ki, “Azərbaycan türklərinin ədəbiyyatı” ki-

tabını “material” hesab edənlər, onun elmi mahiyyət daşımadığını iddia edənlər ciddi səhv edirlər” (14, 143).

F.Köçərlinin “Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabının tarixi-elmi əhəmiyyətini müəyyənləşdirən cəhətlərdən biri də bu idi ki, Azərbaycan xalqının ədəbiyyat tarixinin yoxluğuna dair yayılmış fikirləri təkzib edir, ədəbi-mədəni mühitdə milli ədəbiyyatımızın tarixinə baxış sistemini dəyişməyə müvəffəq olurdu.

F.Köçərli M.F.Axundov məktəbinin davamçısı və onun alovlu təbliğatçısı hesab olunur. K.Talıbzadə yazır: “O, (F.Köçərli–T.S.) çoxcəhətli yaradıcılığı ilə Azərbaycan ədəbiyyatında realizmin, demokratik ideyaların inkişafına və yayılmasına çalışmış, Axundov ənənələrinin mübariz, fəal təbliğatçılardan olmuşdur” (14,143). Müəyyən mənada bu, əlbəttə, belədir. Doğrudan da, Köçərli Axundovun yeni tipli realist ədəbiyyat yaratmaq konsepsiyasını bəyənmiş, öz elmi-ədəbi fəaliyyəti ilə bu işə dəstək vermişdir. Lakin Axundovun estetik konsepsiyasının maarifçilik tendensiyasına tabe tutulması onun ədəbi görüşlərində birtərəflilik yaratmışdır. F.Köçərlinin ədəbi-tənqidi görüşləri isə birtərəfli deyil. O, çoxtərəfli fəaliyyətini yalnız maarifçi ədəbiyyat uğrunda mübarizəyə yox, milli ədəbiyyat uğrunda mübarizə konsepsiyasına tabe tutmuşdur. İstər ədəbi-tarixi prosesə, istərsə də müasirlərinin yaradıcılığına F.Köçərli bu konsepsiya mövqeyindən yanaşmış, bütün elmi fəaliyyətini də (həm ədəbiyyat tarixi, həm də ədəbi tənqid sahəsindəki fəaliyyətini) bu istiqamətdə davam etdirmişdir.

“Bəhər surət, türk arasında dəxi bu zamana qədər mütəqəddimindən şair olmayıbdır”, - deyən Axundovdan fərqli olaraq, F.Köçərli bu ədəbiyyatın varlığını sübut etməyə çalışmış, ortaya qoyduğu “Azərbaycan ədəbiyyatı” bunun təkzibedilməz dəlili olmuşdur.

F.Köçərli “Füzuli şair deyil və xəyalatında əsla təsir yoxdur”—deyən sələfindən fərqli olaraq Füzulini “türk şairlərinin babası” hesab edərək, onun yaradıcılığının yaşarılığından, “hə-

lə daha da çox zamanlar həyat üzrə davam edib, tərü-təzə” qalacağından söz açmış və böyük sənətkarın şeirlərinin “pək, həqiqi və təbii hissiyyatdan nəşət etməsi”ni, həyatı təcrübəyə və elmi əsaslara malik olmasını və eyni zamanda, həqiqi istedadın məhsulu kimi yaranmasını bu sənətin yaşarılığını təmin edəcək cəhətlər hesab etmişdir.

Lakin bu da həqiqətdir ki, F.Köçərli Füzulini “türk şairlərinin babası” hesab etsə də, “bizim ədəbiyyatımızın banisi və müəssisi” yerində M.P.Vaqifi görmüşdür. İlk baxışdan sanki bir-birini inkar edən bu mülahizələr ədəbiyyatşünaslığımızda məsələyə fərqli münasibətlər doğurmuşdur.

Ədəbiyyat tariximizdə Füzuli və Vaqifin yeri məsələsinə dair F.Köçərlinin mövqeyini K.Talıbzadə aşağıdakı kimi izah edir: “Bu mülahizələrdə ziddiyyət yox idi. Tənqidçi demək istəyirdi ki, ədəbiyyatımızın ana dilində yazan ən böyük, ən qüdrətli nümayəndələrindən biri Füzulidirsə və bu baxımdan o, bütün Azərbaycan yazıçılarının babası hesab olunursa, Vaqif yeni ədəbiyyatın “müəssisi”, “banisi” kimi ondan ayrılır” (15,143). Başqa sözlə, K.Talıbzadə F.Köçərlinin Füzulini Azərbaycan şairi, anadilli ədəbiyyatın böyük nümayəndəsi hesab etməsi, Vaqifi isə realist ədəbi məktəbin banisi kimi fərqləndirməsi fikrini irəli sürür.

F.Köçərlinin “Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabının “transliterasiya və tərtib edəni, müqəddimə, izahlar və qeydlərinin müəllifi” Ruqiyyə Qənbərqızı isə əsərə yazdığı geniş müqəddimədə əsaslandırmağa çalışır ki, Köçərli “məhz Bağdadda doğulduğuna görə, Füzulini türk şairi hesab edir”. O, fikrində davam edərək yazır: “F.Köçərli açıq-aydın nəzərə çarpdırır ki, o, Füzulini öz ədəbiyyat tarixinə məhz əsrlər boyu Azərbaycan şairləri onun davamçıları olduqlarına, ona “peyrəvilik” etdikləri üçün salmışdır” (5,42). R. Qənbərqızının məntiqinə görə, Köçərlinin Füzulini türk (osmanlı türkü) hesab etməsində onun şair haq-

qında materialları Məhəmməd Cəlalın “Osmanlı ədəbiyyatı nümunələri” kitabından götürməsinin də rolu var.

Fikrimizcə, Köçərli Füzulini “Azərbaycan ədəbiyyatı” kitabında nə Azərbaycan ədəbiyyatının, nə də türk ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi təqdim etmir. F.Köçərli Füzuliyə ümumtürk, orta q türk ədəbiyyatının nümayəndəsi kimi yanaşır. Bu məqamda onun Füzulini Yusif Nabi və Əlişir Nəvai ilə bir bölmədə və bir kontekstdə araşdırmasının da səbəbi aydınlaşır. “Əlişir Nəvai- Əmir Nizaməddin” oçerkinin sonunda F.Köçərli yazır: “Burada Azərbaycan şüərasının pişvaları və ustadları məqamında olan Füzuli Bağdadidən, Yusif Nabidən və Əlişir Nəvaidən mümkün olduğu qədərdə məlumat verdikdən sonra özümüzə borc hesab edirik ki, milli şairlərimizə sürü etməzdən müqəddəm vətəni-məlüfumuzun sabiqdə mühüm mərkəzi sayılan Gəncə, Şirvan, Şamaxı vilayətlərinin tarixinə məxsus o yerlərdə vücuda gəlib nəşvü-nüma tapan əazimi-şüəradan ustadişüəra Əbülülənin, Şeyx Nizaminin, Həkim Xaqaninin və qeyrilərinin ismi-şərəflərini zikr edib, hər birinin tərcümeyi-hallarına və əsərlərinə dair icmalən məlumat verək” (2, 122).

Diqqət yetirilsə, görmək çətin deyildir ki, F.Köçərlinin bu mülahizəsində Azərbaycan ədəbiyyatının tarixi inkişaf yolunun üç dövrü işarələnmişdir. Birincisi, Azərbaycan ədəbiyyatı ümumtürk ədəbiyyatının tərkib hissəsi kimi; ikincisi, farsdilli Azərbaycan ədəbiyyatı mərhələsi; üçüncüsü, anadilli ədəbiyyat mərhələsi. F.Köçərli Füzuli, Nabi, Ə.Nəvaini birinci mərhələnin, Əbülülə, Şeyx Nizami və Xaqanini ikinci mərhələnin nümayəndələri hesab edir. Haqqında söhbət gedən sitatdakı “milli şairlərimizə sürü etməzdən müqəddəm” sözləri isə onun üçüncü mərhələni “ədəbiyyatımızın banisi və müəssisi” hesab etdiyi Vaqifdən başlaması aydınlaşır.

Əlbəttə, başa düşürük ki, Füzuli orta q türk ədəbiyyatının nümayəndəsi deyil. Azərbaycan ədəbiyyatının orta q türk mərhələsi ilkin orta əsrlərə düşür. Anadilli ədəbiyyatın təşəkkülü

isə XIII əsrdə baş verir. Füzuli yaradıcılığı anadilli ədəbiyyatımızın kifayət qədər inkişaf etdiyi bir dövrün məhsuludur. Bu mənada, əlbəttə, F.Köçərlinin “böyük” səhvlərindən də danışmaq olar. Ədəbiyyatşünaslığımızda F.Köçərlinin bu tipli səhvlərindən söhbət getmişdir. R.Qənbərqızı yazır: “Dahi Azərbaycan şairi M. Füzulinin mənşə etibarilə hansı xalqa mənsub olduğunu göstərdikdə isə alim çox böyük bir xəyata yol vermişdir” (5, 41). Yuxarıda qeyd etdiyimiz kimi, bu “çox böyük xəta” Köçərlinin Füzulini, guya türk şairi hesab etməsindən ibarət imiş. Birincisi, Köçərli heç bir yazısında, o cümlədən “Azərbaycan ədəbiyyatı”nda “Füzuli türk şairidir” (yəni “osmanlı türklərinin şairidir” mənasında) demir. “Türk şairlərinin babası hesab olunur” deyir və bu “türk şairləri” ifadəsinin məzmununda, canında osmanlı türkləri ilə bərabər Azərbaycan türkləri də eyni dərəcədə yer alır. İkincisi, Köçərli Füzulini ümumtürk ədəbiyyatı kontekstində təqdim etsə də, bu təqdimatda böyük sənətkarın Azərbaycan dilli olması və Azərbaycan ədəbiyyatına məxsusluğuna ciddi işarələr vurur: “... Füzuli özü türk oğlu olmağa binaən, *öz ana dilini artıciq sevib* də, ona rəvnəq verməyi baş vəzifələrindən biri hesab edirmiş”. Köçərli Füzulinin “artıciq sevib” də “rəvnəq verdiyi” ana dilinin hansı dil olduğuna da kitabda kifayət qədər aydınlıq gətirib. Aşağıdakı sitata diqqət yetirək: “Və həqiqətdə demək olur ki, türk dilinə rəvnəq verən və onu xarü xaşakdan təmizləyib bir göyçək və səfali çəmənə bənzədən Füzuli olubdur. Və bununla biz türklərin üstə ümumən və Azərbaycan türklərinin boynuna (xüsusən) böyük bir minnət qoyubdur” (2, 122). Madam ki, Köçərli Füzulini ana dilini inkişaf etdirən və zənginləşdirən bir sənətkar kimi təqdim edir və bununla da Azərbaycan türklərinin (məhz Azərbaycan türklərinin, osmanlı türklərinin yox) boynuna böyük bir minnət qoyduğunu iddia edir, onda Köçərlinin Füzulini anadilli Azərbaycan ədəbiyyatının nümayəndəsi hesab etməsinə şübhə yeri qalmır.

“Füzuli türklər ədəbiyyatında “ustadi-şüəra” ləqəbi alıbdır”- mülahizəsindəki “türklər ədəbiyyatı” ifadəsində türk sözünün təkdə yox, cəmdə işlənməsi təsadüf sayıla bilməz. Ümumiyyətlə, Füzulini Azərbaycan mühiti və ədəbiyyatı ilə bağlamaq konteksti F.Köçərlinin tədqiqatında getdikcə güclənir.

Digər bir tərəfdən, nəzərə almaq lazım gəlir ki, ədəbiyyat tarixi yazarkən R.Qəmbərqızının qeyd etdiyi kimi, Füzuli ilə bağlı Köçərlinin əlinə düşən yeganə elmi mənbədə (türk alimi Məhəmməd Cəlalın “Osmanlı ədəbiyyatının nümunələri” kitabında) o, türk-osmanlı şairi hesab edilir və Köçərli də bu təsirdən uzaqlaşıb böyük sənətkarı əvvəlcə “ümumtürk ədəbiyyatı” kontekstinə çıxarır və sonra da çox tutarlı dəlillərlə onun ana dilli Azərbaycan ədəbiyyatının nümayəndəsi olmasına işarələr vurursa, bu məqamda Füzuli ilə bağlı F.Köçərlinin “çox böyük xəyata yol verməsi”ndən yox, milli ədəbiyyatımızın tarixini yaratmaq uğrunda gördüyü böyük işlərdən söhbət açmaq daha obyektiv hərəkət olar.

Azərbaycan ədəbiyyatının keçdiyi tarixi inkişaf yolunu öyrənməklə bərabər, F.Köçərli müasir ədəbi prosesi də diqqətdən yayındırmır, meydana çıxan əsərlərə həssas tənqidçi münasibəti göstərirdi. Bir tənqidçi kimi onun fəaliyyətinin özəl cəhətlərindən biri bu idi ki, o, öz müasirləri ilə çox sıx yaradıcılıq əlaqəsi saxlayır, onlarla məktublaşır, onların yaradıcılıq laboratoriyasına daxil ola bilirdi. İlk növbədə, buna onun müasirləri arasında böyük nüfuza malik olması imkan verirdi. “Novoe obozreniye” qəzetinin 1895-ci il nömrələrində çıxan “Azərbaycan komediyaları” məqaləsi, 1903-cü ildə Tiflisdə rus dilində nəşr edilən “Azərbaycan tatarlarının ədəbiyyatı” kitabçası F.Köçərliyə Azərbaycan ədəbiyyatının bilicisi və tənqidçi kimi böyük hörmət və şöhrət gətirmişdi. Rus imperiyasının müsəlmanlar yaşayan ərazilərindən F.Köçərliyə məktublar yazır, onun əməyini yüksək qiymətləndirirdilər. “Şərqi-Rus”, “Tərcüman”, “Kaspi”, “Tiflisski listok” qəzetlərində xüsusən “Azər-

baycan türklərinin ədəbiyyatı” kitabı ilə bağlı çoxsaylı resenziyalar dərc olunmuşdu. Yerli ziyalılar da təqdiredici yazılarla çıxış edir, F.Köçərli qışlayır, bu əsərlərin Azərbaycan dilində çapını və bu işi davam etdirməsini arzu edirdilər*.

Həç şübhəsiz ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi ilə bağlı gördüyü böyük işdə bu ziyalı dəstəyinin böyük rolu olmuşdu. Eyni zamanda, F.Köçərli müasirləri arasındakı nüfuzundan istifadə edərək onları zamanın ruhuna uyğun əsərlər yazmağa istiqamətləndirirdi. Onun A.Səhhət, A. Şaiq, M.Ə.Sabir, S.M.Qənizadə, R.Əfəndizadə, N.Nərimanov və digər müasirləri ilə yazışmaları ədəbiyyatımızda realist meyillərin güclənməsinə əsaslı təkan vermişdi. A.Səhhət F.Köçərliyə ünvanladığı şeirlərinin birində yazırdı:

Yazmısan tazə nə şeylər deyə sordun məndən,
Ruhumun tarına mızrabzən oldun, qardaş.
Sabir ilə belə məktubu çox aldıq səndən,
Hər nə yazdıqsa, ona bani sən oldun, qardaş.

O, bir tənqidçi kimi hər bir ədəbi fakta, hər bir sənətkarın yaradıcılığına həssas münasibət bəsləyir və onun obyektiv qiymətini verməyə çalışırdı. Yuxarıda qeyd edildiyi kimi, onun ilk tənqidi məqaləsi “Azərbaycan komediyaları” idi. Bunun ardınca o, “Hörmətli “Şərqi-Rus” ruznaməsinə bir neçə sözlər”, “Müsəlman müəllimlərinin himməti”, “Anton Çexov”, “Təzə kitab”, “Ədəbiyyatımıza dair məktub”, “Molla Nəsrəddin”, “Usta Zeynal”, “Azərbaycan dövrü mətbuatının qısa icmalı”, “Gürcü şairi Akaki Seretelinin yubileyinə dair”, “Nikolay Vasilyeviç Qoqol”, “Vətən dili” dərsliyi haqqında cənab Şirvanskinin rəyi münasibət ilə”, “Sabir haqqında”, “Vəfati-şair”, “Soltan Məcid Qənizadə” və b. ədəbi- tənqidi məqalələrini yazmışdır.

* R.Qənbərqızı. Firidun bəy Köçərli və onun “Azərbaycan ədəbiyyatı” əsəri (müqəddimə). F.Köçərli. Azərbaycan ədəbiyyatı. İki cildə. I cild. Bakı, “Elm”, 1978, s.18-21

F.Köçərli ciddi ədəbi-nəzəri hazırlığa malik, ədəbiyyatın vəzifə və funksiyalarını çox aydın dərk edən, ədəbi tarixi proses kontekstində dünya ədəbiyyatının keçdiyi inkişaf yoluna bələd olan bir tənqidçi idi. “Ədəbiyyatımıza dair məktub” məqaləsi onun sənət haqqında görüşlərinin elmi ifadəsi və çağdaş sənətkarların üzərinə düşən vəzifələrin müəyyənləşdirilməsi baxımından diqqətəlayiqdir. F.Köçərli bu məqaləsində ədəbiyyatı milli və bəşəri dəyərlərin bədii ifadə vasitəsi kimi şərh edir. Tənqidçiyə görə, həqiqi sənət və həqiqi sənətkar bir millətə mənsub olmaqdan əlavə, həm də bütün bəşəriyyətə, insanlığa mənsubdur və əslində F.Köçərli ədəbiyyatı bəşəri dəyərlərin ifadə vasitəsi kimi yüksək qiymətləndirir. Onun bu istiqamətdə söylədiyi fikirlər müasir ədəbiyyatşünaslığın ədəbiyyatdan milliliklə bəşəriləyin vəhdəti tələbi ilə tam üst-üstə düşür: “Ancaq bu qədər var ki, Sədinin əsərləri bir Şiraz əhlinə və fars millətinə mütəəlliq olmayıb, bəlkə, cəmi mədəni tayfalara və millətlərə hüsn xidmət göstərir... və habelə Tolstoy, Şekspir, Höte və qeyriləri...”

Bunların təəllüqü cəmi aləmə çatar, bir millətə və tayfaya çatmaz. Bunlar ümumxəlayiq və insaniyyət müəllimi və mü-rəbbiyəsizlər, nəinki məhz bir millət ədib və şairi” (3,99).

F.Köçərlinin ədəbiyyatı bəşəri dəyərlərin ifadəsi kimi görmək tələbi milliliyin inkarına yox, millilikdə bəşəri dəyərlərin inikasına istiqamətlənmişdi. F.Köçərli “bir millətin ədəbiyyatı demək olar ki, onun məişətinin aynasıdır” deyir və belə qənaətə gəlirdi ki, “hər bir millətin dolanacağını, övzai-məişətini, dərəcəyi-tərəqqisini, mərtəbəyi-kamalını, qüdrət və cəlalını onun ədəbiyyatından bilmək olur” (3,99).

F.Köçərli ədəbiyyatı tarixi kontekstində qiymətləndirməyi bacarırdı. O, Sədinin, Hafizin, Füzulinin, eləcə də Şekspirin və b. yaradıcılığına qiymət verəndə onların yaşayıb-yaratdığı tarixi şəraiti, zamanın tələblərini önə çəkirdi. O, ədəbiyyatı milli məişətin aynası hesab etməklə bərabər, həm də zamanın aynası

hesab edirdi: “Həqiqi şair öz zəmanəsinin aynasıdır”. Bu mülahizə F.Köçərlinin ədəbiyyatdan müasirlik tələbinin ifadəsidir. Tənqidçiyə görə, sənətkar o zaman böyük olur ki, onun əsərlərində zamanın ruhu, mürəkkəblikləri və ziddiyyətləri əks olunsun: “... həqiqi şair dəxi öz camaatının hər qisim sədasına, gah o səda suznak, nalə və fəryad olsun və gah fərəhəngiz, bəşəşət və şadyanalıq səsi olsun, gərəkdir eyni ilə cavab verə” (3,99-100).

F.Köçərli sənətdən ideyalılıq tələb edir. Onun qəti qənaətinə görə, konkret ideya istiqaməti olmadan sənətin zamanın aynasına çevrilməsi də mümkün deyil. Tənqidçi ideyalılıqla sənətkarın vətəndaşlıq amalını vəhdətdə götürürdü. F.Köçərliyə görə, gərək sənətkar “öz səsinə millətin səsinə qoşub, onun qeyrət və təəssüb damarını hərəkətə gətirə; təsirli kəlamı ilə onu qəflətdən bidar edib, tərəqqi və maarif səmtinə cürət və cəsarət ilə dəvət edə” (3,100).

F.Köçərli sənəti təbii duyğu və düşüncənin, həqiqi yaşantının məhsulu hesab edirdi. Tənqidçiyə görə, sənət, bədii yaradıcılıq, ilk növbədə, ürəkdən, sənətkarın hiss və duyğularından güc almalıdır. O, tamamilə doğru düşünürdü ki, “hər bir millət və şairin baş arzusu qarelərinin qəlblərini təskir etməkdir və bu arzuya vasil olmaq ancaq o vaxt mümkün olar ki, əşar və asarın törənəcək yeri hissiyyat ola və hissiyyat nə qədər ali və təbii olsa, bir o qədər kəlamın təsiri artıq olacaqdır” (3,100). F.Köçərlinin bədii yaradıcılıqda hissiyyatın roluna verdiyi qiymət heç də bu prosesdə ağılı, düşüncənin rolunu inkara istiqamətlənməmişdir. Onun bu mülahizələri həqiqi sənət əsərinin yaranmasında ağılla hissini vəhdətini əsas götürürdü. “Ağıl və zor ilə yazılmış kəlam nə qədər mövzun və müsəlsəl olsa da, oxuculara təsir edə bilməz”-deyəndə isə o ancaq ağılı gücü ilə həqiqi sənət əsəri yaratmağın mümkünsüzlüyünü qeyd edirdi. Bu mənada K.Talibzadənin aşağıdakı fikri ilə razılaşmaq çətin-dir: “O, idealist estetikanın təsiri ilə bədii yaradıcılıqda idrakın

rolunu kifayət qədər qiymətləndirmir, sənətin mənbəyi olan həyatı arxa plana çəkir, hissiyata üstünlük verirdi” (14,161). Nəzərə alsaq ki, müasir ədəbiyyatşünaslıqda bədii əsərin yaranmasında ağıl, düşüncə ilə hiss və duyğunun vəhdətinin rolu mübahisəsiz həqiqət kimi çoxdan qəbul olunmuşdur, onda F.Köçərlinin öz mülahizələrində haqlı olduğuna heç bir şübhə yeri qalmır.

F.Köçərlinin nəzəri mülahizələri ilə əməli qiymətləndirmələri bir qayda olaraq üst-üstə düşür. O, tarixi ədəbi prosesin nümayəndələri olaraq Vaqifin, Vidadinin, Q.Zakirin, S.Ə.Şirvaninin yaradıcılığını yüksək qiymətləndirərkən onların əsərlərinin “səmimi- qəlbədən və hissiyyati-həqiqi ilə bəhəmə gəldiyini”, bu sənətkarların “keçmiş əsrin ayın və adət və adamlarının adab və əxlaqi və dolanmaları”nı “artıq məharətlə rışteyinəzmə çəkdiqlərini” önə çəkir. F.Köçərliyə Vaqif və Vidadinin “mədhi-hüsn və eşqi-dilbər bərəsində” şeirlər yazması da qəribə gəlmir. Məsələyə tarixilik və müasirlik nöqtəyi-nəzərindən yanaşan tənqidçi şeirdəki bu istiqamətin zamanın tələbi ilə bağlı olduğunu başa düşür. F.Köçərli öz həməsrlərinin yaradıcılığına isə müasirlik tələbi ilə yanaşır, məhz bu kontekstdə onların qarşısına konkret həyati məsələlərdən, millətin problemlərindən bəhs edən və zamanın ruhuna uyğun əsərlər yazmağı, mücərrəd məzmunlu vəsf və tərənnümdən uzaqlaşmağı tövsiyyə edirdi. Əslində bu, realist ədəbiyyat uğrunda mübarizəyə çağırış idi. F.Köçərlinin bu “çağırışlar”ı hələ 1895-ci ildə yazdığı ilk tənqidi məqaləsindən başlamışdı. Bu məqalədə o, dərin təəssüf hissi ilə bildirirdi ki, “Axundovun komediyaları bir zamanlar çox böyük maraq oyatsa da, xeyli vaxtdır ki, Azərbaycan ədəbiyyatında nə komediya, nə də başqa bir qiymətli bədii əsər meydana çıxırdı”. F.Köçərli “Axundovun komediyalarının meydana çıxdığı vaxtdan” keçən otuz il ərzində Azərbaycan ədəbiyyatında irəliləyiş görə bilmir, bu ədəbiyyatın hələ də epiqonçu qəzəl şeirinin təsir dairəsindən qurtara bil-

mədiyini, bu tipli şeirlərin isə müasirlik tələbinə heç cür cavab vermədiyini göstərirdi: “Mən bizim bu günə qədər hələ də İran ədəbiyyatının təsiri altında gah gülün bülbülə məhəbbətini, gah “ay üzlü”, “sərv boylu”, “tuti kimi şirin sözlü” “gözəlləri” dəbdəbəli bir dillə tərənnüm edən əldəqayırma erotik şeirlərini demirəm. Onların yazdığı şeirlər suni və yeknəsək forma və məzmunu ilə hamının zəhləsini tökmüşdür, müasir oxucuların tələblərini ödəmir” (3,36-37). Bununla belə, əsrin sonlarına doğru ədəbi prosesdə gedən zəif bir oyanış da onun diqqətindən yayınmır. Bir tənqidçi həssaslığı və milli ədəbiyyat təəssübkeşi kimi Köçərli ədəbi-mədəni mühitdə “ciddi əsərlərə, xüsusilə dramatik əsərlərə qarşı yaranan “meyl və həvəs”i də görür və bunu yüksək qiymətləndirirdi. “Azərbaycan komediyaları” məqaləsi də elə bu münasibətlə yazılmışdır. Tənqidçi bu əsərində M.F.Axundovdan sonra dramatik janrlarda yazılmış əsərləri elmi təhlil süzgəcindən keçirmiş, Axundovun davamçılarının yaradıcılığındakı uğurlu və uğursuz cəhətlərdən təfəssilatı ilə söhbət açmışdı.

“Azərbaycan komediyaları”nda Axundovun bu janrda yazılan əsərləri ədəbi-nəzəri və elmi təhlil süzgəcindən keçirilir və cari ədəbi prosesin meydana çıxan nümunələri böyük dramaturqun uğurları ilə müqayisə kontekstində qiymətləndirilir.

Tarixi ədəbi proseslə cari ədəbi prosesin qarşılaşdırılmasında əsas məqsəd irs-varislik əlaqəsindəki irəliləyişi və yaxud geriləməni müəyyənləşdirmək idi. Başqa sözlə, F.Köçərli müasiri olan sənətkarların yaradıcılığında ənənəyə novator münasibət axtarırdı. Məqalədə özünə yer alan tənqid və təqdir yönümlü fikir və mülahizələr də buradan doğurdu. F.Köçərli bədii əsərə münasibətində obyektiv və prinsipial mövqə nümayiş etdirir, bədii-estetik tələblərə cavab verməyən əsəri qələminin bütün gücü ilə tənqid edirdi.

Axundovla müqayisədə Köçərlinin tənqid imkanları geniş idi. Birincisi, ortada ədəbi meyar kimi götürüləcək (əlbəttə uğurlu ədəbi ənənə yaradan əsərlər mənasında) nümunələr vardı. İkincisi, bu janrdə qələm çalan müəlliflərin, ortaya çıxan ədəbi nümunələrin sayı çoxalmışdı. Bu cəhət həm ədəbi-tarixi kontekstdə müqayisəyə, həm də tipoloji ümumiləşdirmələr aparıb, müəyyən elmi qənaətlərə gəlməyə imkan verirdi.

F.Köçərli N.Vəzirovun “Daldan atılan daş topuğa dəyər” və H.Vəzirovun “Evlənmək su içmək deyil” komediyalarında mövzunun seçilməsi və bədii həllində, həmçinin yaradılan tiplərin xarakterində M.F.Axundovun “Hekayəti Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah” komediyasının təsirini qeyd etməklə bərabər, uğurlu cəhətlərin, başqa sözlə, ənənəyə münasibətin çox yerdə təqlid səviyyəsində yox, yaradıcı xarakter daşdığını xüsusi nəzərə çarpdırırdı. F.Köçərli “Evlənmək su içmək deyil” komediyasında məişət səhnələrinin təsvirindəki həyatiliyi, təbii yumoru, dildəki canlılığı, qadın obrazlarının yaradılmasında müəllifin göstərdiyi “böyük qabiliyyəti” H.Vəzirovun istedadının özünəməxsus cəhətləri kimi təqdir edirdi.

F.Köçərli müasirlərinin yaradıcılığında dramaturji janrların tutduğu mövqeyi, ədəbi prosesdə bu janrın yerini müəyyənləşdirən mülahizələrini “Azərbaycan ədəbiyyatı” məqaləsində davam etdirmişdir. Onun fikrincə, müasirlərinin yaradıcılığı dramatik əsərlərə artan meyllə daha çox səciyyəvilik qazanır. Tənqidçi bunun əsas səbəbini müsəlman həyatının “bu növdən olan əsərlər üçün zəngin və tükənməz material verməsi”ndə görür. Dramatik janrlardan komediyaya olan xüsusi meyli isə o, Axundovun “gənc yazıçılara göstərdiyi təsirlər” əlaqələndirir. F.Köçərli N.Vəzirov, N.Nərimanov, Ə.Haqqverdiyev, H.Vəzirovun qələmindən çıxan dram əsərlərini həm bir-biri ilə, həm də Axundovun yaradıcılığı ilə müqayisə edərək qiymətləndirir. Onun fikrincə, dini mövhumatın, cadugərliyin ifşası məsələsində və cadugər-molla obrazının səciyyəvləndirilməsində onun

müasirləri N.Vəzirov (“Daldan atılan daş topuğa dəyər”), H.Vəzirov (“Evlənmək su içmək deyil”) və N.Nərimanov (“Nadanlıq”) sələflərinin ədəbi təsirindən çıxıbilməmişlər: “Bizim mövhumatçı qadınların hiyləgərlikləri və açıqdən-açığa istismar edən cadugər dərvişin tipi heç kəs tərəfindən mərhum Axundovun “Məstəli şah” əsərində olduğu qədər dolğun, düzgün və səciyyəvi şəkildə göstərilməmişdir” (3,80).

Ümumi halda isə F.Köçərli N.Vəzirov və Ə.Haqverdiyevin dramaturgiya sahəsindəki fəaliyyətini bəyənmiş, onların əsərlərində məişətimizin və müxtəlif ictimai təbəqələrin həyatının realist təsvirinin düzgün verilməsinə, hər iki sənətkarın bədii dilindəki canlılığa diqqət çəkmişdir. Bununla belə, N.Vəzirovun komediyalarında dialektizmə meyli lüzumsuz hesab etmiş, Haqverdiyevin “öz komediyalarına nə isə cümləri və ölmüş adamların ruhlarını salması”nı onun yaradıcılığının zəif cəhəti hesab etmişdir. F.Köçərliyə elə gəlmişdir ki, “başqa xalqların əsərlərindən iqtibas olunmuş bu manera ilə o, öz komediyalarının əhəmiyyətini xeyli aşağı salır”.

Şübhəsiz ki, bu mülahizələrdə F.Köçərli yanılır. Əslində bu cəhət Ə.Haqverdiyevin dramaturgiya sahəsindəki axtarışlarının uğurlu cəhətlərindən biri idi. Doğrudan da, o, “Dağılan tifaq” və xüsusən “Pəri cadu” əsərlərində teyf, kölgə, cin, pəri və s. kimi qeyri-real obrazlardan, fantastik və fantasmaqorik təsvirlərdən kifayət qədər sənətkarlıqla bəhrələnməmişdi. Xüsusən “Pəri cadu” başdan-ayağa simvolik təsvirlər üzərində qurulmuşdu. Bu əsərlərdə Ə.Haqverdiyev milli dramaturji ənənənin sərhədlərini aşmış və dünya ədəbiyyatının bu sahədəki təcrübəsinə söykənərək dramaturgiya tariximizdə özünə əhəmiyyətli yer tutan əsərlərini yarada bilmişdi. F.Köçərli reallığın bədii ifadəsini ancaq real həyat səhnələrinin təsvirində verməyi mümkün hesab edirdi. Şübhəsiz ki, bu, gerçəkliyi bədii inikas üsulu kimi realizmin imkanlarını məhdudlaşdırmaq idi. Realizmin ümumi inkişaf tarixi də bunu aydın göstərir ki, hə-

yat həqiqətinin bədii ifadəsində birbaşa təsvirlə yanaşı dolayı təsvir üsulunun da imkanları kifayət qədər genişdir.

“Azərbaycan komediyaları” məqaləsi Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında daha çox F.Köçərlinin Nərimanovun “Nadanlıq” komediyasına kəskin tənqidi yanaşmasına görə məşhurdur. F.Köçərlinin bu əsərə münasibəti sonrakı dövr ədəbiyyatşünaslığında birmənalı qarşılanmamışdır. K.Talıbzadə yazırdı: “Doğrudur, Köçərlinin N.Nərimanovun yaradıcılığına verdiyi qiymətdə birtərəflilik, ifrat tələbkərlilik hiss olunur” (14,158). F.Hüseynov da F.Köçərlinin “Nadanlıq”a münasibətində “solçuluq meylləri”nin “aydın görünməsi”nə diqqət çəkirdi (6,418). X.Məmmədov F.Köçərlinin Nərimanovun əsərinə tənqidi münasibətini əsərin aparıcı müsbət qəhrəmanlarının maarifçi estetikanın tələbinə uyğun şəkildə, açıq tendensiyalılıq prinsipi ilə yaradılmaması, onların müəllif fikrinin rüporuna çevrilə bilməməsi ilə bağlayır və yazırdı: “Tənqidçi (F.Köçərli - T.S.) N.Nərimanovun “Nadanlıq” əsərinin qəhrəmanları Məhəmməd ağa və Ömər surətlərini ona görə qüsurlu hesab edirdi ki, onların maarifçi realist bədii əsərin əsas atributu kimi tendensiyalılığı kifayət qədər təmin olunmamışdır. Tənqidçinin fikrincə, N.Nərimanov bu iki surəti fikirlərinin rüporuna çevirməli, Məhəmməd ağa vasitəsilə maarifin zəruriliyini, Ömərin vasitəsilə quldurluğun pis əməl olduğunu xalqa başa salmalı və ona ikrah doğurmalı idi” (8,57). Göründüyü kimi, X.Məmmədov Köçərlinin əsərə münasibətini bu və ya digər dərəcədə şərh etsə də, özünün F.Köçərlinin tənqidinə münasibətini bildirmir.

Müasir ədəbiyyatşünaslardan F.Köçərlinin “Nadalığ”a münasibətindəki mövqeyinin obyektivliyini birmənalı şəkildə göstərən akademik B.Nəbiyev olmuşdur: “...Nəriman Nərimanovun “Nadanlıq” komediyası haqqında Köçərlinin mülahizələrində obyektiv təhlil əsas yer tutur” (11,102).

Köçərliyin “Nadanlıq” haqqındakı təhlillərinin obyektivliyini qəbul edən tədqiqatçılar da, etməyənlər də bu tənqiddin Nərimanovun sonrakı yaradıcılığına müsbət təsirini qəbul etmişlər. Lakin təəssüf doğuran cəhət bundan ibarətdir ki, bu “qəbul etmə” əksər hallarda Nərimanov yaradıcılığına analitik elmi münasibətdən doğmamış, daha çox əsər müəllifinin F.Köçərliyin tənqidinə müsbət yanaşmasından qidalanmışdır. Fikrimizin təsdiqi mənasında “XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı” dərslisində F.Hüseynovun özünə yer alan aşağıdakı mülahizəsinə diqqət yetirək: “Bundan əvvəl isə 1895-ci ildə “Novoe obozreniye” qəzetində çap etdirdiyi “Azərbaycan komediyaları” məqaləsində N.Nərimanovun “Nadanlıq” əsərində müəllim surətinin bir ziyalı kimi zəifliyini, hadisələrin qeyri-təbii inkişafını, əsərin dilini ciddi tənqid etmişdi. Bu tənqiddə, əlbəttə, müəyyən solçuluq meyli aydın görünürdü. Ancaq “Nadanlıq”ın tənqid edilməsi əsər müəllifinin sonrakı yaradıcılığına ciddi səmərə vermişdir. 1916-cı ildə “Hifz-səhhət” adlı məqaləsində (“Yeni İqbal” qəzeti) N.Nərimanov bu münasibətlə yazırdı: “Düz 20 il bundan müqəddəm mən “Nadanlıq”ı yazıb meydana buraxdım. Məşhur mühərirlərimizdən biri, rəfiqimiz Firidun bəy Köçərli “Nadanlıq”ı rus dilində tənqid etdi, yaramaz bir şey hesab edib yazanını, yəni məni lazımcına çubuqladı. Oxuyan deyərdi, “Nadanlıq”ı yazan daha əlinə qələm gərək götürməsin. Fəqət onun çubuqlamağı “Nadir şah”ın meydana gəlməsinə səbəb oldu”.

Bu səmimi etirafda böyük bir həqiqət vardır” (10, 418).

Bu “həqiqət” nədən ibarətdir? Məsələ burasındadır ki, F.Köçərliyin “Nadanlıq”a verdiyi təhlil sözün həqiqi mənasında estetik təhlil idi. Tənqidçi əsərə həyat həqiqətinin bədii inkişaf şərtləri, janrın estetik tələbləri baxımından yanaşmış və burda ciddi qüsurlar müşahidə etmişdi.

F.Köçərli, ilk növbədə, komediyada həyat həqiqətlərinin bədii əksində ciddi təhriflər müşahidə etmişdi. O, Azərbaycan

kəndinin XIX əsrin sonlarındakı həyat və yaşayış tərzinin əsərdəki təsvirini qeyri-səciyyəvi hesab edir, komediyada özünə yer alan “quldur qəhrəmanlığı” dövrünün bu illər üçün xarakterik olmadığını qeyd edir və yazırdı: “Halbuki biz nisbətən əmin-amanlıq yaradılmış bir dövrdə yaşayırdıq” (3,38). Tənqidçi Nərimanovun XIX əsr kənd cavanlarının “rəhmsiz və yırtıcı vəhşi surətlər” kimi xarakterizəsinə qarşı çıxır, bu tip obrazların zamanı üçün qeyri-səciyyəvi olduğunu göstərirdi. O, kəndli məişətinin və xarakterinin təsvirində bu qeyri-təbiiliyi müəllifin təsvir obyektinə çevirdiyi həyat tərzini lazımı qədər tanıya və öyrənə bilməməsi ilə izah edirdi: “Lakin əsəri hər cəhətdən düşünüb mülahizə edəndə görürsən ki, müəllif kəndlilərin məişəti və adətləri ilə qətiyyənlə tanış deyildir”. F.Köçərli fikrində davam edərək yazırdı ki, “dörd pərdəli “Nadanlıq” komediyasında tam və bitkin əsərin məziyyətləri yoxdur. Burada kəndli həyatının müxtəlif tərəfləri solğun təsvir olunur. Hadisələr arasındakı hərəkət bir-biri ilə çox ağır bağlanır” (3,38-39).

Məsələ burasındadır ki, “Nadanlıq” komediyası haqqında F.Köçərlinin bura qədər qeyd etdiyimiz və etmədiyimiz tənqidi qeydlərinin hamısı onun əsər üzərindəki dürüst müşahidə və qənaətlərindən doğmuşdu. Əslində, tənqidçinin göstərdiyi qüsurların bir qismi müəyyən mənada maarifçilik estetikasının prinsipləri ilə bağlı idi. Məlumdur ki, “...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” (7,40). Maarifçi sənətkarlar həyat materialının realist təsvirindən ideyaya doğru yox, hazır ideyadan həyat materialına doğru gəlirdilər. Müəlliflər bədii təsvirlərlə əyaniləşdirmək istədiyi ideyanın tələbinə uyğun süjet qurur və lazım gəldikdə bu ideya naminə süjetə hər cür müdaxilə edirdilər. Sözü gedən əsərdə Nərimanov həyat materialını, obrazların xarakterini və süjeti bu ideyaya tabe tutmuş, bü-

tün təsvirləri “müsəlman mühitini geri salan nadanlıqdır” ideyasına tabe tutmuşdu. F.Köçərlinin dəqiq müşahidə etdiyi kimi, “müəllif bədbəxt kəndlilərin şəxsində nadanlıqın nümayəndələrini səciyyələndirmək üçün öz qara boyalarını əsirgəməmişdir”. Əlbəttə, “Nadanlıq” maarifçi estetikanın prinsiplərinə uyğun yazılsa da, bu estetika dramın əsasına həyati bir konflikt qoymağa və bu konfliktin dramatik inkişafına nail olmağa mane olmur. “Nadanlıq” dramında həyati konflikt yoxdur. Dramın əsasına qoyulan konflikt əsərə həyatdan yox, müəllif ideyasından gəlir. Müəllifin əsas məqsədi “nadanlıq”ı ictimai eyib kimi tənqid hədəfinə çevirməkdir. İdeya əvvəlcədən obrazları iki cəbhəyə bölüb bir-birinə qarşı qoymağı və bu qarşıdurmanı mümkün qədər kəskinləşdirməyi tələb edir. Əlbəttə, bu konfliktə həyati “don” da geyindirmək olardı. Lakin bədii yaradıcılıq təcrübəsi olmayan Nərimanov buna nail ola bilmir, situasiyaların, xarakterlərin təsvirində, konfliktin inkişafında sünilik, saxta dramatik pafos aparıcı meylə çevrilir.

“Nadanlıq” dramında kənd həyatı, kəndli məişəti və insanların xarakteri ciddi təsvir səciyyəsi ala bilmir (komik situasiyanın təsvirində də bir ciddilik olmalıdır), həyatın və xarakterlərin parodiyası təəssürati yaranır.

F.Köçərli dramdakı obrazların qeyri-bədii və süni xarakterini önə çəkir. Tənqidçiyə görə, ziyalı obrazları kimi əsərə gətirilən Məhəmməd ağa və Ömər, kənd ağsaqqalları kimi təsvir edilən Hacı Abdulla, Qurbanəli, Niyazəli və başqaları, həmçinin kənd cavanları Vəli və yoldaşları öz həyati xarakterlərinə uyğun səciyyə ilə çıxış edə bilmirlər. F.Köçərli Məhəmməd ağanın ziyalı obrazı, kənd müəllimi kimi “küt, fəaliyyətsiz və yazıq çıxması”nı, Ömərin xarakterindəki idealsızlığı, əsərdə ona verilmiş “rol”u doğrulda bilməməsini, Hacı Abdullanın, oğlu Vəlinin psixoloji cəhətdən qətiyyənlə əsaslandırılmamış hərəkətlərini əsərin əsas nöqsanları sırasında önə çəkir: “Həmçinin mənəvi inkişafın nə qədər aşağı pilləsində olur-olsun, sə-

bəhsiz halda öz xeyirxahına və müdafiəçisinə düşməncəsinə yanaşan adamların da varlığına inanmaq olmaz. Buna görə də həm ziyalı Ömər, həm də avam və nadan valideynlərin tipləri eybəcər və qeyri-təbiidir” (3,41).

Bədii təsvirdə psixoloji əsaslandırmanın və inandırıcılığın əhəmiyyətini önə çəkən F.Köçərli hadisələrin inkişafının və sujetin sonluğunun inandırıcı olmadığını sübut edir: “Lakin ən kədərli cəhət budur ki, bu quldur Vəli hər dəfə çətinliyə düşəndə onu qurtaran insanpərvər ziyalı Ömərdir və axırda da həmin Vəli Öməri öldürür. Əsərin belə bir faciə ilə qurtarması həddindən çox qeyri-təbiidir” (3,41).

F.Köçərli “Nadanlıq” dramının dilini tamamilə haqlı olaraq “yonulmamış dil” kimi xarakterizə edərək yazır: “Komediya da yanlış, Azərbaycan ləhcəsinin ruhu ilə uyuşmayan ifadələrə, demək olar ki, addımbaşı təsadüf olunur. Elə bil ki, bu ana dilində yazılmış orijinal bir əsər deyil, rus dilindən edilmiş zəif bir tərcümədir” (3,42).

Müasir ədəbiyyatşünaslıq “Nadanlıq” dramının təhlili zamanı əsas üstünlüyü onun məziyyətlərindən danışmağa verir və F.Köçərlinin tənqidi mülahizələrinin üstündən əksər halda sükutla keçir. Fikrimizcə, həqiqi estetik təhlil nümunəsi kimi F.Köçərlinin “Nadanlıq”la bağlı mülahizələri öz müasirliyini indi də saxlayır.

F.Köçərliyə görə, müasir həyat və realist sənət dramaturgiya, dramaturji janrlarla bərabər bədii nəsrin də inkişafını tələb edir. O, “Azərbaycan ədəbiyyatı” məqaləsində Azərbaycan ədəbiyyatında nəsr ənənəsinin zəifliyindən, roman janrında əsərlərin ümumiyyətlə yazılmamasından ürək ağrısı ilə söhbət açır və bu janrın bizim ədəbiyyatımızda özünə yer edə bilməməsinin səbəbini qadının ictimai həyatda heç bir rol oynaya bilməməsi ilə əlaqələndirirdi. Onun bu janrın spesifikasiyası ilə bağlı söylədiyi mülahizələr kifayət qədər orijinal və maraqlıdır: “Qadın, yəni məhəbbət və bununla əlaqədar olan əziyyət-

lər, bir-birinə qarşı duran xeyir və şər qüvvələrin mübarizəsi olmayan roman isə çox darıxdırıcı bir şeydir; belə roman oxucuya səmərəli, nəcib və yüksək təsir göstərə bilməz”. O, N.Nərimanovun “Bahadır və Sona”, S.M.Qənizadənin “Məktubati-Şeyda bəy Şirvani” əsərlərində qadın obrazlarının başqa millətlərə mənsub olmasını da Azərbaycan qadınının ictimai həyat səhnəsinə çıxma bilməməsi ilə izah edirdi.

Yeri gəlmişkən, bunu da qeyd edək ki, romanla bağlı bu mülahizələrində F.Köçərli nə qədər haqlı idisə, onun N.Nərimanovun “Bahadır və Sona” romanını (F.Köçərli bu əsəri povest hesab edirdi) müəllifin ilk iki komediyası üçün səciyyəvi hesab etdiyi “ideya və istiqamətverici bir başlanğıcın yoxluğu” baxımından qüsurlu hesab etməsi ilə razılaşmaq çətinidir.

Yeni əsrin başlanğıcında C.Məmmədquluzadə və Sabir yaradıcılığına diqqətini F.Köçərlinin bədii nəsrin və satiranın inkişafına diqqəti, realizmin yeni mərhələyə keçidini başa düşməsi, ən azı ədəbiyyatımıza iki fenomenal istedadın gəlişini görməsi kimi başa düşmək olar. Tənqidçinin “Molla Nəsrəddin”, “Usta Zeynal”, “Sabir haqqında”, “Vəfati-şair” məqalələri bu cür düşünməyə tam əsas verir. Sabirin vəfatı münasibətilə yazılmış “Vəfati-şair” məqaləsində F.Köçərli yazırdı: “Mərhumdan bizim böyük təmənnalarımız var idi. Onun lisanından təzə sözlər, təzə fikirlər eşitmək istəyirdik”. Fikrimizcə, bu mülahizədə Sabir yaradıcılığının potensial imkanlarına, onun sənət yolunun yeniliyinə ciddi işarələr var. Sabir haqqında yığcam məqaləsində böyük sənətkarın yaradıcılığını hələ öz sağlığında “güldürə-güldürə ağıladan” və “ağılada-ağılada güldürən” bir sənət kimi xarakterizə etməsi bizə əsas verir deyək ki, F.Köçərli ədəbiyyatımızda özünə yer edən bu cərəyanın mahiyyətini vaxtında başa düşüb qiymətləndirmişdir. “Usta Zeynal” hekayəsi ilə bağlı məqalədə o, C.Məmmədquluzadənin yaradıcılığı ilə rus yazıçısı Çexov yaradıcılığı arasında bir bağlılıq görür. Digər tərəfdən, ədəbi mühitin C.Məmmədquluzadə-

nin yaradıcılığını, xüsusən “Usta Zeynal”ı “sükutla” qarşılama-sı tənqidçini narahat edir. F.Köçərli “Poçt qutusu”, “Kışmış oyunu” və “Usta Zeynal” hekayələrinin onda doğurduğu təəs-sürat əsasında ədəbiyyatımıza “müşahidə etdiyi həyatı canlı və anlaşqlı dil ilə, Şərq yumorunun aydın xüsusiyyətləri ilə verə bilən” istedadlı bir sənətkarın gəldiyini xəbər verir. O, “sədə-lik, təbiilik və real həyata yaxınlıq”ı C.Məmmədquluzadə he-kayələrinin “əsas məziyyətləri” hesab edir. Bu mülahizələr dü-rüst və həssas müşahidədən xəbər verir. Doğrudur, F.Köçərli C.Məmmədquluzadədən hələ tənqidi realizmin böyük nüma-yəndəsi kimi danışır. Lakin F.Köçərlinin bu müşahidələri və C.Məmmədquluzadə ilə Çexovun yaradıcılığı arasında oxşarlıq görməsi bizə əsas verir deyək ki, tənqidçi böyük sənətkarın ya-radıcılığının realizmin yeni keyfiyyət mərhələsinin–tənqidi realizmin nümunəsi olduğunu başa düşmüşdür. Onun tənqidi realizmin estetik prinsiplərinə bələd olması da bizim bu qəna-ətimizi möhkəmləndirən arqumentlər sırasındadır. “Nikolay Va-silyeviç Qoqol” məqaləsində o, böyük sənətkarın yaradıcılığını məhz tənqidi realizmin estetik prinsipləri əsasında şərh edir. Bu məqalədə F.Köçərli Qoqolu “həqiqətnəvis ədiblərin (rea-listlərin) babası və pişrəvi mənziləsində” olan böyük sənətkar kimi qiymətləndirir, onun rus ədəbiyyatındakı yerinə riyazi də-qiqliklə qiymət verəndən sonra Azərbaycan oxucusunu böyük yazıçının tərcümeyi-halı və əsas əsərlərinin–“Ölü canlar” və “Müfəttiş”in ideya-estetik xüsusiyyətləri ilə tanış edir.

Lakin məqalənin bizim məqsədimizlə əlaqəli ən maraqlı yeri Qoqol realizminin xüsusiyyətləri ilə bağlı tənqidçinin gəl-diyi qənaətlərdir. F.Köçərli yazır: “Qoqolun təbiət və xasiyyə-tində hər bir şeyin künhünə göz yetirmək, mahiyyətinə baxmaq və hər bir şeyin gülünc tərəfini və istehzaya layiq səmtini gö-rüb-göstərmək vardır” (3,212).

Bu mülahizədə tənqidi realizmə xas iki xüsusiyyət ifadə olunmuşdur. Birincisi, “hər bir şeyin gülünc tərəfini və istehza-

ya layiq səmtini görüb-göstərmək” tənqidi realizm üçün vacib şərt olan “tənqidiliyi” önə çıxarır. F.Köçərli onu da yaxşı başa düşür ki, Qoqol ona görə tənqidi realist deyil ki, Y.Qarayevin sözləri ilə desək “tənqidi element bu üslubda əsas yer tutur”. F.Köçərli Qoqol tənqidinin mahiyyətini açır və mahiyyəti şərtləndirən birinci şərt kimi “Qoqolun təbiət və xasiyyətində (oxu: yaradıcılığında – T.S.) hər bir şeyin kunhünə göz yetirmək, mahiyyətə baxmaq” xüsusiyyətini tamamilə doğru fərqləndirir. Onun bu fərqləndirməsində realizmin görkəmli nəzəriyyəçilərindən biri kimi tanınan Y.Qarayevin bu realizm üçün müəyyənləşdirdiyi əsas şərtlərdən biri tam dəqiq ümumiləşdirilmişdir: “Tənqidi realizmdə “tənqidilik” keyfiyyətinin digər spesifik cəhəti isə odur ki, o, əvvələn kəmiyyətə (ayrı-ayrı qüsurlara) qarşı çevrilmir, keyfiyyətə (ayrı-ayrı qüsurları doğuran vahid mahiyyətə, ictimai əsasın özünə) qarşı çevrilir” (4,142).

F.Köçərli Qoqol realizmində “pərdənin altını açıq görmək”, bu pərdənin altındakı “əcayibat və qəraibata” gülüb, bizi də güldürməsi” keyfiyyətini də dəqiq müşahidə edə bilmişdir. Çünki tənqidi realizm nəzəriyyəsinə bizə yaxşı məlumdur ki, “gerçəklik üzərindən pərdəni amansızcasına götürən” “Ölü canlar”dan (Qoqol) tutmuş ta “bütün və hər cür maskaları yırtan” L.Tolstoya qədər böyük rus realizmi, əsasən bu istiqamətdə davam etmişdir” (4,142). F.Köçərlinin Qoqolun pərdəni “zərifənə qalxızıb, altında olan əcayibat və qəraibata nazikanə gülməsi” kimi müəyyənləşdirdiyi estetik keyfiyyət tənqidi realizmdə tendensiyalılığın gizli mahiyyət daşımalarını açıqlayır.

F.Köçərlinin Sabir və C.Məmmədquluzadə, eləcə də Qoqol və Çexov yaradıcılığı ilə bağlı söylədiyi mülahizələr onun realizmin inkişaf mərhələlərinə dair ciddi elmi-nəzəri biliyə sahib olduğunu göstərir. Maraqlıdır ki, F.Köçərlinin ədəbi-tənqidi irsini ardıcıl olaraq araşdıran K.Talıbzadə 1978-ci ildə çap

etdirdiyi “Sənətkarın şəxsiyyəti” kitabındakı “Firidun bəy Köçərlinin ədəbi-tənqidi görüşləri” məqaləsində bizim bu qənaətimizlə üst-üstə düşən əsaslı mülahizələr söyləmiş*, sonrakı araşdırmalarında isə nədənsə bu əvvəlki qənaətlərini təkzib edən fikirlər irəli sürmüşdür: “F.Köçərli Azərbaycan realizminin sonrakı mərhələləri haqqında da yazmış və fikir söyləmişdir. Lakin Axundov yaradıcılığına valehlik ona realizmin yeni dövrdəki inkişafını görüb lazımınca qiymətləndirməyə imkan verməmişdir. O, Axundovdan sonra yazıb-yaradan realistləri ya öz müəllimlərinin təqlidçisi kimi təqdim edir, ya da onun təsir dairəsində dolaşib ədəbiyyata cüzi yeniliklər gətirən sənətkarlar kimi göstərirdi. Məsələn, Köçərli Sabir realizmi ilə Axundov realizmi arasındakı fərqi görə və göstərə bilməmişdi” (15,144).

Buraya qədər söylənənlər sübut edir ki, F.Köçərli M.F.Axundovun tənqid məktəbini xeyli irəli aparmış və realizmin nəzəriyyəsi ilə bağlı görüşlərini kifayət qədər inkişaf etdirə bilməmişdir.

* “Həyata, müasirliyə çağırış, həyat hadisələrini cəsarətlə ədəbiyyata gətirmək tələbi F.Köçərlinin 1905-ci ildən sonrakı nəzəri mülahizələrinin əsasını təşkil edir. Əvvəlki illərdən fərqli olaraq, bu mülahizələr indi daha qəti, mükəmməl ə aydın bir şəkil alır. Onun Sabir, Cəlil Məmmədquluzadə kimi dövrün mübariz, tənqidi realistlərinin yaradıcılığına yüksək qiymət verməsi, “Molla Nəsrəddin” jurnalını və onun adı ilə bağlı olan ədəbi məktəbin nümayəndələrini yeni ədəbiyyatın ən qabaqcıl yaradıcıları kimi təqdim etməsi ədəbi prosesin aparıcı istiqamətini Köçərlinin necə düzgün təyin etdiyini göstərirdi” (Talibzadə K.A. Sənətkarın şəxsiyyəti. Bakı. “Yazıçı”, 1978, s.163).

IV.2. SEYİD HÜSEYN

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlləri milli ədəbi tənqidin tarixinə ilk inkişaf mərhələsi kimi daxil olur. Bu mərhələdə M.F.Axundzadənin əsasını qoyduğu tənqid məktəbinin ən yaxşı ənənələri davam və inkişaf etdirilir, eyni zamanda, tənqid ədəbi prosesə daha dərinədən və daha əhatəli nüfuz imkanı qazanırdı.

XIX əsrin sonlarında milli ədəbi proses nümayəndələrinin rusdilli mətbuata çıxmaq imkanları, XX əsrin əvvəllərinə doğru milli mətbuatın geniş vüsət alması ədəbi-bədii inkişafa əsaslı təkan verir, ədəbi tənqidin də fəaliyyət sahəsini genişləndirirdi.

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində ədəbi tənqidin inkişafını şərtləndirən digər əsas amil müxtəlif yaradıcılıq istiqamətlərinə, fərqli ədəbi cərəyanlara, metodlara malik sənətkarların meydana çıxması və bu ədəbi müxtəliflikdə hər bir yazıçının yaradıcılığına onun mənsub olduğu ədəbi cərəyan, metod, fərdi üslub problemləri baxımından qiymət vermək zərurəti idi.

Tənqidin funksionallığını şərtləndirən amillər sırasında XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan ədəbi mühitində yeni tipli ədəbiyyat uğrunda mübarizənin aktuallaşmasını da qeyd etmək olar. Məhz bu illərdə ədəbi tənqid “milli ədəbi prosesin sükançısı” (M.Arif) rolunda çıxış etməyə və onu ədəbiyyatın ictimai həyatda oynadığı rol, vətəndaşlıq düşüncəsi formalaşdırmaq istiqamətində canlandırmağa cəhd edirdi. Bu mərhələdə “milli ədəbi prosesin sükançısı” rolunda F.Köçərli, Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağaoğlu ilə bir sırada Seyid Hüseyn Sadıqzadə də ardıcıl fəaliyyət göstərirdi.

S.Hüseyn ədəbi tənqiddə F.Köçərliyə bir qədər sonra, XX əsrin 10-cu illərində gəlmiş, bu illərdə ədəbi tənqidlə ardıcıl məşğul olmuşdur.

“Seyid Hüseyn – tənqidçi” adlı əhatəli tədqiqatında K.Talıbzadə yazırdı: “...Mətbuat səhifələrində onun “Seyid Hü-

seyin”, “Hüseyn Sadiq”, “Seyid Hüseyn Sadiqzadə”, “Kazımoğlu”, “S.H”, “H.S” imzaları tez-tez görünməyə başlayır. “Kazımoğlu” imzası tezliklə rəğbət və şöhrət qazanır. “Kazımoğlu”nun tənqidlərini təqdir və qəbul edən, eləcə də ona etiraz edən məqalələr yazılır. Bu məqalələrdə ondan “doğru söz deyən qələmi-sadiq” tənqidçi və “milli münəqqid” kimi bəhs olunur... “Kazımoğlu” imzası ilə Seyid Hüseyn əsasən ədəbi-tənqidi məqalələrini çap etdirirdi. Ona 1910-cu illərdə şöhrət qazandıran da, əsasən, bu imza ilə yazdığı məqalələr idi” (14,196).

S.Hüseyn ali təhsil almamışdır. Əvvəlcə mollaxanada, sonra da rus-tatar məktəbində aldığı təhsillə (və təbii ki, həm də öz üzərində çox inadla işləməsi, ardıcıl mütaləəsi və böyük ədəbiyyat sevgisi ilə) onu ədəbi tənqid sahəsinə gəlməyə məcbur edən əsas səbəb bu istiqamətdə ədəbi prosesdə açıq-aydın nəzərə çarpan “boşluq” idi. S.Hüseynə qədər F.Köçərli, Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağaoğlu tənqidlə məşğul olurdularsa da, yenə də tənqidçi qələminə böyük ehtiyac var idi. Olsun ki, S.Hüseynin ədəbi tənqidlə sistemli məşğul olmağa çəkən əsas amillərdən biri onun, ümumiyyətlə, mətbuat adamı olması ilə bağlı idi. Onun “İqbal”, “Qurtuluş” və “Kəlniyyət” kimi mətbuat orqanlarının redaktor və naşiri olması” (K.Talıbzadə), qəzet redaktoru kimi olduqca prinsipiallığı, obyektivliyi, vətəndaşlıq mövqeyi, sözün həqiqətini oxuyucuya çatdırmağı vicdan borcu hesab etməsi və bu nöqtəyi-nəzərdən onun redaktoru olduğu mətbuat orqanları ilə “Şəlalə”, “Dirilik” və “Babayi-Əmir” arasında gedən ədəbi mübarizələr” (K.Talıbzadə) də S.Hüseyni ədəbiyyat və sənət məsələlərinə aktiv münasibət bildirməyə sövq edir, peşəkar tənqidçi kimi fəaliyyətə istiqamətləndirirdi. O, heç vaxt özünü tənqidçi adlandırmamış, yazdığı ədəbi-tənqidi məqalələri bir qayda olaraq “oxucu təəssüratı” kimi qələmə verməyə çalışmışdır. M.S.Ordubadinin “Bədbəxt milyonçu və yaxud Rzaqulu xan firəngiməab” adlı romanına həsr etdiyi ey-

ni adlı məqalədə S.Hüseyn yazırdı: “Hər kəs bir əsəri oxuduqda o əsər barəsində onda bir təəssürat olar. Bu təbii bir şeydir. Hər nə qədər yazdığımız mütləiyə “intiqaq” adı verilmişsə, iqrar edirik ki, yazdıqlarımız tənqidçilik nöqteyi-nəzərindən olmayıb “Bədbəxt milyonçu”nun bizdə buraxdığı təsirin nəticəsidir”. Məsələyə bu cür yanaşma, heç şübhəsiz ki, yüksək tənqidçi təvazökarlığı ilə bağlı idi. Əslində S.Hüseynin məqalələri zamanına görə, ədəbi tənqidin qarşısında duran tələblərə cavab verirdi. Çünki onun yazılarında ədəbi prosesin məhsulu olan hər bir əsərə yazıçının yaradıcılıq yolunun inkişafı, milli və dünya ədəbiyyatının tarixi və çağdaş mənzərələri kontekstlərində dəyər vermək cəhdi öndə idi. S.Hüseyn hər bir əsəri aid olduğu janrın tarixi yaddaşı zəminində təhlil obyektinə çevirməyi bacarır, onları dünya ədəbiyyatı nümunələri ilə müqayisə müstəvisinə gətirə bilirdi.

S.Hüseyn XX əsrin əvvəllərinin mürəkkəb və ziddiyətli ədəbi prosesi şəraitində tənqiddə böyük ehtiyac yarandığını dö-nə-dönə dilə gətirirdi. Ona görə, hər bir xalqın ədəbiyyatının zamanın tələblərinə uyğun inkişafına təkan vermək üçün ədəbi tənqid mühüm istiqamətləndirici rol oynaya bilər. S.Hüseynə görə, yazıçının zaman və cəmiyyət qarşısında üzərinə düşən vəzifəni lazımı şəkildə dərk etməsi üçün tənqidi düşüncənin ədəbi prosesə fəal müdaxiləsi vacib şərt idi. Məhz bu fəal müdaxilə hesabına sənətkarda yazdıqlarına qarşı məsuliyyət duyğusu oyatmaq, onları ideya-bədii cəhətdən mükəmməl və zamanın tələblərinə uyğun əsərlər yazmağa istiqamətləndirmək olar. S.Hüseyn tənqidin ədəbi prosesdə oynaya biləcəyi rolla bağlı bu tipli mülahizələrini dilə gətirərkən real vəziyyətdən çıxış edirdi: “Bizim hal-hazırda mövcud yazıçılarımızın çox yarısı öz təhsili əsasında yazıçılıq və ədəbiyyat babından bir şey öyrəndiyi yoxdur. Hətta böyləsi var ki, sərf və dil qaidələrini də oxumamışdır. Özünün təbii istedad və bacarığı nəticəsi olaraq yazır və irəliləyir. Budur ki, belələri öz yazılarının nöqsan-

sız olmadığını bilirlər... Nə müəlliflərimiz hansı yol ilə yazacaqlarını bilirlər, nə də şairlərimiz nə kimi əsərlərin camaata mənfəət verəcəyini tanıyırlar”.

S.Hüseyn “bir çox əxlaq pozan və heç bir mahiyyəti olmayan kitabçalar”ın nəşrini, ideya cəhətdən ziyanlı, heç bir bədiiyyət tələblərinə cavab verməyən əsərlərin ədəbi mühitə maneəsiz nüfuzunun əsas səbəbini “tənqidçi yoxluğu”nda axtarırdı. Bununla belə, S.Hüseyn XX əsr ədəbi mühitində tənqiddə olan ehtiyacın dərk olunmuş zərurətə çevrilmə prosesini də görür və bu, onu sevindirməklə bərabər, ruhlandırır. S.Hüseyn ədəbi mühitdə meydana çıxan əsərlərin bəzilərinin müəlliflərinin onların səhvlərini, qüsurlarını göstərən tənqidçilərə xüsusi ehtiyac duyduqlarını və meydana çıxan tənqidi məqalələri “maraqla oxuma”larını, hətta bəzən tənqidçilərin onların əsərləri haqqında söz deməyi ısrarla qabartmalarını yüksək qiymətləndirir və bu cəhəti inkişafı şərtləndirən, gələcək haqqında nikbin düşünməyə əsas verən amil kimi dəyərləndirirdi.

F.Köçərli kimi, S.Hüseyn də, sözün geniş mənasında, Axundovun tənqid məktəbinin davamçısı idi. Sələfləri kimi, o da tənqiddə realist sənət uğrunda mübarizə dalğasında gəlmişdi. Sənətin cəmiyyətin inkişafına təkan verməsi, milli və vətəndaşlıq düşüncəsini irəli aparması uğrunda mübarizə onun da əsas məramını və məqsədini təşkil edirdi. Bununla bərabər, o, müasiri F.Köçərli kimi, ədəbiyyatın inkişafındakı müxtəlif təmayülləri görür və qəbul edirdi. Bu məqamda S.Hüseynin sənət qarşısında irəli sürdüyü iki pozulmaz prinsip var idi: Sənətin milli mənafeyə xidməti, milliliklə bərabər, bəşəri məzmun ifadə etməsi; ikincisi, bədii əsərin sənət qanunları nöqtəyi-nəzərindən zəruri tələblərə cavab verməsi.

Ədəbi qeydlərində söz yaradıcılığının inkişafı tarixində ortaya çıxan “sənət sənət üçündür” və “sənət həyat üçündür” nəzəriyyələrinə öz baxış sistemini açıqlayırdı. Maraqlıdır ki, ədəbiyyatşünaslıqda çox vaxt bir-birinə zidd, bir-birini inkar edən

sənət görüşləri kimi təfsir edilən bu nəzəriyyələrə S.Hüseyn bir-birini tamamlayan estetik qanunauyğunluqlar kimi yanaşırdı. O, “sənət sənət üçündür” nəzəriyyəsinə sənətin sənətkarcasına, yüksək bədii səviyyədə meydana çıxması zərurəti və tələbi kimi yanaşır, “sənət həyat üçündür” nəzəriyyəsində isə sənətkarcasına meydana çıxan əsərin həyat həqiqətinə sədaqəti tələbini önə çəkirdi. S.Hüseyn yazırdı: “Sənət sənət üçündür”-deyə, ədəbiyyatda bir nəzəriyyə var... Bununla bərabər, ikinci bir nəzəriyyə dəxi vardır. Bu nəzəriyyəyə görə, “sənət yalnız sənət üçün deyil, bəlkə həyat üçündür. Yəni sənətkaranə yazılan əsəri-sənətlər bəşəriyyətə yalnız sənətin incəliklərini deyil, bəlkə, bununla bərabər, həyatı da təlim etməlidirlər (9,201). “Bu, ədəbiyyatın ideyalılığını, onun idraki əhəmiyyətini qabaqcıl bir mövqedən həll etməyə çalışan tənqidçinin estetik tezislərindən biri idi” (14,228). Tənqidçi bu estetik məramı yaradıcılığının ilk mərhələsində daha çox sadıq qalmış, həqiqətin bədii həqiqət şəklində təzahürünə xüsusi diqqət yetirmişdir.

S.Hüseyn sələfləri M.F.Axundzadə və F.Köçərli kimi, həyat həqiqətinin bədii ifadəsində, ictimai həyat materialının bütün genişliyi ilə ədəbiyyata gətirilməsində və milli düşüncəyə təsir imkanları baxımından roman janrına xüsusi əhəmiyyət vermiş, bu janrın milli mühitdə intişarı və inkişafı naminə qələminin bütün gücünü sərf etmişdir. Onun tənqidi fəaliyyətində romana xüsusi yer ayrılması, həm də bu janrın zamanın tələbi kimi meydana çıxması və dünya ədəbiyyatında bu istiqamətdə böyük uğurların əldə olunması ilə bağlı idi. Bu mənada ədəbi tənqidin üzərinə ağır bir missiya düşürdü. Həmin missiyanı şəərəflə yerinə yetirən tənqidçilər sırasında S.Hüseynin adı birinci yerdə dayanırdı.

S.Hüseynin tənqidi irsi tam şəkildə toplanılıb, müasir oxuculara çatdırılmamışdır. Oxucular onun ədəbi-tənqidi məqalələrinin çox az bir qismi ilə tanışdırlar. Lakin tənqidçinin irsi akademik K.Talıbzadənin tədqiqatlarında əhatəli araşdırma ob-

yekti olmuşdur. Akademikin 1978-ci ildə çap olunmuş “Sənətkarın şəxsiyyəti” kitabında yer alan “Seyid Hüseyn-tənqidçi” portret-öçerki S.Hüseynin ədəbi tənqid sahəsində fəaliyyətinə həsr edilmiş geniş həcmli ciddi araşdırmadır. Bu araşdırmada K.Talıbzadə S.Hüseyn haqqında arxiv materiallarını, müasirlərinə yazdığı məktubları, əlyazmalarını, xüsusən XX əsrin əvvəllərində S.Hüseynin məqalələrinin nəşr olunduğu və S.Hüseyn və onun əsərləri haqqında məqalə, məlumat çap olunmuş bütün mətbuat orqanlarını – “İqbal”, “Qurtuluş”, “Kəlniyyət”, “Şəlalə”, “Dirilik”, “Babayi-Əmir”, “Açıq söz” kimi qəzet və jurnalları çox diqqətlə araşdırmaya cəlb etmiş və beləliklə, tənqidçinin fəaliyyəti, həmçinin, onun tənqidi görüşlərinin əsas istiqamətləri ilə bağlı müfəssəl tədqiqat yazmışdır.

K.Talıbzadənin tədqiqatında S.Hüseynin milli romanın inkişafına göstərdiyi elmi-nəzəri və praktik kömək bütün aspektləri ilə öyrənilir. Onun tədqiqatlarını ciddi elmi mənbə kimi qəbul etsək və eyni zamanda, S.Hüseynin tənqidi irsindən bizə məlum olan məqalələrdəki roman janrı ilə bağlı araşdırmaları tipoloji ümumiləşdirməyə cəlb etsək, o zaman tənqidçinin Azərbaycan romanının yaranmasına və inkişafına üç istiqamətdə təkan verdiyini söyləmək olar.

Birincisi, S.Hüseyn ədəbi-tənqidi məqalələrində roman janrının nəzəri-estetik şərhini vermiş, bu janrın dünya ədəbiyyatındakı seçilən nümunələrinə diqqət çəkmiş, roman janrının estetik imkanları ilə zamanın tələbləri arasındakı uyğunluqları tutarlı dəlillərlə şərh etməyə çalışmışdır. O, Abdulla bəy Divanbəyoğlunun “Can yanğısı” adlı əsəri haqqında eyni adlı rezensiyasında yazırdı: “Romançılıq ədəbiyyat aləmində bir sənətdir... Nəsr babından qeyrilərə nisbət geridə qaldığından romançılıq sənəti bizdə yox bir halətdədir. Halbuki romanın təhziibi-əxlaq üçün əhəmiyyəti çoxdur. Bu gün bir fikri söyləmək üçün romandan gözəl bir alət olamaz. Roman vasitəsilə bir millətin həqiqət kimi qəbul etdiyi nöqsanlarını böylə tənqid et-

mək olar ki, oxucu onu şirin-şirin oxumaqla öz nöqsanlarını düşünə bilər” (9,175). Şübhəsiz ki, tənqidçi oxucunun romanı “şirin-şirin oxumaq” imkanını önə çəkəndə bir janr kimi onun estetik zövq vermək xüsusiyyətinin genişliyini, təhzi-əxlaq üçün əhəmiyyətindən danışanda isə insanın mənəvi dünyasına təsirini nəzərdə tuturdu. Lakin S.Hüseyn romanın estetik funksiyasında onun təbiətinin “sosiallığı”na daha artıq diqqət yetirir, janrın ideya-bədii cəhətdən mükəmməl nümunələrinin sosial həyata təsir edib onu dəyişdirməsinə, dünyagörüşlərində mü-tərəqqi təbəddülatlar yarada biləcəyinə daha çox inam bəsləyirdi. Bu nöqteyi-nəzərdən çıxış edəndə dünya romanının ictimai düşüncənin inkişafına nə qədər əsaslı təkan verməsinə dair tutarlı faktlar gətirirdi. S.Hüseyn yazırdı: “Vaxtilə Amerikada insan alış-verişi cari idi. Avropa tacirləri Afrika və Həbəşistanda yaşayan zavallıları əsir edib Amerikada sərməyadarlara heyvan kimi satırdılar. Həqlərində hər növ zülm və cəfanı rəva bilib, döyüb işlədər idilər.

Bunun yaxşı bir iş olmadığını düşündürüb, bunları əsarətdən xilas etməklə Amerika tarixində bir inqilab əmələ gətirən bir arvadın yazmış olduğu bir roman oldu.

Adət məqamına keçmiş insan alış-verişinin xilaf bir iş olduğunu, hətta cəmətin silah bədəst olub sərməyedar ilə vuruşmaları, bu romanın bağışlamış olduğu təsirin nəticəsi idi. Demək, romanın əhəmiyyəti bu qədərdir” (9,175-176).

Ədəbi mühitdə roman janrının ilk nümunələri kimi meydana çıxan əsərləri tənqid-təhlil süzgəcindən keçirən S.Hüseyn onları milli romanın ilk nümunələri, roman yaratmaq təşəbbüsləri kimi alqışlayır, müəllifləri ruhlandırır. A.Divanbəyoğlunun “Can yangısı”, M.S.Ordubadinin “Bədbəxt milyonçu və yaxud Rzaqulu firəngiməab”, N.Nərimanovun “Bahadır və Sona”, Əli Səbri Qasımovun “Solğun çiçək” əsərlərini geniş təhlilə cəlb edərək, oxucuların diqqətini bu əsərlərə yönəldən S.Hüseyn onları “janrın ilk yaranış mərhələsi üçün qənaətbəxş

hesab edirdi” (K.Talibzadə). Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə milli romanın ilk nümunələri – miniatür romanlar kimi daxil olan bu əsərlər janrın həcm tələbləri və estetikası baxımından S.Hüseyni tam təmin etmirdi. “Mədəni millətlərdə 1500-2000 səhifəlik, bəlkə daha böyük romanlar” müqabilində milli romanın ən yaxşı halda “110 səhifəyə” çatan həcmi S.Hüseyni narahat etsə də, o, bu başlanğıca nikbin yanaşır, gələcəkdə daha iri həcmli romanların yaranacağına ümid edirdi.

S.Hüseynin nikbinliyinə əsas verən başqa bir cəhət isə ortalığa çıxan milli nümunələrdə həqiqi roman materialının mövcudluğu idi. Bu cəhət isə müəlliflərin bədii düşüncəsindəki potensialı göstərirdi. S.Hüseyn yazırdı: “Bədbəxt milyonçu”nun məzmunu necə ki, keçən nömrədə ixtisarən bəyan edildi, bir roman məzmunudur. Bəlkə bütün həqiqətilə bir romandır” (9,183). Tənqidçi M.S.Ordubadinin əsərini “bütün həqiqətilə bir roman” hesab edəndə süjet xəttinin əsasında duran hadisələrin və bədii konfliktin İran ictimai həyatını bütövlükdə öz içərisinə almaq imkanlarını nəzərdə tutur, müəllifin “İranda dövr-i-istibdadının, Nəsrəddin şahın üsuli-idarəsinin, dövlətimütləqiyyənin İrana nə kimi fəna təsir bəxş etdiyini” göstərmək məqsədini təqdir edir, “roman məzmununu” məhz bu məqsədin gerçəkləşdirilməsində axtarır, əsərin məziyyətlərini və qüsurlarını da buna əsasən müəyyən edirdi.

S.Hüseynə görə, Rzaqulu xanın maarifçi xarakteri, Vətəni üçün bu istiqamətdə görmək istədiyi işlər, arvadı Böyükxanımın nadanlılığı təkə “ailə dramı”nı yox, konfliktin ictimai tutumunu da şərtləndirir; lakin müəllif bu “ailə dramı”nı bütövlükdə ictimai həyat dramına çevirə bilmir. Romanın sosial tutumunun zəifliyi bunda axtarıldı. Tənqidçi Rzaqulu xanın nadanlığa, cəhalətə qarşı mübarizədə tez məğlub olmasının səbəblərini onun xarakterindəki zəiflikdə, xarakterinin arzuladığı işləri həyata keçirməyə imkan verməməsində görür: “Rzaqulu xan arvadının cəhalətindən dolayı sevgili qızının şöylə qiyafə-

yə düşməsindən qayət mütəğəyyir olur. Bu təğyir halət onu bəstəri-mərizə salır” (9,180).

S.Hüseyn də, onun Ordubadinin romanı ilə bağlı məqaləsini geniş təhlil edən K.Talıbzadə də belə qənaətə gəlirlər ki, müəllif qarşısına qoyduğu məqsədi tam gerçəkləşdirə bilməmiş, məişət təfəsilatlarına daha artıq yer vermiş, bu da nəticə etibarilə İranın ictimai-siyasi həyatına nüfuzu arxa plana keçirmişdir. K.Talıbzadə yazırdı: “Seyid Hüseyn də “Bədbəxt milyonçu” romanının əhəmiyyətini, hər şeydən əvvəl, onun toxunduğu məslədə, ideyasında görürdü. Tənqidçi yazır ki, ədib qarşısına, romanın müqəddiməsində qeyd etdiyi kimi, Nəsrəddin və Müzəfərrəddin şahların dövründəki istibdadın “İrana nə kimi fəna təsir bəxş etməsini” canlandırmaq məqsədini qoymuşdur. Lakin bu məsələlər əsərdə, təəssüf ki, kifayət qədər öz həllini tapa bilməmişdir. Müəllif Rzaqulu xanın və Böyükxanımın ailə faciəsi kimi ikinci dərəcəli məsələlərlə daha çox məşğul olmuş, buna görə İranın daxili ictimai və siyasi həyatına kifayət qədər diqqət yetirə bilməmişdir” (14,207). Romanda müəllifin qarşısına qoyduğu məqsədə nail ola bilməməsinə dair tənqidçi qənaətlərilə və bu qənaətlərin doğruluğunu təsdiq edən K.Talıbzadə ilə razılaşmaq çətindir. “Bədbəxt milyonçu” maarifçi realist metodda yazılmış bir əsərdir. Müəllif şahlıq üsulidarəsinə inqilabi-inkarçı tendensiya ilə yanaşmır. Lakin müəllif İran ictimai mühitində **yaratanmış ağır vəziyyəti görür və bu vəziyyətdən çıxış yolları haqqında düşünür. Rzaqulu xan maarifçi dünyagörüşlü və xarakterli insan kimi bu etirazı simvollaşdırır. M.S.Ordubadi istibdad rejiminin “İrana nə kimi fəna təsir bəxş etdiyi”nin acı nəticələrini Rzaqulu xanın faciəli taleyində əks etdirir. Böyükxanımlar, Mirzə Rəhim ağalar, Qulam xanlar bu istibdad rejimindən törəmələrdir. Məhz onların əməlləri İranın “fəna vəziyyəti”ni əks etdirir. Mirzə Rəhim ağalar, Qulam xanlar, Münəvvər xanımlar gücü istibdad rejimindən alırlar; bu rejimin gücü**

ilə Rzaqulu xanı tez bir zamanda məhv etməyə nail olurlar. Obrazların simvolik “yük”lərini nəzərə alsaq, müəllifin “ailə-məişət dramı” vasitəsilə əslində İranda sosial-siyasi həyatını əks etdirdiyini düşünmək mümkündür.

A.Divanbəyoğlunun “Can yangısı” romanı qadın probleminin bədii əksi kimi, S.Hüseynin diqqətini daha çox çəkmişdir. Tənqidçi doğru qənaətə gəlir ki, “Can yangısı” Ruqiyyə adlı bir arvadın öz əri Əhməd uğrunda çəkdiyi müsibəti hekayə edir” (9,176). O da düzgün müşahidə olunur ki, əsər ancaq Ruqiyyənin nakam eşq faciəsinin bədii ifadəsinə xidmət etmir. Tənqidçi yazıcının qadın qəlbinin dərinliklərinə enə bilmək bacarığını, Ruqiyyənin sevgi uğrunda çəkdiyi iztirabları müəllifin “gözəl surətdə nəql və hekayə” etməsini təqdir etməklə bərabər, bədii mənalandırmada ictimai həyat hadisələrinin, qadınların ictimai həyatda yer tuta bilməməsinin, onların ən adi insanı hüquqlarının pozulmasının yer almasını sənətkarlığı şərtləndirən vacib keyfiyyətlər kimi önə çıxarır. Əslində “Can yangısı”nın roman məzmunu elə bu mənalandırmada axtarılır.

Milli roman nümunələri ilə bağlı təhlillərində ictimai həyat məsələlərinin bədii ifadəsinə daha çox diqqət yetirməsi tənqidçi idealının əsas cəhəti kimi görünərsə də, fikrimizcə, bu, həm də janrın təbiəti ilə bağlı bir məsələdir. Yəni, XIX əsrdən başlayaraq ictimai həyata dərin nüfuz romanın janr keyfiyyəti kimi meydana çıxır. İkinci halda isə, S.Hüseynin ictimai həyat məsələlərinin bədii əksini önə çəkməsi zamanın sənət qarşısında ictimai həyatla əlaqə problemini aktualandırması ilə bağlıdır.

Bununla belə, o, romanın milli ədəbi prosesdə meydana çıxan hər bir nümunəsində ideya-bədii mükəməllik axtarmış, ayrı-ayrı əsərlərdəki bədii qüsurları, sənətkarlığa xələl gətirən cəhətləri təfəsilatı ilə şərh etməyə üstünlük vermişdir. “Can yangısı” tənqid ediləcək nöqtələrdən xali deyildir” və yaxud “Ədəbiyyat tələqqisinə gəldikdə “Bədbəxt milyonçu” fəna bir halda

bulunuyor” mülahizələrində əks olunan tənqidçi mövqeyi roman mətnlərinə həssas və yüksək bədiilik tələbləri baxımından yanaşmada ortalığa çıxır. “Bədbəxt milyonçu” və “Can yangısı”nın istər təhkiyə üslubunda, istər obrazların portretinin çəkilməsində, istərsə də, müxtəlif məzmunlu təsvirlərdə yol verilən qüsurlar, uyğunsuzluqlar olduqca dəqiq aşkarlanır və həmin tənqidi qeydlər indi də əhəmiyyətini saxlamaqdadır. Aydın görünür ki, aşkarlanan qüsurlar tənqidçinin sənətkarların gələcəkdə bu cür hallara qarşı diqqətli olmaq istəyindən, müəllifləri əsərləri üzərində daha çox işləməyə sövq etmək arzusundan irəli gəlir. Bir tənqidçi kimi, S.Hüseynin üstün cəhətlərindən biri bu idi ki, o, yazıçının potensialını görə bilir, yol verilən qüsurların müəllifin bədii təfəkkür imkansızlığından, yaxud bu imkanın lazimi səviyyədə ortaya qoyulmamasından, müəllif tələsgənliyindən, əsər üzərində dönə-dönə işləmək vərdişinin olmamasından irəli gəldiyini müəyyənləşdirə bildirdi. Onun “Bədbəxt milyonçu” haqqında son qənaətləri də bunu təsdiq edir: “Ümumən “Bədbəxt milyonçu” barəsində demək olar ki, məzmunu olduqca gözəl bir roman olduğu halda, özü, yəni yazılışı bir o qədər ustadanə yazılmamışdır. Yəni müəllif cənabları bunu əgər istəsəydilər, daha gözəl və əsaslı surətdə yazardılar ki, onun olacağı və nəvaqisat yek nəzərdə gözə çarpmazdı” (9,186-189).

Əlbəttə, bu mülahizələr M.S.Ordubadinin fərdi üslubunu dəqiq müşahidədən doğurdu. Sənətkarın roman janrındakı sonrakı uğurları bu müşahidələrin doğruluğunu bir daha təsdiq etdi.

XX əsrin əvvəllərində sağlam bədii düşüncənin nəticəsi kimi ərsəyə gələn romanlarla yanaşı, roman adına xeyli cızmaqaralar da meydana çıxmışdı. S.Hüseyn romanın milli ədəbi prosesə nüfuzunun bu qeyri-sağlam istiqamətinə qarşı ardıcıl mübarizə aparan tənqidçilərdən biri, bəlkə də, birincisi olmuşdur. Onun bu istiqamətdə yazdığı məqalələrini akademik K.Talıbzadə çox diqqətlə araşdırmışdır. Həmin araşdırmalara birba-

şa istinadlara deyə bilərik ki, Seyid Hüseyn o illərdə ədəbi prosesdə bədii nəsr, o cümlədən roman adına meydana çıxan əsərlərin hansının orijinal yaradıcılıq məhsulu, hansının isə müxtəlif mənbələrdən, o cümlədən dünya ədəbiyyatı nümunələrindən iqtibas edildiyini müəyyinləşdirə bilmiş, bu “yol”unun perspektivsiz, əhəmiyyətsiz, hətta zərərli bir iş olduğunu sübut etməyə çalışmışdır. K.Talıbzadə ilk mənbələrə istinadla yazırdı ki, “Bağır Cabbarzadənin “Bir yetimin naləsi, yaxud qardaş qardaşa etdiyi xəyanət”, Rza Zakinin “Fədayi-eşq” romanlarına isə Seyid Hüseynin münasibəti tamamilə mənfi idi. O, bu kitabları sənətkarlığın heç bir tələbinə cavab verməyən, başdan-ayağa qüsurlarla dolu əsərlər kimi tənqiddə tuturdu. Birinci əsərin müəllifini tənqidçi həyat həqiqəti əvəzinə “Tahir ilə Zöhrə” dastanını 16 vərəqdə danışıb adını da roman qoyduğu üçün rədd edirdi. Bu üsul ilə roman, ümumiyyətlə, bədii əsər yazmağı, xalq yaradıcılığını bir balaca dəyişdirib öz adına çıxmağı Seyid Hüseyn yanlış yol hesab edir və belə müəlliflərə açıq şəkildə məsləhət görürdü ki, “...bundan sonra özünün bacara bildiyi bir sənətə girişib də bu kimi kitabçalar təsnifindən əl çəksin”. Əlbəttə, S.Hüseyn geniş mütaliə dairəsinə malik bir tənqidçi kimi bilməmiş deyildi ki, roman yazmaq üçün yazıçı folklor süjetlərinə, o cümlədən dastan materialına istinad edə bilər. Lakin onun bildiyi bir başqa həqiqət də var idi ki, əgər yazıçı həmin materialı öz təxəyyülündən keçirib özünü külləşdirər, nəzərdə tutduğu ideyanın estetik ifadəsinə çevirə bilmirsə, oxucuya təqdim olunan mətn dastan materialı olmaqdan çıxıb, orijinal məzmun qazana bilmirsə, başqa sözlə, dastan süjeti yazıçı üçün ancaq çıxış nöqtəsi funksiyası rolunu oynayırsa, mövzu qismində çıxış edən dastan materialı bədii həqiqəti çevrilə bilmirsə və yazıçı dastanın romanlaşmış variantını yaradırsa, bu, əlbəttə, yol verilməz haldır və həqiqi sənət yolu deyildir.

S.Hüseyn təbdil və yaxud iqtibasın da əleyhinə deyildi. Hətta bədii nəsrimizin, o cümlədən milli romanın yeni təşəkkül

tapdığı mərhələdə dünya ədəbiyyatından iqtibasları o mümkün yollardan biri hesab edirdi. Lakin bu yolla gedən yazıçının qarşısında qoyulan əsas tələb iqtibas edilən əsərin milliləşdirilməsi idi. İqtibas edilən həyat materialı və obrazlar milli varlığın bədii təəcəssümü kimi meydana çıxmalı idilər. İqtibas və ya təbdildə sənətkarlığı şərtləndirən əsas amil bu idi. Tənqidçi Rza Zakinin “Fədayi-eşq”, “Zavallı Cavad”, “Nakam qız” əsərlərinin xarici ədəbiyyatdan iqtibas edildiyini görür, lakin iqtibas şərtlərinə əməl edilmədiyi üçün həmin əsərləri kəskin şəkildə tənqid edirdi. Onun Rza Zakinin bədii əsəri necə yazmasına dair mülahizələrini ümumiləşdirən akademik K.Talıbzadə yazırdı: “Fədayi-eşq”, “Zavallı Cavad”, “Nakam qız” əsərlərini də Rza Zaki təxminən bu yolla, mövzusu başqa xalqların həyatından alınmış romanları təbdil və iqtibas yolu ilə yazmışdır. Nəticədə Azərbaycan həyatını əks etdirən əsər əvəzinə, onun adətlərinə, məişətinə, ruhuna biganə olan səhnə və hadisələrlə dolu, heç bir əhəmiyyəti və məziyyəti olmayan bir yazı meydana çıxmışdır... Əsərdə (“Fədayi-eşq” nəzərdə tutulur – T.S.) iki sevgilinin – Yusiflə Fatmanın bir məktəbdə oxuması, Fatmanın zorla ərə verildiyi Əhməd bəylə toydan sonra səyahətə getməsi, mehmanxanada yaşaması və s. Azərbaycan məişəti üçün yad, süni, qeyri-təbii səhnələrdəndir. Çünki bizim məktəblərdə oğlanlar ilə qızlar bir yerdə oxumurlar. Toydan sonra səyahətə çıxmaq, yaxud mehmanxanada təzə ər-arvadın yaşaması və s. bizim həyatımız üçün səciyyəvi deyil, bunlar Avropa xalqlarının adət-ənənəsinə, məişətinə məxsus sifətlərdir. Surətlərə Azərbaycanlı adı qoyub, yaşadıkları mühiti başqa cür, qeyri-re-al təsvir etməklə, “türkləşdirməklə” sənət əsəri yaratmaq olmaz. Bütün bunlar fransız, rus romanlarından gələn və zorla bizim məişətimizə uyğunlaşdırılan hadisə və səhnələrdir”.

Qəzet redaktoru və naşiri, eyni zamanda, tənqidçi kimi ədəbi prosesin mərkəzində olan S.Hüseyn burada cərəyan edən hadisələri bütün mürəkkəbliyi və ziddiyətli tərəfləri ilə birlikdə

görürdü. O, müşahidə edirdi ki, yaradıcılıqla məşğul olanların heç də hamısı milli mənafeyə köklənmiş və qələmini qeyri-sağlam məqsəddə istiqamətləndirən (bilərəkdən, yaxud bilməyərək-dən) yazarlar da kifayət qədərdir. S.Hüseynin tənqidçi qələminə rəvac verməyinin, tənqidçiyə olan ehtiyac haqqında dönə-dönə söhbət açmasının bir səbəbi də elə bu idi. Tənqidçi yazırdı: “Bu gün hər kəs öz istədiyini yazıb nəşr edərsə, necə bir nəticə verəcəyini hər kəs düşünə bilər, zənn edirəm.

Mətbuatımızı səlamət bir cığıra salıb onu cəmaətimizdən ötrü bir əlxəq və bilik məktəbi halına qoymaq üçün lazımdır ki, təbdən çıxan hər lisanə və kitabçaya baxılıb, o barədə qəzet sütunlarında bəyani-mütaliə edilsin. Onun pis və yaxşı tərəfləri yazılıb göstərsin. Bununla həm oxucular hankı kitabın alınub oxunması lazım olduğunu bilər, həm də müəllif və yazıçılar nə yolda yazmağı düşünməklə özlərinə ədəbi bir məslək iftixar edərlər”.

S.Hüseyn vətəndaş tənqidçi idi; məsləki tənqidçilik, amalı Vətən eşqi, millət sevgisi idi. O da “övraqi-həyat”da millətinin imzasını başqa millətlərin imzaları içində axtaranlardan idi. Tənqidçi Bağır Cabbarzadənin, Rza Zakinin və bu tipli digər yazarların əsərlərində milli həyat, milli düşüncənin estetik ifadəsini axtarır və tapmayanda onların əsərlərini qələminin bütün gücü ilə tənqid edirdi. Lakin ədəbi prosesdə S.Hüseyn daha qorxulu hallar müşahidə edir və bundan ciddi şəkildə narahat olurdu. Tənqidçini dünya ədəbiyyatından zərərli ideyalar ifadə edən əsərlərin tərcüməsi narazı salır və o, tərcüməçinin bu əsərlərdə Şərqi ünvanına atılan böhtanların fərqiə varmamasından ciddi şəkildə narahat olurdu. “Zülmün səmərəsi” məqaləsi bu məqsədlə yazılmışdır. Məqalənin məzmunundan öyrənirik ki, o zamanın tanınmış qadın yazarlarından olan Səkinə Axundova Avropa ədəbiyyatından Leo Delibin “Lakme” faciəsini “Zülmün səmərəsi” adı ilə Azərbaycan dilinə iqtibas etmiş, əsər H.Z.Tağıyev teatrında tamaşaya qoyulmuş, tamaşa müvə-

fəqhiyyətlə keçmiş, aktyorlar öz oyunlarını, əsasən, məharətlə oynayıblar. İlk baxışda hər şey gözəldir, yerindədir və belə bir hala ancaq sevinmək lazımdır. Lakin tamaşa, sözün həqiqi mənasında, S.Hüseyni sevindirə bilmir. Məqalə də tamaşası müvəffəqiyyətlə keçən əsəri təqdir etmək münasibətilə yazılmamışdır. Tənqidçi S.Axundovanın gördüyü işə tənqidi yanaşır. Çünki onun iqtibas etdiyi əsər Avropa “tərəfgirliyi” ruhunda yazılmış, faciədə şərqilərin mənəviyyəti alçaldılmış, onların obrazları vəhşi, tamahkar, hiyləgər kimi təsvir edilmişdir. S.Hüseynə görə, əsər o zaman üçün Avropada dövrüyyədə olan yanlış bir dünyagörüşünün ifadəsi kimi yaranmışdır: “...Ümum- müsəlmanlar mədəniyyət aləminin mikrobları imiş. Bəşəriyyətin sağlam olması üçün də mikrobların qırılıb tələf olması lazım imiş”.

Tənqidçi məsələni tamamilə konkret və düzgün qoyur: “Sənətkarlıq nöqtəyi-nəzərindən “Zülmün səmərəsi” təqdir edilə bilər. Lakin mənlüyimiz orada təhqir edilir. Orada həp fəna surətdə bizə isnad verilir...

“Zülmün səmərəsi”nin mövzusu iqtibas edilmişdir. Iqtibas edildikdə müəllifi onu istədiyi kimi təğyir və təbdil edə bilərdi... Zira, böyləliklə əsər birtərəfli olur. Şəxslər asiyalı və müsəlman olduqları səbəbilə vəhşi, hiyləgər, xain, rüşvətxor, avropalı və xristian olduqlarından adil, sədaqətli, cəsur və məzlum göstərilir” (9,204).

S.Hüseynin narahatlığı Avropa ədəbiyyatının milli ədəbiyyata bu cür qeyri-sağlam təsirlərinin təsadüfi hal olmaması ilə bağlı müşahidələrindən doğurdu. O düşünürdü ki, əgər Ə.Haqqverdiyev kimi böyük ədəbi təcrübəyə və milli düşüncəyə malik bir vətəndaş-yazıçı belə, öz fəaliyyətində bu cür mənfə hallardan yaxa qurtara bilməmişdirsə, deməli, bəlanın kökləri dərinlərdədir və ona qarşı vaxtında, həm də aktiv mübarizə aparmaq gərəkdir. S.Hüseyn yazırdı: “Vaxtilə möhtərəm Haqqverdiyev cənabları tərəfindən tərcümə edilib dəfələrlə mövqeyi-tamaşa-

ya qoyulan “Soltan Osman” faciəsi də bu kimi bir əsərdir. Orada da Soltan Osman və əyanının vəhşi, zalım, şöhrətpərəst, hiyləgər, rəşvətxor və avropalılardan məzlum və bununla bərabər, cəsur və qəhrəman olduqları göstərilir”. Bu zaman məsələ onda deyildi ki, tarixi şəxsiyyət kimi Soltan Osman nə qədər zalım, hiyləgər, rəşvətxor olub ya olmayıb. Burada müəllifin məqsədi heç də Soltan Osmanın tarixi xarakterini önə çəkmək deyil. Müəllifin bədii ifadəsində Soltan Osman türk xalqlarının tarixi xarakterini metaforalaşdırır və məsələ türklər və avropalılar, Şərq dünyası və Avropa dünyası kontekstinə çıxarılıb, türk və Şərq dünyası haqqında mənfi, Avropa dünyası və avropalı xarakteri haqqında müsbət xarakteristika formalaşdırılır. S.Hüseynin uzaqgörənliyi onda idi ki, Şərq-Qərb kontekstinin bu cür müstəvidəki təqdimini bir müəllifin mövqeyi və dünyagörüşünün nəticəsi kimi dərk eləmir. Bu təqdimatda tənqidçi türkçülüyə, Şərq dünyasına, müsəlmançılığa qarşı çevrilmiş Avropanın siyasi üzünü, siyasətini görür. Tənqidçi yazır: “Məlum ki, bu kimi əsərləri avropalı mühərrirlər öz millət və hökumətlərinin yürütdüyü siyasəti – iqtizası olaraq yaza bilirlər. Lakin türk mütərəcimləri bunları tərcümə etdikdə bir qədər ehtiyatlı olmalı idilər”. Yaxşı cəhətdir ki, Avropa ədəbiyyatında müsəlmançılığa və türkçülüyə qarşı çevrilmiş Avropanın siyasi üzünün eybəcərliklərini S.Hüseynlə eyni səviyyədə görüb dərk edən və buna qarşı mübarizə mövqeyindən çıxış edən başqa milli ziyalılar da vardı. H.Cavidin “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsini xatırlamaq kifayətdir. Bu məqalədə H.Cavid belə bir mövqedən çıxış edirdi ki, həyatla əlaqəsi olmayan, qeyri-sağlam düşüncədən, fəlsəfi təmayüllərdən, fikir cərəyanlarından, təriqət meyllərindən qidalanan fikirlərin milli ədəbiyyatda yer alması nə qədər qorxuludursa, başqa xalqların ədəbiyyatını kor-koranə təqlidə istiqamətlənən ədəbi təmayüllər də bir o qədər qorxuludur. Çünki hər ikisi “sağlam və sarsılmaz ruqların pozulması”na gətirib çıxarır. Bu mənada o, Şinasi dövrü türk

ədəbiyyatındakı yad təmayüllərin türk milli mənaviyyatına böyük zərbə vurmasını fikirlərinin təsdiqi mənasında nümunə gətirir: “Şinasi dövrünə gəlincəyə qədər, bəlkə ondan da sonra hər bir diziyə əcəm ruhu, əcəm fəlsəfəsi izlədilər.

Avropa yolunu tanıır-tanımaz, bir də fransız müqəllidliyi meydan aldı. Həm də fransızların az-çox ciddi və məharətli ədəbiyyatı deyil, hoppa, dəyərsiz və çürük əsərləri təqib olundu, tərcümə edildi və özlərindən xüsusi əsər yazanlar belə, bir dürlü təqliddən yaxanı sıyıra bilmədilər” (9,274).

Bu məqamda H.Cavidin ədəbi görüşləri ilə S.Hüseynin ədəbiyyata baxış sistemi üst-üstə düşür, bir-birini tamamlayırdı. S.Hüseynin tənqidçi ideali aydın idi. O, ədəbiyyatın sosial həyata təsir imkanlarını önə çəkir, onun milli düşüncənin formalaşmasına göstərdiyi təsiri əsas estetik funksiya kimi alırdı. Buna görə də, o, Avropa ədəbiyyatından təqlid yolu ilə yaranan və H.Cavidin təbircə desək, türk milli mənaviyyatına böyük zərbə vuran əsərlərə qarşı barışmaz mövqe tutur və bu tipli təmayüllərə qarşı mövzusunu milli həyat materiallarından alıb, onu realistsəsinə və yüksək bədii səviyyədə əks etdirən əsərləri qoyurdu. Y.V.Çəmənşəminlinin, Ə.Haqverdiyevin hekayələrinin üstünə dönə-dönə qayıtması, xüsusən Y.V.Çəmənşəminlinin “Yeddi hekayə”, “Həyat səhifələri” və b. kitablarında toplanmış hekayələrini əhatəli təhlil süzgəcindən keçirməsi, onları “məişəti-hazirəmizi göstərən” əsərlər kimi dəyərləndirməsi tənqidçi mövqeyinin aydınlığını sübut edirdi. Y.V.Çəmənşəminli və Ə.Haqverdiyevin hekayələri haqqında məqalələrini təhlilə cəlb edən K.Talıbzadə onun mövqeyini belə ümumiləşdirirdi: “...Çəmənşəminli hələ ilk hekayələrilə gənc tənqidçini özünə cəlb etmişdi. Burada həqiqətən, məişət-hazirəmizin bir çox səhnələri realist planda verilirdi. Bu hekayələrdə “əxlaqımızı islah etmək” üçün, “cavan yazıçılara yeni bir təriq göstərmək” üçün çox faydalı xüsusiyyətlər var idi. Tənqidçinin fikrincə, cavan yazıçının bu nailiyyəti onun tutduğu yolun düz-

günlüyündədir, qondarmaçılıq, təqlid yolu ilə getməyib, birbaşa həyatın özündən ədəbiyyata gəlməsindədir” (14,202).

S.Hüseynin obyektivliyi və həssaslığı özünü onda göstərir ki, o, ədəbi prosesin hərəkətindəki həqiqi inkişafı sapmaları çox dəqiqliklə ayıra bilir və hər ikisinə aydın münasibət bildirməkdən çəkinmirdi. Bağır Cabbarzadə və Rza Zakilərlə müqayisədə M.S.Ordubadı, A.Divanbəyoğlu, Y.V.Çəmənəminli, Ə.Haqqverdiyev kimi həqiqi nəsr sənətkarlarının yetişməsi, onların həyatın ictimai problemlərini bədii təhlil obyektinə çevirmələri tənqidçiyə düzgün və perspektivli yol kimi görünürdü. S.Hüseyni razı salan bir də o idi ki, həyat həqiqətlərini bədii təhlil predmetinə çevirmək istəyən sənətkarlar daha geniş üfüqlərə can atır, bədii nəsrin imkanları ilə bərabər, M.F.Axundzadənin dramaturji ənənələrini inkişaf etdirməyə ciddi maraq göstərirdilər. XIX əsrin sonlarından başlayaraq N.Vəzirov, H.Vəzirov, S.M.Qənizadə, N.Nərimanov, Ə.Haqqverdiyev kimi sənətkarlar qələmlərini bu sahədə də sınaqdan keçirmiş, dramatik növün müxtəlif janrlarında faciə, tarixi faciə janrlarının ilk, komediyanın isə çoxsaylı nümunələri meydana çıxmışdı. C.Məmmədquluzadənin də dramaturgiya sahəsinə gəlişi XIX əsrin sonlarına düşürdü. Lakin onun 1909-cu ildə qələmə alınan və 1916-cı ildə ilk dəfə tamaşaya qoyulan “Ölülər” komediyası milli dramaturgiyanın inkişafında yeni bir mərhələnin başlanğıcı oldu. Məhz S.Hüseynin “Ölülər haqqında təəssürat”, “Ölülər” və onun tənqidləri haqqında bir müəlisə” məqalələri əsərin milli ədəbi prosesdə doğurduğu rezonansı bütün ziddiyətli tərəfləri ilə bizə çatdırır. S.Hüseyn “Ölülər”in sıradan bir əsər kimi yox, qeyri-adi sənətkarlıqla qələmə alındığını dərhal başa düşmüş və tamaşadan aldığı ilk təəssüratı “Ölülər haqqında təəssürat” məqaləsində ifadə etmişdir. Bu məqalə bir neçə cəhətdən maraq doğurur. S.Hüseyn “Ölülər”in tamaşası ilə Tağıyev teatrının “bir ədəbiyyat bayramı”na çevrilməsi haqqında məlumat verməklə və “tamaşaçıların arasında

urəfa qismindən dəxi çoxları görünürdü” deməklə cəmiyyət həyatında teatrın rolunun artmasını, ictimai düşüncənin inkişafını, ədəbi-mədəni həyatda əmələ gələn yenilikləri nəzər çatdırır, tamaşa haqqında dövrün məşhur ziyalılarının “təəssüratlar”ını verməklə milli ictimai və mədəni düşüncədəki birliyi əks etdirirdi.

Öz təəssüratlarında S.M.Qənizadə, H.Cavid, N.Nərimanov, N.Vəzirov və Ü.Hacıbəyov əsəri həm ideya-məzmunu, həm də sənətkarlıq cəhətdən yüksək dəyərləndirmişlər. S.Hüseyn də onlarla həmfikir olmuş, ictimai düşüncəyə təsir imkanları baxımından “Ölülər”i V.Hüqonun “Səfillər”i ilə müqayisə etmişdir. “Ölülər” və onun tənqidləri haqqında bir mütaliə” məqaləsində S.Hüseyni əsər haqqında yenidən fikir söyləməyə məcbur edən səbəb mətbuatda bu əsərlə bağlı haqsız tənqidi münasibətlərin yer alması olmuşdur. S.Hüseyn, əlbəttə, tənqidin əleyhinə deyildi. İlk növbədə, o, bunu ədəbi mühitdə yaranan canlanmanın əlaməti sayır, digər tərəfdən, əsərin mübahisələrə səbəb olmasını da onun üstün cəhəti hesab edirdi: “Ölülər” bizdə inqilab törədə biləcək bir məziyyətdədir; nasıl ki, əsəri hazırda görülür. Qəzetlərimizi və əfkarımızı bir qədər məşğul edə biləcək bir mübahisəyə zəmin açır. Bu xüsusda yazılır və yenə də yazılacaq. Demək, ədəbiyyatımız aləmində bir inqilab əmələ gəlir. Sənət məsələsi ortaya çıxıb, ətraflıca danışılır”.

Mübahisələr ən çox Kefli İsgəndər obrazı ətrafında getmişdi. “Yeni iqbal” qəzeti ətrafında birləşən Seyrçi əfəndi və Orucov kimi tənqidçilər müəllif mövqeyinin ifadəsi baxımından və əsərin əsas ideya daşıyıcısı kimi Kefli İsgəndərin irəli çıxmasına tənqidi yanaşırdılar. Seyrçi əfəndi yazırdı: “Hər iki surətdə də böylə bir əsərin qayəsini sərxoş əlinə vermək anlaşılmaz və mənadan uzaq bir halda qalırmış” (9,198).

S.Hüseyn “İqbal” tənqidçilərinin mövqeyini qəbul etmirdi. Bununla belə, onun özünün də Kefli İsgəndərlə bağlı təhlilləri

obrazın mahiyyətini, estetik yükünü ifadə etmək imkanında deyildi. S.Hüseynin şərhlərində Kefli İsgəndərin “keflilik”inin ictimai mənası, satirik məzmunu açılmır. S.Hüseyn yazır: “Kefli İsgəndər raqının fəzilətindən bəhs edir. Bu qayət təbii bir şeydir. Bir əyyaş bəs nədən bəhs edər? Kefli İsgəndər elm oxuyanlara gülür, kitaba veriləcək paranı raqıya verməyi, içib keflənməyi məsləhət görür. Bununla öz təbiəti xilafına bir hərəkət ki, etmir”. Kefli İsgəndər obrazını və ümumiyyətlə, “Ölülər” əsərini müdafiə mövqeyindən söylənsə də, bu fikirlər obrazın estetik “yük”ünü ifadə etməkdən uzaqdır. Tənqidçi İsgəndərin “keflilik”ini onun həqiqi “əyyaşlıq”ı kimi başa düşür; İsgəndərin şərab butulkasına meylinin sosial səbəblərinə, milli ictimai dərdləri həzm və həll etməyə gücü çatmayan, bundan sarsılan, qaranlıq mühitə, qaraguruha, nadanlıq və cəhalətə qarşı “keflilik” amilindən, şərab butulkasından bir müdafiə silahı kimi istifadəsinin mahiyyətinə vara bilmir.

Ədəbiyyatşünaslıqda Kefli İsgəndər obrazı bu qəbuldan olan mübahisələrə çox meydan vermişdir. Lakin hesab edirik ki, professor Y.Qarayev 80-ci illərdə bu obrazın ideya-estetik yükünə, fəlsəfəsinə kifayət qədər dəqiq məntiqlə aydınlıq gətirmişdir: “Bütün pyes paradokslu vəziyyətlər şəklində cərəyan edir. “Diri öldürən” burada “ölü dirildən” rolunda çıxış etdiyi kimi, ən ayıq adam da ən sərxoş adam vəziyyətində fəaliyyət göstərir. Şübhəsiz, “ölülüyə” və “dəliliyə” qarşı nə müəllif, nə də İsgəndər sərxoşluğu bir əks keyfiyyət kimi irəli sürümlər... Şeyxin mövhumat, xurafat və hiylə silahına qarşı İsgəndərin əlində ən ucada tutduğu silah-şərab butulkası deyildir. “Butulka” müdafiə silahıdır. İsgəndərin hücum və zərbə silahı – qəhqəhə və gülüşdür...” (4,205).

XX əsrin əvvəllərinin mürəkkəb ədəbi prosesində S.Hüseyn ancaq realizmin müdafiəçisi və təbliğatçısı kimi çıxış etmirdi. Bu mərhələdə sürətlə formalaşmaqda olan vətəndaşlıq düşüncəsi ədəbiyyatın inkişafını milli tərəqqinin əlaməti kimi

dərk edə, milli tərəqqidə ədəbiyyatın oynaya biləcəyi rolu görə bilirdi. Tənqidin Axundov mərhələsinin maarifçi ədəbiyyata önəm verən konsepsiyasını XX əsrin əvvəllərində artıq milli ədəbiyyat uğrunda mübarizə konsepsiyası əvəz etmiş, ədəbiyyatı milli və bəşəri zəmində, həqiqi sənət nöqtəyi-nəzərindən dəyərləndirməyi bacaran tənqidçilər nəsli yetişmişdi. XX əsrin əvvəllərinin tənqidi bədii inikas üsullarına görə müxtəlif “izm”lərdə birləşən sənətkarların yaradıcılığını onların mənsub olduğu ədəbi cərəyan, yaradıcılıq metodu kontekstində dəyərləndirməyə hazır idilər. F.Köçərli, Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağaoğlu kimi S.Hüseyn də nəinki inikas üsullarındakı müxtəlifliyi qəbul edir, hətta bunu ədəbiyyatın inkişafının əsas şərti sayırdılar. Məsələyə bu cür baxış milli tənqidi düşüncəni meydana çıxan əsərləri dünya ədəbi prosesində cərəyan edən hadisələr zəminində dəyərləndirməyə imkan verirdi. Bu mənada Cəlil Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir kimi milli realizmi əsaslı şəkildə irəli aparan sənətkarlarla bərabər, M.Hadi, A.Şaiq kimi romantiklərin yaradıcılıq dünyası da S.Hüseyn tənqidinin diqqət mərkəzində dayanırdı. S.Hüseyn C.Məmmədquluzadə və M.Ə.Sabirin yaradıcılığı ilə M.Hadinin, A.Şaiqin yaradıcılığını ortaq məxrəcə gətirə bilir, onları yeni ədəbiyyat yaratmaq uğrunda mübarizlər kimi qəbul edirdi. M.Hadi şeiri özünün “gurultulu, təmtəraqlı” pafosu ilə, M.Ə.Sabir “məzhəkəvi şeirlərində” onun diqqətini çəkir, onların yaradıcılıqlarındakı fərdiliklər S.Hüseynə yeni ədəbiyyat yaratmağa aparan uğurlu yollar kimi görünürdü.

S.Hüseyn “Abdulla Şaiq” məqaləsində yazırdı: “Bizim ədəbiyyatımız 1905-ci il inqilabından sonra bir inqilab dövrü keçirdi. Məhəmməd Hadi özünün gurultulu, təmtəraqlı, Sabir həzl və məzhəkəvi şeirlərilə əski ədəbiyyatı yıxdılar. Onun yerində yeni binayı dikdilər. Yeni ədəbiyyatın təməl daşını qoyanlardan birisi Şaiqdir” (9,209).

“Ədəbi qeydlər” məqaləsində S.Hüseyn M.Ə.Sabiri və M.Hadini məhz “yeni ədəbiyyatın təməl daşını qoyanlar” kimi bir araya gətirirdi. M.Hadi milli romantizmin, M.Ə.Sabir isə milli realizmin nəhəngləri idilər. S.Hüseyn üçün fərqli ədəbi cərəyanlara, yaradıcılıq metodlarına mənsubluqları onlara fərqli münasibətə gətirib çıxarmırdı. Tənqidçi Hadinin romantik, Sabirin realist inikas üsulunda ictimai həyata nüfuz, vətəndaş düşüncəsi formalaşdırmaq imkanının genişliyini görür, klassik romantik şeirin “sənət sənət üçündür” nəzəriyyəsinə tabe tutulan inkişaf tendensiyasının M.Hadidə, “sənət həyat üçündür” tendensiyasının Sabirdə fərqli estetik qanunauyğunluqlarda təzahür etdiyini görür və məhz bu cəhəti yüksək qiymətləndirirdi. S.Hüseyn yazırdı: “Bu gün mərhum Sabirdən sonra mətbuat aləmində tanınan şairlər arasında Hadi əfəndi mühüm bir mövqə əxz ediyor” (9,187). Doğrudur, Sabir şeirinin açıq ana dilində yazılması S.Hüseyni nə qədər razı salır, M.Hadinin şeirlərindəki dil qəlizliyi onu nə qədər narahat edirdisə də, tənqidçi onların vətəndaşlıq qayələrindəki yaxınlığı və bunu yüksək poetik dillə ərsəyə gətirmək imkanlarını yüksək qiymətləndirirdi.

S.Hüseynin milli ədəbiyyatın fərqli inkişaf yollarına metodoloji baxımdan tam düzgün yanaşmaları bugün onun tənqidinin müasirliyini şərtləndirən, tənqidimizin tarixində ona şəərəfli yer qazandıran ən əsas amildir.

V.3. ƏLİ BƏY HÜSEYNZADƏ

XX əsr Azərbaycan ədəbi, mədəni və fəlsəfi fikir tarixinin ən məşhur nümayəndələrindən biri Əlibəy Hüseynzadədir. O, alovlu publisist, şair, tərcüməçi, ədəbiyyat nəzəriyyəçisi, filosof idi. Onun ardıcıl məşğul olduğu sahələrdən biri də ədəbi tənqid olmuşdur. Ə.Hüseynzadə bədii ədəbiyyatın ictimai-tərbiyəvi roluna, idraki əhəmiyyətinə güclü inam bəsləyir və inanırdı ki, milli şüurun oyanmasında ədəbiyyat müstəsna rol oy-

naya bilər. Ə.Hüseynzadə XX əsrin əvvəllərindəki Azərbaycan ictimai və ədəbi-mədəni mühitində böyük nüfuzla malik idi. C.Məmmədquluzadə “Xatiratım” əsərində Ə.Hüseynzadəni “ədibi-möhtərəm” kimi qiymətləndirərək, onun “Molla Nəsrəddin” jurnalına təqdirədirici münasibətini böyük bir qürur hissi ilə xatırlayaraq yazırdı ki, “Əlibəy Bakıdan axırıncı dəfə Türkiyəyə keçib gedən vaxt Tiflisə gəldi ki, buradan Batuma gətsin. Tiflisə idarəmizə də təşrif gətirdi. Xoş-beş... Söhbət dildən düşdü və möhtərəm ədibimiz mənə belə dedi: “Yaxşı yazırsınız”. Mən Əlibəyə ərz etdim ki, onun tək bir şəxsdən eşidilən bir sözü mən “havayı” danışılan sözlərin cərgəsinə qoya bilmərəm. Çünki Əlibəy Hüseynzadə kimi bir yazı ustadı mən tək cavan yazıçıya yazı barəsində dediyi sözü mən ciddi bir söz hesab edəmə gərəkdir”. Azərbaycan jurnalistikası və söz sənəti tarixində misilsiz mövqə qazanan C.Məmmədquluzadənin Ə.Hüseynzadəni “möhtərəm ədibimiz”, “yazı ustadı” kimi xatırlaması və onun “Molla Nəsrəddin”in fəaliyyətinə verdiyi çox yığcam, lakin dəqiq qiymətə böyük əhəmiyyət verməsi də görkəmli gülüş ustasının öz sözləri ilə desək, Ə.Hüseynzadə haqqında “ciddi bir söz” kimi qəbul edilməli və keçən əsrin əvvəllərinin ədəbi-mədəni mühitində onun, doğrudan da, böyük “söz” sahibi olduğunun tutarlı bir dəlili kimi qəbul edilməlidir. Apardığı ictimai mübarizələrin, içərisində olduğu ədəbi-mədəni hərəkatın səmərəli nəticələr verməsi üçün Ə.Hüseynzadə fədai kimi çalışmağın və fədailər ordusu yaratmağın zəruriliyini önə çəkir və yazırdı: “Fədai lazımdır, fədai! Yuxarı sıçrayan murdarlıqlardan qorxmayan fədai! Türk qanlı, müsəlman etiqadlı, firəng fikirli, Avropa qiyafəli fədai!” Bu formulda Ə.Hüseynzadə yeniləşən dünyada milli ziyalı üçün vacib olan keyfiyyətləri cəmləşdirmişdi. Ən maraqlısı odur ki, fəaliyyət göstərdiyi bütün sahələrdə, o cümlədən, ədəbi tənqid sahəsində də Ə.Hüseynzadə həqiqi bir “fədai” fəaliyyəti göstərirdi. O, XIX əsrin ikinci yarısında M.F.Axundovun əsasını qoyduğu profes-

sional tənqid məktəbinin ənənələrini XX əsrin əvvəllərində müvəffəqiyyətlə davam etdirərək F.Köçərli, Ə.Ağayev, Seyid Hüseyn, A.Sur kimi nüfuzlu tənqidçilər sırasında yer alırdı.

“Zəmanəmizin Ömər Xəyyamı” (1905), “Bir balaca intiqad” (1905), “İntiqad” (1905), “İndilis əşarı türk dilində və yaxud “Silyon məhbusu” (1906), “Molla Nəsrəddin” və “Dəbistan” (1906), “Tolstoyluq nədir” (1906), “Şiller” (1906), “Abdulla Cövdət” (1906), “Məsailül - həyat” (1907), “İntiqad ediyoruz, intiqad olunuyoruz” (1907) və b. məqalələri onun professional tənqid sahəsindəki fəaliyyətinin ən yaxşı göstəriciləridir.

M.F.Axundovun tənqidi məqalələrinin vaxtında çap olunmaması və XX əsrin əvvəllərinə qədər milli mətbuatın ardıcıl nəşrinə imkan verilməməsi böyük mütəfəkkirin ədəbi tənqid sahəsindəki ənənələrinin zamanında və sonralar geniş vüsət almasına imkan vermədi. “Əkinçi” və “Kəşkül” qəzetləri bu sahədəki boşluğu doldurmağa nə qədər cəhd etsələr də, onların “qısa ömürlülüyü” üzərlərinə götürdükləri bu vacib missiyanı axıra qədər yerinə yetirməyə mane oldu. Buna görə də, sözün həqiqi mənasında, XX əsr ziyalıları ədəbi tənqid sahəsindəki fəaliyyətə “sıfır”dan başlamalı oldular. M.F.Axundov “Tənqid risaləsi” adlı məqaləsində yazırdı: “Bir şəxs bir kitab yazdığı zaman başqa bir şəxs onun əsərinin mətləbləri xüsusunda kritika yazır, bu şərtlə ki, onun yazılışında müəllif haqqında ədəbsiz və könlə dəyən bir söz belə olmasın. Hər nə deyilsə, incəliklə deyilsin. Bu işi “kritika”, fransız istilahlı ilə “kritik” adlandırırırlar”.

M.F.Axundovun 1860-cı ildə ədəbi tənqidin funksiyası haqqında, indiki anlamda onun əlifbası sayıla biləcək sözləri Ə.Hüseynzadə yarım əsr sonra, 1907-ci ildə yazdığı “İntiqad ediyoruz, intiqad olunuyoruz” məqaləsində bir qədər özünəməxsus şəkildə yenidən “dilə” gətirib, ictimai və ədəbi-mədəni mühitə ötürür: “Alati – mübarizəmizdən biri də intiqaddır. Nə-

yi intiqad? Hər şeyi! İstər o şey yaxşı, istər fəna olsun. Hər şeyin yaxşılığını, ya fənalığını ancaq intiqad sayəsində meydana qoymaq olur”. Tənqidin “əlifbası”na qayıdış, əlbəttə, Ə.Hüseynzadənin öz səlafini təkrarının göstəricisi yox, milli mühitdəki durğunluğun göstəricisi idi. Və o da təsadüfi deyildir ki, Ə.Hüseynzadə “intiqad” anlayışını həm ictimai şüura, həm də estetik düşüncəyə təsir imkanı kimi görür, dərk edir və qiymətləndirirdi. “Nəyi intiqad?” sualına verilən “Hər şeyi” cavabı zamanın ziyalisını vətəndaş mövqeyində görmək və bu sahədəki fəaliyyətini aktivləşdirmək istəyinə hesablanmışdı. Ə.Hüseynzadə göstərirdi ki, millət kimi formalaşmaq və inkişaf etmək istəyiriksə, məsələlərə öz baxışımız, tənqidi mövqeyimiz, qiymətləndirmə prinsiplərimiz olmalıdır. Bununla bərabər, Ə.Hüseynzadə “intiqad” sahəsindəki fəaliyyəti daha çox ədəbi sferaya aid edir və özü də bu istiqamətdə ardıcıl fəaliyyət göstərirdi. İkinci bir tərəfdən, tənqidin estetik düşüncəyə təsirini önə çəkməklə o həm də ədəbiyyatın ictimai şüurun inkişafında oynaya biləcəyi rolu da qabartmış olurdu. Sözü gedən məqalədə tənqidçi yazırdı: “Məsələn, Musa Tahirovun qafiyə xatirəsi üçün söylədiyi mənalı-mənasız sözlər intiqad olunur-olunmaz onun mahiyyəti-şəxsiyyəsinin də nə olduğu öz sözləri ilə, öz cavabları ilə meydana çıxmadı mı?” (1,250). Bu mülahizə, heç şübhəsiz, tənqidin ədəbi prosesə istiqamətverici təsirini önə çəkməkdən doğurdu.

Ə.Hüseynzadə XX əsr tənqidinin peşəkar nümayəndəsi kimi hərtərəfli hazırlığa malik idi. Məlumdur ki, müasir elmi düşüncə tənqidçidən ciddi elmi səviyyə, dünya ədəbiyyatının inkişaf istiqamətlərinə kifayət qədər bələd olmağı tələb edir. Görkəmli Litva tənqidçisi A.Buçis yazır: “Hər hansı milli ədəbiyyatın tənqidçisinə dünya ədəbiyyatından yazmaq hökm deyildir, lakin dünya ədəbiyyatı ilə fikirləşmək lazımdır” (6,152).

Ə.Hüseynzadəni ədəbi tənqid sahəsinə milli ədəbiyyatın problemləri gətirmişdi. Bununla bərabər, hətta, müasir elmi dü-

şüncə səviyyəsindən yanaşdıqda belə, “dünya ədəbiyyatı ilə fikirləşmək” tələbi nöqtəyi-nəzərindən də onun fəaliyyətini yüksək qiymətləndirmək lazım gəlir. Onun ədəbi – elmi kredosu belə idi ki, o, milli ədəbiyyatın problemlərindən yazanda dünya ədəbi təcrübəsinə sıx-sıx istinad edir, milli ədəbiyyatın meydana çıxan nümunələrini bu kontekstdə qiymətləndirməyə çalışır, dünya ədəbiyyatından yazanda isə daha çox milli ədəbiyyatın qarşısında duran vəzifələri müəyyənləşdirməyə, ədəbi prosesə istiqamət verməyə çalışırdı. Bu mənada milli ədəbiyyat onun üçün ümumdünya ədəbiyyatının tərkib hissəsi, bir parçası idi.

Ə.Hüseynzadə meydana çıxan hər hansı bir ədəbi nümunəni, öncə, müasir milli ədəbi proses kontekstində analitik təhlildən keçirir, qiymətləndirirdi. Daha sonra ədəbi nümunənin estetik qiyməti milli ədəbi-tarixi, ümumtürk, şərq, ən nəhayət isə Qərbi Avropa və dünya ədəbi kontekstlərində dəyərləndirilirdi. “Şiller” adlı məqaləsində irəli sürülən mülahizələr bu mənada xüsusi maraq doğurur. Məqalə Şillərin “Qaçaq” əsərinin Mehdi bəy Hacınski tərəfindən edilmiş tərcüməsi münasibətilə yazılmışdır. M.Hacınskinin tərcüməsi məqalədə geniş təhlil olunmamışdır. Tənqidçinin məqsədi başqadır. M.Hacınskinin Şillərdən tərcüməsi haqqında ədəbi mühitdə yayılan söhbətlər tənqidçiyə milli ədəbi prosesdə dramaturgiyanın və teatrın roluna dair mülahizələrini irəli sürməyə imkan verir: “Vaqif, Nəcəf bəy Vəzirov, Nərimanov, Haqverdiyev, Qənizadə tərəfindən Azərbaycan şivəsində bu yolda bir neçə əsər vücudə gətirilmişdir. Ancaq bunlar bu günkü ehtiyacımıza nisbətən azdır, nakafidirlər”. Ədəbi prosesin dramaturji janrlarda ortaya çıxardığı nümunələri ədəbi-tarixi kontekstdə qiymətləndirən tənqidçi üstünlüyü M.F.Axundov yaradıcılığına versə də, XX əsr dramaturqlarının əsərlərini ədəbi mühitə canlılıq və hərəkət gətirmək mənasında təqdir edir, eyni zamanda, bütün bunların “ehtiyacımıza nisbətən az”, “nakafi” olduğunu önə çəkir. Ə.Hüseynzadə dramaturgiyanın və teatrın inkişafına təkan vermək

üçün dünya ədəbiyyatından tərcümələrin də zərurətini vurğulayır. Bu mənada Qoqolun “Müfəttiş”, Şillerin “Qaçaqqlar” əsərlərinin tərcüməsini, “tərcümənin bəzi nöqsanlarına, lisanın ədəbi olmamasına rəğmən, teatrı dolduran cəmaət məmnun və xoşnud qaldı” deyər təqdir edir.

Ə.Hüseynzadənin həmin məqalədə M.F.Axundovu öz istedadının dərəcəsinə görə Şillərlə, milli tərcümə nümunələrini türk ədibi Abdulla Cövdətin tərcümələri ilə müqayisə kontekstində qiymətləndirməsi, oxucunun diqqətini “Avropanın ən məşhur faciə və məzhəkə yazanları”na – Şekspir, Molyer, Şillər və İbsen yaradıcılığına istiqamətləndirməsi tənqidçinin məsələlərə müxtəlif kontekstlərdən yanaşma imkanlarının göstəricisi kimi qiymətləndirilməlidir.

Ə.Hüseynzadənin estetik konsepsiyasında dünyanın həm romantik, həm də realist dərkinə eyni dərəcədə yer ayrılırdı.

“Erməni vətəndaşlarımıza tövsiyə və ixtaratımız”, “Molla Nəsrəddin” və “Dəbistan”, “Tolstoyluq nədir” və s. məqalələri tənqidçinin realist sənət haqqında görüşlərinə aydınlıq gətirir və həyatı idrak və inikasin imkanları baxımından realist yaradıcılıq metodlarına verdiyi böyük dəyəri aşkarlayır.

Ə.Hüseynzadə, ilk növbədə, realizmi ictimai həyat hadisələrinə nüfuz və təsir gücünə görə dəyərləndirir. O, Tolstoy, Svift, Dikkens və s. kimi dünya şöhrətli realistlərə də, Vaqif, M.F.Axundov, C.Məmmədquluzadə, Sabir, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, S.M.Qənizadə kimi milli sənətkarların yaradıcılığına da bu kontekstdə yüksək qiymət verir.

Ədəbiyyatşünaslıq kitablarında o daha çox romantizmin nəzəriyyəçisi kimi qəbul və təqdim olunsa da, yaradıcılığına analitik elmi baxış onun sənət görüşlərinin hərtərəfli olduğunu aydın göstərir. Həm realist, həm də romantik sənətə yüksək qiymət verməsi onun sənət görüşlərinin ziddiyyətli cəhəti kimi izah oluna bilməz. Ə.Hüseynzadə hansı metodda yazılmasından asılı olmayaraq, həqiqi sənət əsərinə estetik zövq mənbəyi

və xalqın ictimai düşüncəsini irəli apara biləcək təsirli vasitələrdən biri kimi yanaşırdı. Tənqidçiyə görə, həqiqi sənətkar “öz millətinin dəfi-cəhlinə, kəsbi-maarif etməsinə, tərəqqisinə” çalışmalıdır. Məhz bu mənada 1905-ci il erməni-müsəlman qarşıdurması zamanı erməni ziyalıları üzərlərinə düşən vəzifələri yerinə yetirməməkdə ittiham edir və “Erməni vətəndaşlarımıza tövsiyə və ixtaratımız” məqaləsində yazırdı: “...Ancaq ermənilərin əhli-maarifi, mühərrirləri, ədibləri öhdələrinə tərtib edən vəzifəyi, iki millət arasında təlifi – beyn etmək xüsusundakı müqəddəs vəzifəyi əsla ifa edəmmədilər, bu xüsusda hətta bəzilərinə bir həmaqət belə arız oldu” (1,71).

Tənqidçi elə məhz bu mövqedən “növrəsidadkan şüeramızdan Əli Əkbər Sabir” deyə böyük hörmətlə oxuculara təqdim etdiyi M.Ə.Sabirin “Erməni və müsəlman vətəndaşlarımıza” şeirini “Həyat” qəzetində dərc etmiş, haqqında danışdığımız məqalədə isə həmin şeiri ictimai şüura təsir imkanlarına görə təbliğ və təqdir etmişdi: “...növrəsidadkan şüeramızdan Əli Əkbər Sabir isə bu büğz və ədavətin və bu nifaqın və bunlardan irəli gələn nəhb və qarətin, qətl və qıtalın bir cəhl və qəflət, bir zəlalət nəticəsi olduğunu xalqa bildirmək üçün fəryad edib duruyordu” (1,71).

Tənqidçinin “Molla Nəsrəddin” və “Dəbistan” adlı məqaləsi “Molla Nəsrəddin”nin üçüncü, “Dəbistan”ın isə ilk nömrəsinin çapından sonra yazılmışdır. Bu, onun ədəbi mühitdə baş verənləri və ədəbi prosesi ardıcılıq və həssaslıqla izləməsinin və burdakı yeniliklərə operativ tənqidçi reaksiyasının əlamətdar faktı kimi qiymətləndirilə bilər. Ancaq Ə.Hüseynzadənin sözü gedən məqaləsinin ciddi elmi əhəmiyyəti ancaq bununla müəyyənleşmir. “Molla Nəsrəddin” və “Dəbistan” məqaləsi tənqidçinin realist sənət görüşlərinin konseptuallığını göstərən və bunu açmaq üçün ciddi material verən bir yazıdır.

Məlumdur ki, satirik gülüş realist təsvir üsuluna xas keyfiyyətdir. XIX əsr dünya, XX əsr Azərbaycan tənqidi realiz-

mində bu gülüş növü təsirli bədii vasitələrdən biri, bəlkə də, birincisi kimi xüsusi estetik “yük” daşmışdır.

“Molla Nəsrəddin” bir ictimai satira orqanı kimi öz səhifələrində gülüşün bu növündən məhərətlə faydalanırdı. Ə.Hüseynzadə jurnalı məhz bu istiqamətinə görə yüksək qiymətləndirir, onun başlıca məram və məqsədini ifadə etmək üsulunu bəyənilir, təqdir edirdi. “Molla Nəsrəddin” gülüşünün təsir və tərbiyəvi gücünü qiymətləndirməklə bərabər, onun “göz yaşı içərisində gülüş” xarakterini də duyur, “yəs və ələmlə dolu” bu gülüşü dünya ədəbiyyatında tənqidi realizmin ustaları sayılan Qoqolun, Sviftin, Dikkensin satirik gülüşünə bərabər tuturdu. Eyni zamanda “xeyr, bu ürəgi yəs və ələmlə dolu Molla Nəsrəddin xəndəsidir” deyərək bu gülüşdəki özünəməxsusluğu və milli məzmunu da önə çəkirdi: “Əvət, biz müsəlmanlar bənəziriz qoz kötüyünə... Qoz kötüklərini yonmaq üçün “Molla Nəsrəddin”in ələ aldığı baltayı-zəhk və xəndə istehza və riş-xənddən, müstəhziyanə yazı və şəkillərdən ibarətdir... Yaxşı diqqət edilib dərin bir nəzərlə baxılırsa, görünür ki, bu zəhk və xəndə ancaq zahiri olub, onun təhtində bol-bol axan göz yaşları gizlidir... Bu-Qoqolun, Sviftin, Dikkensin xəndəsidir?... Xeyr, bu ürəgi yəs və ələmlə dolu Molla Nəsrəddinin xəndəsidir!..” (1,115-116).

Ə.Hüseynzadə üçün ədəbiyyat ictimai amal uğrunda mübarizə vasitəsi idi. O, sənəti şəxsi münasibətlər istiqamətinə yönəltməyin, şəxsi mənafe naminə ələ qələm almağın əleyhinə idi. Tənqidçiyə görə, ciddi ədəbiyyat və sənətkar üçün bu yol-verilməz bir haldır. Tənqid bütün hallarda ictimai məzmun daşmalıdır. O, görkəmli türk şairi Məhəmməd Əşrəfin “Dəccal” adlı kitabını ona görə tənqid edirdi ki, burdakı şeirlər şəxsi münasibətlərin ifadəsindən yaranmışdı, burdakı tənqid konkret şəxsin ünvanına istiqamətlənmişdi. Tənqidçi Əşrəf kimi “lətif və müstəhziyanə rübaiyyatı ilə “Zəmanəmizin Ömər Xəyyamı” ünvanını qazanmış bir şəhir”in öz istedadını “büğz və qərəzlə

dolu bir kitab yazmağa” sərf etməsini böyük səhv, yanlış addım hesab edir və düşünürdü ki, “şəxs və şəxsiyyət haqqında yazılan mənzum sözlər nə qədər gülünc və nuktəli olsa, yenə həcv sayılmayıb, “pamflet” olur. Pamfletin isə heç bir qiyməti-ədəbiyyəsi yoxdur” (9,304).

Ə.Hüseynzadənin düşüncəsində “pamflet” bizim müasir ədəbiyyatşünaslıq terminologiyasında qəbul etdiyimiz “həcv” anlayışına, “həcv” isə “ictimai satira” anlayışına uyğun gəlir. Bu zaman o “həcv” - başqa sözlə, ictimai satiranın bir janr kimi funksiyasını tam dəqiq müəyyənləşdirir: “Həcv” deyilən şeir (oxu: ictimai satira – T.S.) millətin, cəmiyyətin ələləmün qürsur və üyubunu hədəfi təriz ittixaz etməli, yoxsa şəxsiyyətə girişməməli” (9,306).

Tənqid yazıçıya istiqamət verməli, onun həqiqi sənət yoluna düşməsinə və yaxud bu yoldan sapmamasına yardımçı olmalıdır. Bu mənada tənqidçi həmişə yazıçının yanında olmalıdır, ancaq o mənada yox ki, ona tendensiyalı və ya siyasi-ideoloji istiqamətli təsir göstərsin, və yaxud resept versin, o mənada ki, onun yaradıcılıq yolunu həssaslıqla izləsin, büdrəmə, sapıntı, geriyyə hərəkət və yaxud özünütəkrar məqamında onun məsələhətçisi, yol göstərəni olsun. Bu məqamda Belinskinin Qoqol yaradıcılığına münasibəti, onun yaradıcılığını təqdir və kəskin tənqid faktlarını xatırlamaq yerinə düşür.

Ə.Hüseynzadə Məhəmməd Əşrəfin yaradıcılığına münasibətdə Belinskinin Qoqola münasibətini yaxşı mənada təkrar edir. Məhəmməd Əşrəfə Sokratı “bir komediyasında şəxsən göstərib həcv edən” və “bu günədək tən və zəmmdən qurtula” bilməyən Aristofanın yox, yaradıcılıqlarında “şəxsiyyətə dair hərfi-vahidə rast gəlmək” mümkün olmayan sənətkarların-“Horasinin, Vuvenalın, Ömər Xəyyamın, Əbülülə Müərrinin, Nifinin, Volterin, hətta bizim Vaqifin” yolu ilə getməyi tövsiyə edir.

Ə.Hüseynzadənin təhlillərində müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq (komparatavistika) konteksti çox güclüdür. Tənqidçi üçün söylədiklərinin inandırıcı olması çox vacib şərtidir. Müqayisəli təhlillər Ə.Hüseynzadənin mülahizələrində inandırıcılığı artırmaqla bərabər, milli ədəbi prosesi tarixi və çağdaş kontekstlərdə, həmçinin dünya ədəbi prosesi ilə vəhdətdə götürməyə, ədəbi prosesin mənzərəsini bütöv təsəvvür etməyə imkan verir. Belə müqayisələr onun bütün məqalələrində özünü göstərir və tənqidçinin təhlillərinin üslubi dominantına çevrilir.

O, məqalələrini tarixi müqayisəli metodla yazmağa daha çox üstünlük verir. 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*.

Ə.Hüseynzadənin “Tolstoyluq nədir” məqaləsi müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq kontekstinin bir sistem şəklində təzahürü mənasında daha ciddi maraq doğurur.

Tənqidçinin elmi leksikasında “müqayisəli ədəbiyyatşünaslıq” termini yoxdur. Lakin onun dilində tez-tez “qiyas etmək” ifadəsi işlənir. O, ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılığını, ayrı-ayrı millətlərə məxsus ədəbiyyatları “qiyas etmək”lə (müqayisə etməklə) öyrənməyə xüsusi üstünlük verir. “Tolstoyluq nədir” məqaləsində oxuyuruq: “Keçmiş əsrlərdə və sair məmləkətlərdə Şekspirin, Hötenin, Jan Jak Russonun, Viktor Hüqonun ədəbiyyatda qədr və qiyməti nə isə, Tolstoyun da zəmanəmizdə, Rusiya ölkəsində əhəmiyyəti o qədərdir. Zətan rus və avropa müntəqidi də *onu zikr olunan məşahir ilə qiyas etməyi* (kursiv bizimdir – T.S.) sevirilər. Ancaq bu növ qiyaslar Tols-

* Bu bərdə geniş bax: Əsədova A. Avropa ədəbiyyatşünaslığı və Azərbaycan ədəbi-nəzəri fikri. Bakı. “Elm”, 2006, s.60-72

toy haqqında bizə bir fikir verəmməz. Çünki qərbin o məşahiri üdəbası dəx Tolstoyun özü kimi bizim Şərq camaatına hənuz məchuldur” (1,165-166). Ə.Hüseynzadə Tolstoyla müqayisə etmək üçün “onun nəzirlərini” (oxşarlarını – T.S.) müsəlman aləmində aramaq fikrini daha məqsədəuyğun sayır. O mənada ki, müsəlman mühiti bizə daha doğma və tanışdır. Belə görünür ki, Ə.Hüseynzadə müqayisədə (qiyasda) məlumdan məchula doğru getməyi daha vacib hesab edir. Bu yolu ona görə seçir ki, məqsədi Tolstoyu müsəlman mühitində (eyni zamanda milli mühidə) tanıtmadır. Fikrimizcə, tənqidçi doğru düşünür ki, iki “məchul”un müqayisəsi maraq yaratmaz. Lakin müsəlman, Şərq və yaxud milli mühidə Tolstoyla müqayisəyə münasib olan birisinin yaradıcılığı ilə “qiyas” Tolstoyun şəxsiyyətinə və yaradıcılığına maraq yarada bilər.

Ə.Hüseynzadə Tolstoyun keçdiyi həyat və yaradıcılıq yolu haqqında dolğun təəssürat yaratmaq üçün onu üç məşhur İran şairi ilə müqayisə edir: “Üç şairdən muradımız Firdovsi, Sədi və Həkim Sənaidir. Asarın mənzum və mənsur olmaq kimi fərqi-zahirisinə əhəmiyyət verməyəlim, mənayə varalım. Tolstoy ayrı-ayrı bu üç şairin heç biri deyildir. Fəqət hər birindən guya bir hissə alıb təbində cəm etmişdir” (1,166-167). Tənqidçiyə görə, “Tolstoyun həyatı-ədəbiyyəsi üç dövrə təqsim oluna bilər. Birinci dövr Firdovsiyanə, ikinci dövr Sənairəsəndənə, üçüncü dövr isə Sədirəftaranədir” (1,167). Tolstoyun “Hərb və sülh” əsərini Firdovsinin “Şahnamə”si ilə müqayisə müstəvisinə gətirən tənqidçi, fikrimizcə, hər iki sənətkarın yaradıcılığında bədii təsvirin epoxal xarakterini önə çəkir: “Hər iki əsərdə insan gah camaat və el şəklində, gah şəxs və fərd halında təsvir olunuyor... Hər ikisi də əsərlərini öz millətlərinin vəsaiqi – tarixiyyətlərini dərin və ətraflı bir mütaliedən sonra yazmışlardır” (1,168-169). Tənqidçi müqayisə zamanı hər iki sənətkarın yaradıcılıq üsulları arasındakı fərqləri də-birinin realist, o birinin romantik üsulda yazmasını və bunun bədii təsvirin xarakterinə

təsirini də nəzərə alır. Şübhəsiz ki, tənqidçinin “Şahnamə”də “daha şairanə və büləndpərvazanə”, “Hərb və sülh”də “daha təbii” təsvirlərin fərqi nə varması bunun əlamətidir.

Yaradıcılığının ikinci mərhələsində dünyagörüşündə əmələ gələn ziddiyyətlər, onun “batili haqdan ayırmağa” cəhdləri və bu münasibətlə “dindaranə və fəzaili-əxlaqa dair” yazdığı əsərlər tənqidçiyə görə, artıq onu Firdovsi yolundan ayırır, “burada Tolstoyun halı Həkim Sənaininin halını andırıyor”.

Ə.Hüseynzadə bu fikirdədir ki, yaradıcılığının üçüncü mərhələsində Tolstoy “avamın məişətini islah, əxlaqını təhzi, fikrini tənvir üçün hər kəsin anlayacağı bir dildə bol-bol kiçik hekayələr, risalələr vücuda gətiriyor... Bu gün rus köylülərinin əlində olan kitabçalar başlıca Tolstoyun əsərlərindən ibarətdir. Bu hal ilə Tolstoy rusların Sədisi olmuş olur” (1,168-169).

Ə.Hüseynzadə “tolstoyluq”un əsasını “dindarlıq və elpərvərlik”də (ruslardakı “narodniçestvo” sözünü o, “elpərvərlik” kimi tərcümə edir və fikrimizcə, indiki ədəbiyyatşünaslıq anlamında yazıçının yaradıcılığındakı xəlqilik keyfiyyətini nəzərdə tutur) görsə də, etiraf edir ki, “biz Tolstoyun böyüklüyünü onun məzhəbində deyil, onun məsləki-ədəbi-ictimaisində görənərdəniz” (1,174). Ə.Hüseynzadənin Tolstoy yaradıcılığının ictimai məzmununa verdiyi yüksək qiymət zamanına görə çox əhəmiyyətli idi. Və əslində, tənqidçinin milli ədəbi mühitə Tolstoyu oxumağı tövsiyyə etməsi və əsərlərindən “camaatımızın əhvalına müvafiq olanları” seçib “sadə, fəqət ədibanə bir surətdə” tərcümə etməyin vacibliyindən söz açması yazıçının realizminə və ümumiyyətlə, realist sənətə verdiyi yüksək dəyərin nəticəsi idi.

Ə.Hüseynzadə romantik sənət nəzəriyyəçisi, romantizmin milli mühitdə inkişafı və intişarına rəvac verən, bu sənət nümayəndələrinin yaradıcılığını tədqiq və təbliğ edən tənqidçi kimi daha çox məşhurdur. Dövrün ədəbi tənqidinə dair tədqiqatların birində oxuyuruq: “XX əsr Azərbaycan romantik ədəbi tənqidi

əsasən M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət, A.Şaiq adları ilə təmsil olunsa da, romantizmin nəzəri-estetik konsepsiya kimi formalaşması, romantik poeziyaya dair tənqidi fikrin təşəkkülü və inkişafında R.Əfəndiyev, F.Köçərli, A.Sur, Ü.Hacıbəyov, Y.Çəmənəminli, S.Hüseyn, Ə.Əkbərov, H.İ.Qasimov, Ə.Fəhmi, H.Minazasov, M.M.Axundov və s. kimi inqilabçı demokratların, eləcə də Ə.Hüseynzadə, Ə.Ağaoğlu, S.E.İbrahimov, Ə.M.Rüfətov, Ə.Kamal, M.Ə.Rəsulzadə, H.Vəzirov və başqa burjua ziyalılarının hər birinin özünəməxsus rolu olmuşdur” (17,130). Bu mülahizədə “romantizmin nəzəri-estetik konsepsiya kimi formalaşması, romantik poeziyaya dair tənqidi fikrin təşəkkülü və inkişafında” Ə.Hüseynzadənin rolu arxa plana keçirilmişdir. Bu mövqe, heç şübhəsiz, həmin tədqiqatın sovet ideologiyasının hakim olduğu dövrdə yazılması ilə bağlıdır. Ancaq bütün hallarda həqiqət öz yerini almalıdır. Adları çəkilən sənət adamlarının hamısı əslində Ə.Hüseynzadənin bu sahədə başladığı işin davamçıları idilər. A.Səhhətin “Təzə şeir necə olmalıdır” məqaləsini istisna etsək, H.Cavidin, A.Səhhətin, A.Şaiqin tənqidi məqalələri əsrin onuncu illərindən sonra yazılmağa başlamışdı. Əslində tədqiqatçı bu istiqamətdəki axtarışlarında romantizmin nəzəri-estetik konsepsiyasının əsasının Ə.Hüseynzadə tərəfindən qoyulduğunu, bu sahədə birinciliyin ona məxsus olmasını təsdiq edir: “Bu dövrdə Ə.Hüseynzadə redaktoru olduğu “Həyat” və “Füyuzat”da dünya romantiklərinin ədəbi-nəzəri görüşlərinin də əks olunmasına şərait yaradırdı. Ə.Hüseynzadənin mütərəqqi türk və rus, Avropa və Şərqi romantizmi ilə bağlı mətbu çıxışları ədəbi estetik fikrin poetik axtarışlarına bu zaman ciddi təsir göstərə bildi” (17,134).

Ş.Vəliyev həmin tədqiqatında Ə.Hüseynzadənin “Vəlvələ və zümmə”, “Nicat məhəbbətdədir”, “Qırmızı qaranlıqlar içində yaşıl işıqlar”, “Abdulla Cövdət” məqalələrində romantik sənətə dair görüşlərinin əks olunduğunu və bu sənət görüşləri-

nin dövrün estetik düşüncəsinə ciddi təsirini düzgün müəyyən-ləşdirirdi.

Ə.Hüseynzadənin romantik sənətə dair görüşləri “Zəmanə-mizin Ömər Xəyyamı”, “İntiqad”, “İngilis əsarı türk dilində və “Şilyon məhbusu”, “Şiller” və b. məqalələrində də ardıcıl əks olunmuşdur.

Böyük mütəfəkkirin əsas məqsədlərindən biri milli ədəbi mühiti romantik sənətin böyük nümayəndələri ilə tanış etmək idi. “İntiqad” məqaləsində romantik şeirin klassiklərindən biri H.Şirazi, “Tolstoyluq nədir” məqaləsində Firdovsi yaradıcılığı-na böyük məhəbbətini ifadə edir. “İntiqad” məqaləsi Ə.Hüseynzadənin “şairi-əzəm” adlandırdığı H.Şirazinin “bir gözəl və mənidar qəzəli”nin M.Ə.Rəcəizadə tərəfindən “başdan-başa hərcü mərc” tərcüməsi münasibətilə yazılmışdır. Qəzəlin tərcü-məsində yol verilən yanlışlıqları misra-misra aşkarlayan tənqidçinin Hafiz sənətinə böyük məhəbbəti, eyni zamanda, klas-sik şeir poetikasına dərin bələdliyi aşkar görünür. Uğurlu tərcümə üçün güclü təblə bərabər ruh uyğunluğunun da olmasını romantik şeirin tərcüməsində vacib şərt hesab edən tənqidçi buna nümunə kimi alman romantik şairi Hötenin Hafizdən tərcümələrini nümunə gətirir.

Ə.Hüseynzadə klassik romantik şeirə nə qədər böyük rəğ-bət bəsləsə də, yeni dövrün romantizmi onu daha çox məşğul edir. O, qələminin bütün gücü ilə Bayronu, Şilləri, Hüqonu, Höteni və başqalarını milli mühidə təbliğ edir, onların yaradı-cılıq sirlərini açmağa çalışır. Ə.Hüseynzadə bir tərəfdən adları çəkilən sənətkarların əsərlərindən tərcümələr edib “Həyat” və “Füyuzat”da dərc etdirir, başqa müəllifləri də tərcümə işinə hə-vəsləndirir, digər tərəfdən isə onların yaradıcılığı haqqında analitik xarakterli məqalələr yazıb nəşr etdirirdi.

“İngilis əsarı türk dilində və “Şilyon məhbusu” məqaləsin-də dünya romantizminin milli mühidə yayılmasının üç istiqamətini gerçəkləşdirir. Məqalə A.Cövdətin ingilis romantik şairi

Bayronun “Şilyon məhbusu” əsərinin türk dilinə tərcüməsi münasibətilə yazılmışdır. Öncə, müəllif bu uğurlu tərcümənin oxunmasını tövsiyə edir. Ə.Hüseynzadə ancaq tövsiyə etmir, tərcümənin sənətkarlıq keyfiyyətlərini açır. İkincisi, tərcümədən böyük bir parçanı məqaləsində verməklə, milli oxucunu romantik sənətin konkret nümunəsi ilə üzbəüz qoyur. Üçüncüsü, tərcüməni əldə bəhanə edib Bayronun həyat və sənət yolu, eyni zamanda, romantizmin nəzəri məsələləri ilə bağlı müfəssəl mülahizələr irəli sürür.

Ə.Hüseynzadə romantik sənəti ruhi aləmin tərcümanı kimi dərk edir və qiymətləndirir. Romantik sənətdə lirik “mən”lə şair “mən”in birləşməsindən söz açan Ə.Hüseynzadə göstərir ki, burda qəhrəmanın hiss və duyğuları, düşüncələri sənətkarın iç dünyasından güc alır. Romantik sənətin gücü də bu “iç dünya”dan püskürən hissin, duyğunun dərəcəsindən, məna və mahiyyətindən asılıdır. Ə.Hüseynzadə V.Hüqonun Bayron haqqındakı düşüncələrində romantik şeirin özünəməxsus cəhətlərini görür: “Bayronun öylə sözləri vardır ki, bütün bir ruhu təmsil edər. Öylə ahları vardır ki, bütün bir həyatı hekayə edər. Zənn olunur ki, onun qəlbi hər fikrə açılır və yıldırımlar saçan bir vulkan, bir yanar dağ kimi dərindən atəşin fikirlər fısqırır” (9,325-326). Bu, romantik sənətdə hissi başlanğıcın əsas olduğunu, poetik fikrin şair “mən”indən güc alaraq formalaşdığını təsdiq edir. Lakin V.Hüqonun Bayronda müşahidə etdiyi bu hiss, düşüncə nəhayətsizliyi ancaq fərdi “mən”in ifadəsi deyil. Bu hiss və duyğularda “bütün bir həyatı hekayə etmək” gücü vardır. Ə.Hüseynzadə Bayron romantizminin bu həyat gücünü önə çəkir. Tənqidçini Bayrona tərəf çəkən onun duyğu və düşüncələrinin hürriyyətə, vətən eşqinə köklənməsi, “bəlayi-istibdada qarşı” çevrilməsidir. Ə.Hüseynzadə Bayron sənətinin bu xüsusiyyətini romantizmin estetik prinsiplərindən biri kimi görür və təqdir edirdi. Onun öz məqaləsində “Şilyon məhbusu”ndan “hürriyyət haqqında binəzir olan mənzumə”nin

A.Cövdətin tərcüməsində verdiyi parçada zəncirə vurulmuş hürriyyət aşıqlərinin fədakarlığından bəhs olunur.

Ə.Hüseynzadənin təbliğ və təqdir etdiyi sənətdə qəhrəmanın vətən və hürriyyət aşıqi olaraq zindanlarda çəkdiyi zülmələr onun estetik konsepsiyasının həyati gücünü göstərir.

İSTİFADƏ OLUNMUŞ ƏDƏBİYYAT

1. Hüseyinzadə Ə. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Şərq-Qərb, 2007.
2. Köçərli F. Azərbaycan ədəbiyyatı. İki cildə. I cild. Bakı, Elm, 1978.
3. Köçərli F. Seçilmiş əsərləri. Bakı. Azərb. SSR EA nəşriyyatı, 1963.
4. Qarayev Y. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı. Elm, 1980.
5. Qənbərqızı R. Firudin bəy Köçərli və onun “Azərbaycan ədəbiyyatı” əsəri (müqəddimə). F.Köçərli. Azərbaycan ədəbiyyatı. İki cildə. I cild. Bakı, Elm, 1978.
6. Məmmədov A. Ədəbi-bədii tənqid və ədəbiyyatşünaslıq. Ədəbi tənqid (məq. məc.). Bakı. Yazıçı, 1981.
7. Məmmədov X. XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəlində Azərbaycan maarifçi realist ədəbiyyatı. Bakı. API-nin nəşri, 1978.
8. Məmmədov X. Azərbaycan ədəbi tənqidi XIX-XX əsrlərin hüdudunda. Bakı, 1998.
9. Məmmədov M. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Müntəxabat. Bakı. “Tural – Ə” NPM, 2002.
10. Mir Cəlal, F.Hüseynov. XX Azərbaycan ədəbiyyatı. Bakı, Maarif, 1982.
11. Nəbiyev B. Firudin bəy Köçərli. Bakı. Gənclik, 1984
12. Salamoğlu T. Tarixi və çağdaş ədəbi prosesə dair araşdırmalar. Bakı. “E.L.” Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, 2009.
13. Sultanlı V. Azərbaycan ədəbi tənqidi. Bakı. Azərnəşr, 2009.
14. Talıbzadə K. Sənətkarın şəxsiyyəti. Bakı. Yazıçı, 1978.
15. Talıbzadə K. Azərbaycan ədəbi tənqidinin tarixi. Bakı, Maarif, 1982.
16. Vəliyev Ş. Füyüzat ədəbi məktəbi. Bakı. Elm, 1999.
17. Vəliyev Ş. XX əsr Azərbaycan ədəbi tənqidində poeziya problemləri (1895-1917). Bakı. Elm, 2004.

M Ü N D Ə R İ C A T

MEYAR HƏQİQƏTDİRSƏ... (Yaqub Babayev)..... 3

GİRİŞ, yaxud, “PROBLEMLƏR”İN HƏLLİNİN
METODOLOJİ TƏRƏFLƏRİ HAQQINDA.....25

I BÖLMƏ TƏNQİDİ REALİZM ƏDƏBİ CƏRƏYANI

I.1. TƏNQİDİ REALİZMİN ESTETİKASI ƏDƏBİYYATŞÜNASLIQ MÜSTƏVİSİNDƏ	43
I.2. CƏLİL MƏMMƏDQULUZADƏ	61
I.2.1 “Qaranlıq dünya” – “zülmət səltənəti” ideyası və onun fəlsəfi-ideoloji əsasları	61
I.2.2. “Qaranlıq dünya” problemi və Mirzə Cəlilşünaslığın yeni mərhələsi.....	74
I.2.3. Novruzəli və Məhəmməd həsən əmi obrazları bədii mətn həqiqətləri kontekstində.....	87
I.2.4. Novruzəli – Vəli xan, Məhəmməd həsən əmi – Xudayar bəy münasibətlərinin tarixi və estetik mahiyyəti	111
I.2.5. Ədəbiyyatşünaslığın “Usta Zeynal” məntiqi	119
I.2.6. “Ölülər”in poetikası və İslam: Birləşən mövqelər	123
I.3. MİRZƏ ƏLƏKBƏR SABİR	155
I.3.1.Sabir realizminə elmi-nəzəri və metodoloji yanaşmanın bəzi aspektləri	155
I.3.2. Sabir yaradıcılığı milli ədəbi tənqidin obyektinə kimi	165
I.3.3. Sabir satirasında “ictimai yuxarılar”.....	179
I.3.4. Sabir satirasının dialoji-polifonik məzmunu: inkar və təsdiq pafosu	200
I.3.5. Mühacirət ədəbiyyatşünaslığı Sabirə metodoloji münasibət kontekstində	219
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	232

II BÖLMƏ MAARİFÇİ REALİZM ƏDƏBİ CƏRƏYANI

II.1. ƏBDÜRRƏHİM BƏY HAQVERDİYEV	237
II.1.1. Ə. Haqverdiyevin ilk hekayələri	237
II.1.2. Ə. Haqverdiyevin dramaturgiyası	251
II.2. NƏRİMAN NƏRİMANOV	280
II.2.1. N.Nərimanovun nəsrı (“Bahadır və Sona” romanı, “Pir” povesti)	280
II.2.2. N. Nərimanovun dramaturgiyası (“Nadir şah”).....	307
II.3. İBRAHİM BƏY MUSABƏYOV	310
II.3.1. İ. Musabəyovun hekayə və povestləri	310
II.3.2. “Neft və milyonlar səltənətində” romanı.....	332
II.4. SULTAN MƏCİD QƏNİZADƏ.....	352
II.4.1. “Məktubati- Şeyda bəy Şirvani” dilogiyası	352
II.4.2. “Allah xofu” hekayəsi. Tərcümə və təbdilləri.....	415
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	444

III BÖLMƏ ROMANTİZM ƏDƏBİ CƏRƏYANI

III.1.ABDULLA ŞAİQİN “HƏPİMİZ BİR GÜNƏŞİN ZƏRRƏSİYİZ” ŞEİRİ	446
III.2. CƏFƏR CABBARLININ DRAMATURGİYASI	463
III.3. ƏHMƏD CAVAD	513
III.4. UMGÜLSÜM SADIQZADƏ.....	585
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	596

IV BÖLMƏ ƏDƏBİ TƏNQİD

IV.1. FİRİDUN BƏY KÖÇƏRLİ.....	601
IV.2. SEYİD HÜSEYN	623
IV.3. ƏLİ BƏY HÜSEYNZADƏ.....	644
İstifadə olunmuş ədəbiyyat	660

Müəllifin əlaqə:
Tel: (050) 415-63-77
E-mail: tayyarsalamoglu@gmail.com

“Elm və təhsil” nəşriyyatının direktoru:
professor Nadir MƏMMƏDLİ

Dizayner: Kamran İbrahimov
Texniki redaktor: Rövşanə Nizamiqızı

Çapa imzalanmış 08.02.2021
Şərti çap vərəqi 41,5. Sifariş № 32
Kağız formatı 60x84 1/16. Tiraj 500

Kitab “Elm və təhsil” nəşriyyat-poliqrafiya
müəssisəsində səhifələnilib, çap olunmuşdur
E-mail: elm.ve.tehsil@mail.ru
Tel: 497-16-32; 050-311-41-89
Ünvan: Bakı, İçərişəhər, 3-cü Maqomayev 8 /4