

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU**

KAMRAN ƏLİYEV

**ƏDƏBİYYAT
TARİXİNƏ BİR BAXIŞ**

BAKI – 2013

**AMEA Folklor İnstitutu Elmi Şurasının
qərarı ilə nəşr olunur.**

**ELMİ REDAKTORU: İSA HƏBİBBƏYLİ
akademik**

**Kamran İmran oğlu Əliyev. Ədəbiyyat tarixinə bir
baxış. Bakı, “Elm və təhsil”, 2013, 302 səh.**

Kitabda müəllifin XIX və XX əsrlərdə yaşayıb yaratmış
Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin tanınmış nümayəndələrinin həyat və
yaradıcılığına aid məqalələri toplanmışdır.

Ə 4603000000 Qrifli nəşr
N-098-2013

© Folklor İnstitutu, 2013

XIX ƏSR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

M.F.AXUNDOV VƏ GEOPOLİTİKA

Azərbaycan ədəbiyyatı, mədəniyyəti və fəlsəfi fikri tarixində M.F.Axundov indiyə qədər bütün tərəflərdən öyrənilmiş və tədqiq edilmişdir. Bu araşdırmalar müxtəlif dövrlərin məhsulu olsa da, M.F.Axundovu işıqlı bir sima kimi təqdim etməkdən ötrü araşdırıcılara həmişə münbit şərait olmuşdur. Çünki mütəfəkkir sənətkar rəsmi vəzifəsinə görə – Qafqaz canişinliyinin səliqəli-sahmanlı əməkdaşı kimi, ədəbiyyatdakı novatorluğuna görə – bədii düşüncəyə yeni ideyalar, yeni janr və üslub gətirən sənətkar kimi, fəlsəfə tarixindəki həyatı idrak üsuluna görə – şüurun və materiyanın növbələşməsinə yanaşmada materialist kimi XIX əsrdə də, XX əsrin əvvəllərində də, sovet dönməsində də hakimiyyət və cəmiyyətin əsas təbəqələri tərəfindən qəbul edilmişdir.

M.F.Axundov ətrafındakı mübahisələrin də, ona yönələn tənqidlərin də qeyri-adi mənzərəsi var. Əslində bu mübahisə və tənqidlərin bir qismi filosof və yazıçının mövqeyindən asılı deyil, daha çox mübahisə və tənqid edənlərin yanaşmasından – yəni M.F.Axundovda axtarıqlarını görə bilməməkdən törəyirdi. Bir qism mübahisə və tənqidlərin mənbəyi isə M.F.Axundovu müqayisə etmək üçün ona tərəf müqabil tapılmamasında idi. Çünki M.F.Axundov özündən sonra çoxlarına – N.B.Vəzirova, Ə.B.Haqqverdiyevə, C.Məmmədquluzadəyə, C.Cabbarlıya səlaf ola bildiyi halda, onun özünün səlafi yox idi.

İndi burada ciddi bir məsələyə diqqət yetirməyə böyük ehtiyac var. Əslində M.F.Axundovun iki əsrə yaxın müddətdə

mütaliə edilməsi və öyrənilməsi canişinlikdən – rəsmiyyətdən kənar M.F.Axundovun mütaliəsi və tədqiqi deməkdir. «A.S.Puşkinin ölümünə Şərq poeması»nın elmi-nəzəri təhlili, Puşkini Lomonosov, Derjavin, Karamzinlə müqayisə edib onun «günəş» adlandırılması faktının qabardılması M.F.Axundovun Puşkinə sevgisinin, dueldə öldürülən Puşkinin Axundov tərəfindən yenidən dirildilməsinin təhlili deməkdir. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində və ümumiyyətlə Şərqdə yaranan ilk komediyaların bədii-sənətkarlıq məziyyətlərinin araşdırılması Molla İbrahimxəlil kimyagərə və dərviş Məstəli şaha – iksirə və cəduya inanan avam müsəlmana Axundov yanğısının, Lənkəran xanlığının və Heydər bəyin maddi-mənəvi iflasına, xan və bəyliyin süqutuna Axundov təəssüfünün üzə çıxarılması deməkdir. «Kəmalüddövlə məktubları»nın bir-bir açılıb oxunması Axundovun despota qarşı hiddət və qəzəbini görmək deməkdir. Amma bunların hamısı – sevgi, yanğı, təəssüf, qəzəb də zahiri tələrlə canişinliyə bağlansa da, canişinlikdən – rəsmiyyətdən kənar M.F.Axundovun sevgisi, yanğısı, təəssüfü və qəzəbi idi.

Bəs canişinlikdəki M.F.Axundov kimdir? Bəs ömrünün 44 ilini rəsmi dairədə keçirən M.F.Axundovu düşündürən ən ciddi problem nə idi?

Bu suallara hərtərəfli və elmi cavab verməkdən ötrü M.F.Axundovun geopolitik düşüncələrini öyrənməyə böyük ehtiyac var. Elə buradaca bir məsələni qabarıq şəkildə qeyd etmək lazımdır ki, «M.F.Axundov və geopolitika» probleminin öyrənilməsi indi siyasət aləmində kifayət qədər dəbdə olan «geopolitika» termini ilə bağlı deyil. Hərgah belə olsaydı, sadəcə, problemin aktuallığından söz açmaq, ona ötəri bir nəzər yetirmək də bəs edərdi. Lakin məsələ burasındadır ki, M.F.Axundovun geopolitik görüşləri «geopolitika» termininin özündən xeyli öncə, eyni zamanda, təbii şəkildə intişar tapıb

formalaşmışdır.

Bu təbiiliyin kökü haradadır?

XIX əsrə qədər, yəni M.F.Axundov zamanına qədər coğrafi biliklərin genişlənməsi ilə bağlı xeyli işlər görülmüş, bir çox coğrafi kəşflər heyrətlə qarşılanmış və bütün bunların bitib-tükənməz olması inamı qəti şəkildə formalaşmışdır. Dünya siyasətçiləri də coğrafiyanın siyasətlə əlaqəsinə vaxt ayırmağa, nədənsə, tələsməmişdilər. Lakin XIX əsrin əvvəllərindən başlayaraq qabaqcıl və inkişaf etmiş ölkələrdə geopolitik şüurun formalaşmasına doğru ilkin addımlar atılırdı. Müxtəlif ölkələrdə müstəqil coğrafiya cəmiyyətlərinin yaranması məhz belə addımlardan idi. Coğrafiya cəmiyyətləri 1821-ci ildə Parisdə, 1828-ci ildə Berlində, 1830-cu ildə Londonda, 1852-ci ildə Nyu-Yorkda, 1856-cı ildə Vyanada, 1867-ci ildə Romada, 1876-cı ildə Madriddə təsis edildi. Rusiyada isə belə bir cəmiyyət artıq 1845-ci ildən yaradılmış və hətta Rus Coğrafiya Cəmiyyətinin Qafqaz şöbəsi də açılmışdı. Məsələ burasındadır ki, M.F.Axundov bu cəmiyyətin Qafqaz şöbəsinin üzvü seçilmiş və daha fəal işə başlayaraq Adolf Berjenin rəhbərliyi altında hazırlanan «Qafqaz Arxeloqrafiya Komissiyası» məcmuələrinin tərtibçisi və tərcüməçilərindən olmuşdur. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Almaniyada 1852-ci ildə çap edilən məqalələrin birində M.F.Axundovun rus Coğrafiya cəmiyyətinin Qafqaz şöbəsinin üzvü olması xüsusilə qeyd edilir. Beləliklə, M.F.Axundovun bu fəaliyyət dairəsi və canişinlikdə tanış olduğu bir sıra məxfi və qeyri-məxfi materiallar istəməz onun geopolitik düşüncələrinin meydana çıxmasına təkan vermişdir.

Unutmaq lazım deyildir ki, M.F.Axundov dünya hadisələrinə geopolitik münasibətini rəsmi formada ifadə edə bilməzdi, çünki onun tutduğu vəzifə və rütbələr buna qətiyyətlə

imkan vermirdi. Başqa sözlə, o, general Vorontsov qarşısında rəsmi çıxış və bəyanatlardan məhrum idi. Bu məsələdə yalnız milli mövqedən yanaşmaq işi M.F.Axundovun öhdəsində qalırdı. M.F.Axundov da bu öhdəliyi həyata keçirmək üçün öz janrını tapmalıydı. Poema, komediya, povest, məktub janrları bax beləcə rəsmi janrlara alternativ kimi yarandı.

M.F.Axundovu ilk növbədə Qafqazın geopolitik mövqeyi düşündürürdü. Əvvələn, o, 1834-cü ildə Rusiyanın Tiflisdəki baş hakimi cənab Rozenin yanında mütərcim, 1844-cü ildə Qafqaz canişinliyi təsis edildikdən sonra vaxtilə Puşkinin də yaxşı tanıdığı Vorontsovun rəhbərliyi altında işləyirdi və Rusiyanın Qafqaza geopolitik marağının səbəblərini az-çox bilirdi. İkinci tərəfdən «Qafqaz» anlayışı artıq 1837-ci ildən «Şərq poeması» yazılardan onun bədii sözlüyünə daxil olmuşdu. Həmin poemanın sonluğu belə qurtarırdı:

Ey Səbuhi, qoca Qafqazda bitən gülləri də,
Yaralı şeirinə qat, Puşkinə göndər, göndər!

Burada Puşkinin «Qafqaz», «Qafqaz əsiri» əsərlərinə və Puşkinin, geniş mənada Rusiyanın Qafqaza olan siyasi marağına da işarə edilirdi. Hətta M.F.Axundovun 1854-cü ildə iştirakçısı olduğu Rus-Osmanlı müharibəsindən aldığı təəssüratla Zakirə yazdığı məktubunda «Doğmamış Qafqazda analar qorxaq» misrası ilə qafqazlı cəsarəti də nümayiş etdirilirdi. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, Qafqazın geopolitikada müstəqil siyasi aktyor kimi çıxış edəcəyinə M.F.Axundovun inamı çox az idi. Çünki Şeyx Şamilin rəhbərliyi ilə 1835-ci ildən başlayan azadlıq hərəkatı gün-gündən güclənməkdə davam edirdi. Lakin bir növ M.F.Axundovun gözləri qarşısında bu hərəkat özünə kifayət qədər tərəfdarlar toplaya bilmirdi. Hətta bununla bağlı faciəli bir məqam M.F.Axundov tərəfindən «Sərgüzəştimərdir-xəsis» komediyasındakı Heydər bəyin dili ilə bəyan

edilirdi. Yəni qaçaqmal gətirərkən tutulan Heydər bəy naçalnikə üz tutub deyirdi: «Naçalnik, mən hazırım ki, bu təqsirimi öz qanım ilə Dağıstanda padşahın düşmənlərinin qabağında yuyam». Buradan aydın olur ki, o zaman Azərbaycan cəmiyyə-tində Qafqazın müdafiəsinə qalxmaq istəyənlərdən çox, günah-larını yumaq üçün Qafqaza qarşı vuruşa atılmağa hazırlaşanlar daha üzdəydi. Hacı Qara kimilər isə «padşah gümrüyünə ildə əlli tükən xeyir verməklə» öz başlarının hayında idilər.

İkincisi, Qafqazda yenicə məskunlaşan Mkrtç və Ara-keller məqsədli şəkildə Qafqazın daxili bütövlüyünə əngəl törə-dirdilər. Necə ki Hacı Qara üzünü onlara tutub qəzəblə deyirdi: «Ta mən sizin ikinizi də şil-küt etməsəm, ölkə sizin əlinizdən dincəlməz, gəlib-gedənlər sizin əlinizdən qurtarmaz!» Deməli, Rusiya hələ Qafqaz yuxuda ikən Mkrtç və Arakelleri bu bölgə-də yerləşdirməklə Qafqaza dair öz geopolitik maraqlarını təmin etmişdi.

M.F.Axundova görə hər iki amil – həmrəyliyin formalaş-maması və əngəl törədən qüvvələrin fəallığı geopolitikada Qafqazın müstəqil çıxış etmək ehtiyatlarını tam tükəndirmişdi. Bu ehtiyatların yenidən bərpa olunacağı isə sual altında idi.

M.F.Axundovu maraqlandıran ikinci bir geopolitik müs-təvi özünü bərpa edə bilərdimi? Düzünə qalsa, bu barədə M.F.Axundovun qəlbinə bir nostalji və bədbinlik hakim idi.

Əvvəlcə onu qeyd edək ki, Qızılbaş-Osmanlı dilemması-nın aydın cizgiləri M.F.Axundovun 1852-ci ildə qələmə aldığı «Sərgüzəşti-mərdi-xəsis» komediyasında Heydər bəyin dili ilə verilmişdi. O, öz monoloqunda təəssüf hissi ilə deyirdi: «İndi nə karvan çapmaq olur, nə ordu dağıtmaq olur. Nə Qızılbaş döyüşü var, nə da Osmanlı döyüşü var! Əgər qoşuna getmək istəsən də gərək ancaq çılpaq ləzgilərin üstünə gedəsən. Əgər yüz min zəhmətlə birisini dağların dəlik-deyişindən çıxartsan,

bir dağarcıq, bir kürkdən başqa əlinə bir zad düşməyəcək».

Hanlı Qızılbaş və Osmanlı döyüşü ki, tamam Qarabağı qızıl-gümüşə boyadı?»

Cavanşir nəslindən olan Heydər bəy özünə bab meydan tapa bilmir. Don Kixot dəyirmanla üz-üzə qaldığı kimi, Heydər bəy də ona bənzər bir vəziyyətdə yaşayır. Lakin Heydər bəyin sözləri sübut edir ki, M.F.Axundov İran və Turan müstəvisində Qızılbaş və Osmanlı etnoslarını gördü.

Cəmişi bir il sonra, yəni 1853-cü ildə M.F.Axundov «Qafqaz» qəzetində «1618-ci ildə Bağdad yaxınlığında Türkiyə ordusunun vəziyyəti» adlı məqaləsini çap etdirir. Burada Məhəmməd Xudabəndi dövründə Səfəvi hakimiyyətinin zəifləməsi, Şah Abbasın hakimiyyət nüfuzunu yenidən qaytarması məsələlərindən söhbət açılır. M.F.Axundov Şah Abbasın «cəsarətli olmasını, işdə cəld tərpnəməsini, əlverişli cəbhələr seçməsini» təqdir edir və onu «fitrən partizan müharibəsi sərkərdəsi» adlandırır. Yazıçı bu məqalədə «türk ordusu rəislərindən olan, sadəlik və həqiqəti sevən bir türkün İstanbula, öz dostuna yazdığı məktub» üzərində daha geniş dayanır. Qızılbaş-Osmanlı döyüşlərinin geniş mənzərəsi barədə canlı təəssürat yaradır.

M.f.Axundov 1857-ci ildə yazdığı «Aldanmış kəvakib» povestində bu məsələlərə yenidən qayıdır. Povestin başqa bir adı «Hekayəti-Yusif şah» olsa da, əslində buradakı hadisələr şah Abbasın ətrafında cərəyan edir. Povestdə Sərdar Zaman xan Bəkir paşa Dəmirçioğlunun sərkərdəliyi ilə taifeyi-Osmaniyyənin Azərbaycana hücumundan və bu hücumun qarşısını «yolları pozmaq və körpüləri yıxmaq» vasitəsi ilə alınmasından bəlağətlə danışır.

Bütün bunlar M.F.Axundova aydın olduğu kimi, o, Qızılbaş – Osmanlı müstəvisinin geopolitik sistemdə arxaikləşdiyini də başa düşürdü. Bu müstəvinin yenidən bərpa oluna bilməyə-

cəyi fikri də M.F.Axundova tam aydın idi. Nəyə görə?

Birincisi, böyük Azərbaycan dövləti xanlıqlara parçalanmış, Araz çayı sərhəd olaraq iki yerə bölünmüş, sanki püşkətmə ilə Araz çayının şimal və cənubuna düşən xanlıqlar da XIX əsrin lap əvvəllərindən əriyib yox olmağa başlamışdı. Mirzə Fətəli Axundovun «Hekayəti-vəziri-xani-Lənkəran» komediya-sındakı əhvalatların «əlli il bundan ərdəmə» - 1800-1801-ci illərə köçürülməsi də çar üsuli – idarəsindən qorxmağın nəticəsi deyildi, əslində məhz bu həqiqətlə bağlı idi.

İkincisi, Qızılbaş və Osmanlı müstəvisinin əvəzində, İran-Rusiya, Osmanlı-Rusiya müharibələrini özünə hopduran yeni geopolitik sistem formalaşmışdı. Həmin parçalanmaya da fəaliyyətə düşmüş bu sistemin nəticəsi kimi baxmaq olardı.

Bütün bunlar əldən çıxandan sonra M.F.Axundov din üzərində fəlsəfi araşdırmalara başlayır. Gəlin əvvəlcədən etiraf edək ki, M.F.Axundov allahsız deyildi. O, «Zəmanədən şikayət» şeirində «qaza həqdən gətirmişdir» sözlərini işlədir. «A.S.Puşkinin ölümünə Şərq poeması» əsərində «Dostumuz getdi o dünyaya, kömək et, allah!» - misrasını yazır. Bir təcnisində «ya rəb» müraciəti aydın görünür. Müxəmməsində «tərsa qızı» və Məşhadan danışıdır. Zakirə məktubunda epitetlərdən biri «qibləgah»dır. Cəfərqulu xana yazdığı şeirlərin birində mollaların Qurana etinasızlığından və qiyamət günündən bəhs edilir.

M.F.Axundovun dinə dair fəlsəfi görüşləri geopolitikanın klassik qarşıdurması – müsəlman və kafir, islam və xristian ətrafındadır. Bu baxımdan mütəfəkkir şəxsiyyət 1868-ci ildə yazdığı «Həkim – ingilis Yuma cavab»ında müsəlman alimlərindən narazıdır: «Miladi 1768 tarixində Yum adlı bir ingilis həkim Hind və Bombey müsəlman alimlərindən bu fəlsəfi məsələni soruşmuş və onlardan cavab istəmişdir. Lakin bu

vaxta qədər islam alimləri tərəfindən bu məsələyə aid qəti, qanededici bir cavab verilməmişdir.

Məsələ budur:

Hər varlığa səbəb lazımdır, çünki heç bir varlıq öz-özünə vücuda gələ bilməz. O halda bir varlıq olan bir kainat da var ola bilmək üçün bir səbəbə möhtacdır ki, bu səbəb onun yaradanıdır».

M.F.Axundovun şəriətlə davası var idi. O, 1875-ci ildə Mirzə Yusif xan cənablarına yazdığı məktubunda («Yek kəlmə haqqında») «bütpərəstlərdən və müşriklərdən qul və kəndlər alıb-satmağa» qarşı çıxırdı. Avropada isə «Tövratın fitvasına» baxmayaraq, bu alqı-satqı dayandırılıb. Hətta bu barədə «Rus dövləti də bu yaxın zamanlarda Xivədə özbək tayfası ilə bir şərt bağlayıbdır». M.F.Axundov bir fikri də qəti söyləyirdi ki, «Mən oruc tutmuram, namaz qılmıram, mənə cəza vermək allahın işidir, şəriət nə üçün mənə hədd vursun və mənim haqqında əzab və cəzanı, hətta ölümü belə rəva görsün?».

M.F.Axundov «Con Stüart milli azadlıq haqqında» məqaləsində dində və qanunlarda olan məcburi hökmlərin əleyhinə çıxırdı. O yazırdı ki, «Hindistan brəhmənlərinin və Musa dininin peyrəviləri və Çin dövlət qanunlarına bağlı olanlar dəyirman atları kimidirlər ki, dinlərin və qanunların meydana çıxdığını tarixdən bu günə qədər onların halında heç bir dəyişiklik üz verməmişdir... Avropa əhalisi də papaların təsəllütü və katolik məzhəbinin şiddəti nəticəsində miladi tarixin ortasına qədər yuxarıda zikr olunan biçarələr kimi idi».

Eyni zamanda, müsəlman Şərqində mövcud olan təriqətlər, bu mənada M.F.Axundovun «Babilik əqidələri» məqaləsi də dinə söykənən geopolitik sistemin dirçəlməsini mümkünsüz edirdi. Kəmalüddövlənin «Mən külli-ədyanı puç və əfsanə hesab edirəm» deməsi də M.F.Axundov qəzəbinin nəticəsi idi.

M.F.Axundov orta əsrlər intişar tapmış quru və su dilemmasına əsaslanan və ən ali geopolitik prinsipi də nəzərdən qaçırmamışdır. Xatırladaq ki, onun «Yeni dünyanı fəth edən Xristofor Kolumbun tarixi» adlı tərcümə materialında bu məsələ geniş yer tapmışdır. Orada su və torpağa hakim olmaq ehtirası yeni dünya düzəninin əsası kimi verilmişdir. Mətnə deyilir ki, Portuqaliya şahzadəsi Henrix yəqin etdi ki, «dəniz üzərindən səfər etdikdə Afrikanı keçib Hindistana çatmaq və Afrika qitəsinin bütün sahillərini kəşf etmək mümkün olacaqdır. Bu səfərdən böyük qazanclar əldə etmək və öz vətəni olan Portuqaliyanı naməlum yerlərin məhsulu ilə doldurmaq mümkün olacaqdır».

«Kəmalüddövlə məktubları»nın birinci məktubu da belə başlayır: «Ey mənim əziz dostum Cəlalüddövlə, axır sözüənə baxdım, ingilis və firəng və Yengi-Dünya səfirindən sonra İran torpağına səfər etdim. Amma peşman olmuşam. «Ciyərim kabab oldu». Cəlalüddövlənin su və qurunu müqayisə etmək təfəkkürünün nəticəsidir ki, İran geri qalmış, dünya siyasətindən bir növ çıxmış ölkə təsiri bağışlayır.

M.F.Axundov dəryanın fəth olunmasının nə qədər böyük əhəmiyyətə malik olduğunu yaxşı bilirdi və Zakirə məktubunda İngiltərəni «dəryada nəhəng» adlandırırdı.

Lakin bu məsələdə də M.F.Axundov Azərbaycanın geopolitik müstəvidə yer tutmasına şübhə ilə yanaşırdı. Burada əsas səbəb müsəlman ətaləti və geriliyi idi. Hətta onun qəhrəmanları da su məsələsində elə bir çeviklik göstərə bilmirlər. Necə ki «Hacı Qara» komediyasında Hacı Qara Araz çayına düşərək boğulmaq təhlükəsi qarşısında qalır, Lənkəran xanın vəziri isə «dərya üzündə seyrə çıxır və batır».

M.F.Axundov Azərbaycanı geopolitik müstəviyə çıxara biləcək şəxsiyyətlər də görə bilmirdi. Nəsrəddin şahdan isə heç

nə gözləmək olmazdı. Axundova görə bunun üçün Rusiyada islahatlar müəllifi olan Boris Qadunov, İngiltərədə burjuva dövlətini möhkəmləndirən Palmertsen, Prussiyada və Almaniyada mərkəzləşmiş dövlət yaradan I Vilhelm və Bismark, İtaliyanın xalq qəhrəmanı Haribaldi, Fransada burjuva quruluşunun fəal iştirakçısı V.Adolf Tyer, ABŞ vətəndaş müharibəsindən qalib çıxaran Linkoln kimi şəxsiyyət olmalıdır.

M.F.Axundovun geopolitik görüşləri ədəbi-elmi mübahisələrin mərkəzi problemlərindən olan Axundovun Füzuliyə münasibətinə də aydınlıq gətirir. Belə ki, M.F.Axundov «Nəzm və nəsr haqqında» məqaləsində yazır: «Füzuli şair deyil və xəyalında əsla təsir yoxdur; ancaq nazimi – ustadır». Qəribədir ki, o, Füzuli ilə müqayisədə Firdovsi və Nizamini şair hesab edir, onlara yüksək qiymət verir. Əsil həqiqət budur ki, Firdovsi və Nizami yaradıcılığında geopolitik düşüncə imkanları genişdir. İnsanın mənəvi dünyasının və insanın Tanrıya doğru yüksəlişini inikas etdirən Füzuli isə dünyaya geopolitik baxışdan tam uzaqdır. O yalnız bircə dəfə Şah İsmayıl Xətayinin adını tutduğu «Bəngü Badə» əsərində bu məsələyə yaxınlaşmış, lakin alleqorik örtük bu yaxınlaşmanı da alt-üst etmişdir. Bəs onda nə etmək lazımdır?

M.F.Axundovun «Yeni əlifbanı işə salmaq» cəhdləri yalnız əlifba məsələsi deyildi. O, əlifbanı hərfən dəyişməklə bərabər ona daha geniş mənada yanaşırdı və hər şeyi yenidən əlifbadan başlamağı nəzərdə tuturdu.

Bəs geopolitik sistem üçün Axundov nə təklif edirdi?

M.F.Axundov aydınca görürdü ki, Qriboyedov, Puşkin, Lermontov Şərqə doğru gəlirlər, onların ardınca Rusiya tələsir. Bayron və ingilis tacirləri Şərqə yol alırlar, onların ardınca İngiltərə addımlayır. Aleksandr Düma və fransız orientalistləri Şərqi ələk-vələk edirlər, onların izi ilə Fransa hərəkətə başlayır.

Bodenştedt Şərq nəğmələrini mənimsəyir və sonra Almaniya Napoleonun dərslərindən ibrət götürməyib Şərqə yeriir.

Axundovun əsərlərində də belə bir mənzərə müşahidə olunur. Müsyo Jordan həkim-nəbatat, Frans Fok, kazaklar artıq Azərbaycanda – Şərqdəirlər. Kəmalüddövlə Avropanı gəzib İrana-Şərqə qərbli kimi qayıdır.

Məsələ aydındır: Şərq Qərbə doğru hərəkət etməlidir! – Axundovun geopolitik sistemində aparıcı deviz budur.

HACI QARA OBRAZI «TƏMSİLAT»IN BƏDİİ SİSTEMİNDƏ

Bizim elmi ədəbiyyatşünaslıqda M.F.Axundovu filosof kimi, tənqidçi kimi, yazıçı və dramaturq kimi öyrənərkən, onu bütün hallarda yeni ədəbiyyatın banisi hesab etmişlər. Böyük şəxsiyyətlər yalnız öz taleləri üçün deyil, özündən sonra gələnlər üçün də düşünməyə, hərəkət etməyə geniş imkanlar açırlar. Axundov da belədir. Hətta bəzən Tiflis canişinliyindəki xidmətində xalqın taleyinə yönələn yangıya qiymət vermək Axundovun vətəndaşlıq təəssübünü göstərmək mənasında deyil, bizim ədəbiyyatşünasların özlərinin vətəndaşlıq axtarıcılığı ilə bağlı olmuşdur. Tərcüməçi Axundovun fəaliyyətinə qara yaxmaq niyyəti də əslində bir çox tənqidçilərin uzun illər boyu gizli qalan duyğularını təzahür etdirir. Hər iki halda M.F.Axundov böyükdür: birincidə vətəndaş tərbiyə edir, ikincidə öz müasirlərinin bugünkü bir çox xələflərinin maskasını yırtır.

M.F.Axundovun həyatı kimi, müxtəlif yolları, keçidləri olan sənəti də həmişə maraqlı doğurmuşdur. Nə qədər qərribə olsa da, Axundovun bədii yaradıcılığının hər mərhələsinin öz janrı ölçüsü var. 1850-55-ci illər Axundov ömrü komediyalara bağlı ömürdür. 1857-ci ildə «Aldanmış kəvakib» – yeni nəsr əsəri meydana çıxır. 1857-63-cü illər əlifba uğrunda mübarizənin qızğın illəridir. 1863-cü ildə İstanbuldakı əlifba ilə bağlı uğursuzluq Axundovun yeni addım atmasına təkan verir. 1863-65-ci illərdə «Kəmalüddövlə məktubları» fəlsəfi traktarı yaranır. Beləliklə, hər bir janrı Axundov yaradıcılığında tam mərhələsinə keçirəndən, ömrünü başa vurandan sonra yeni janrı dünyaya gəlir. Poeziyada isə bu yaradıcılıq qanununun pozulması

onun özünün həyatı ilə bağlı məqamlarda mümkün olmuşdur.

Bədii yaradıcılığın belə bir sirli-sehrli əlaməti Axundov sənətinin bir çox cəhətlərinin hələ öyrənilmədiyinə tam əsas verir. Çünki təkcə dramaturq kimi onun yaradıcılığında elə qatlar vardır ki, onlar Axundova münasibətdə yeni ədəbi nəsilin formalaşmasını gözləyir. Bu mənada sadə bir suala cavab verək: Hacı Qara obrazı necə yaranmışdır?

«Hacı Qara» pyesi dramaturqun sonuncu pyeslərindən olduğu üçün əvvəlki əsərlərində rast gəlinən bəzi bədii formalar bitkinləşmişdir. Məsələn, «Kimyagər» əsərində Molla Həmid nuxuluları belə qarşılayır: «Əleyküm-salam. Xoş gəlibsiniz, səfa gətiribsiniz. Buyurun çadıra, əyləşin, rahat olun». /s. 29/. Hacı Qara isə bəyləri belə qarşılayır: «Vəəleyküməssalam. Hacı belə sizin qadanızı alsın. Buyurun içəri, əyləşin. /Bəylər dükanə girib oturlar/. Xoş gəldiniz, ağrınızı alım, səfa gətirdiniz. Bu dükan sizə peşkəşdir. Çübüqmü çəkirsiniz, qəlyanımı istəyirsiniz?» /s. 134/.

Göründüyü kimi, qonaq qəbul etmədə Hacı Qara eynən Molla Həmiddir, ancaq Hacı Qara ondan çox təcrübəlidir. Necə deyirlər, Molla Həmid dilini bir az da şirinləşdirib, müəyyən qədər təcrübə qazanıb Hacı Qaraya çevrilib.

Yenə «Kimyagər» əsərində Məşədi Cabbar tacir deyir: «Molla mənim özümün pulum var, amma tamam nisyədir. Tezliklə ələ gətirmək çox çətinidir. Əgər mümkün olur isə, mənim üçün Hacı Rəhimdən min manat al, iki dükanım var, yanında girov olsun.

Hacı Kərim Zərgər. Min manat da mənim üçün al, evimi girov verirəm.

Ağa Zaman Həkim. Min manat da mənim üçün al, kəndim girov olsun» /s. 24/.

Bütün bunlar «Hacı Qara» əsərində ayrı-ayrı bəylərin

dilindən deyil, yalnız Əsgər bəyin dilindən deyilir: «Məgər mənim özümün pulum var? Mən dediyim budur ki, Hacı Qara ağcabədilidən ki, sövdəgər və dövlətli kişidir, pul götürürük, gedərik, mal gətiririk, satırıq, onun pulunu özünə rədd edərik, qazancı bizə qalar» /s. 127/.

Tam aydın görünür ki, hər iki dialoqda fikir eyniliyi vardır. Lakin «Hacı Qara»da ifadənin bitkin forması tapılmışdır. Bu forma Hacı Qaranın özünü də Hacı Rəhimdən qabarıq verməyə imkan yaratmışdır, yəni diqqəti toplamış və istiqamətləndirmişdir.

Hacı Qaranın xəsisliyinin birbaşa ifadəsi də müəyyən bədii mənbəyə söykənir. Aydındır ki, Tükəz ərinin xəsisliyini «uşaq aşıq yığan kimi, bu qədər pulu yığıb nə eləyəcəksən?» /s. 139/ fikri ilə səciyyələndirir. Hacı Qara da öz xəsisliyi barədə o qədər pis demir: «Mən həmişə özüm atama Quran oxuyuram. Pul ilə mən ömrümdə Quran oxutduğum yoxdur» /s. 134/. Amma bu tədqimatlar Ziba xanımın Vəzirə dediyi aşağıdakı fikrə bələdər: «Bacını mənə tanıdırsan?» Sənin bacın xəsislikdən pəniri şüşəyə qoyub çöldən əppək batırır» /s. 102/.

Hacı Qaranın bir çox xarakterik xüsusiyyətlərinin formalaşması isə «Xırs quldurbasan» komediyası ilə bağlıdır. M.F.Axundovun «Hekayəti-xırs quldurbasan» əsərini «Hacı Qara» komediyasının yaranması üçün baş məşq də hesab etmək olar. Uzun müddət «Xırs quldurbasan» əsərinin «Vəziri-xanilənkəran» əsərindən sonra və «Hacı Qara»dan əvvəl yazılmasını iddia edənlər və Axundovun bəzi əsərlərinin nəşrində bu ardıcılığı qoruyanlar çox güman ki, indiyə qədər xüsusi tədqiq olunmamış həmin gizli sirrə əsaslanmışlar.

«Xırs quldurbasan» komediyasından belə bir səhnəni xatırlayaq:

«**Tarverdi.** Mən getməyə müzayiqə eləmirəm, amma

üstümdə heç bir yaraq yoxdur. Bilirəm necə edim. Yaraq üçün evə getsəm atam duyacaqdır.

Namaz. Evə niyə gedirsən? Mənim qılıncımı, tufəngimi, tapançamı götür, xançal da öz belində var. Qoy mən səni geyindirim, yaraqlandırım. /**Başlayır yaraqları onun üstünə taxmağa**/.

Tarverdi. Dəxi başqa nə götürüm?

Namaz. Olan bəsdir, bular ilə bir qoşun qırmaq olar; dəxi artıq nəyinə gərəkdir?

Zalxa. Vay aman, Tarverdi, necə heybətli oldun? Səni görün kimi adamlar qaçacaqlar /s. 78/.

Eynilə Hacı Qara da «tufəng-tapançasını, xəncərini, qılıncını götürür, yığır qabağına» /s. 138/. Bundan sonra müəllif Hacı Qaranın geyinməsini təsvir etmir. Çünki oxucu istər-istəməz Tarverdinə xatırlayır. Başqa sözlə, qaçaq malı dalınca gedən Hacı Qara quldurluğa gedən Tarverdinin özüdür.

İkincisi, Hacı Qara ilə Tarverdinin qorxaqlığı eyni səviyədədir, eyni dərəcədədir. Yalnız Hacı Qaradakı lovğalıq bir az artıq görünür. Məsələnin aydınlığı üçün aşağıdakı məqamlara diqqət verək. Tarverdinin Fokla qarşılaşdığı səhnə:

«**Tarverdi.** Vallah, mənim var-yoxum budur, al məndən əl çək.

Fok. Vallah, bundan artıq tamam səfərimdə bir zad qazanmışam, al, məni burax» /s.82/.

Hacı Qara isə Mkrtiç və Arakelə deyir: «Bu sözlər ilə məni aldada bilməzsınız. Mən siz deyənlərdən deyiləm. Mən bilirəm ki, siz kimsiniz. Ta mən sizin ikinizi də şil-küt etməsəm, ölkə sizin əlinizdən dincəlməz, gəlib-gedənlər sizin əlinizdən qurtarmaz».

Burada isə ayrıca qeyd etmək lazımdır ki, Tarverdinin qorxaqlığına Lənkəran xanının vəzirinin lovğalığı qatışaraq,

Hacı Qarada qovuşuq halda üzə çıxmışdır. Çünki vəzir vaxtilə belə deyirdi: «Xan ki həmişə belə işlərə həvəsi var, hökmən buyurdu, gərək Teymur ağa ilə gülüşəm. Çarəm kəsilib, ayağa durub tutuşduq, qeyrət mənə əl verib, bir dəqiqə çəkməyib Teymur ağanı çəkdim pişləngə, dəxi bilmirəm necə yerə vurmuşam ki, biçarə uşaq bihiss yerdə nəqş bağladı, ancaq yarım saatdan sonra özünə gəldi» / s. 109/.

Amma həqiqət belədir ki, vəzirdə qoçaqlıqdan əsər-ələmət olmadığı kimi, Hacı Qaradan da bunu ummaq mümkün deyil. Aşağıdakı səhnə bunu tamamilə sübut edir:

«**Mkrıç.** Ay allah bəndəsi, bizi nahaq yerə niyə öldürsən?

Hacı Qara. Tərpənməyin. /Sonra üzün Kərəməliyə tutub/. A gədə, Kərəməli, mən buları əyləmişəm, tez qaç, qurtar.

Kərəməli. Ay ağa, geri qaçım, ya irəli.

Hacı Qara. Gic oğlu, gic, geriye hara qaçacaqsan? Genə Araza qayıdıb gedəcəksən? İrəliyə qaç qurtar, tez». /s. 152/.

Göründüyü kimi, əvvəlcə Hacı Qaradakı qorxaqlıq gizli formadadır və özünü büruzə vermir. Həm də belə bir təbii amil var ki, Hacı Qara müəyyən qədər Tarverdidən cəsarətli görünməlidir. Çünki Tarverdinin itirməyə heç bir şeyi olmadığı halda, Hacı Qara qızıl pula aldığı malları müəyyən formada qorunalıdır. Hətta xəsis Hacı Qaranın havayı yerə-göyə güllə atmasının da mənası onun qorxaqlığı ilə bağlıdır.

Üçüncüsü, Tarverdi və Hacı Qara məcburi şəkildə düşükləri vəziyyəti Divanbəyiyə və Naçalnikə eyni cür izah edirlər.

«**Tarverdi:** Ağa, başına dönüm, məni yoldan çıxartdılar. Mən bir fəqir, dinc adamam. Mənə dedilər ki, sən qorxaqsan; mən də qorxumdan ki, mənə ürəksiz deməsinlər, quldurluğa getdim» /s. 97/.

«**Hacı Qara**: Evin yıxılısın mənim evimi yıxan. Qan qusasan məni Qana çalxayan. İmansız öləsən məni bəlaya salan. Mən harda, divan harda. Mən silistdən qaçırdım, genə silistə düşdüm (s. 155)».

Hacı Qara obrazında dramaturqun başqa bir bədii niyyəti də həyata keçmişdir. Bu, bitkin realizmə doğru hərəkətin məzmunu ilə səciyyələnir. Heç şübhəsiz, elə əvvəldən dramaturqun cəmiyyəti içəridən təsvir etmək məqsədi olmuşdur. İlk komediyasında «Nuxulular» obrazının yaradılışı həmin yolda ilk addım idi. Ancaq gəlin görək «Nuxulular» obrazında cəmiyyətin daxili qatları açılırmı? Məncə, kifayət qədər yox. Hətta baş qəhrəman Molla İbrahimxəlil kimyagərin işi və seçdiyi məkan da cəmiyyətə müdaxilədə bitərəf mövqedir. Cəmiyyətdən kənarada olan dağlara çəkilərək, adamların həyat və məişətinə yad olan iksirlə fəaliyyət özü də bunu təsdiq edir.

Dərviş Məstəli şahın xarakterində də cəmiyyətə münasibət mənasında kimyagərlik vardır. Burada iksir sadəcə olaraq cadu ilə əvəz olunur. Məstəli şahın Hatəm xan ağanın evinə gəlib orada cadukunluq etməsi faktı da cəmiyyətə müdaxilənin faktı kimi özünü doğrultmur. Birincisi, o, cəmiyyət həyatında mühüm mövqe tutan Hətəmxan ağı ilə heç bir əlaqəyə girmir, ikincisi, Hatəmxan ağanın səsini eşidən kimi pərdə arxasında gizlənir. Bu pərdə – bu bədii detal, isə şərtidir və Nuxadan Xaçmaz dağlarına qədər olan məsafənin eynidir.

«Hekayəti-xırs qurdurbasan» komediyasında da oba ilə hadisələrin baş verdiyi dərə arasındakı məsafə yenə də dramaturqun cəmiyyətə müdaxiləsinin dərəcəsinə ifadə edir. Mirzə Fətəli Axundovun «Sərgüzəşti-vəziri-xani-Lənkəran» komediyasında isə hadisələr birincisi, adamların həyatına və psixologiyasına yad olan bir dairədə cərəyan edir, ikincisi, Teymur ağa özü iki dəfə pərdə arxasında gizlənməli olur və deməli,

cəmiyyətə tam müdaxilə yenə də baş tutmur. Bütün bu proses, bu axtarış yalnız Hacı Qaranın dükanında həqiqət ola bilər: cəmiyyət içdən görünür.

Mirzə Fətəli Axundovun «Hekayəti-molla İbrahimxəlil kimyagər» komediyasının məzmunu hamıya yaxşı tanışdır. Pyesin elə birinci məclisində belə bir məqam vardır ki, ayrı-ayrı peşə sahibləri – tacir, həkim, mülkədar, hətta zərgər Molla İbrahimxəlildən gümüş almaq barədə söhbət edirlər. Bu söhbətin də mərkəzində haradansa pul əldə etmək məsələsi dayanır. Belə bir vaxtda Molla Salman deyir: «Əgərçi nəqd pulunuz yoxdur, amma mən pullu Hacı Rəhim ilə dostam, əgər bir ilə on-on iki fayda və möhkəm girov verməyə razı olursanız, mən onda sizə və özümə nə qədər pul istəsəniz ala bilərəm» /s. 24/.

Burada nəzərə çarpacaq birinci cəhət odur ki, Molla Salman Molla İbrahimxəlilin qazanması üçün şərait yaradır. Bir-birindən uzaq məsafələrdə olan, biri Xaçmaz dağlarında, digəri isə Nuxanın özündə fəaliyyət göstərən bu ki molla arasında sanki «simsiz teleqraf» vardır.

İkinci cəhət isə bilavasitə bizim problemimizlə bağlıdır. Yəni «pullu Hacı Rəhim» Axundovun təsadüfən xıtarlatdığı obraz deyil. Yenə diqqət verək: tacirin, həkimin, mülkədarın, zərgərin, yəni bu varlı adamların öz pullarını xərcləməyib borc pul axtarması kimyagərin iksirinə şübhə ilə yanaşmaqdan irəli gəlir. Burada biclik öz-özünə aydın görünür.

Digər tərəfdən dramaturq Hacı Rəhim adlı sələmçinin də fəaliyyətinin üstündən sükutla keçə bilmir. Lakin Hacı Rəhim bir dəfə də olsun səhnədə görünmür. Ona görə də belə təsəvvür etmək olar ki, bu sələmçi piştaxta arxasında oturan Hacı Qara deyil, hələlik pərdə arxasında gizlənən Hacı Qaradır. Belə olanda Ağcabədi ilə Nuxa arasındakı məsafə də götürülmüş olur.

Bu cür tacir tipinə bir də Lənkəranda rast gəlirik. Maraqlıdır ki, o da elə Hacıdır – Hacı Salah. Lənkəran xanının vəziri Hacı Salahın Rəştə gedəcəyini bilib onu yanına çağırtdırır və qızıl verib nimsənə tikdirməyi tapşırır. Hacı Salah Hacı Rəhimdən fərqli olaraq səhnədə müəyyən qədər görünür və tez də səhnədən çıxıb gedir. Oxucunun əsas narahatlığı onunla bağlı olur ki, Hacı Salahın Rəştə gedib-getməməsi, yaxud necə getməsi və qayıtması naməlum qalır. Xanın ölümü hər şeyi yaddan çıxarır. Hətta Hacı Salah barədə nəsə bir məlumat vermək Axundovun da yadından çıxır. Amma onu da unutmaq olmaz ki, mən deyərdim, hətta bu daha çox maraqlıdır ki, dramaturq Hacı Salahın simasında Hacı Qaranı yaratmağa tam yaxınlaşır. Bəs bu yaxınlaşma özünü nədə göstərir?

Məlumdur ki, komediyada komik xarakterin yaradılması komik vəziyyətin yaradılmasından daha çox asılıdır. Məsələn, Molla İbrahimxəlil kimyagərə aid olan xarakterik bir komik vəziyyətlə rastlaşmaq çətindir. Kimyagərin öz ağılı ilə düzəltməyi fırlıdaq formasının komik vəziyyətlə heç bir əlaqəsi yoxdur. Yaxud dərviş Məstəli şahın təşkil elədiyi fal oyununun komikliklə bağlanması son dərəcə cüzidir. Beləliklə, o həqiqəti söyləmək istəyirik ki, Axundov Hacı Qara üçün komik vəziyyətin kəşfində xeyli düşünməli olub. Hacı Salahın Rəştə getməsi məlumatının özü isə Axundovun bədii təxəyyülündə Hacı Qara üçün axtarılan komik vəziyyətin ən böyük təkəni olub. Deməli, gələcək Hacı Qara obrazını İrana keçirmək və bu gedişdə ən səciyyəvi komik vəziyyət yaratmaq ideyası «Sərgüzəşti-vəziri-xani-Lənkəran» əsərinin yazılışında meydana çıxıb. Sonra isə Araz çayı obrazının Axundov təxəyyülündə meydana çıxan komiklik şərtisi Rəştin Təbrizlə əvəz olunmasını zəruriləşdirmişdir.

M.F.Axundov əsərlərinin coğrafiyası belədir ki, hər bir

əsərdə məkan uzaqlaşmağa doğrudur: Nuxa, Təklə-Muğanlı obası, Şəmsəddin mahalı, Lənkəran, Təbriz, Qəzvin, Hindistan... Lakin Lənkərandan təzədən geriyyə – Ağcabədiyyə qayıtmaq işi sənətin hökmünün günahıdır. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, «Hacı Qara» əsərində də hadisələrin müəyyən qədər Təbrizlə əlaqədar inkişafı bu sistemin ahənginə o qədər də xələl gətirmir. Ancaq Ağcabədi faktıdır, ondan qaçmaq olmaz.

Digər tərəfdən, Hacı Qaranın tarixi şəxsiyyət olması məsələsi varsa, bu, qaçılmazdır. Bizcə, mühüm səbəb Araz çayının komik vəziyyət üçün açdığı imkandır. Hətta buraya xüsusi tədqiqata ehtiyacı olan Araz çayı ilə bağlı ictimai mündəricəni də əlavə etmək olar. Ümumiyyətlə, M.F.Axundov Lənkərandan İrana keçmək üçün geriyyə qayıdıb məhz Arazdan keçməli idi. Araz isə simvolikdir. Xatırladaq ki, Müsyo Jordan da Arazdan keçib qayıdır.

Mirzə Fətəli Axundovun «Hekayəti-Molla İbrahimxəlil kimyagər» komediyasında belə bir incə yer var. Hacı Kərim Zərgər deyir: «Şeyx salah öz gözü ilə görübdür ki, Əylis erməniləri iyirmi beş min manat sikkəli pul gətirib Molla İbrahimxəlildən əlli pud xalis gümüş alıb aparıblar» /s. 24/. Sonra Molla İbrahimxəlil də nuxululara deyir: «Keçmiş və əldəki kürələrin gümüşünü Əylis erməniləri alıblar» /s. 32/. Burada Əylis erməniləri vasitədir və Axundovun nöqtəyi-nəzərindən Azərbaycan həyatına müdaxilə qüvvəsidir.

«Dərviş Məstəli şah» əsərində Məstəli şah iranlıdır və onun Qarabağ vilayətinə gəlməsində bir faciə vardır. Müsyo Jordan da Parisdən Qarabağa gəlib. Güman ki, Axundov onu sadəcə Nəbatat həkimi kimi verməmişdir. Nəbatat həkimi və Parisdə inqilab olan kimi geriyyə qayıtmaq məsələsi Axundovun nəşə gizli bir fikrini ifadə edir.

Sonra bu əsərdə toy məsələsi meydana çıxır. Şahbaz

bəylə Şərəfnisə xanımın evlənmək məsələsi qarşıda durur. «Hekayəti-xırs quldurbasan» komediyasında bu motiv davam etdirilir. Bayram və Pərzad, Tarverdi və Pərzad xətləri bu qəbildəndir. Burada isə başqa bir əcnəbi vardır: Frans Fok.

«Sərgüzəşti-vəziri-xani-Lənkəran» komediyasında isə yenə evlənmək məsələsi – Teymur ağanın Nisə xanımı istəməsinin şahidi oluruq. «Hacı Qara»da isə Heydər bəyin toyudur.

Bütün bunlar Hacı Qara obrazının Axundov bədii sistemində doğrulması, inkişaf etməsi və formalaşması məsələlərini tam əhatə edir.

1985

A.BAKIXANOVUN ƏDƏBİ İRSİ*

Abbasqulu ağa Bakıxanov Qüdsi Azərbaycan ictimai-fəlsəfi, ədəbi-bədii fikrinin inkişafında mühüm xidmətləri olan şəxsiyyətlərdəndir. Onun həyat və yaradıcılığı həm öyrənmək üçün zəngin material verir, həm də zəruri tədqiqat tələb etdiyinə görə əhəmiyyətli və mənalıdır.

Uzun müddət A.Bakıxanovun ədəbi-bədii irsinin çox mühüm hissəsi naməlum qalmış, hətta itməsi haqqında mülahizələr də olmuşdur. Lakin bu ehtimallar çox yaşamadı. Qocaman mətnşünas alim Məmmədağa Sultanov həmin əsəri tapıb ilk dəfə 1964-cü ildə «Bədii əsərlər» adı ilə çap etdirdi. Təxminən on il sonra oxucular M.Sultanovun əməyi sayəsində A.Bakıxanovun əsərləri ilə təkrar və bir qədər də geniş şəkildə tanış oldular. Nəhayət, daha on il sonra görkəmli yazıçının bədii yaradıcılığını əhatə edən kitab yeni əlavələrlə nəşr olunmuşdur. (Abbasquluğa Bakıxanov Qüdsi. «Seçilmiş əsərləri», Yazıçı, 1984). Bu kitabın da yenə tərtibçisi, müqəddimə, qeyd və şərhlərin müəllifi ədəbiyyatşünas M.Sultanovdur.

A.Bakıxanov tarixi keçidin yaradıcı şəxsiyyəti olduğu üçün onun bədii əsərləri də bir növ Azərbaycan ədəbiyyatında keçid mərhələsini səciyyələndirir. «Kitabi-Əsgəriyyə» əsəri də həmin həqiqəti sübut etməkdədir. Belə ki, əsər dastan poetikası əsasında yazılmış yeni, ilk bədii nümunələrdən biridir. Bu cəhət hekayədə şeirlə nəsrin növbələşməsi amilində yox, həmçinin sujet və kompozisiyada da özünü doğruldur. Digər tərəfdən «Kitabi-Əsgəriyyə»dəki obrazlar əhval ruhiyyələri, müəllifin dili ilə desək, «ovqat»ları ilə klassik poema qəhrəmanlarının

* Professor Kamran Məmmədovla birgə yazılmışdır.

xələfləridir. «Təhzibi-əxlaq» və «Nəsihətlər» isə müəllifin ədəbi-ictimai fikir tarixinizdəki mövqeyinin daha dəqiq müəyyənləşdirilməsinə geniş imkanlar açır. Qeyd edək ki, «Təhzibi-əxlaq» yazığının əsərlər toplusuna ilk dəfə daxil edilmişdir.

Görkəmli mütəfəkkirin söhbət açdığı etik-estetik kateqoriyalar müəllifin geniş və zəngin biliyi haqqında təsəvvür yaratmaqla onun əqidəsi, məsləki barədə ciddi məlumat verir. A.Bakıxanov yazır: «Əxlaq gözəlliyi haqqında demək lazımdır ki, bu xasiyyət hər kəsdə fitri olarsa, onun dostu çox olar. Çünki o, səbəbsiz heç kəsi incitməz, özünün başqası tərəfindən incidilməsinə də çox fikir verməz, ona güzəşt edər» («Təhzibi-əxlaq»). Yaxud: «Mən nə qədər axtardımsa, uşaqların təlimi üçün elə bir kitab tapa bilmədim ki, o asan və anlaşılan bir dil ilə onların əxlaq gözəlliyinə dəlalət etsin» («Nəsihətlər»).

Əxlaqi gözəlliyin mahiyyətinin şərhı və əxlaqi gözəllik uğrunda mübarizə A.Bakıxanovun fəlsəfi görüşləri ilə yanaşı onun ictimai idealını da müəyyənləşdirir. Hətta onun «uşaqların təlimi üçün» kitab hazırlamaq cəhdi də bu idealın işığında mənalı görünür.

Böyük mütəfəkkirin nəsihətləri əslində orta əsrlərdəki bədii diadaktikanın davamı idi. Lakin onun nəsihətləri ənənəvi didaktikanın normalarını pozmuş, yeni hüdudlara çıxmışdır. A.Bakıxanovda didaktika ağılın mövqeyinin şərhı idi: «Hər işi öz ağılının təsdiqi ilə gör...», «Ağıldan və elmdən daha yaxşı bir dövlət yoxdur...».

Əslində A.Bakıxanovun didaktika ilə ağıla çağırışı onun bədii yaradıcılığında ifadə olunan inamın bir hissəsidir. Bu mənada «Tədbirin gözəlliyi» mənzum hekayəti çox maraqlıdır.

*Ey Qüdsi, ibrətlə bax, bu gedişə,
Ağılla şüru et sən də hər işə.*

Hərgah «gediş» sözünün geniş mənada zaman məfhumunu ifadə etdiyini nəzərə alsaq, onda Qüdsini ağıla hansı mövqedən yanaşdığını aydın görmək olar.

Yeri gəlmişkən A.Bakıxanov bədii yaradıcılığında hekayət formasından geniş istifadə etmişdir. Onun kitaba daxil edilmiş 14 mənzum hekayəti ilə bərabər, «Mişkatül-ənvər» əsərində də hekayətlər vardır. «Mişkatül-ənvər»dəki beytlərdən biri belədir:

*Ey düzliyi sevnən, eşqi gəl eyləmə məzəmmət,
Zahidlikdə mən görmürəm nicat üçün əlamət.*

Aşiqlik və zahidliyin üz-üzə qoyulduğu göz qabağındadır. Kitaba yeni daxil edilmiş üç qəzəlin birindən götürülən aşağıdakı beyt də göstərir ki, şairin bu mövqeyi heç də keçici səciyyədə deyildir:

*Təkyə verdimsə yarın zülfünə, zahid, qınama,
Sevginin yorğunuyam, başqa xəyal etmə hədə.*

A.Bakıxanovun qəzəlləri, qəsidələri, rübailəri, qitələri, oxuculara ilk dəfə təqdim olunmuş «Ağ və qara» məsnəvisi və bir müstəzadı, habelə alleqorik əsərləri şairin həyata baxışı haqqında geniş təsəvvür yaradır.

A.Bakıxanovun qəzəllərində ülvi gözəllik, paklıq və müqəddəslik təənnüm edilir. Bu qəzəllərdə klassik poeziyaya, bu poeziya üçün xas olan Leyli və Məcnun, Yusif və Züleyxa, Fərhad və Şirin, Vamiq və Əzra kimi obrazlarla saqi, mey, sərv, pərişan zülf, xətti-Süleyman kimi ifadələrlə tez-tez rastlaşırıq. Vüsal və Hicran motivləri əvvəlki əsərlərdə olduğu kimi XIX əsrdə də lirik qəhrəmanın əsas xarakterik keyfiyyəti

olaraq qalır. Bu cəhət A.Bakıxanovun lirik qəhrəmanında da qüvvətli idi. Klassik poetikanın səciyyəvi xüsusiyyətlərindən biri kimi, ərəb əlifbasının işarələri ilə danışmaq vərdisi A.Bakıxanov yaradıcılığında yeni məzmununda görünür. Hətta təbiət hadisələri və predmetlərinin gözəl tamaşa edib ondan «öyrənməsi» kimi nadir təsadüf olunan «əks» bənzətmələr də şairin əsərlərinə rəvnəq verir:

*Saçından gözəllik alardı sünbül,
Üzünün odundan rəng alardı gül.*

Əvvəlki nəşrlərdə «Miratül-cəmal», yeni kitabda isə «Ömür-gün şeirləri» adı ilə təqdim olunan «Suallar», «Ərzihal», «Xəyalın uçuşu», «Firəng məclisi» əsərləri şairin bioqrafiya faktı kimi əhəmiyyətlidir. A.Bakıxanovun ulduza üz tutaraq verdiyi suallarda dövrün özündən gələn ziddiyyətlər, təzadlar əks olunmuşdur. «Müxtəlif şeirlər» silsiləsindən «Fatma tar çalır», «Qatar nəğməsi», «Gözəl yay», «Xitab», «Dörd bahar» kimi poetik nümunələr müəllifin eyni vaxtda həm lirik mövzuya həm də ictimai problemlərə ciddi maraq göstərdiyindən xəbər verir.

Əgər A.Bakıxanov «Xəyalın uçuşu» şeirində:

*Mən Firəngə bir səyahət eyləyim,
Elmi fəndən kəsbi-ləzzət eyləyim, -*

yazırsa, «Xitab» şeirində bunun əksini ifadə edir:

*Əya guruhi-stəmkar, əhaliyi-Təbriz –
Vəfa yerində cəfa sizdə bu nə adətdir?!
Həvayi-nəfsə mutiu tamam eyşpərəst,*

*Görüm ilahı dağıtın, necə vilayətdir.
Nə elmə talib olan var, nə rəsmdən agah,
Bəli bu firqəyə mətlub zibi-surətdir.*

Bunlar sadəcə olaraq iki ölkə haqqında müxtəlif fikirlər deyildir. Bu, əslində A.Bakıxanovdan sonrakı Azərbaycan ədəbi ictimai-fikrində mühüm yer tutan Şərq və Qərb probleminin ilk rüşeymləridir.

«Gülüstani-İrəm» əsəri ilə tarixçi kimi məşhurlaşan A.Bakıxanovu oxucular bu kitabda ilk dəfə təqdim olunan «Kəşfül-Qəraib» əsəri ilə coğrafiyaşünas kimi də tanıdılar.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, kitabda verilmiş lüğət A.Bakıxanovun əvvəlki əsərlərindəki lüğətlərdən heç də fərqlənmir. Yeni kitabdən alınan başlıca təəssürat odur ki, A.Bakıxanovun aşağıdakı beytdə ifadə olunan inamının həqiqət olması haqqında ciddi qənaət yarada bilir:

*Sözə qiymət qoyan yoxsa cahən içrə, görən Qudsi,
Bu şairlik məqamında olar kamal? Bu şəksizdir.*

1985

QÜDRƏTLİ ZƏKA SAHİBİ

Mir Möhsün Nəvvab (1833-1918) Azərbaycanın gözəl şəhəri Şuşada anadan olmuşdur. Bu maarifpərvər insan yeni tipli məktəb yaradaraq, S.Ə.Şirvani və M.T.Sidqinin şuşalı davamçısı kimi tanındı. Beləliklə, onun yaşadığı şəhərdə də bir qism uşaqlar falaqçalardan can qurtararaq, müəllim Nəvvabın şəxsində ana dili, rus dili, tarix, coğrafiya, astronomiya və bir çox təbiət elmlərini öyrənməyə başladılar.

«Kifayətül-ətfal», «Vüzühül-ərqam», «Məzahir», «Pəndnamə», «Kəşfül-həqiqə», «Batilüs-sehr» kimi iyirmiyə qədər əsərin müəllifi olan və yeniliyə ciddi maraq göstərən Mir Möhsün Nəvvab bir sıra təşkilati fəaliyyəti ilə bütün Qarabağda məşhurlaşdı. Şairlik istedadına malik olan bu fədai «Məclisi-fəramuşan» adlı yeni ədəbi məclis yaradaraq sənətsevər müasirlərini bir mərkəz ətrafında topladı. Doğrudur, o vaxtlar Şuşada «Məclisi-üns» də fəaliyyət göstərirdi. Lakin Nəvvabın bu yeni ədəbi məclisi əvvəlkini sıradan çıxarmaq üçün deyildi. Həmin ədəbi məclislər arasında az-çox mübahisə, «rəqabət» var idisə, bu da şeir və sənətin inkişafı naminə idi. Abdulla bəy Asi, Fatma xanım Kəminə, Məşədi Əyyub Baki, Mirzə Muxtar, Molla Xəlil Şaki, Abdulla bəy Abış, Məşədi Məhəmməd Bülbül, Katib, Müznib və «Məclisi-fəramuşan»ın üzvü olan başqa şairlər tez-tez Nəvvabın evinə toplaşar, yeni şeirlərini müzakirə edər, Füzuli kimi klassikləri öyrənərdilər.

«Məclisi-fəramuşan»ın digər iştirakçılarından heç vaxt geri qalmayan Mir Möhsün Nəvvab öz şeirlərində dövrün ziddiyyətlərini hiss edib duyan şair kimi görünür. Təbii ki, onun əsərləri içərisində məclislərin əhvali-ruhiyyəsinə xas olan məhəbbət şeirləri də vardır. Bu mənada Nəvvab «Bu gün»,

«Sənsiz», «Mən», «Aldı» rədifli qəzəllərində aşıq və məşuq arasındakı umu-küsünü, həsrət və ayrılığı, sevgidən doğan ağrıları əks etdirir.

Nəvvab Şuşa torpağında və Şuşa qalasında məşhurlaşan Molla Pənah Vaqifin əsərlərini oxumuş, hətta onun həyat həqiqətini əks etdirən «Bax» rədifli qəzəlindən təsirlənərək, həmin adda iki şeir də yazmışdır.

Şair digər şeirlərində millətlər arasına səpilmiş düşmənçiliyi, təriqətçilik tərəfdarlarını, qumarbazlıq və tiryəkçiliyi tənqid etmiş və «Bütün işlər insanın niyyətindən asılıdır» fikri ilə öz bədii yaradıcılığını xalqın tərəqqisi və inkişafı məsələlərinə doğru istiqamətləndirmişdir.

Mir Möhsün Nəvvabın ədəbiyyat tariximizin inkişafında xüsusi xidmətlərindən biri də onun təzkirə yazmasıdır. Əhdi Bağdadi, Sam Mirzə, Lütvəli bəy Azər kimi mütəxəssislərlə təmsil olunan və xüsusi tədqiqatını gözləyən təzkirə mədəniyyətimizin tarixi Nəvvabın şəxsi fəaliyyəti ilə yeni bir mərhələyə çatmışdır. Nəvvabın yaratdığı qiymətli abidə öz yeniliyi ilə bütün əvvəlkilərdən seçilir, fərqlənir. Bu mənada mərhum ədəbiyyatşünas Nəsrəddin Qarayev yazır: «Şairlərin şeirlərini təzkirəyə avtoqraf kimi yazdırmaq Azərbaycan təzkirəçiliyi tarixində ilk dəfə Mir Möhsün Nəvvaba məxsus təşəbbüsdür».

1913-cü ildə Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap edilən «Təzkireyi- Nəvvab» kitabına onlarca şairin əsərlərindən nümunələr daxil edilmiş, eyni zamanda müəlliflər haqqında avtobiografik məlumatlar və qeydlər də oxucuların nəzərinə çatdırılmışdır. Təzkirəçi kitabı iki hissəyə ayıraraq əvvəlcə vəfat edən, sonra isə müasiri olub yaşayan şairlərdən söz açır. Nəvvab Molla Pənah Vaqif, Kərbalayi Səfi, Qasım bəy Zakir, Aşıq Pəri, Abdulla bəy Asi, Mirzə İbrahim Səba, Mirzə Haqverdi Səfayi, Məhəmmədəli bəy Məxfi, Xurşud banu Natəvan,

Fatma xanım Kəminə, Mirzə Rəhim Fəna, Mirzə Ələsgər Növrəs, Mirzə Həsən Yüzbaşı, Məmo bəy Məmayi kimi şairlər haqqında lazımi təsəvvür yaradır.

Nəvvab seçdiyi nümunələrin ictimai mahiyyət daşımalarına da xüsusi əhəmiyyət vermişdir. Belə ki, təzkirədə «Mən cahan mülkündə mütləq doğru halət görmədim», «Qan ağılama çox didəyi-giryan böylə qalmaz», «Zaman saldı əcəb möhnətü-mələlə məni» misraları kimi həyat ziddiyyətlərini əks etdirən şeirlərin təqdimi məhz realist təzkirəçi tipindən xəbər verir.

Nəvvabın astronomiyaya dair yazdığı «Kifayətül-ətfal» əsəri çox səciyyəvidir. Alim həmin əsərdə cəhətlər və qitələr haqqında danışmış, ekvatorun bəhs açmış, Ayın və Günəşin tutulmasının səbəblərini göstərmiş və bu təbii prosesin sxemini də çəkmişdir. Beləliklə, məlum olur ki, dinin tarixinə aid kitablar yazan Nəvvab yeri gəldikcə dünyanın yaradılışına dair bir çox həqiqətləri də qələmə almışdır. «Məclisi-fəramuşan» ədəbi məclisində xanəndələrin iştirakı və Nəvvabın musiqiyə olan həssas meyli də məhz həmin ədəbi məclisin iştirakçı xanəndələrinə olan marağından başlamışdır.

Mir Möhsün Nəvvab musiqi sənətinin ecazkarlığını hələ uşaqkən duymuş və bu duyğu xalqımızın incəsənət tarixinə yeni bir musiqi nəzəriyyəçisi bəxş etmişdir. Dahi bəstəkar Üzeyir Hacıbəyov «Azərbaycan xalq musiqisi nəzəriyyəsinin əsasları»nı işləyərkən Nəvvabın bu sahədəki fəaliyyəti üzərində xüsusilə dayanmışdır.

Nəvvab 70 yaşlı Ərəstunun musiqi alətində çalmaq təşəbbüsünü yaxşı bilirdi. O, musiqi alətinin ixtiraçısı, həkim Pifaqoru tanıyırdı. Nəvvab dünya musiqi elminin inkişafında «ikinci müəllim» sayılan Fərabini yüksək qiymətləndirirdi. O, insan xəstəliyinin müalicəsini musiqi ladlarında, musiqi ahəngində axtarırdı. Bu mənada Nəvvab məşhur «Vüzuhül-ərqam»

əsəri ilə özünə əvəzsiz nüfuz və şöhrət gətirdi. Musiqişünas-alim həmin əsərdə simli və nəfəs alətlərini səciyyələndirib muğamatın şöbə, guşə və avazları haqqında şərhlər verdi. O, «Rast», «Mahur», «Şahnaz», «Rəhab», «Çahargah» kimi dəstgahların özünəməxsus çalarlarını aydınlaşdırdı, onların hansı mənbələrdən su içərək yaranmasını göstərməyə müvəffəq oldu.

Mir Möhsün Nəvvab öz dövrünün bacarıqlı rəssamı kimi də tanınmışdır. O, Şuşa şəhərində daş basmaxanası açmış və burada çap edib yaydığı əsərlərin, vərəqələrin üzərinə cazibədar rəsmlər çəkmişdir. O zamanlar Şuşada səciyyəvi müşahidələri olan gənc rəssamlar yetişirdi və bunların sırasında xüsusi yer tutan Nəvvab peşəkar rəssamlığa nəqqaşlıq və xəttatlıqdan başlanan yolla yüksəlmişdir.

Nəvvab ornament yaratmaq istedadı ilə müasirlərinin diqqətini cəlb etmiş və onları heyrətə gətirmişdir. «Teymurun portreti», «Güllər», «Quşlar», «Qızılgül», «Kəpənək» tabloları ilə qədim miniatür sənəti ənənələrinə malik Azərbaycan rəngkarlıq mədəniyyəti tarixinə daxil olmuşdur.

Mir Möhsün Nəvvab şair, ədəbiyyat tarixçisi, musiqişünas, rəssam, maarifpərvər – təşkilatçı kimi Azərbaycan mədəniyyət tarixinə daxil olan qüdrətli zəka sahibidir. O, öz zəngin mənəvi xəzinəsinin ömrü ilə bu gün də yaşayan bənzərsiz və təkrarolunmaz yaradıcı şəxsiyyətdir.

XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİ AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

MƏHƏMMƏDAĞA ŞAHTAXTLI: BİLDİKLƏRİMİZ VƏ BİLMƏDİKLƏRİMİZ

Azərbaycan ədəbiyyat və mədəniyyət tarixinin elə böyük və azman şəxsiyyətləri vardır ki, onların həyat və fəaliyyətlərinin öyrənilməsi həmişə aktual olmuş və bu aktualıq öz məzmununu xalqın tarixi keçmişini, özünəməxsus düşüncə tərzini, onların müasir mənə və mahiyyətini üzə çıxarmaqla reallaşdırmışdır. Eyni zamanda belə mötəbər adamların keçdiyi ömür yolu, göstərdiyi xidmətlərin şəffaf və zəngin şəbəkəsi, onların daxilində yaşayan vətəndaşlıq duyğuları o qədər geniş və rəngarəng mənzərəyə malikdir ki, **bütün** bunları tədqiq etdikcə gözlərimiz önündə daha dərin qatlar açılır və tükənməz milli sərvət üzə çıxır.

Nə qədər acı olsa belə təəssüf doğuracaq başqa bir fakt da aydın və aşkardır. Belə ki, bizim mənəvi yaddaşımızda elə tarixi simalar vardır ki, biz hələ də onların həyat və yaradıcılığını özümüzə kifayət qədər tanıtdırmamışıq.

Belə şəxsiyyətlər haqqında elmi məcmuələrdə ara-sıra məqalələr yazmaqla kifayətlənmək, yaxud onların bəzilərinin fəaliyyətini dissertasiya janrına sığışdırıb bundan təsəlli tapmaqla işimizi bitmiş hesab etmək və bu şəxsiyyətləri hərtərəfli, geniş planda oxuculara çatdırmamaq ədəbiyyatşünas günahından başqa bir şey deyildir.

Bu söylənilənlərə real bir nümunə Məhəmmədağa Şah-taxtlıdır. XIX əsrin ikinci yarısında və XX əsrin ilk qərində

(1846-1931) yaşayan M.Şah-taxtılı son dərəcə geniş bir fəaliyyət dairəsinə malik olmuşdur. Hətta onun haqqında bir NEÇƏ dissertasiya və məqalələr yazılsa da, təəssüflər olsun ki, M.Şah-taxtılının yaradıcılıq diapazonu ədəbi-elmi ictimaiyyət qarşısında kifayət qədər açılmamış, yəni bu azman şəxsiyyətin məqalələri, kitabları və digər yaradıcılıq nümunələri indiyə qədər küll halında çap olunub oxucuların ixtiyarına verilməmişdir. Yalnız indi - bu gün M.Şah-taxtılının «Seçilmiş əsərləri» işıq üzü görəndən sonra ədəbi-elmi ictimaiyyət və oxucular onun əsərləri ilə tanış olmaq imkanı tapmışdır. «Görkəmli ictimai xadim, publisist və maarifçi Məhəmmədəğa Şah-taxtılının anadan olmasının 160 illiyinin qeyd olunması və xatirəsinin əbədiləşdirilməsi haqqında» Naxçıvan Muxtar Respublikası Ali Məclisi Sədrinin 27 fevral 2006-cı il tarixli sərəncamı ilə çap olunan bu kitabın toplayanı, tərtib edəni və ön sözün müəllifi əməkdar elm xadimi, akademik İsa Həbibbəylidir.

İsa Həbibbəylinin ədəbi-elmi fəaliyyəti yalnız XIX və XX əsr sənətkarlarımızın yaradıcılıqlarının fundamental tədqiqi və araşdırılması ilə məhdudlaşmır, eyni zamanda onların əsərlərinin nəşri vasitəsi ilə də zənginləşir və bütövləşir. Doğrudur, klassiklərin həyat və yaradıcılığının tədqiqi və araşdırılması onun ədəbiyyatşünaslıq fəaliyyətinin ana xəttidir və bu xəttin əsas nöqtələrində C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir, Ə.Qəmküsar, M.T.Sidqi, E.Sultanov, H.Cavid, M.Hadi, A.Səhhət, A.Şaiq və onların bir çox müasirləri dayanırlar. Bununla yanaşı görkəmli alim həmin dövrdə yaşayıb-yaradan klassiklərimizin itib-batmış əsərlərini arayıb axtarır, çətinliklə olsa belə onları aşkara çıxarır, tərtib edir və kitab halında çapına nail olmaqla çoxlarının **görmək** istəmədiyi və yaxud görə bilmədiyi başqa bir mühüm elmi vəzifəni də yerinə yetirmiş olur.

Bəs konkret olaraq İsa Həbibbəylinin tərtib və tədqiq et-

diyi əsas obyektlər kimlərdir? Bir neçəsini xatırlayaq: Cəlil Məmmədquluzadə, Məhəmməd Tağı Sidqi, Abbas Zamanov, Məhəmmədəğa Şahtaxlı... Onların adlarını təsadüfən çəkmirik. İsa Həbibbəyli ədəbi-elmi yaradıcılığı boyu o şəxsiyyətləri öyrənir və o şəxsiyyətlərin əsərlərinin tərtibinə və nəşrinə səy göstərir ki, həmin şəxsiyyətlər tədqiqatçı alimə mənən, ruhən yaxındırlar. Başqa sözlə, ədəbiyyatşünas alimlə onlar arasında təqdir edilməyə və öyrənilməyə layiq kifayət qədər ortaq təmas nöqtələrini nümayiş etdirən ən son və ən bariz nümunə Məhəmmədəğa Şahtaxlıdır.

Məhəmmədəğa Şahtaxlı, hər şeydən qabaq, böyük ictimai xadim və filosof idi. Onun publisistik yaradıcılığı zəmanənin bütün qabarıq və ağırlı məsələlərini özündə ehtiva edən, yaşadan və təkrar olunmaz nümunələrdən ibarətdir. Bu nümunələr tarixi düşüncəni və müasir baxışlar sistemini qovuşuq şəkildə əks etdirən dəyərli və proqram məzmunlu mənbələrdir. Belə ki, Məhəmmədəğa Şahtaxlının 1901-ci ildə Fransada çap etdirdiyi «Türkiyəni necə xilas etməli?» fəlsəfi traktatı yalnız öz dövrü, öz zamanı üçün deyil, bu gün və sabah üçün də son dərəcə əhəmiyyətlidir. Osmanlı imperatorluğunun tənəzzül səbəbləri və eyni zamanda yeni Türkiyə dövlətinin yaradılması ideyası bu əsərin ana xəttini təşkil edir. Tam qətiyyətlə və heç bir tərəddüdə yol vermədən qeyd etmək olar ki, həmin dövr və həmin hadisələrlə bağlı yazılmış onlarla, yüzlərlə məqalə və kitab içərisində M.Şahtaxlının bu fəlsəfi traktatı aydınlığı, sadəliyi, daha çox isə öz idraki gücü ilə fərqlənir və seçilir.

M.Şahtaxlı Osmanlı imperatorluğunun tənəzzül başlanğıcını Sultan Süleymanın məmləkətin müxtəlif yerlərində yaşayan, öz əyalətinin mülki və hərbi qüvvələrini tamam əlində saxlayan bütün şahzadələri saraya yığmasında və beləliklə, onların idarəçilik təcrübəsinin məhv edilməsində görür. Gələ-

cək hökmdar şahzadə əyaləti tərk edib sarayda yaşamaqla məmləkətin içərisindən xəbərsiz olur və getdikcə idarəçilikdən tamamilə uzaqlaşır. Müəllif böyük bir təəssüf hissi ilə yazırdı: «Budur, üç əsrdir ki, heç bir sultan, heç bir imperiya şahzadəsi dəniz limanlarına, hətta Türkiyənin ən əhəmiyyətli limanlarına belə baş çəkməmişlər. Aydınır ki, donanmanın rəhbərliyindən danışmağa belə dəyməz... Heç bir sultan nə ciddi bir milli, siyasi, dini, hərbi və ictimai qüvvəyə, nə də lazımı bilik və təcrübəyə malik deyildir».

İmperatorluğun həmin dövr üçün ağır vəziyyəti yalnız bunlarla bitmir. Ən dəhşətli odur ki, hakimiyyət başında olan Sultan Əbdülhəmid məmləkətin bütün tarixi şəxsiyyətlərini, yəni düşünən beyinlərini məhv etməklə məşğuldur. Bu despot hökmdarın fitvası ilə «Məhəmməddən sonra Şərqdə ən əzəmətli, bəşəri ictimai fikrin yorulmaz təbliğatçısı Midhət paşa öldürüldü», «Şərq və Qərbin hərtərəfli birləşməsindən xəbərdar olan Xeyrəddin paşa zəhərləndi», «Osmanlı imperiyasında ən savadlı şəxs hesab edilən Aleksandr Karateodori paşa hökumət işlərindən uzaqlaşdırıldı», «Türkiyənin birinci millətçisi olan Sadiq paşa Şio adasında dustaq edildi», Türkiyənin Peterburqda olan təmsilçisi Şakir paşa geri çağırılıb ölkənin mərkəzindən uzaqlaşdırıldı, keçmiş müdafiə naziri Rəşid paşa həbsxanaya salındı, müharibə vaxtı türk ordusunun baş komandanı Süleyman paşa sürgün edildiyi Bağdadda zəhərlənib öldü, marşallardan Əhməd Əyyub və Fuad paşa ordudan uzaqlaşdırıldı və onlardan birincisi buna dözməyib tezliklə öldü, keçmiş baş vəzir Cavad paşa Konstantinopolda zəhərləndi və s. Şübhəsiz, bütün bunlar Sultan Əbdülhəmidin törətdiklərinin bir hissəsi idi və elə bu hissənin özü də Osmanlı imperatorluğunun ölüm-qabağı acı taleyini kifayət qədər əks etdirə bilər.

Digər tərəfdən bu fəlsəfi traktatda Türkiyəni xilas etmə-

yin yolları və üsulları da göstərilir. Beləliklə, M.Şahtaxlı yeni Türkiyə hökumətinin yaradılmasının əsas prinsiplərini irəli sürür. Onlardan ən başlıcası və ən ümdəsi hakimiyyət strukturu-
runun düzgün təşkili idi ki, həmin məsələ ətrafında düşünüən mütəfəkkir publisist yazırdı: «Əgər Türkiyə öz mövcudluğunu qoruyub saxlamaq istəyirsə, o, elə bir hökumət təşkil etməlidir ki, həmin hökumət nəinki namuslu olub milli marağın qayğısına qalmalıdır, həm də savadlı olmalı, ölkədə siyasi-ictimai inkişafı təmin etmək üçün böyük enerjiyə sahib olmalıdır. Bunlarsız milli istiqlaliyyəti qoruyub saxlamaq qeyri-mümkündür».

M.Şahtaxlının irəli sürdüyü ikinci prinsip ondan da əhəmiyyətli idi: «Bu, Türkiyənin avropalaşmasıdır». Müəllif həmin prinsipin qaçılmazlığını, labüdlüyünü şərh edərək bildirdi: «Həqiqətən, milli istiqlaliyyətin yükü bizim dövrdə elə ağırlaşmış ki, onu Avropa mədəniyyətinin köməyi olmadan daşımaq mümkün deyil».

Faktlar sübut edir ki, Məhəmmədəğa Şahtaxlı Osmanlı imperatorluğunun tənəzzül səbəblərini və yeni Türkiyə dövlətinin yaradılmasının perspektivlərini tam aydınlığı ilə görmüş və onları konkret müddəalarla əsaslandırmışdır.

M.Şahtaxlının «Türkiyəni necə xilas etməli?» fəlsəfi traktatı hələ bundan sonra daha diqqətlə öyrəniləcək və tarixi keçmiş haqqında bir çox məsələlərin dəqiqləşməsinə yardımçı olacaqdır. İsa Həbibbəyli bu kitabın tarixi rolunu və əhəmiyyətini çox dəqiq olaraq aşağıdakı kimi səciyyələndirir: «Türkiyəni necə xilas etməli?» əsəri Azərbaycanda XX əsrin əvvəllərinin ilk geniş həcmli siyasi traktatıdır. Bu, Mirzə Fətəli Axundovdan sonra Azərbaycan ictimai fikrində monarxiya rejiminin, despotizmin və fanatizmin əleyhinə yazılmış ən kəsərli əsərdir... Bütün bunlar Məhəmmədəğa Şahtaxlının mükəmməl cəmiyyətşünas olduğunu da aydınlaşdırır».

M.Şahtaxtlı böyük bir maarifçidir. Onun maarifçiliyinin əsasında yeni milli düşüncə, yeni məktəb, yeni əlifba və yeni mətbuat dayanırdı. Şübhəsiz, M.Şahtaxtlı bütün bunları Zaqafqaziya müsəlmanlarının necə adlandırılmasından başlayırdı və milli düşüncəyə yeni əhvali-ruhiyyə gətirirdi. O, bu xüsusda «Kaspi» qəzetinin 1891-ci il nömrələrinin birində yazırdı: «Son vaxtlar Zaqafqaziya müsəlmanlarına onların dinlərinə **görə** yox, xalqlarına *GÖRƏ* ad verməyə çalışaraq, Zaqafqaziya islam əhlini Qafqazda rus dilində tatar adlandırmağa başlamışlar. Amma bu yeniliyi heç cür uğurlu hesab etmək olmaz... Ona görə də Zaqafqaziya türk dilini isə tatar dili əvəzinə Azərbaycan dili adlandırmaq məqsədəuyğun olardı».

Məsələ tam aydındır. M.Şahtaxtlı ictimai-siyasi prosesləri analitik təhlil süzgəcindən keçirərək yeni dövr üçün azərbaycançılıq fəlsəfəsinin açıq-aydın görünən və heç bir *ŞÜBHƏ* doğurmayan konturlarını cızır. Əslində **Məhəmmədağa** Şahtaxtlının «Zaqafqaziya müsəlmanlarını necə adlandırmalı?» **məqaləsi** «azərbaycanşünaslığın ilk elmi bünövrəsi, azərbaycançılığın ilkin minimum proqramıdır» (İ.Həbibbəyli).

Yeni **məktəb məsələsinə gəldikdə** isə M.Şahtaxtlı 1882-ci ildə «Qafqaz» **qəzetində** rus **dilində** çap etdirdiyi «Müsəlmanlarda məktəb həyatı» silsilə məqaləsində həmin məsələdən ətraflı bəhs edir. Bu silsilənin ilk yazısında görkəmli mütəfəkkirin diqqət yönəltdiyi əsas hədəflərdən biri qızların məktəbdə oxumaması problemi idi. O, Azərbaycan qızlarının savadsız qalmalarını böyük bir faciə hesab edirdi.

Eyni zamanda müəllif **məktəbdə əsas** sima olan müəllim **məsələsinə də** toxunur, **məktəblərin** yerləşdiyi dözülməz **şəraiti** geniş təhlildən keçirir **və məktəblərin** müasir dilə desək, maddi-texniki bazasının zəifliyindən **təəssüflənirdi**.

M.Şahtaxtlı «*Müsəlmanlarda məktəb həyatı*» silsi-

ləsinin digər *məqalələrində* dərsliklərlə, xüsusilə *əlifba* yaradıcılığı ilə bağlı öz bitkin mülahizələrini irəli sürür, həmçinin məktəblərdə tədris olunan tarixi *və* bədii əsərlərə də müəyyən aydınlıq gətirir. Nəticədə M.Şahtaxlı belə bir ciddi mülahizəyə gəlib çıxır ki, yeni məktəblər yaratmaq azdır, eyni zamanda həmin məktəblər yeni dərslilər *və* yeni müəllim kadrları ilə *DƏ* təmin edilməlidir. Hətta bir *çox* dərslilərin tərcüməsi o dərəcədə vacibdir ki, uşaqlar həmin dərslilərdə yazılanları öz ana dillərində oxuyub öyrənə bilmək üçün real imkan qazansınlar.

Məhəmmədəğa Şahtaxlı maarifçiliyinin TƏRKİB HISSƏLƏRindən biri əlifba **layihələridir**. Görkəmli mütəfəkkir ƏLİFBA layihələri üzərində mütəmadi çalışmış və bu barədə yalnız Azərbaycan dilində deyil, rus və fransız dillərində də kitablar çap etdirmiş, özünə tərəfdarlar toplamağa çalışmışdır. İsa Həbibbəyli bu məsələdən bəhs edərkən yazır: «Azərbaycanda ilk dəfə olaraq Məhəmmədəğa Şahtaxlı ərəb əlifbasında xüsusi işarəsi olmayan sait səslərin hər birinə aid konkret işarə təklif etmişdir. Təklif edilən işarələr birdən doqquza qədər olan rəqəmlərin tərsinə yazılmış işarələrdən təşkil olunmuşdu. Məsələnin bu cəhəti əlifba islahatı sahəsində Məhəmmədəğa Şahtaxlının «yeni əlifba hərəkatının atası» kimi dəyərləndirdiyi Mirzə Fətəli Axundzadədən də irəli getdiyini göstərirdi».

M.Şahtaxlı maarifçiliyini yeni mətbuat yaradıcılığından kənar təsəvvür etmək mümkün deyildir. Buna görə də onun «Şərqi-Rus» qəzetinin nəşrinə nail olması və bu qəzet vasitəsilə böyük oxucu kütləsi ilə ünsiyyət saxlaması təsadüfi səciyyə daşmır. Görkəmli maarifçi qəzet çıxarmaqda və qəzet səhifələrində dərc etdiyi məqalələrdə (istər özünün, istərsə də əməkdaşlarının) ciddi bir məqsəd izləyirdi. Bu məqsəd, hər şeydən qabaq, şüuru yeniləşdirmək, yeni milli düşüncəni formalaşdır-

maq prinsiplərini ehtiva edirdi.

M.Şahtaxtlı qəzet işinin nə qədər əhəmiyyətli olduğunu, qəzetlərin xalqın ictimai inkişafında nə qədər böyük rol oynadığını çox dəqiq bilir və bunları oxucular, eyni zamanda ziyalılar qarşısında şərh edərək «Dərdimiz və dərmanımız» məqaləsində yazırdı: «Xülasə, indiyə qədər min dürlü təcrübələr ilə isbat edilmiş bir həqiqətdir ki, hər millət mərifət ilə yaşar, cəhalət ilə yox olar. Mərifətin birinci vasitəsi, xətib, vaizi isə məcmuələr, qəzetlərdir. Qəzet alimin güzgüsüdür. Qəzet zamanənin ən kəskin qılıncıdır. Qəzet indiki cismi-həyatın ruhudur. Qəzet aləmin ən nüfuzlu, təsirli vaizidir. Qəzet hər millətin ölçüsü, mizanıdır. Qəzet məmləkətin hamisi, vəkili, advokatıdır».

Bütün bunları tam və hərtərəfli dərk edən, «Şərqi-Rus» qəzeti vasitəsilə öz maarifçilik ideyalarını həyata keçirən yazıçı-publisist Azərbaycan mətbuat və mədəniyyət tarixində silinməz izlər qoymuşdur. Onun bu sahədəki xidmətlərinin geniş miqyasa malik olmasını uzun-uzadı sübut etməkdənsə, sadəcə olaraq İsa Həbibbəylinin aşağıdakı elmi ümumiləşdirməsi ilə qeyd-şərtsiz razılaşmaq lazımdır: «Məhəmmədəğa Şahtaxtlı «Şərqi-Rus»dakı fəaliyyəti ilə Azərbaycan milli mətbuatına böyük yol açdı. «Şərqi-Rus» qəzeti «Molla Nəsrəddin» jurnalının proloquna, baş məşqinə çevrildi».

Məhəmmədəğa Şahtaxtlı öz millətini və xalqını sevən vətəndaşdır. Elə bir vətəndaşdır ki, o, ömrü boyu bir məsləkə xidmət etmişdir. Müəllif bu barədə «Türk və tatar qövmünə müraciət» məqaləsində açıqca yazır: «Məsləkimizi hər kəs bilir. Millətimizin mədəniyyətinə xidmətdir. Mədəniyyət ehtiyacımız felidir, həyatidir». Bir müddət sonra qələmə aldığı «Ədəbiyyatda məslək» məqaləsində isə həmin məsələyə daha da aydınlıq gətirərək məslək anlayışının məzmunu barədə bitkin bir tezis irəli sürür: «Millətimə məhəbbət və digər millətlərə də

xeyirxahlıq göstərmək».

M.Şahtaxtlı mədəniyyətin inkişafında mətbuatla yanaşı, kitabın, tərcümə əsərlərinin də xüsusi rola malik olduğunu qeyd edir, müəlliflər qarşısında belə bir vəzifə qoyurdu ki, romanların, ümumiyyətlə, bədii əsərlərin dili sadə, orada əks olunan hadisələr isə asan və başa düşülən olmalıdır. Hətta görkəmli publisist sənət adamlarının tərcümə ilə məşğul olmalarını onların yaradıcılıqlarının inkişaf etdirilməsi kimi də dəyərləndirərək «Kiçik romanlar haqqında» məqaləsində yazırdı: «İstedadlarına əmin olan zatlar ən əvvəl tərcümə ilə məşğul olsunlar, sonra kəndilərindən bir *ŞEY* yazsınlar. Tərcümədən başladıqlarında onlar Avropa usta ədiblərinin yazmaq üsullarını öyrənəcək, onların sirlərinə vəqif olacaq və onların zəhn və fikirlərindən istifadə edəcək olurlar».

Məhəmmədəğa Şahtaxtlının mədəniyyət konsepsiyası və bundan doğan vətəndaşlıq keyfiyyətləri «Şərqi-Rus» qəzetində çap edilən «Hər gün bir az» silsilə məqaləsində də öz ifadəsini tapmışdır. O, Şərqi-Rus taleyindən danışarkən ilk növbədə tərəqqini mühüm amil hesab edir. Avropalıların bütün nailiyyətlərə və yeni mədəniyyətlərə tərəqqi ilə nail olduqlarını söyləyir və bunu müsəlmanlara nümunə göstərir.

Eyni zamanda, tərəqqidən danışarkən qadınların cəmiyyətdəki roluna da xüsusi diqqət yetirir. Avropa və Amerika qadınları ilə müsəlman qadınları arasındakı fərqi Şərqi-Rus zərərinə işlədiyini əsaslandırır.

M.Şahtaxtlının bu günümüz üçün son dərəcə aktual olan və Avropaya, geniş mənada mütərəqqi dünyaya inteqrasiyasının əsas prinsipi kimi səslənən mədəniyyətin ümumi cəhətlərinin bütün millətlər tərəfindən mənimsənilməsinin labüdlüyü barədə qəti mülahizəsinin heç bir alternativini yoxdur: «Hər qövmin öz xassəsi var. Hər məmləkətin, hər iqlimin xüsusi əhval

və icabatı var. Amma mədəniyyətin, fənn və maarifin elə ümumi cəhətləri, maddələri vardır ki, cəmi millətlərə şamildir. O maddələri, o cəhətləri biz türklər də alıb, qövmimizin təbiəti-məxsusəsi və ağıl və idrak tərəfindən qəbul olunmasına» çalışmalıyıq.

M.Şahtaxtlı bir vətəndaş kimi cəmiyyətdə ziyalıların da rolunu yaddan çıxarmır və millətlərin, ölkələrin inkişafında onların əvəzsiz xidmətlərini yüksək dəyərləndirirdi. O, «Hər gün bir az» silsilə məqalələrinin birində yazırdı: «Millətlərin irəli getməsinin səbəbləri, vasitələri o maarif ərbabıdır ki, onların heyətinə ruslar «intelligensiya» deyirlər. Hər millətin zamanın icabına görə bir milli məqsədi olur. İntelligensiya (ziyalılar) o məqsədi anlar və ona vasil olmaq üçün lazım olan vasitələri hazırlar.

İntelligensiya millətin ən nüfuzlu sinfindən, sözləri millətləri tərəfindən ən ziyadə eşidilən təbəqələrdən çıxar».

Sonda belə düşünmək olar ki, həmişə Şərq və Qərb mədəniyyətlərini birləşdirməyə çalışan, onların sintezinə tərəfdar olan ictimai xadim və filosof, böyük maarifçi və əsl vətəndaş Məhəmmədəğa Şahtaxtlının söylədiyi fikirlər və mülahizələr öz zəmanəsində millət və xalq tərəfindən kifayət qədər eşidilmiş və akademik İsa Həbibbəylinin səyi nəticəsində artıq indi də eşidilməkdədir.

2006

MİRZƏ CƏLİL MÜDRİKLİYİ

«Molla Nəsrəddin» adı Şərqlə xalqlarına çoxdan tanış idi. Əsrlər boyu məclislərdə, adamların bir-biri ilə söhbətlərində tez-tez eşidilən Molla Nəsrəddin lətifələri ağızdan-ağıza keçmiş, deyilən əhvalatlara, söylənən fikirlərə şirinlik gətirmişdir. XX yüzilliyin əvvəllərində isə yeni bir «Molla Nəsrəddin»lə tanışlıq başladı. Bu, dahi ədib Cəlil Məmmədquluzadənin nəşr etdiyi eyni adlı jurnal idi.

Jurnalın adı müdrüklilə seçilmişdi. Xalqa ona çox yaxın olan bir ünvanı xatırlamaq, xalqla onun sevdiyi və danışdığı dildə danışmaq, ilk nömrəsində «Sizi deyib gəlmişəm...» müraciəti ilə həm məqsədini elan etmək, həm də umu-küsüsünü bildirmək böyük bir yolun başlanğıcında atılmış ilk addımın nə qədər dəqiq şəkildə düşünüldüyünü sübuta çatdırır. Bəlkə elə bu müqəddəs əməlin nəticəsi idi ki, Mirzə Cəlil bir az əvvəl çox çətinliklə icazəsini aldığı «Novruz» qəzetini çıxarmaqdan imtina etmişdi.

Mütəfəkkir sənətkar elə ilk söhbətində oxuculara «yeni» atalar sözlərindən xəbər verdi: «Adam yata-yata alim olar», yaxud «Uşağın şüurlusu dərindən qaçar». Sonrakı nömrələrdə atalar sözü sərlövhəyə çıxdı, əpiqraf oldu, şeir və felyetonları müşayiət etdi. Cavabı tez tapılan, amma oxucunu düşündürən tapmacalar, əlüstü həll olunan, lakin ürəkəğrısı gətirən məsələlər səhifələrdə göründü: «Molla dərs verdiyi kitabın 42 səhifəsi var, hər səhifəni uşaq iki ay oxuyur. Nə müddətə uşaq həmin kitabı qurtara bilər?». Yaxud: «Molla bir uşağın ayaqlarını fələqqəyə qoyanda on bir çubuq sındırır. Yeddi uşağa nə qədər çubuq gərək hazır edər?».

Mirzə Cəlil ilk nömrədən bir cəhəti qəti şəkildə müəy-

yənləşdirmişdi ki, oxuculara yalnız duzlu-məzəli şeirlər təqdim etməklə abunəçilərin sayını artırmaq və jurnalı daha uzaqlara aparmaq mümkündür. Çünki Şərq ölkələrində şeirə olan maraq sonsuz və tükənməz idi. Amma bunlar nəzm parçası, keçən əsrlərin məhəbbət nəğmələri deyil, yeni dövrün acı həqiqətlərini ifadə edən şeirlər olmalıydı. Ədibin bu arzusu həyata keçdi. Müxtəlif yerlərdən şairlər özləri «Molla Nəsrəddin»ə həyan durdular. M.Ə.Sabir «Moldayı», Ə.Nəzmi, M.M.Axundov və S.Mənsur «Molla», Ə.Qəmküsar və M.H.Zeynalov «Ey molla dayı», M.C.Əsgərzadə «Molla əmi», Ə.Razi «Molla dadaş», S.Mümtaz «Molla dayı», B.Abbasızadə «Molla əmi» söyləyərək Mirzə Cəlilin çağırışına sədaqət göstərdilər və jurnalın redaksiyasına yeni-yeni şeirlər axıb gəldi.

Təsadüfə deyildir ki, baş mühərrin ilk nömrədə çap etdiyi «Lisan bəlası» şeirində yazılacaq poetik nümunələrin ahəng və üslub «manifestini» də bəyan etmişdi: «Gər qeyriləri cəmdəyinə vursala dinmə! Gər başın əyib peysərinə dursala dinmə!..». Mirzə Cəlilin «Lisan bəlası» şeirinin «Lal ol və danışma! Mal ol və danışma!» kinayəsi ilə yüklənmiş «nəqarət»i sonralar «Molla Nəsrəddin»in və bütövlükdə dövrün satirik mətbuatının məna və məzmun epiqrafına çevrildi. Bədii duyum və düşüncə, şair narahatlığı və əzabı, bəlkə də, yeganə təsəllisini həqiqi fikrin tərsinə ifadəsində tapdı. Deyilişin özü yox, əksi başlıca çağırış səviyyəsinə qalxdı. Deyim tərzində üz deyil, astar-iç əsl qayə və məqsəd oldu. Dövrün nəhəng satira hərəkəti eyni mətləbin nidaları altında tarazlığa gəldi: «Tərpənmə, amandır, bala, qəflətdən ayılma!», «Bəlayi-fəqrə düşdün, razı ol, biçarə, səbr eylə!» (M.Ə.Sabir), «Üstündən özgələr irəli keçsin, adlayıb, Qoy tapdasınlar, olma mükəddər, utanma, yat!» (Ə.Nəzmi), «Yat, düşmə dəxi zərrə qədər rəncə, təlaşə, Tərpənmə əbəs, çək bala, yorğanuvu başə!» (M.H.Zeynalov),

«Tez yat, ey milləti-qafil, sənə lazımdır cəhalət, Yat, bəradər, gedəcək onla qabağə genə millət!» (Ə.Məhzun). Tərpənmə, ayılma, yat, səbr eylə - «Molla Nəsrəddin»ə qədər çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi bu sözlərin axınına düşməmişdi, bu sözlərə axar verməmişdi. «Nə işim var?», «Bizə nə?», «Sənə nə?», «Mənə dəymə?», «Mən neyləyim?», «Nəyə lazım?» suallarının mütəşəkkil xarakter almasının müəllifi də sözün həqiqi mənasında «Molla Nəsrəddin» oldu.

«Molla Nəsrəddin» o adamların tərəfində idi ki, onlar kasıb idilər. İran fəhlələrinin cibində ya «üç şahı», ya «iki dənə üç qəpik qara pul, iki abbası», ya da «iki dənə üç şahı və bir dənə manat gümüş pul» çıxardı.

Yaxud M.M.Axundov yazırdı: «Hər yerdə olardı bizə bir beş şahı vasil», M.C.Əsgərzadənin «Molla Nəsrəddin»də çap olunan (1911) «Balaca felyeton»unda əyan «Bir beş-on şahı verib mən onu tez tapdırıram»-deyir, bəzzaz «Arşında çitimin bir şahı artıq alaram» «şücaəti» ilə fəxr edir, bənnə isə səhərdən axşamədək gün qabağında yanması müqabilində «altıca abbası» almasından gileylənir. Hətta bir elanda «İrandan yaxşı mumya gətirmişəm, misqalı bircə abbası» deyilməsi də təsadüfdən uzaqdır. Sabirin fəhləyə üz tutaraq verdiyi sualın isə bədii cəhətdən və məzmun baxımından əvəzi yoxdur: «Bir abbası gün muzdunu milyanmı sanırsan?!».

Jurnalın nömrələrinə səpələnən, bir abbasıdan və onun dəyərindən çox da o tərəfə getməyən bu pul vahidləri əzilən sinfin nümayəndələrinə varlılar tərəfindən verilən qiymət idi. Məcmuə öz səhifələrində məhz bu ağrıları yaşadır və yazıq, məzlum insanların taleyinə acıyırdı.

Məcmuədə fanatizm ifşa olunur. Oğurluq, baş yarmaq mərasimi, qurban bayramı, imam ehsanı, dua və çadra əsas mövzuya çevrilir. «Molla Nəsrəddin»in iti nizəsi molla, keşiş,

axund, şeyx, şeyxülislam tanımır.

Mirzə Cəlil jurnalın birinci nömrəsində teleqram formasından istifadə edir. Tehran, Təbriz və İstanbuldan «gələnlər» teleqramları göstərir ki, müdrik nəşir gələcəkdə Yaxın Şərqi ölkələrinə «səyahət» edəcək, oralarda baş vermiş əhvalatları da oxuculara çatdıracaqdır. Belə bir həqiqət bu gün tamamilə təsdiq olunur. «Molla Nəsrəddin»i indi yalnız Azərbaycanın, Qafqazın deyil, bütün Şərqi jurnalı kimi tanıyırsınız və sevirsiniz.

Mirzə Cəlil özü «İran konsulları», «İranlılara», «İran fəhlələrinin pulu hara gedir?», «Məhəmmədəli şah və bütpərəstlər» felyetonlarında İranda baş verən hadisələrdən, qoluzorluların əyyaşlığından, soyğunçuluğundan, təhqir və təqiblərindən danışır, adamların ağır güzəran keçirməsini ürək yanğısı ilə qələmə alır.

«Molla Nəsrəddin» bəy, xan, mülkədar, hətta daha böyük rütbə sahibləri ilə «haqq-hesab» çəkir. Ona görə də heç bir danışmaq və razılaşma, gizli şəkildə imzalanmış heç bir müqavilə olmasa belə çar-şah-sultan üçlüyü həmişə jurnalı, onun yarıdıcısı Mirzə Cəlili və ədibin «əməl dostları»nı (A.Zamanov) daim təqib etmişdir. Lakin məcmuəni müdafiə edənlərin sayı, onu təzyiq və zor ilə susdurmaq istəyənlərdən qat-qat çox idi. Belə bir ədalətli qüvvə isə hər dəfə yeni ilham və yeni təkanla çevrilmiş, «Molla Nəsrəddin»i uzun müddət qoruyub saxlamışdır.

Jurnalın ilk nömrəsini hazırlayanda Mirzə Cəlil daha bir uğurlu nəticəyə gəlmişdi: məcmuə şəkilli çap olunmalıdır! Beləliklə, «Molla Nəsrəddin»in tən yarısı şəkillər – karikaturalar üçün ayrıldı. Ədib yaxşı başa düşürdü ki, oxumağı bacarmayan, hələ oxutdurub qulaq asmağa vaxt və imkan tapmayan müştəri məhz o şəkillərdən ləzzət alacaq, rəsmdə ifadə olunan fikri tez anlayacaqdı.

Jurnal Rotter və Şmerlinqin, Əzimzadə və Behzadın sayəsində bütöv və tam göründü. Onların çəkdiqləri rəngli şəkillər Azərbaycan qrafika sənətinin inkişafında xüsusi rol oynadı. Bu rəsmlərin tərbiyəvi əhəmiyyəti «Molla Nəsrəddin»in şeir və felyetonlarının təsir gücündən heç də aşağı deyildi. Əsasən, Mirzə Cəlilin rəhbərliyi və təklifi ilə çəkilən həmin nümunələr problematikasına görə də geniş və hərtərəfli idi.

Başqa bir cəhət daha çox səciyyəvilik qazanırdı ki, oxucular tanış olduqları hadisələri, bu hadisələrin personajlarını şəkillərdə üz bəsurət görür və onların təsəvvürü daha da dəqiqləşirdi.

Bütün bunlar «Molla Nəsrəddin»in birinci nömrəsindən onun bütün nömrələrini görənlər üçün Mirzə Cəlil müdrikliyi idi. Bu müdriklik ictimai hadisələri qabaqlamaqda, dövrün mütərəqqi meyllərinə tərəfdar çıxmaqda çox böyük işlər görmüşdü. Bir cəhət faktı qeyd etmək ki, ərəb əlifbası haqqında düşünüb bir nöqtənin səbəbinə «göz»ün «kor» olması (Füzuli) narahatlığına şərik çıxmaq, «kürk» və «kürək» sözlərinin düzgün oxunuşunu tapmaq imtahanına rəvac vermək, Sovet hakimiyyəti illərində Bakıda nəşrini davam etdirərkən ilk nömrəsindən (2 noyabr 1922) jurnalın başlığını yeni əlifba ilə yazmaq, sonralar hər nömrənin bir səhifəsinin materiallarını həmin əlifbada təqdim etmək və daha sonralar bütünlüklə bu yazı üsuluna keçmək işində Mirzə Cəlil müdrikliyinin yenilik ruhu, ziyası və işığı parlaq görünür.

Ədib özü yazırdı: «Molla Nəsrəddin» tək bir nəfər müəllifin əsəri deyil, «Molla Nəsrəddin» bir neçə mənim kimi əziz yoldaşımın qələmlərinin əsərinin məcmuəsidir ki, mən də onların ancaq ağsaqqal yoldaşyam. Bu fikir Mirzə Cəlil müdrikliyinin çox böyük təvazökarlıq aktı idi. Lakin həmin təvazökarlıq aktı heç vaxt Mirzə Cəlilin xidmətləri əleyhinə çevrilmə-

məlidir. «Molla Nəsrəddin» jurnalının və «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin tədqiqində Mirzə Cəlilin fədakarlığı və sənət möcüzəsi, Mirzə Cəlilin şəxsiyyəti həmişə ağsaqqallıq pyedestalında dayanmalıdır. Yalnız belə bir həqiqət doğru və dürüst elmi nəticələrin əsası ola bilər.

ŞƏRQİ OYADAN ZƏNG SƏSLƏRİ

«Molla Nəsrəddin» jurnalı mətbuat tarixinin ən parlaq səhifələrindən biridir. 1906-cı il aprel ayının 7-də Cəlil Məmmədquluzadənin müdirliyi və baş mühərrirliyi ilə nəşrə başlayan «Molla Nəsrəddin» dövrünün mühüm tarixi hadisəsi oldu.

«Molla Nəsrəddin»i zamanə özü yaratdı. Lakin ilk günlər jurnalın gələcək taleyi Cəlil Məmmədquluzadəni və onun məslək dostu Ömər Faiqi çox narahat edirdi. Jurnal satılacaqmı? Onun müxbirləri olacaqmı? Məcmuə nə qədər yaşayacaq? Yavaş-yavaş bu suallara cavablar da tapıldı.

Belə bir faktı xatırladaq ki, jurnalın dördüncü nömrəsinə qədər redaksiyanın ünvanı sadəcə olaraq belə göstərilirdi: «Tiflis. Varansovski küçə». Dördüncü nömrədə isə ünvan daha konkret oldu, binanın nömrəsi də əlavə edildi: 47. Bu, adi dəqiqləşdirmə yox, küçəni başdan ayağadək dolaşib ev-ev, mənzil-mənzil soraqlaşaraq redaksiyanı axtaranlara kömək zərurətinin nəticəsi idi. Deməli, narahat redaktorun stolu üstünə məktublar, xəbərlər axışmağa başlayırdı.

Jurnalın 14-cü nömrəsində isə həmin bildirişə bir cümlə də əlavə olundu: «Əcnəbi məmləkətlərə - 9 aylıq – 5 manatdır». Bu fakt göstərir ki, jurnal Qafqazın sərhədlərini aşır, qonşu ölkələrdə də yayılır və onun pərəstişkarları çoxalır. Sonralar təsdiq edildi ki, «Molla Nəsrəddin» məcmuəsində yalnız Azərbaycan həyatı, yalnız milli məsələ deyil, sözün geniş mənasında bütün beynəlxalq həyat əhatə edilirdi (M.Cəfər).

Məcmuənin ilk nömrəsindən «Molla Nəsrəddin», «Lağ-lağ», «Mozalan», «Hop-hop» kimi imzalar tanınmağa başlanır. Bu imzalar altında təsvir edilən əhvalatlarda oxuculara əsl həqiqəti çatdırmaq məqsədi güdülürdü. Həqiqətin carçısı olmaq

vəzifəsi «Molla Nəsrəddin»in bütün fəaliyyəti dövründə əsas yer tutmuşdur.

Dünyada az jurnal olmuşdur ki, öz ətrafına böyük yazıçılar dəstəsini toplayıb ədəbi məktəb səviyyəsinə qalxсын. «Molla Nəsrəddin» jurnalı məhz belə bir yüksək keyfiyyətə malik oldu. «Molla Nəsrəddin»in ömrünü M.Ə. Sabir, Ə.Nəzmi, Ə.Qəmkusar, M.Ə.Möcüz, M.S.Ordubadi, Ə.Əzimzadə, Ə.Haqverdiyev, M.H.Zeynalov, S.Mümtaz, B.Abbasadə, M.Sabit... uzatdı, jurnal da onları məşhurlaşdırdı.

Jurnalın öz üslubu var idi. Mirzə Cəlilin kəşf etdiyi və kinayə, eyham çalarları, «açıq ana dili»nin şirinliyi ilə səciyyə-lənən bu üslub böyük bir ədəbi nəsil yetişdirdi. Hətta sonralar nəşr olunmağa başlayan neçə-neçə satirik jurnal da həmin «tilsim»dən çıxa bilmədi.

«Molla Nəsrəddin» 1906-cı il 12-ci nömrəsində belə bir hesab məsələsi dərc edir: «Əkinçi əkdirdi buğdanın otuzdan on hissəsini verir mülkədara, on hissəsini verir molla və dərvişə (yuxu təbiri, qızdırma duası və qeyri zəhmətlərin əvəzində), on hissəsini də qlava və pristava rüşvət və divan xərci. Əkinçinin özünə nə qədər buğda qaldı?».

Hesablasaq görərik ki, əkinçiyə heç nə qalmır.

1907-ci ildə jurnalda M.Ə.Sabirin məşhur şeiri dərc olunur:

*Aldı dolu əldən səru səmanını, neynim?
Yainki çəyirtkə yedi bostanını, neynim?
Verdin keçən il borcuna yorğanına, neynim?
Ol indi palas satmağa amadə, əkinçi!
Lal ol, a balam, başlama fəryadə, əkinçi!*

Jurnalın 1926-cı ildəki birinci nömrəsində dərc edilmiş şəkildən məlum olur ki, kəndlini daha aldatmaq olmaz. Şəkildə qabığından təzəcə çıxıb ona barışmağı təklif edən ilana kəndli deyir: «Qabığın dəyişmişdirsədə, amma özün necə vardın, yenə heyləsən. Məndən uzaq ol!».

Jurnal oxuculara çatdırmaq istədiyi fikirləri müxtəlif bədii vasitələrlə ifadə edirdi. Onun səhifələrini vərəqləyərkən məktub, açıq məktub, başıbağlı məktub və cəhənnəm məktubları ilə tanış oluruq: cavab, sual cavab və xəlvət cavablarla qarşılaşırıq.

Satirik yazıları karikaturalarla tamamlamaq, coğrafi xəritələrdə məktəblərin, qiraətxanaların, xeyriyyə cəmiyyətlərinin, qumarxanaların və pirlərin əhatəsində itib batmasını nəzərə çarpdırmaq, lazım gəldikdə şəkillərin yerini ağ saxlamaq fikir və düşüncəni ciddi mətləblər arxasınca aparır.

Yalnız öz əsərlərinin deyil, həmçinin neçə-neçə gizli imzalı yazıların da müştərək müəllifi olan Cəlil Məmmədquluzadənin adı ilə sıx bağlanmış və onun ən böyük kitabı sayılan «Molla Nəsrəddin» bu gün də azadlıq əldə etmək istəyən xalqların mübarizə silahıdır.

1986

JURNALIN TƏBRİZ NÖMRƏLƏRİ

«Molla Nəsrəddin» jurnalı tarixin elə bir mərhələsində yarandı ki, bu vaxtlar azadlıq idealları uğrunda mübarizəyə qalxan xalqlara həqiqəti söyləmək lazım idi. Böyük və istedadlı mühərrir-yazıçı Cəlil Məmmədquluzadə həmin vəzifəni öhdəsinə götürərək, milyonlarla oxucunun sevimlisi oldu və Azərbaycan xalqının heç vaxt yadından silinməyən «Molla Nəsrəddin»i yaratdı.

Tənqid və ifşa xətləri Azərbaycanın sərhədlərini aşaraq Yaxın və Orta Şərqi doğru istiqamət alan «Molla Nəsrəddin» gerilik və ətəlet içində boğulan xalqların mənəvi silahdaşına çevrildi. Jurnal ilk nömrələrindən belə İranda yaşayan azərbaycanlıların həyat və məişətini, ağrı və əzablarını, iztirab və sarsıntılarını öz səhifələrində əks etdirməyə başladı. Sabirin alovlu satiraları şah hakimiyyətinin, mütləqiyyət üsul-idarəsinin əsrlərdən bəri sinsimiş sütunlarına sarsıdıcı zərbələr endirdi. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, «zəmanənin özünün yaratdığı» «Molla Nəsrəddin» jurnalını Təbrizə gətirib çıxaran da elə məhz zəmanənin özü oldu. Həmidə xanım Məmmədquluzadə Mirzə Cəlilin Təbrizə gətməsi səbəbini onun qardaşı Səttarxanın yaxın məsləhətçisi Mirzə Ələkbərlə bağlı olduğunu göstərərək yazmışdır: «Mirzə Ələkbər öz fikrində israr edərək deyirdi: Hazırda Təbrizdə hökumət demokratların əlindədir, onlar bizi sevinclə qarşılayacaqlar. Biz orada «Molla Nəsrəddin» jurnalının nəşrini davam etdirərik və bu, şübhəsiz, gözəl nəticələr verər»...

1921-ci ildə 8 səhifədən ibarət olan «Mollla Nəsrəddin» jurnalının Təbrizdə cəmi 8 nömrəsi çıxdı. İstiqlaliyyət və müstəqillik uğrunda döyüşlərə çıxan «Molla Nəsrəddin» jurnalına

Təbrizdə ilk səs verənlərdən biri «Millətin şərəfini ancaq istiqalaliyyəti təmin edə bilər», - deyən Ş.M.Xiyabani oldu. Təəssüf ki, C.Məmmədquluzadənin Təbrizə gəlməsindən bir həftə sonra öldürülən Xiyabani «Molla Nəsrəddin»in Təbriz nömrələrini görə bilmədi.

Təbrizdə C.Məmmədquluzadəyə jurnalı fars dilində çıxartmaq təklif olundu. Ədibin «açıq ana dili»nə çox möhkəm sadıq qaldığını görən yerli qubernator müəyyən güzəştlərə getsə də, baş məqalənin farsca yazılması inadında dayanıb durdu. Lakin təkə birinci nömrənin (19 fevral 1921-ci il) baş məqaləsi fars dilində çıxdı, qalan nömrələrdə isə yalnız bəzi xəbərlər fars dilində verilməyə başlandı.

Mətbəə, əməkdaş, müxbir çətinliyi ilə əlaqədar olaraq «Molla Nəsrəddin»i Təbrizdə çıxarmaq o qədər də asan deyildi, lakin burada Ömər Faiq olmasa da, Əbülfət Ələvi var idi, Sabir, Ə. Qəmküsar olmasa da, M. Ə. Möcüz var idi və rəssam Potter, Şimerlinq olmasa da, Seyid Məhəmmədəli Behzad var idi və beləliklə, jurnalın nəşri baş tutdu.

«Molla Nəsrəddin» Təbrizdə çıxan ilk nömrəsindən başlayaraq İranda şah hakimiyyətinə qarşı dalğalanan demokratik hərəkata səs verdi. Mühərrir açıqca yazırdı: «Millət ləfzi İranda yoxdur, nə qədər ki, qamusları vərəqlədim, nə qədər ki, camaat içində dolandım-millət sözünü nə eşitdim, nə də bir kitab gördüm». Beləliklə, «millət» kəlməsini əksərən «xalq» mənasında işlədən C.Məmmədquluzadə İranda xalq demokratiyasının bərqərar olması tərəfdarı kimi çıxış edir və bunun uğrunda bir an belə geri çəkilmirdi.

Jurnal İranın daxili işlərinə müdaxilə edən Amerika və İngiltərə imperializminin işsəsini verir, hətta İranın milli hakim dairələrini belə ayıltmağa çalışırdı. «Missionerlər» felyetonu İrana ixrac olunmuş soyğunçuluğun iç üzünü, əsl mahiyyətini

açırdı.

Jurnal 6-cı nömrəsində Amerika imperialistlərinin yerli hökumətin siyasi məsələlərinə də qarışdığını göstərərək yazırdı ki, «Axır vaxtlarda Xoyda Amerika üsulu ilə dörd müstəqil partiya təşkil tapıb». Bununla da Cəlil Məmmədquluzadə öz planları, öz proqramları, öz partiyaları ilə çıxış edən, hakimiyyət altına aldığı Şərqi regionlarında mərkəzləşmiş üsulların tətbiqinə səy göstərən imperialist təcavüzkarlığını ifşa edirdi.

«Molla Nəsrəddin» yerli istismarçıların da üstündən sükutla keçmirdi. C. Məmmədquluzadə üçün əsrlərdən bəri hökm sürən süründürməçiliyin, rüşvətxorluğun tənqidini verir, bunların mövcud olduğu şəraitdə insanlığı irəliyə, yüksəlişə aparmaq mümkün olmayacağı fikrinə gəlirdi. O, jurnalın 9 martda çıxan 2-ci nömrəsində verdiyi lüğətdə yerli dövlət idarələrindəki istismarçılığı damğalayaraq, «istintaq» sözünün qabağında belə yazmışdı: «Əgər istəyirsən ki, işinə tez baxılsın əvvəlkindən daha çox rüşvət ver».

Hələ Təbrizə gəlib çıxmamışdan qabaq İranın bir çox kəndlərini gəzib dolaşan ədib, yerli ağaların zəhmətkeş xalqı istismar etməsində xarici işğalçıların sadıq köməkçiləri olduğunu öz gözləri ilə görmüşdü. Jurnalın nömrələrinin birində verilmiş mənalı karikatura bütün ifşa istiqaməti ilə məhz bu xəyanətə qarşı çevrilmişdir. Orada qoyun gənəsi kimi təsvir edilmiş yerli feodallardan olan İsmayıl ağa Azərbaycanın ayağına yapışmışdır. Rəsmi altında isə «Bu qoyun gənəsi haradan mənim qıçıma yapışib?» sözləri verilmişdir.

«Molla Nəsrəddin»in bütün nömrələrində xalq həyatı, xalq məişəti problemləri, adamların güzəranı məsələləri xüsusi yer tutmuşdur. C. Məmmədquluzadə Təbrizdə də jurnalın bu leytmotivini davam etdirirdi. Ədib yeddinci nömrədə Nikolayı xatırladır: «Ax Nikolay, gör bəxtin necə yatıb ki, iranlılar da

səni müstəbid hesab edirlər». Müəllif kinayə ilə Nikolaya sanki «haqq qazandırır» və İranda mövcud olan istibdadın, despotizmin daha kəskin olduğunu göstərirdi. Eyni kinayəli üsul yaşayışı və dolanışığı pis, dözülməz olan müəllimlərin ağır vəziyyətinin göstərilməsində də işlədilmişdir: «Əgər müəllimlər yaxşı dolansalar dərsə hazırlaşmazlar». Yazıçı sonra da əlavə edirdi ki, buna görə də İranın ibtidai müəllimləri, xüsusən də Azərbaycan müəllimləri bütün dünyanın ibtidai müəllimlərindən zehinli və elmlidirlər. Lakin bu cür kinayələrə baxmayaraq, «Molla Nəsrəddin»in Təbriz nömrələrində, «ciddi mühakimə, qəzəb, səbirsizlik və qəlb narahatlığı hər yerdə yumor və satiraya üstün gəlir» (M. Cəfər).

Bütün bunlarla yanaşı, «Molla Nəsrəddin»in Təbriz nömrələrində hamamlar, teatr geriliyi, «həmən həsir, həmən falaqqa» olan mədrəsələr, qızların oxumaması məsələləri və s. tənqid edilir, cəsarətlə bir çox mənsəb sahiblərinə sataşılırdı. Məhz buna görə də jurnal Təbrizdə təqib olunmuş və C.Məmmədquluzadə orada da nadan müsəlmanlar «əlində qalmışdı». Ətraf mühitdəki təqiblərin kəskinliyini C.Məmmədquluzadə jurnalın 15 may 1921-ci ildə çıxan sonuncu 8-ci nömrəsində isə belə ifadə etmişdir: «Əgər senzorsuz çıxardığı axırıncı şümarələrdə ondan artıq bir söz yazsa bilməzdimsə, buna səbəb budur ki, rəsmi senzordan əlavə bizim qaranlıq mühitin və çürümüş məişətin özünəməxsus bir senzoru var ki, yazmaq səhldir, insanı lal olmağa məcbur edir». Ədib acı-acı bildirirdi ki, yəni hakim dairələr adamları elə qayda-qanunla yetişdirirlər ki, onların özləri belə senzora çevrilirlər.

«Molla Nəsrəddin» jurnalı Təbrizdə nəşr edildiyi dövrdə Cənubi Azərbaycanda sonsuz zülm, istismar, cəhəlat və mövhumat hökm sürürdü. Xalq dözülməz ictimai bərabərsizlik şəraitində yaşayırdı. Jurnal «Tüstü» felyetonunda məhz məz-

lumları azadlıq uğrunda mübarizəyə səsləyir və bu mübarizədə əzmkar olmağa çağırırdı.

«Molla Nəsrəddin» jurnalının redaktoru Cəlil Məmməd-quluzadə Təbrizdə çox qalmadı. Tezliklə Azərbaycan Sovet hökumətinin dəvəti ilə o, geriyyə-Bakıya çağırıldı.

C.Məmmədquluzadə Cənubi Azərbaycana Xudafərin körpüsündən keçib getmişdisə, Culfa dəmiryolu ilə Sovet Azərbaycanına geri döndü. Beləliklə, jurnalın Təbriz dövrü, Tiflisdə və Bakıda çap edilən «Molla Nəsrəddin» üçün keçid mərhələsi, C.Məmmədquluzadə üçün isə «Ötən günlər» oldu. Ədib vaxtilə yazırdı: «Şərt bu deyil ki, ancaq bu günkü günün əhvalatını xəbər vermək, şərt budur ki, gələcəkdən də bir söz söyləmək». Bu mənada «Molla Nəsrəddin» jurnalı indi də azadlıq istəyən Şərqi xalqları üçün müasirdir və müasir olaraq qalacaqdır.

1986

M.Ə.SABİRİN POETİK SİSTEMİNDƏ BƏDİİ SÖZÜN TƏKAMÜLÜ

Hər hansı bir sənətkarın yaradıcılığının təhlilində, yaxud hər hansı bir əsərin səciyyəsinə müxtəlif bədii komponentlərin araşdırılması son dərəcə vacib amillərdəndir. Yəni elə məsələlər vardır ki, onların estetik dəyərini və funksiyasını dəqiq, hərtərəfli müəyyənləşdirmədən düzgün qənaətlərə və elmi nəticələrə gəlmək mümkün deyildir. Əslində müəyyən əsərin bədii komponentləri bu əsərin mahiyyətini də, yazıçı qayəsini də açmaqda ciddi amildir.

Birincisi, hər hansı bir əsərin ideya sıqlətini düzgün dərk etmək üçün həmin əsərin yarandığı şəraiti nəzərə almaq vacibdir. Çünki bədii mətnin bir çox cəhətləri mövcud şəraitdən və vəziyyətdən son dərəcə aslıdır.

İkincisi, sənətkar istedadı və onun sənətdə təzahür formaları bir çox yaradıcılıq sirlərinin işıqlandırılmasında zəruri amilə çevrilir. Həmçinin bunlar istedadın kücündən asılı olaraq müxtəlif səviyyələrdə üzə çıxır, oxucu ilə təmas yaratmaq keyfiyyəti ilə seçilir.

Üçüncüsü, bədii əsərin janr, şəkil müəyyənliyi lazımı səviyyədə təsiredici və cəlbedici amildir. Yəni bu cəhətlər düzgün müəyyənləşdiriləndə, düzgü seçiləndə oxuc ilə yazıçı arasında əlaqə və ünsiyyət də küclənir.

Daha başqa bir məsələ bədii əsərin mövzusu ilə bağlıdır. Belə ki, mövzunun diqqətlə seçilməsi bədii inikasda vacib şərtlərdəndir. Lakin bizi burada M.Ə.Sabirin hansı mövzularda yazması yox, bu mövzuların böyük Azərbaycan satirikinin yaradıcılığında hansı təkamül formaları keçirməsi kimi ciddi mətləb düşündürür.

Mirzə Ələkbər Sabirin yeni yaradıcılıq meydanına atıldığı əsrin əvvəllərində bədii fikir və düşüncənin gərginlik nəbzi daha sürətlə döyünməyə başladı. Bu zaman səngər arzusunda

olan döyüşkən qüvvə üsyan və qalibiyyət dəbilqəsini qaldıra-raq, sənətin aparıcı qəhrəmanına çevrildi. Bəs həyata, real gerçəkliyə son dərəcə yaxın olan Sabir sənətinin mövzu dairəsi necədir və hansı sənətkarlıq xüsusiyyətləri ilə seçilir, təyin olunur? Əslində bir cümlədən ibarət olan bu sadə suala qalın-qalın kitablar da tam cavab verə bilməz.

M.Ə.Sabir yaradıcılığında adi sözdən bədii mətnin təşkilinə, oradan da bütöv bədii sistemə doğru poetik hərəkətin öyrənilməsi bu irsin naməlum qalan bir çox sirlərinin açılmasına geniş imkan yaradır. Həmçinin son dərəcə səciyyəvidir ki, bunlar haradasa bir-birindən ayrılan mərhələlər deyil, ümumiləşməyə doğru səmtlənən təbii inkişafdır.

M.Ə.Sabirin “Molla Nəsrəddin” jurnalının 11 oktyabr 1909-cu il nömrəsində çap olunan “Yaşamaq istər isək sırf avam olmalıyıq!” satirasının iki misrası belədir:

*Başqaları çox da balonlarla edir, seyri-həva,
Biz bu seyri edirik xabdə hər sübhi məsa.*

“Başqaları çox da balonlarla edir, seyri-həva” misrası və orada ifadə olunan məna ciddi əhəmiyyət daşımaqla, Şərqi geriliyini və ətalətdə olmasını göstərən ən adi bədii vahidlərdən biridir. Yəni bu ətalət və gerilik bütün şeir boyu diqqətə yetirilir və oxucuda xüsusi maraq doğurur.

Müəyyən mənada onu təsadüf də hesab etmək olar. Lakin ondan sonra yazılan və “Zənbur” jurnalında (26 fevral 1910) çap edilən “Millət şərqi”nin aşağıdakı misraları bu təsadüfi rədd edir:

*Seyr etməyə fəzanı icad olub balonlar,
Bir yandan avtomillər, bir səmtdən vaqonlar.*

Bəri başdan qeyd edək ki, bu şeir xalqı və milləti dirçəlişə, oyanışa çağıran çılğın misralardan ibarətdir. Sabir səy

edirdi ki, adamlar ətalətə və keriliyə son qoysunlar, əz işləri və əməlləri ilə vətənin inkişafına çalışsınlar

Burada işlənən “Seyr etməyə fəzanı icad olub balonlar” misrası dövrün yeni kəşfinə olan Sabir marağındakı ardıcılığın nişanəsidir. Aydın olur ki, bu məsələ həm sənətkar şüurunda, həm də sənətkar qələmində bədii vahidlikdən çıxaraq sistemə çevrilir. Beləliklə, “Həqiqət” qəzetinin 14 iyun 1910-cu il nömrəsində çap olunmuş bir taziyanə bu inkişafı başa çatdırır və onu həqiqət zirvəsinə qaldırır:

*Dindirir əsr bizi dinməyiriz,
Açılan toplara diksinməyiriz.
Əcnəbi seyrə balonlarla çıxır,
Biz hələ avtomobil minməyiriz.
Quş kimi göydə uçar yerdəkilər,
Bizi kömdü yerə minbərdəkilər.*

Şeirdə qəribə bir təzadlar silsiləsi öz ifadəsini tapır: Yer və Göyün təzadı, minbər və təyyarənin, ətalət və kəşfin, sükunət və hərəkətin təzadı, Qərb və Şərqi təzadı. Minbər olanda təyyarə yox idi, amma bu yüksəklik yerdən ucalmaq istəyənləri də yerə gömdü. İndi isə əcnəbilər öz təyyarələri ilə minbərdən də çox yüksəkliyə qalxırlar. Amma ən dəhşətlisi budur ki, heç açılan toplara da diksinmirik. O topların mərmiləri isə Sabirin məhz həmin misraları idi.

Beləliklə, Sabirdə hərəkətdən sükunətə keçən anda əmələ gələn fiziki mənada ətalət yox, gerçəkliyin özündə baş verən ictimai-sosial ətalət ümumiləşir. Təbiidir ki, Sabir dövründə bu ətalətlə bərabər bir yeniləşmə də hiss edilir ki, Sabir şerinin poetikasında həmin cəhət öz forma və üsulları ilə aydın görünür.

Sabirin 1907-ci ilin aprelində çap etdirdiyi “Vay, vay! Nə yaman müşkülə düşdü işim, allah” misrası ilə başlayan şerində mənfi obraz oyanan şüurun mübarizliyindən qorxuya düşmüşdür. Onun üçün keçmiş daha gözəldir:

*Ax, ay keçən illər, nola bir də dolaneydiz,
Tazə yenə beş yüz il olunca dayaneydiz,
Elmi, ədəbi, fəzli, kəmalatı daneydiz,
Ey bildir, inişil, nola, odlara yaneydiz.*

1908-ci ildə M.Ə.Sabir “A kişi, bundan əzəl xalqda hörmət var idi” misrası ilə başlayan satirasında da yenə həmin problemə qayıdır:

*Ah, əfsus ki, keçdi o közəl dövarnım,
Rahət idim ki, bu xalq içrə cəhalət var idi!*

Bir az sonra isə M.Ə.Sabir eyni mövzunun həllində finala çatır. Ümumiləşmə və tipikləşmə öz hazırlıq mərhələsindən adlayaraq, vahid məcraya sığışır:

*Ah!.. Necə kef çəkməli əyyam idi,
Onda ki, övladi-vətən xam idi!*

Lakin bütün bunlara baxmayaraq, Sabir daha çox yatmış, yatağa düşmüş bir nəslə, əsəbi görünən bir zamanı oyatmaq və sağaltmaq istəyirdi. Bu əsəbiliyi, bu dalğınlığı soyutmaq üçün poetik ahəngin ən nadir kəşfi köməyə çatdı:

*Tərpənmə, amandır, bala, qəflətdən ayılma!
Açma gözüünü, xabi-cəhalətdən ayılma!
Laylay, bala, laylay!
Yat, qal dala, laylay!*

Əsrlər boyu körpə uşaqların beşiyi başında oxunmayan layları, nəhayət, Sabir böyük bir xalqın keşiyini çəkəndə oxudu, oxuduqca da göz yaşlarını qəlbinə axıtdı, Bildi ki, “ağladığıca kişi qeyrətsiz” olur. Hələ bu günə qədər poeziya tariximiz “Göz nurudu uyğu, onu dur etmə közündən” misrasının

ifadə etdiyi ağrını öz yaddaşına yazmamışdı.

M.Ə.Sabir yaradıcılığında kinayənin və ezop manerasının məhsuldar şəkildə işlənməsi bilavasitə “Molla Nəsrəddin” jurnalı ilə əlaqədardır. Yəni Mirzə Çəlilin bədii yaradıcılıqda gəldiyi qənaət sonralar vahid sistemə çevrildi.

Bu mənada M.Ə.Sabirin də mübarizə yollarını düzgün başa düşmək lazımdır. Onun poeziyası, onun vətəndaşlıq karakterini tam və dəqiq şəkildə ifadə edir.

“Get yat və get yat və get yat və get yat!!!”

Yaxud:

“Harda yatsan, yat, ayılma, durma hərgiz sübhədən”.

Və yaxud:

“Oyanma, yat, a millət, dinmə, dinmə, durma, tərپənmə!”

Və Yaxud da;

“Dinmə, danışma, yat bala, sən deyən olmayıb hələ”.

Bunlar sadəcə olaraq müxtəlif şeirlərin ayrı-ayrı misraları deyil, əsəbi bir dövrün içərisindən qalxan və əsəbi, narahat olduğu qədər də sərrast tuşlanan Sabir qəzəbi idi.

Axı, şair necə rahat ola bilərdi ki, əlini ağdan-qaraya vurmayan və səhərdən axşamadək yatanların özləri belə qeyrətdən dəm vururdular:

*Cümlə cahan yatsa da, biz yatmırıq,
Qeyrəti-milliyətimizi atmırıq.*

Bu “bəyanat” da “dinmə, danışma, tərپənmə, durma, oyanma, ayılma” sözlərinin yönəldiyi hədəf kimi, mənfi qəhrəmanın özünün ifşası idi.

Bəzən Sabir şeirində, sözün həqiqi mənasında, yatmaqdan söhbət gedir: “Rahət yata bilməm, mənə qəm muri daraşdı”. Bəs bu qəhrəman kimdir? - Elmin və maarifin düşməni! O, yeni üsullu məktəbləri və bu məktəbdə dərs deyən müəllimləri bəyənmir, çubuq və falaqqanın stul və yazı taxtası ilə əvəz edilməsini qəbul etmir, yəni yatanların ayılması onu yatmağa

qoymur.

Başqa bir məqamda isə yatmamağa çağırış nidası müstəqim mənə kəsb edir:

*Aldanmayın, aldanmayın, allahı sevərsiz!
İranlı kimi yatmayın, allahı sevərsiz!*

Bütün bunlar Sabir sənətinin bir problem ətrafında cəmləşən poetik variantlarıdır. Yəni o da aydın şəkildə məlum olur ki, ustad satirik bir məsələdən yalnız bir dəfə bəhs etmir. Bəzi mətləbləri müxtəlif vaxtlarda süzgəcdən keçirərək, poetik yaddaş vasitəsilə kağıza köçürür. Beləliklə, bir tərəfdən müəllif öz izlədiyi qayəni, ideyanı müxtəlif qütblərdən işıqlandırır, digər tərəfdən də oxucular şairin həyata münasibətini bütün aydınlığı ilə duyur və başa düşürlər.

Sabir üsyankarlığı yatanları ayıltmaq istədiyi kimi, poetik deyimin və ahəngin bütün nüsxələrini də eyni bir yatağa salır və xalq içərisinə axıdır. Hətta bu məqamda Sabirin “Ac toyuq yuxuda darı kərər” atalar sözündən istifadəsi onun xalq ədəbiyyatına bağlı olmasını təsdiq edən fakt kimi nə qədər mənalıdırsa, məhz bu qədər və bəlkə də bundan artıq dərəcədə sənətkarın poetik sisteminin bütövlüyünü şərtləndirən amillərdən biridir. Sabirin yatmaq barədəki misralarının və şerlərinin təsiri və harmoniyası təbii olaraq gətirib buraya çıxarmışdı: “Çığıрма, yat, ay ac toyuq, yuxunda çoxca darı kör!”

Sabirin bədii sistemi atalar sözündən istifadəni xalq ədəbiyyatına ehtiramın saxta nişanəsinə çevirənlərə qarşıdır. Sabir qəhərlənmək əvəzinə qürrələnlərin əleyhinədir.

Uzun müddət ətalət içində boğulan insan özünün istismarını da özü hazırlayır. Yüksək təbəqənin kinli və küdurətli nümayəndəsi soyğunçuluğunu sona qədər davam etdirir:

Mən gözləmənəm, buğda çıxar, ver bəbəyindən!

Sabir poeziyası qəzəb və narahatlıq içərisində çırpınır. Dövrün təbəddülatını görəndə, adamların kimsəsiz və yazıq taleyinin şahidi olan sənətkar həm də çıxış yolları axtarır. El-dən, xalqdan cavab gəlməyəndə onun məyusluğu, birə on artır. M.Ə.Sabir yatanların hələ oyanmadığını görür və məcbur olur ki, 1910-11-ci illərdə onların yuxusundan danışsın (“Yuxu” və “Baqıyoi- yubileykarane” şeirləri).

Eyni zamanda, yatmağın və yuxunun simvoluna çevrilmiş yorğan bədii detallı Sabirin 1907-1910-cu illərdə yazdığı müxtəlif şeirlərində ciddi funksiyaya malik olmuşdur. Hər şeydən qabaq, bu söz vahidi işlənmə məqamlarına və ifadə çalarlarına görə xüsusi diqqət tələb edir.

İlk variant belədir:

*Pa atonnan, nə ağır yatdı bu oğlan, ölübə!
Nə də tərənmayir üstündəki yorğan, ölübə!*

Yatanın konkret kim olması bizə məlum deyil. Amma bir cəhət aydındır ki, həmin şəxs peşəsindən və sənətindən aslı olmayaraq, şərqlidir. Üstündəki yorğanın tərənməməsi isə bütövlükdə Şərqi geriliyinə işarədir. Adı və sənəti bilinməyən bir şərqli öz yorğanı ilə birgə bütöv Şərqi taleyini ifadə edə bilir.

Yorğan şairin estetik idealına ikinci dəfə “Əkinçi” şeirində xidmət göstərir. Orada mülkədar əkinçiyə deyir:

*Aldı dolu əldən səru samanını, neylim?
Yəinki çəyirtkə yedi bostanını neylim?
Verdin keçən il borcuna yorğanını neylim ?
Ol indi palaz satmağa amadə, əkinçi!
Lal ol, a balam, başlama fəryadə, əkinçi!*

Palazını satmaq təhlükəsi qarşısında qalan əkinçi artıq bir ildir ki, yorğanını itirib. Lakin bu yorğan sadəcə olaraq ev əş-

yası, əkinçinin gecələr soyuqdan qorunması üçün vasitə deyil. İtirilmiş yorgan itirilmiş mənəviyyatdır.

Aşağıdakı nümunə isə 1908 - ci ilə aiddir:

*Durma, yıxıl, yat hələ Fərhad kişi!
Əsri gərüb qalma belə mat, kişi!
İndi olub yorğanın uç qat, kişi!
Saqqalını bir-iki yırğat, kişi!
Çək başına yorğanını yat, kişi!*

Necə olur ki, eyni vəziyyətdə yaşayan adamlardan birinin yorğanı itir, digərininki isə üçqat artır? Bu, vahid yaradıcılıq sisteminə malik olan Sabirin bədii irsi üçün ziddiyyət deyilmi? Əksinə, Sabir sənəti ikili görünən bu cəhətlərin əlaqəsində, vəhdətində daha böyükdür. Çünki yorğanı üçqat olan Fərhad kişi də yorğanını başına cəkib yatması ilə mənəviyyatını itirir. Bu, vahid bir ideal uğrunda köklənən Sabir harayının pozulmaz vurğusudur.

Başqa bir nümunə:

Balışa baş qoyalım, yorqanı vərdiş edəlim.

Göründüyü kimi, 1909-cu ildə böyük Sabirin və ürək ağrısına tutulan qəhrəmanın qəzəbi sonsuzdur. Bu qəzəbi pozziyanın, şeir sənətinin inçəlikləri kökləmişdir. Yorğanla yatmaq insanın vərdişi olduğu halda, Sabir onu vərdişdən çıxarmaq istəyir.

Nəhayət, 1910-çu ildə yorqan bədii detal kimi ən yüksək səviyyəyə qalxır, bu söz misradan-misraya keçərək şeirin başlığına çıxır və “Molla Nəsrəddinin yorğanı” əsəri ilə həmin problemə yekun vurulur. Şərdə göstərilir ki, küçədə vurhavur eşidən molla yorğanını çiyinə salıb bayıra çıxır. Evə dönəndə övrəti ondan soruşur:

*“De görüm, küçədə nə var, a kişi?
Bu nə dəvadır, anladınmı işi?”*

Dedi:

*“Yorğan uçun imiş bu tələş,
Yorğanı qapdılar, kəsildi savaş”*

“Ölübə” nidasını qəbul edən naməlum obrazın da, əkinçi və Fərhad kişinin də, yorğanın vərdişinə etiraz edən lirik qəhrəmanın və Molla Nəsrəddinin də fikirlərinin və məqsədlərinin həqiqəti oxucuya yaxşı məlumdur. Lakin bizim üçün maraqlı odur ki, Sabir poeziyasında bir mətləbi və problemi ümumiləşdirən hər hansı bir yekun şeiri müxtəlif şeirlərin daxilindən süzülərək meydana çıxır. Ümumiləşmə və tipikləşmənin ən bariz nümunəsi olan şeirlərin də ayrı-ayrı misraları Sabir yaradıcılığında yeni bir tipik şeiri hazırlamış olur. Sabir satirasının bu sistemi pozulmaz və spesifik bir sistemdir. Elə bir sistem ki, o, yalnız və yalnız Sabir tədqiqatçılığına borcludur.

Dövr və zaman sənətin yalnız problematikasını müəyyənləşdirmir, bədii fikrin ritminə də təsir göstərir. Təbii ki, Hadi şeirindəki ritm Hadinin natiqliyini təsdiq edir. O deyir: “Mən bir günəşəm, yerdə əyandır ləməatım”. Tribun vüsət heç bir mikrafon, heç bir gücləndirici tanımır. Sabir isə başqa cür danışır: “Mən günəşi göydə dana bilmirəm”. Hadidəki monoloqu Sabirdə dialoq, Hadidəki qətilyi Sabirdə düşüncə, Hadidəki nidaları Sabirdə suallar əvəz edir. Hətta Sabir şeirində “Nitqim tutulur hərzəvü hədyanımı görçək” etirafı və “Nə uçun susdu natiqlər” təəssüfü ilə də qarşılaşırsan.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı Hadi natiqliyi ilə Sabir “tədqiqatçılığına” çox borcludur. Bir çox hallarda Hadi özü də bəlağətli nitqlərinə Sabir “tədqiqatlarından” sonra başlayır.

Forma və məzmun vəhdətindəki, sənətkarlıq və poetikadakı yenilik, novatorluq Sabiri Mirzə Fətəlinin varisi elan

etməyə imkan verir. Bu varislik “Hophopnamə” ilə “Təmsilatı” bir müstəvi üzərinə gətirir. Mirzə Fətəli komediyaları bir başlıq altında ona görə ümumiləşir ki, yalnız ideyaca deyil, poetika baxımından da onlar bir-birinin davamıdır. Sabirin bütün şeirləri də məhz bu cəhətinə görə bir ad altına sığışa bilər.

“İran özümündür” şeirində qəhrəman deyir:

*İran özümün, Rey, Təbəristan özümündür!
Abad ala, Ya qalsa da viran, özümündür!*

Bunlar şahın “qeyrət” nişanələridir. Belə səslənir ki, hökmdar hakim olduğu ölkəni ürəkdən sevir və hətta viranə qalsa belə, onun sevgisi, yəni “vətəndaşlığı” azalan deyil. Amma Sabir eyhamı oxucunu düşündürür. Elə sonrakı bəndlər və başqa bir şeir Sabir eyhamındakı ehtimalı doğruldur:

*Neçin məşrutə bağlandı,
Müzəvvirlər qaçaqlandı,
Qarınlar doydu, yağlandı,
Vətən darülcünün oldu?
Səbəb boynuyoğun oldu.*

“İran özümündür” “qeyrətinə” sığınan şahın hücumu dözülməzdir. Xalqın qanını zəli kimi sormağın vərdisini itirməmək inadı məşrutə hərəkətini topa tutur. Sabir harayındakı qəzəb titrəyib söyüş və təhqirə dayanır.

Daha sonra Sultan Əbdülhəmid də Məmmədəli şahı eyni nida ilə damğalayır:

*Sən qarnıyoğun bir şey idin ruzi-əzəldən,
Boynun da yoğun oldu; mənimki belə duşdu!*

Xələti kötürüb, bitli libası rəiyyətin üstünə atmaq, özünü “cəfa və sitəm çəngəli” elan etmək, “İranlı gərək can verə qür-

bətdə həmişə” qarğışından ləzzət almaq Məmmədəli şahın şəkəridir. Bu cəllad “odlu fərmanları” ilə azadlığı boğur, dövrən və meydanı, xırman və Tehranı, hətta ayrıni belə özünə çıxır və nəhayət, bütün bunların müqabilində öz gizli niyyətini elan edir:

*Çox ucuz qiymətə hər şey satıram,
Ay alan, məmləkəti-Rey satıram!*

Demə, “İran özümündür” deyən və Reydən imtina etmə-yəcəyini bildirən şah dünya bazarına çıxmağa hazırlanmış (Sabir özü də buraya bir necə şəri vasitəsi ilə gəlib çıxmışdır). Yalnız mal və mülkü yox, hətta məmləkəti satışı apan, doğma torpağı dünyanın tapdağına çevirənlərin, dünyanı bölmək istəyənlərə imkan yaradanların qulağı Sabir harayından tutulmaya bilməzdi.

Klassik sənətkar o yerdə dayanır ki, bu, artıq axırıncı dayanacaqdır.

Sabir yaradıcılığında saysız-hesabsız obrazlar vardır. “Hophopnamə”də yalnız adları ilə tanınan Səttar xan, Molla Həbib, Hacı Qurban, Mir Haşım Təbrizidən söhbət getmir. Fəhlə, əkinçi, rəiyyət, fəqir, dilənçi, dehqan və rəncbər; xan, əyan, ağa, molla, bəy və bəyzadələr Sabirin təsvir və təqdimində daha qabarıq görünürlər. Bunlar müxtəlif şəirlərdə ayrırırlar, fərdidirlər, tam götürülmüş Sabir poeziyasında isə fərqli cəbhələrdə olsa belə ictimai qüvvə və zümrədirlər. Sabir ayrı-ayrı sənət, peşə sahiblərini, müəyyən sinfi mənsubiyyətə malik olan obrazları tək-tək götürmür, əksinə çoxlarını bir yerdə görməyə xüsusi meyil göstərir. Hətta mənfi tiplərdən biri deyir: “Cüt-cüt durur övrət solumuzda, sağımızda”. Yaxud: “Bir, iki, üç düz yanına”.

Sabir şəirlərində birbaşa xitab olunan obrazlar kimlərdir? - Fəhlə, əkinçi, dilənçi, Fərhad kişi və nəhayət, millət; Molla, gavur qızı, qoca baqqal kişi və nəhayət, Mir Haşım Ərdəbili;

uşaqlar, učitellər və nəhayət, bunların hamısını ifadə edən insanlar. Beleliklə, Sabir poeziyası iri hərflərlə yazılmış CAMAAT obrazı ilə daha çox xarakterikdir. Azərbaycan realizm tarixində müəyyən ümumiləşmə güclü olsa da, Mirzə Fətəlinin kiçik bir regionu əhatə edən “nuxulular”ı sonra Mirzə Cəlilin “ölülər”inə çevrilir. Elə bu çevrilmə prosesində də Sabir sənət meydanına “camaat”la çıxır. Hacı Nurunu və Kefli İsgəndəri Mirzə Ələkbər Sabir şeirində daha ağırlı, daha mübariz və daha səbrli Mirzə əvəz edir.

1998

ŞƏRQIN BÖYÜK MÜTƏFFƏKİRİ

Üzeyir Hacıbəyov görkəmli bəstəkar və musiqişünas, mahir publisist və redaktor, dramaturq və mütərcim, müəllim və pedaqogika nəzəriyyəçisi idi. Bütün bunlara o, birdən-birə nail olmasa da, bir həqiqət var ki, Ü.Hacıbəyovun böyük sənətkar kimi formalaşması müəyyən mənada uşaqlıq illərindən başlamışdır. Azərbaycanın qədim və gözəl guşələrindən biri olan Qarabağ, xüsusən də Şuşa mühiti Ü.Hacıbəyovun gələcək inkişafında mühüm rol oynadı. Böyük bəstəkar sonralar yazırdı: «Mən ilk musiqi təhsilimi uşaqlıq zamanı Şuşada, ən yaxşı xanəndə və sazəndələrdən almışam. O vaxt mən «muğam» və «təsnif» oxuyardım. Səsim xanəndələrin xoşuna gəlirdi. Onlar məni oxudar və öyrədərdilər...».

Qori seminariyasında oxuduğu illərdə gənc Üzeyirin musiqi marağı musiqi təhsili ilə əvəz olundu və bu onu professional musiqiçi, bəstəkar səviyyəsinə yüksəltdi. O, Qoridə bir neçə musiqi alətində çalmağa başladı. Onun musiqi, səs qavrayışı seminaristlərdən müəllimlərə qədər hamını heyratə gətirirdi. Lakin bütün bu inkişafı bərabər balaca Üzeyirin yaddaşından bir hadisə heç vaxt silinmirdi. Bu hadisə hələ uşaqlıq vaxtlarında Şuşada gördüyü «Məcnun Leylinin məzarı üstündə» adlı kiçik «tamaşa» idi. Ü.Hacıbəyov öz məqalələrinin birində yazmışdı: «Leyli və Məcnun» necə yaranmışdır? Mən opera üzərində 1907-ci ildən işləməyə başlamışam; lakin məndə bu ideya xeyli əvvəl, təxminən 1897-1898-ci illərdə, mən on üç yaşlı uşaq ikən doğma şəhərim Şuşada həvəskar aktyorların ifasında «Məcnun Leylinin məzarı üstündə» səhnəsini gördükdən sonra yaranmışdı».

Ü.Hacıbəyov hələ o vaxtlar seminariya tələbələrini bir

yerə toplayır, «Şəbi-hicran» mahnısını xor ilə oxumağı təşkil edir, özü də skripka ilə müşayiətçi olardı.

*Şəbi-hicran yanar canım,
Tökər qan çeşmi-giryanim.
Oyadar xalqı əfqanım,
Qara bəxtim oyanmazmı?!*

Bu sözlərin ətrafa yayılan sədası seminariyanın divarları arasında azərbaycan dilində danışdığına görə töhmət alan, təqib olunan gənc Üzeyirin sanki mükafatı idi. Təsadüfi deyildir ki, 1908-ci ildə səhnəyə qoyulan «Leyli və Məcnun» operası da məhz elə «şəbi-hicran»la başladı.

«Leyli və Məcnun» təkcə Azərbaycan opera sənətinin başlanğıcı deyildi. Bu muğam operası bütün Şərqdə ilk nümunə kimi daha böyük əhəmiyyət kəsb etdi. Ü.Hacıbəyovun seminariya yoldaşı, sonralar isə qohum olduğu Əli Terequlov yazırdı: «Şərq musiqi və nəğmə məsələlərində bizim yoldaşlar arasında misilsiz avtoritet, tənqidçi və icraçı ustad Üzeyir idi».

«Leyli və Məcnun» operasından sonra Ü.Hacıbəyov bir-birinin ardınca «Şeyx Sənan» (1909), «Əsli və Kərəm» (1912), «Harun və Leyla» (1915), «Koroğlu» (1932-1937), «Firuzə» (1945) kimi məşhur operalarını yaratdı. Süjeti Şərq həyatından alınmış bu əsərlər tamaşaçıların böyük marağına səbəb olurdu. Həmin operalarla bağlı maraqlı cəhət burasıdır ki, Ü.Hacıbəyov bu əsərləri məhz xalq musiqisi əsasında bəstələmişdir.

Ü.Hacıbəyov «Ər və arvad» (1909), «O olmasın, bu olsun» (1910), «Arşın mal alan» (1912-1913) operetalarında da məhz bu yolla getmişdir. Həmin əsərlərdə də musiqi və mətn bilavasitə Azərbaycan və Şərqlə bağlıdır. 1912-ci ildə Orucov qardaşlarının mətbəəsində çap olunan «O olmasın, bu olsun»

musiqili komediya kitabçasının titul səhifəsində «Süjeti müsəlman həyatındandır» sözləri ayrıca nəzərə çarpdırılmışdır. «Arşın mal alan» komediyası ilə əlaqədar «Baku» qəzetinin mövqeyi belə idi: «Operettanın müəllifi öz əsəri üçün müsəlman həyatının ən kədərli mənzərələrindən birini təsvir edən mövzunu seçmişdir». «Kaspi» qəzeti isə «Ər və arvad» haqqında belə yazırdı: «Əsərdə müsəlman qadınının hüquqsuz vəziyyəti təsvir edilir».

Komediyaları nəzərdən keçirəndə yuxarıdakı ilk realist müşahidələrin nə qədər doğru olduğunu görmək çətin deyildir. Məşədi İbad həmin mühitin yetişdirməsidir. Belə tipləri «Molla Nəsrəddin» jurnalı da tənqid etmişdir. Pul ehtirası ilə yaşayan Mərcan bəyləri o vaxtlar yaxşı tanıyırdılar. Millətpərəst Həsənqulu bəyi, qəzetçi Rza bəyi, qoçu Əsgəri də həmçinin.

Gülpəri, Sənəm, Telli kimi qulluqçular, Səfi və Vəli kimi nöqərlər də az deyildi. Bunların arasında xanım-xatınlığı ilə seçilən bir Cahan xala da yaşayırdı.

*Çadramı sallam başıma,
Üz-gözümü bəzəyəm,
Gedib sənə qız axtarıb,
Hər tərəfi gəzəyəm, -*

Deyə oynaya-oynaya oxuyan Cahan xala lap elə çadrası, çarşabı ilə də əsl şərqli idi.

Ü.Hacıbəyov musiqişünas kimi də bütün fəaliyyətini muğamatın, xalq havalarının, ümumiyyətlə Şərq musiqi sənətinin təhlilinə, təbliğinə həsr etmişdir. Onun «Azərbaycan xalq musiqinin əsasları» kitabı bu həqiqətin parlaq təzahürüdür. Onun rəhbərliyi ilə yaranan Azərbaycan dövlət xorunun ilk konsertlərindən başlayaraq proqramların tərtibində «Ay bəri

bax, bəri bax!», «Aman nənə» kimi xalq mahnılarına daha çox üstünlük verilmişdir.

Görkəmli bəstəkar 20-ci illərdə vulqar sisiologizmin təsiri altına düşən, muğamata, xüsusilə tara xor baxan tənqidçilərə amansız cavablar verməkdən çəkinməmişdir. Ən səciyyəvi faktlardan biri də budur ki, Ü.Hacıbəyov publisistik yaradıcılığında da Şərqə məxsus olan sənətkar idi. O, felyetonlarının mövzunu əsasən ya Azərbaycan mühitindən, ya da Şərq xalqlarının həyatından götürmüş və bu mənada ətalətə, geriliyə, despotizmə, işğalçılığa, əsarətə qarşı öz üsyankar və mübariz səsinə qaldırılmışdır.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Ü.Hacıbəyovun felyetonlarında dialoq. Dramaturji ünsürlər xüsusi yer tutur. O, bir çox məsələlərin tənqidinə obrazları danışdırmaq vasitəsilə nail olur. Şərqin qədim ölkələrindən biri kimi tanınan Türkiyənin birinci dünya müharibəsi ərəfəsindəki vəziyyəti, onun irticaçı dövlətlər tərəfindən parçalanmaq təhlükəsi «Qalmaqal» felyetonunda məhz dramaturji «məclis»lərdəki söhbətlər əsasında verilir. Burada iştirakçı olan Türkiyə, İngiltərə, Fransa, Rusiya, Avstriya, Bolqarıstan dövlətləri arasında hətta «ağlamsınanı», «gözlərini siləni», «qaça-qaça çağıranı», «yüyürəni», «qolunu çır-malayanı» da vardır. Əsas mətləb isə Türkiyənin aşağıdakı sözündə ifadə edilmişdir: «Bircə siz mənim işimə qatışmayın, qoyun mən öz əlimlə öz başım olum, işlərimi də düzəldim».

Ü.Hacıbəyovun publisistikasında Şərq problematikası İran həyatı mövzusunda yazılmış felyetonlarda da müəyyən həllini tapmışdır. Bir tərəfdən İran, xüsusilə Cənubi Azərbaycan əhalisinin ağır-iztirablar içərisində yaşaması, digər tərəfdən də orada baş verən xalq hərəkəti, inqilabi vüsət yaradıcı qüvvələri bu məsələlərdən danışmağa istiqamətləndirirdi. Ü.Hacıbəyov qələmi bu məsələlərdən söz açan «İran Rusiyanı yamsı-

layır», «İrana dair», «İran xəzinəsində pul yoxdur», «İran iğtişasına dair», «İrana dair aşiq nağılı», «İran işləri», «İranda inqilab», «İran və «Novoye vremya» kimi ciddi və maraqlı felyetonları yaratdı.

Bütün bunlar sübut edir ki, ömrünü yüksək ideallar uğrunda yaşamaqla keçirən Ü.Hacıbəyov Şərqi musiqisi və Şərqi həyatı ilə bağlı sənətkar olmuşdur. Başqa sözlə, Üzeyir Hacıbəyov bütün dünyada tanınan əsl musiqişünas mütəfəkkir idi.

1985

BÖYÜK SƏNƏTİN HİKMƏTİ

Böyük sənətin yolu çətindir. Bu yol binaların və ağac-
ların arasından deyil, insanın – sənətkarın ürəyindən gəlib ke-
çir. Yalnız ondan sonra həyat, dünya, insan və xalq haqqında
düşünmək olar. Üzeyir Hacıbəyov məhz belə bir düşüncənin
səlahiyyətli sahibi kimi tanınan şəxsiyyət və mütəfəkkir idi.

Ü.Hacıbəyov ədəbiyyat aləminə öz publisist addımları ilə
daxil oldu. O, dərin məzmunlu, aktual mündəricəli felyetonları
ilə geniş oxucu kütləsinin rəğbətini və hörmətini qazandı.

Ü.Hacıbəyov oxucunu öz ideyaları ardınca apararı yazıçı
idi. Bunun başlıca səbəbi ədibin yeni bədiilik axtarışları ilə izah
olunmalıdır. Belə bir mövqe isə öz-özlüyündə dövrün ədəbi
hərəkətində seçilir və fərqlənirdi. Bu məqsədin həyata keçiril-
məsində Ü.Hacıbəyov hətta insan qulaqlarının alıxdığı hikmət-
lərə, xalq yaradıcılığı nümunələrinə yeni məzmun verməkdən
də çəkinmirdi. Necə ki bir atalar sözünə yazılmış izahat həmin
fikri təsdiq edə bilər: «Müsəlmanlarda bir məsəl var, deyirlər
ki, «Ağac bar gətirdikcə başını aşağı tutar». Amma bəinhəmə
müsəlmanlarda bir qayda vardır ki, onların «ağacları» bar gətir-
dikcə başlarını yuxarı tutub, ancaq hökumət qapazı dəydiyi za-
man başlarını aşağı tuturlar ki, qapaz vurana «rahat» olsun». Bu
kiçik həcmli əsərdə yazıcının çox böyük ürək ağrısı vardır.
Elə bir ağrı ki, o, bütünlüklə çarizm idarə üsuluna qarşı çevril-
mişdir.

Göründüyü kimi, böyük publisist hər bir əsərində vacib
və ciddi problemlər qaldırır. Həm də ən səciyyəvi cəhət budur
ki, hər problem öz orijinal bədi həllini tapır, məhz yeni for-
mada oxucuya çatdırılır. Bu baxımdan Ü.Hacıbəyovun bir sıra
felyetonlarını dialoqlar, səhnəciklər əsasında yazması da xüsusi

maraq doğurur. Onun «Müalicə», «Dövlət dumasında», «Hökumət və Duma», «Mövizə», «Şəhər işləri», «Quyruqlu ulduz» əsərləri məhz bu qəbildəndir.

Görkəmli publisist «Qafqazda müsəlman kəndlisinin halı»nı belə şərh edir:

«Siçan – Atakişi əmi, taxılın cücərmədi?

Çəyirtkə - Atakişi əmi, taxılın göyərmədi?

Dolu – Atakişi əmi, taxılın sünbüllənmədi?

Hacımuradxan – Atakişi əmi, taxılını döyməyirsən?

Bəy – Atakişi əmi, taxılın çuvala yığılmadı?

Strajnik – Atakişi əmi, xurcunlarım hazırdır, taxıl necə oldu?».

Bundan sonra müəllif Atakişi əminin uşaqlarının, qarnının və özünün bir cümlə ilə sözlərini təqdim edir, müsəlman kəndlisinin acınacaqlı taleyini göz önünə gətirir. Seçilmiş dialoq forması həm mətnin lakonik çıxmasını, həm də yazıçının izlədiyi məqsədin daha təsirli şəkildə oxucuya çatmasını şərtləndirmişdir.

Sual-cavablar, sual verib cavabını gözləmək, dialoqlar, məclislər arasında felyetonlar yazmaq, hətta bəzi felyetonlarını «komediya» adlandırmaq Ü.Hacıbəyovun dramaturgiyaya marağının əsaslı keçid addımları idi. Bütün bu faktlar böyük sənətkarın «O olmasın, bu olsun», «Arşın mal alan», «Ər və arvad» kimi musiqili komediyalarının meydana çıxmasında əsas mərhələ oldu.

Səhnəyə marağın başlıca səbəblərindən biri dövrün teatr axtarırlarının geniş vüsəti ilə bağlı idi. Əsrin əvvəllərində teatr tamaşaları ədəbi-mədəni inkişafın mühüm göstəriciləri sırasına keçmişdi. Əslində mətbuatda «Teatr nədir?» sualına tez-tez verilən «ayineyi-həyatdır» cavabı Ü.Hacıbəyovun da məqsəd və idealına uyğun gəlirdi. O, bir çox ictimai problemlərin səhnə

dili ilə, aktyorların (yəni adamların özlərinin!) iştirakı ilə bədii təhlilinə üstünlük verirdi. Hətta bu vaxtlar Ü.Hacıbəyov dramaturgiyaya dair estetik mülahizələrini də söyləməyi vacib və zəruri hesab etmişdi.

Digər tərəfdən onun komediyaları böyük bəstəkar və dramaturqun vahid işi kimi əhəmiyyətlidir. Həmin əsərlərdə şeir və mahnı tamaşaçılardan ötrü onların özlərinə aid problemlərə maraq göstərmələrinin «həvəsləndirici mükafatı» idi.

Lakin bütün bunlarla bərabər başlıca cəhət ondan ibarətdir ki, Ü.Hacıbəyovun publisistikasında istifadə edilən bədii forma əlamətləri onun dramaturgiyaya gəlişini hazırladığı kimi, publisistikada qaldırılan bir çox problem, portreti yaradılan, əhvali-ruhiyyələri qələmə alınan tiplər də obraz kimi komediyalarda göründü və yeni həyatlarını yaşamağa başladılar.

Üzeyir Hacıbəyov 1908-ci ildə «Tərəqqi» qəzetində çap etdirdiyi bir «hesab məsələsi»ndə yazır: «Hər 100 nəfər Bakı müsəlmanlarının 25 nəfəri qoçudur, Bakıda 70 min müsəlman var. O surətdə neçə nəfər qoçumuz olur?» Müəllim soyuq-qanlılığı ilə verilən bu sualın arxasında keçmiş Bakı mühiti və orada «at oynadan» qoçulardan söhbət gedir. Maraqlıdır ki, bu qoçulardan biri sonralar dramaturqun «O olmasın, bu olsun» əsərində görünən qoçu Əsgər oldu. Fərq buradadır ki, «hesab məsələsi»ndə qoçuların sayından – rəqəmdən söhbət gedirsə, artıq komediyada onlardan birinin iç üzü, lovğalığı, mənəmliyi açılır və ifşa olunur. Bu həqiqəti qoçu Əsgərin ziyafətdə dediyi aşağıdakı sözlər təsdiq etməkdədir: «Günlərin bir günü, axşam saat doqquzda bazardan gəldim. Adə, bir də gördüm ki, birisi dalımca gəlir. Dedim yəqin ki, mənimlə düşməndir, o saat piştovu belimdən çıxartdım...». Beləliklə, Ü.Hacıbəyov yaradıcılığında qoçu yalnız adı ilə yox, həm də «piştovu» ilə göründü.

Ü.Hacıbəyovu daha çox narahat edən məsələlərdən biri

də ziyalı, öz dili ilə desək, «intelligent» problemi idi. «Müsəlman intelligentinin məclisi» felyetonunda tənqid edilən bu «oxumuşlar»ın boş-boş danışmaları, heç bir iş görməmələri hədsiz təəssüf hissi doğurur. Dramaturq «O olmasın, bu olsun» əsərində Həsən bəyin simasında məhz bu ağrını daha qabarıq şəkildə ifadə etməyə nail olmuşdur. Eyni zamanda, bu komediya da Həsən bəyin – intelligentin başqa bir sifəti də açılıb ifşa edilir. Həsən bəy pulpərəstlikdə tayı-bərabəri olmayan ziyalı-lardandır. O, Məşədi İbaddan pul almaq üçün cilddən-cildə düşür, müxtəlif formalara əl atır. Həsən bəy bu cəhətinə görə də tək deyildir. O, 1907-ci ildə «İrşad» qəzetində Üzeyir Hacıbəyovun tənqid atəşinə tutduğu intelligentin yol yoldaşdır. Orada yazıçı intelligentin qapısında baş verən əhvalatı qısa və lakonik şəkildə nəql edir:

« - Mahmud əmi, razı oldumu?

- Balam, yox.

- Nə üçün?

- Dedi: Beş yüz manat ver, yazım».

Varlanmaq ehtirası, pulun cəmiyyətdəki pozuculuq rolu və bunun törətdiyi faciələr Ü.Hacıbəyovu düşündürən davamlı məsələlərdən idi. O, felyetonlarında bu məsələyə yeri gəldikcə toxunur, müxtəlif vasitələrlə öz kəskin münasibətini bildirirdi. Nəhayət, ədib 1908-ci ildə «Bir dəlinin dəftərindən» felyetonunda daha qəzəblə yazırdı: «Deyirlər ki, qədim zamanlarda adamlar bir-birlərinə çox yaxşı etibar eləmişlər və hətta bir zaman var imiş ki, bir salavata çörək də almaq olarmış, başmaq da və papaq da.

Mən bilmirəm ki, bu əhvalat doğrudurmu, yoxsa yalan. Ancaq onu bilirəm ki, bu gün o cürə şeylər ola bilməz. Çünki bu gün «salavat» əvəzinə pul lazımdır. Pulu qazanmaq da salavat çəkmək kimi asan deyildir. İndi bu gün əgər bir adam o biri

adama etibar eləyirsə, pulun cəhətinə eləyir və illa pulu olmasa, itmiş pasport kimi etibardan sağıtdır». Nəticə belədir ki, pulsuz adam heç vətəndaş da deyildir. Belə bir ağır həcmcə daha böyük əsərdə yeni bədii həllini tapmalıydı və tapdı da. Ü.Hacıbəyov bu felyetonun çapından bircə il sonra «Ər və arvad» komediyasında bu məsələni aktyorların sərəncamına verdi. Əsərdə Mərcan bəy Kərbəlayı Qubada deyir: «Bax, əgər mən arvadımı boşasam, onda gərək beş min manat kəbin pulu verəm. Amma əgər sən bir iş görə bilsən ki, arvadım mənə deyə kəbinim halal, canım azad və məndən çıxıb gedə, onda sənə iki min manat nəğd pul verərəm. Anladınmı nə deyirəm?». Bu, dövrün böyük faciəsi idi.

Ü.Hacıbəyov XX əsrin əvvəllərindəki həyatı və məişəti yaxşı öyrənmişdi. Hər zaman həqiqət və tərəqqi barədə düşüncə və təsadüf deyildir ki, mühərrirlik etdiyi qəzetlər içərisində məhz iki qəzet «Həqiqət» və «Tərəqqi» adlanırdı. Onun həmin mətbu orqanlarda çıxışlarında bu adlar – onların ehtiva etdiyi məna yaradıcılıq devizinə çevrilmişdir. Səciyyəvidir ki, böyük sənətkar «Tərəqqi» qəzetinin açılışı münasibətilə oxuculara təqdim etdiyi məqalədə açıqca yazırdı: «Bizim məsləkimiz odur ki, millətimizin tərəqqisinə bais olan hər bir həqiqi vasitə və vəsilələrə yol verməli və millətimizi cəhalətə və yaxud tərəqqiyi-məkusə sövq edən şeyləri dəf və izalə etməlidir».

O, həmçinin geriliyə, ətalətə, mövhumata qarşı dönmədən mübarizə aparır, öz publisistik çıxışları ilə qismən rahatlıq tapırdı. Bu mənada Azərbaycan qadının taleyi, onların ailə həyatı Ü.Hacıbəyovu xeyli düşündürürdü. Görkəmli söz ustası «Evlənmək məsələsi» felyetonunu belə başlamışdı: «Dünyada hər bir şey asandır, amma bircə şey çətinidir. O şey – evlənməkdir». Həm ciddi, həm də yumorlu tonda deyilmiş bu fikir onun yaradıcılığında öləri olmamışdır. Bu sənətkar mövqeyi elə hə-

min vaxtlar «Arşın mal alan» komediyası ilə daha da böyümüş və zirvəyə qalxmışdır. Əsərdə «Kimlə evlənmək və necə evlənmək?» sualı gənc Əsgərin həyatının və taleyinin ən böyük sualı olur. «Mən gərək əvvəlcə özüm qızı görəəm, xoşuma gəldi alam, gəlmədi almayam» inadı təkcə Əsgərin şəxsi mülahizəsi deyildir, Üzeyir dövrünün problemi idi. Bu iş üçün səfərbərlik elan olundu: Əsgərin dostu Süleyman öz ağı – fəndi ilə, Cahan xala çadırasıyla müsəlləh dayandı. Lakin məsələlər o vaxt öz axarına düşdü ki, əsərdə Sultan bəy çarşablı Cahanın həqiqətən qadın olmasını müəyyənləşdirmək üçün ona dedi: «Bəs elə isə bir balaca üzünü mənə göstər ki, yəqinlik hasil olsun». Cahan xala da üzünü açıb göstərdi və bununla komediyadakı əhvalatlar xoş sonluğa doğru hərəkətə başladı. Və çox səciyyəvidir ki, burada Cahan xala çadrasını bir az geriyə çəkib yalnız üzünü açırsa, sonralar onun «qızı» Sevil çadranı tamamilə tullayır. Bu prosesi bütünlüklə gözlərimiz qarşısında canlandırsaq, belə bir həqiqətə inanmaq olar ki, «Arşın mal alan» əsəri Üzeyir Hacıbəyovun böyük arzusu idi.

Ölməz sənətin vahid prinsipi haqqındakı bu həqiqətlər sübut edir ki, Üzeyir Hacıbəyov bütün yaradıcılığı boyu öz əqidə və məsləkindən ayrılmamış, bütün həyatını xalqa xidmətə həsr etmişdir.

1985

SƏNƏTKARIN ŞƏXSİYYƏTİ

Üzeyir bəy Hacıbəyovun şəxsiyyəti bu gün də minlərlə müxtəlif sənət sahibinə örnəkdir.

Hələ Qori seminariyasında oxuyarkən bütün fənlərə eyni dərəcədə diqqət və maraq göstərən, onları ciddi səy və həvəslə mənimsəyən yeniyetmə Üzeyir dostları arasında sonsuz hörmət qazanmışdı. Qohumu və seminariya yoldaşı Ə.Terequlov (Tanrıqulov) bu illəri xatırlayaraq sonralar yazırdı: «Şərqi musiqi və nəğmə məsələlərində bizim yoldaşlar arasında misilsiz nüfuz, tənqidçi və icraçı ustad Üzeyir idi» (Maraqlı cəhət budur ki, Ü.Hacıbəyov seminariyadakı «misilsiz nüfuz»unu beşiyi başında durduğu Elmlər Akademiyamızda çalışarkən birə yüz artırmışdır).

Ü.Hacıbəyov şəxsiyyətini formalaşdıran ilk adamlar onun müəllimləridir. «Tərəqqi» qəzetinin 30 yanvar 1909-cu il nömrəsində yazırdı: «Mən seminariyanın ikinci klasında idim ki, il yarımından sonra müəllim olacaqdım. Yazı imtahanı olmaq üzrə «Mən gələcəkdə nə iş görəcəyəm» sərlövəsi altında bir məqalə yazmağı bizə əmr etdilər. Mən yazdım ki, məktəblərimiz üçün ana dilində tədris olmaqdan ötrü dərs kitabları tərtib edəcəyəm. Bunun üçün osmanlı və rus kitablarından istifadə edib, hesab, coğrafiya və sair elmləri öz dilimizə tərcümə edəcəyəm. Mənim bu fikrim direktorun xoşuna gəlməmişdi. Məni çağıraraq dedi: «Müəllimlər sənə yazdığına «üç» nömrəsi qoyubdurlar. Amma mən «iki yarım» qoyuram. Çünki qanmıram ki, sən nə deyirsən». Şübhəsiz ki, ayıq və uzaqgörən Üzeyir belə müəllimlərdən və direktordan çox gərəqli həyat dərsi almışdı.

Hadrut məktəbində müəllim işləyərkən – 1904-cü il avqustun 22-də Şuşaya gələn Ü.Hacıbəyov Şekspirin «Otello»

faciəsinin tamaşasına baxmışdı. Həmin əsəri dilimizə böyük bəstəkarın ilk müəllimi Haşım bəy Vəzirov çevirmişdi. Şübhə yoxdur ki, onu bu tamaşaya gətirən amillərdən biri də öz müəlliminə olan sevgi idi.

İlk Azərbaycan operası «Leyli və Məcnun» Üzeyir şəxsiyyətinin yetkinləşməsində xüsusi rol oynamış, bəstəkar birinin ardınca yeni operalar, operettalar yazmaqla sürətlə tanınmışdır. Bununla o, çox gənc yaşlarında ağsaqqallıq səlahiyyəti qazanmışdır. Yaşlıları onunla dostluq etməklə öyünür, özlərinə ustad bilir, bunu fəxr sayırdılar. 1917-ci ildə çəkilmiş bir fotosəkil bu baxımdan çox səciyyəvidir. H.Sarabski, Ü.Hacıbəyov, H.Terequlov və M.Maqomayevin birlikdə çəkirdikləri bu fotonu əslində «Üzeyir Hacıbəyovla çəkdirilmiş şəkil» adlandırmaq olar, çünki Ü.Hacıbəyov şəkildə ən münasib bir yerdə oturmuş və sağ qolunu qarşdakı mizin üstünə qoymuşdur. Bu dostların ona yaratdığı şəraitin, başqa sözlə desək, nüfuzun verdiyi imtiyazın mənzərəsidir.

Sovet hakimiyyəti illərində Ü.Hacıbəyov bütün yönlərdən parladı. «Biz»i həmişə «mən»dən yüksəkdə tutan vətəndaş bəstəkar muğam sənətinin dərin bilicisi kimi ad çıxardı, milli musiqi alətimiz tarix müdafiəsi ilə daha da sevidi. O, bütün varlığı ilə doğma xalqına bağlı idi və xalqa xidmət Üzeyir şəxsiyyətinin daimi atributu olmuşdur.

«Koroğlu» operasını Üzeyir Hacıbəyovun əməllərinin, məsləkinin, düşüncələrinin pasportu adlandırsaq yanılmarıq. Çılğıncasına kükrəyən üverturanın ilahi təranələrini dinləyən heç bir insan övladı bu əsəri yaradan şəxsin ən azı dahi, ən azı sənətkarlığın əlçatmaz zirvəsi, ən azı bəşəriyyətin yüz ildə bir yol yetişdirdiyi nadir istedad olduğunu dana bilməz.

UNUDULMAZ ANLARIN HEKAYƏTİ

Üzeyir Hacıbəyov 1900-cü ildə Qori seminariyasında təhsil alarkən sinif rəhbəri ona verdiyi xasiyyətnamədə yazmışdı: «İstedadlıdır, yoldaşlarına nisbətən daha açıqdır (doğrucudur), şəkil çəkməyi və kitab oxumağı sevir...». Çox diqqətlə və inandırıcılıqla yazılmış bu cümlə böyük sənətkarın gənclik illəri haqqında mühüm təsəvvür yaradır. Xasiyyətnamədəki dərin müşahidəçi müəllim fikri yeniyetmə Üzeyirin şöhrətli gələcəyi barədə də ciddi zəmanət verir. Burada üçüncü bir səciyyəvi cəhət onun şəkil çəkməyə böyük həvəs göstərməsi ilə əlaqədar qənaətin təsdiqidir. Doğrudan da, Ü.Hacıbəyov seminariyada keçilən rəsm dərslərinə xüsusi maraq göstərmiş, bu sahədə verilən tapşırıqları səylə yerinə yetirmiş və ona təhsil haqqında verilən şəhadətnamədə rəsmdən «əla» yazılmışdır.

Lakin bizi Ü.Hacıbəyovun şəkil çəkməyindən daha çox çəkdirdiyi şəkillər maraqlandırır. Böyük sənətkarın ömrünün müxtəlif və unudulmaz anlarını əks etdirən neçə-neçə fotosəkil bu gün daha mənalı və məzmunlu görünür. Onlar bir tərəfdən Üzeyir bəyin zahirən necə dəyişildiyinə şahid durur, digər tərəfdən də yaşadığı illərin salnaməsinə çevrilir. Bu şəkillər şagird və seminarist, müəllim və bəstəkar, yazıçı və deputat... Ü.Hacıbəyovun arzu və istəklərinin, hiss və həyəcanlarının, fikir və düşüncələrinin əyani şəkildə ifadəsidir.

Ü.Hacıbəyovun uşaqlıq illərini əks etdirən şəkillərdən biri onun ibtidai sinifdə oxuyarkən yoldaşları ilə birgə çəkdirdiyi fotodur. Burada balaca Üzeyir heç kimdən seçilmir və fərqlənmir, hətta göstərən olmasa, onu çətinliklə tanımaq mümkündür. Şəkildəkilərin əksəriyyəti oxşar geyimdədir.

1899-cu ildə çəkilmiş başqa bir şəkil səciyyəvidir. Bura-

da seminaristlər arasında olan Ü.Hacıbəyov ikinci cərgədə ayaq üstə sağdan birinci dayanmışdır. O, sağ qolunu bükərək əlini toqqasının üstünə qoymuş, sol əli ilə stolun söykənəcəyinin yuxarisından yapışmışdır. Şəkildəki seminaristlərin heç birində müşahidə edilməyən bu amiranəlik onu yoldaşlarından fərqləndirir. Şübhəsiz, belə bir görkəm Üzeyirin eqoizminin deyil, özünə güvənməyinin ciddi əlamətidir. Respublikanın əməkdar müəllimi Ağəli Qasimovun yazdığı kimi «Doğrudan da, Üzeyir hələ o zaman musiqi sahəsində böyük istedadada malik idi».

1904-cü ildə çəkilmiş başqa bir şəkil isə göstərir ki, Ü.Hacıbəyov Qori seminariyasında xüsusi hörmət qazanmışdır. Belə ki, seminariyanın ilk illərində çəkilmiş şəkildən fərqli olaraq, Üzeyir artıq burada ilk sırada soldan birincidir. Bəlkə, belə demək daha ciddi aydınlıq yarada bilər ki, tələbəlik illərində Ü.Hacıbəyovun şəkil çəkdirərkən «inkişafı» ikinci sırada sağdan birinci durmaqdan ilk sırada soldan birinci dayanmağa doğru «hərəkət»lə təyin edilir.

Ü.Hacıbəyov seminariyanı bitirib bir il kənddə müəllimlik etdikdən sonra Bakıya gəlmiş və pedoqoji işdə çalışmağa başlamışdır. Eyni zamanda 1906-cı ildə «İrşad» qəzetində «Niyyə müəllimlər kənddən qaçırırlar?» adlı böyük məqalə ilə çıxış etmiş və öz dövrü üçün səciyyəvi problemlər qaldırmışdır. Ü.Hacıbəyov Bayıldakı məktəbdə ciddi fəaliyyətə girişmiş, hələ seminariya illərindən ürəyində bəslədiyi arzuları həyata keçirmək əzmində daha möhkəm dayanmışdır. Belə ki, bir şəkildən onun öz müəllimlik işinə necə ürəkdən bağlandığının şahidi oluruq. Bu şəkildə 40 nəfərə qədər uşaq dörd sırada dayanmış, Ü. Hacıbəyov isə ortada yazı stolu arxasında əyləşmişdir.

Bütün bu müddətlərdə Ü.Hacıbəyovun bədii yaradıcılığa və musiqi sənətinə marağı xeyli dərəcədə artır. 1908-ci ildə Şərqdə «gözlənilməz başlanğıc» olan «Leyli və Məcnun» ope-

rası Ü.Hacıbəyova yenilməz bir şöhrət gətirir. Qəzetlər və jurnallar onun haqqında yazır, opera barəsində danışırdılar. «**Rampa i jizn**» jurnalı isə bu böyük hadisəyə öz münasibətini 20 dekabr 1909-cu il 38-ci nömrəsində Ü.Hacıbəyovun fotosunu verməklə bildirmişdir. Fotonun altında isə bu sözlər yazılmışdır: «Birinci müsəlman kopozitoru Ü.-b. Hacıbəyov».

Ü.Hacıbəyov 1909-cu ildə Mələykə xanım ilə evlənəndən sonra onunla birgə şəkillər çəkirmişdir. Həmin fotolardan biri XX əsrin əvvəllərinə xas ailəvi şəkildir; Ü.Hacıbəyov stulda oturmuş, həyat yoldaşı isə əlini onun çiyinə qoyaraq ayaq üstə dayanmışdır.

«Ər və arvad», «Şeyx Sənan», «Rüstəm və Söhrab», «Əsli və Kərəm» əsərləri, «Arşın mal alan», «O olmasın, bu olsun» operettaları Ü. Hacıbəyovu musiqi və sənət aləminə daha sıx bağladı. Böyük bəstəkarın «Leyli və Məcnun» tamaşasından başlayaraq dirijorluq fəaliyyəti onun ömrünün unudulmaz xatirəsinə çevrildi. Ü. Hacıbəyovun 1917-ci ildə çəkirdiyi bir şəkil onun musiqi sənətinə beləcə əbədi bağlılığının tarixi faktıdır.

Elə o vaxtlar bir çoxları böyük Üzeyiri gözdən salmaq istəyirdilər. 1917-ci ildə tənqidçilərdən biri yazırdı: «Bizim teatr karyeramız opera və operattalarla başlamışdır. Halbuki tərbiyə əhəmiyyəti iddiasında olan bu janr səhnə sənətinin iki və ya üçüncü dərəcəli məhsuludur. Operettalar və ya digər yüngül məzmunlu əsərlər əyər təbiri caiz isə, yeməkdən sonra verilən üçüncü xörəkdir ki, bu da ac adamı doyurmaz».

Yuxarıdakı qeyri-real fikrin yayıldığı dövrdə çəkilmiş bir fotosəkil Ü.Hacıbəyova olan səmimi və rəğbətli münasibəti yaxşı ifadə edir. H.Sarabskinin, Ü.Hacıbəyovun, H.Terequlovun və M.Maqomayevin birlikdə çəkirdikləri bu şəkli əslində «Üzeyir Hacıbəyovla çəkdirilmiş şəkil» adlandırmaq olar.

Çünki Ü.Hacıbəyov şəkildə ən münasib yerdə oturmuş və sağ qolunu qarşıdakı mizin üstünə qoymuşdur. Əslində bu, dostları tərəfindən bəsətکارa yaradılmış şərait və onun şəxsiyyətinə böyük hörmətdir.

«Üzeyir Hacıbəyovla çəkdirilmiş şəkillər» silsiləsi onun tərcümeyi-halında xüsusi yer tutur. 1939-cu ildə Ü.Hacıbəyovun tələbələri ilə çəkdiyi foto bu qəbildəndir. Konservatoriyanın professoru gənc musiqiçilərdən Q.Qarayev, S.Rüstəmov, Niyazi və Ə.Həsənovla birlikdədir. Onlardan biri-Niyazi sonralar yazmışdı: «Mən «Xosrov və Şirin» operamı ən dərin hörmət əlaməti olaraq Azərbaycan milli operasının əsasını qoyan, SSRİ xalq artisti, iki dəfə Dövlət mükafatı laureatı, mənim müəllimim, bəsətkar Üzeyir Hacıbəyova ithaf edirəm».

Ü.Hacıbəyovun şəxsiyyətinin və xarakterinin açılmasında iki şəkil də çox əlamətdardır. Bunlardan biri mütəfəkkir sənətkarın ölümündən bir il qabaq, yəni 1947-ci ildə iş otağında çəkdiyi şəkildir. Bəsətkar royalın arxasında oturmuşdur. Sağ əlini royalın üstündəki not vərəqinə dayayıb baxır və barmaqları arasında siqaret vardır. Sol əlinin barmaqları isə şirmayı dillərin üstündədir.

Bütün ömrünü ciddi fəaliyyətə həsr edən Ü.Hacıbəyov çox vaxt qayğılı və düşüncəli olarmış. O, nə barədəsə fikirləşər, yol boyu dedib-gələndə də daxilən narahat görünərmiş. Ü.Hacıbəyov böyük sovet bəsətkarları ilə Azərbaycan SSRİ EA-nın həqiqi üzvləri ilə və SSRİ Ali Sovetinin sessiyasında çəkdiyi şəkillərdə də düşüncəlidir. Yəqin ki, o, şəkil çəkdiyi anlarda da bəsətkar kimi sovet musiqisinin inkişaf məsələlərini, akademik kimi Azərbaycan elminin gələcəyini, xalq elçisi kimi yeni quruculuq işləri barədə fikirləşir, daxilən onları götür-qoy edirmiş.

Ü.Hacıbəyovun dodağına gülüş qonan anlar da çox ol-

muşdur. Bunun üçün «Sovetskoye iskusstvo» qəzetini 20 aprel 1938-ci il nömrəsinin birinci səhifəsində SSRİ Ali Soveti Rəyasət Heyətinin sədri M.İ.Kalinin Ü. Hacıbəyova Lenin ordeni təqdim edərkən çəkilmiş fotosəkilə baxmaq kifayətdir. Bu təbəssüm «Koroğlu» operası da daxil olmaqla əslində Azərbaycan sovet incəsənətinə verilən qiymətin təbəssümüdür. Bəlkə də elə o anlar da böyük bəstəkarın fikrindən iki gün əvvəl «Pravda» qəzetinin yazdığı aşağıdakı sözlər keçirdi: «Azərbaycan incəsənəti ongünlüyü ictimai həyatımızda böyük hadisədir, Azərbaycan mədəniyyətinin nailiyyətləri ilə çoxmilyonlu xalqımız fəxr edə bilər». Məhz belə bir həqiqət Ü.Hacıbəyovun sonrakı qızğın həyat və fəaliyyətinin əsl təkanı oldu.

Dahi bəstəkarın şəxsiyyətinin açılmasında digər mühüm fakt onun konservatoriyadakı kabinetinin şəkli dir. Kabinet sadə və adidir. İş masasının üstündə ilk baxışdan diqqəti cəlb edən telefonla yanaşı qoyulmuş stolüstü lampadır. Ömrünün son çağlarında optik gözlük taxan bəstəkar, ola bilsin ki, bəzi vaxtlar gündüzlər də lampadan istifadə edərmiş.

Ü.Hacıbəyovun mənalı ömrü başa çatanda fotoların da ömrü bitdi və böyük bəstəkarla üz-üzə dayanan neçə-neçə fotoqrafa nisgil gətirdi. Lakin tezliklə bu nisgilə də son qoyuldu. Fotoları rəsm tabloları və heykəllər əvəz etdi. Rəssamlar və heykəltəraşlar onun ömrünün bir anını əks etdirmək üçün öz fantaziyalarına sığındılar. Bunlardan biri N.Məmmədovun yaratdığı və dahi bəstəkarın adını daşıyan Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasının qarşısında qoyulan heykəldir. Həmin heykəl sənətkar Ü.Hacıbəyov ömrünün bir anını və əbədiyyətini təbəssüm etdirən sənət simvoludur.

ƏDƏB VƏ MƏRİFƏT DƏRSİ

Rəşid bəy Əfəndiyev (1893-1942) Azərbaycanın görkəmli maarifçi yazıçılarından və pedaqoqlarından biridir. Keçən əsrin axırlarından başlayaraq, onun yaradıcılıq fəaliyyəti bütövlükdə xalq işinə həsr edilmişdir. R.Əfəndiyev Zaqafqaziya Müəllimlər Seminarıyısında oxumuş və orada həm müəllimlik peşəsinə yiyələnmiş, həm də yazıçı-dramaturq kimi fəaliyyətə başlamışdır.

Böyük ədibimiz M.F.Axundov Rəşid bəy Əfəndiyevin həyat və sənət müəllimi olmuşdur. Onun bədii yaradıcılığı da, pedaqoji fəaliyyəti də, bütövlükdə vətəndaşlıq qururu da M.F.Axundovun əsərlərindən və məsləhətlərindən güc almışdır.

R.Əfəndiyevin bir-birinin ardınca yazdığı «Qan ocağı», «Tiflis səfərləri», «Saqqalın kəraməti», «Qonşu qonşu olsa, kor qız ərə gedər», «Pul dəlisi», «Bir saç telinin qiyməti» pyesləri öz dövrü üçün kifayət qədər aktual olan məsələlərin təhlilinə həsr edilmişdir. Onun dramaturgiyası Azərbaycan dramaturgiya tarixinin müəyyən keçid səhifələrindən biri hesab edilməlidir. Belə ki, M.F.Axundovun, N.B.Vəzirovun, Ə.B.Haqverdiyevin öz əsərlərində qaldırdığı problemlər R.Əfəndiyevi də düşündürmüş, narahat etmişdir.

Mollaxanalar və həyatın ümumi axarından geri qalmış ailə münasibətləri dramaturqun tənqid hədəfləri olmuşdur. Mollalar, hacılar, məşədilər, nadan və kütbeyin bəylər onun əsərlərində məsxərəyə qoyulmuş və ifşa edilmişlər.

P.Əfəndiyev ədəbiyyatın vəzifəsindən danışanda həyat meyarını əsas və başlıca amil kimi götürür. O, epiqonçuluğu tənqid edərkən yazır: «Köhnə» səpkidə intişar olan əşarın – tərif və təəssüfləri dəxi təbii əhvalə müğayir olduğundan oxu-

yan kəsə kəsələt və nifrət gətirəcəkdir... «Tazə» səpkidə yazılmalı asarın ümdə şərti budur ki, şair təbii halında bir mətləbi və ya bir hadisəni qələmə alıb... Həmin əhvalı məişətimizə uyğun nəzmə çəksin».

Yazıçıya görə təbii əhvali-ruhiyyəni əks etdirməyən əsər süni və qondarmadır. R.Əfəndiyev yeni məzmunlu ədəbiyyat o ədəbiyyatı hesab edir ki, orada xalqın həyatı öz əksini tapmış olsun. «Məişətimizə uyğun nəzmə çəkmək» fikri də məhz bu mülahizədən doğmuşdur ki, R.Əfəndiyevin, demək olar, bütün pyesləri həmin tələbə cavab verir.

R.Əfəndiyev Azərbaycan pedaqoji fikir tarixində ilk dərslük yaradan müəlliflərdəndir. Onun «Uşaq bağçası» dərsliyi məşhur «Vətən dili» dərsliyindən sonra mühüm əhəmiyyətə malikdir. R.Əfəndiyevin dərslük yaratmaq cəsarəti böyük bir işin başlanğıcı olmuş və o, özü də bu işi müxtəlif formalarda davam etdirmişdir.

Böyük maarifçi-pedaqoqun 1901-ci ildə çap etdiriyi «Bəsirətül-ətfal» («Uşaq gözlüyü») dərsliyi isə geniş əks-səda doğurmuşdur. Xatırladaq ki, bu dərslük dalbadal bir neçə dəfə nəşr olunmuşdur. Üzərində «Savadsız bir adam aydın oxuyar, yazar» sözləri yazılmış «Bəsirətül-ətfal» uşaqların maraqlarına və düşüncə tərzlərinə uyğun şəkildə tərtib edilmişdir.

Dərslükdəki kiçik həcmli mətnlər təbiət, cəmiyyət və heyvanat aləmi haqqında müəyyən biliklər verir. Müəllif torpağın əhəmiyyətindən danışır, uşaqlarda ana torpağa və doğma vətənə məhəbbət hissləri tərbiyə edir. Quşların mənfəəti sadə dildə nəşq olunur, eyni zamanda, ev quşları haqqında zəruri məlumatlar nəzərə çatdırılır.

«Pişik», «İt», «İnək», «Bal arısı», «Barama qurdu» və başqa yazılarda uşaqlarda xüsusi maraq oyadılır. Adamların hər gün təmasda olduğu pişik, it və inək barədəki söhbətlər diqqəti

cəlb edir.

Dərslikdəki bəzi mətnlər isə təbiətin və kainatın bir çox sirlərinin açılmasına həsr olunmuşdur. Üfüq və cəhətlər, gün, ay və ulduzlar, hava, çən və duman haqqındakı məlumatlar uşaqların təfəkkürünü yeni biliklərlə zənginləşdirir. Bədii əsərləri ilə cəmiyyətdəki geriliyi, ətaləti, nadanlıığı və mövhumatı tənqid edən yazıçı kainatın bəzi hadisələri barədəki izahları ilə uşaqları hələ ilk yaşlarından ayılmağa və həyatın real tərəflərini qavramağa meyilləndirirdi. Məsələn, belə bir cəhəti xatırladaq ki, adamlar uzun illər boyu ayın və günün tutulmağından qorxuya düşmüş və bu hadisələrə dini don geyindirmişlər. Bu mənada R.Əfəndiyevin dərslikdə günün və ayın tutulması barədə ətraflı danışması, hətta onların əyani olsun deyə, şəkillərinin də verilməsi uşaqlarda elmi dünyagörüşün formalaşmasında ciddi əhəmiyyətə malik idi. Elmə belə üstünlük verən yazıçı «Elm tükənməz xəzinədir» adlı bir hekayə də yazmışdır ki, orada deyilir: «Elm tükənməz bir xəzinədir. Bu elə bir xəzinədir ki, onu sandıqda qoyub qaravul və gözətçi olmağı və hesab saxlatmağı istəməyir. Elə bir dövlətdir ki, onu ya itirmək olmaz və ya oğurlatmaq mümkün deyildir. Bu əsrdə onun qədri və qiyməti hər bir şeydən alidir. Çünki elm bu halda puldan və parədən zəngin, topdan və tufəngdən ötgün, xəncərdən və qılıncdan kəskindir. Nəcabət və hörmət bu halda o kəsdədir ki, onun mükəmməl surətdə elmi və məlumatı vardır».

Dərslikdə R.Əfəndiyev öz yazdıqları ilə bərabər, müəyyən tərcümələr də vermişdir ki, bunlar şagirdlərin beynəlmiləl tərbiyəsində xüsusi rol oynayır. İ.A.Krılövun «Kəndli və ilan», «Qurd və pişik» təmsillərinin, A.S.Puşkinin «Bağçasaray çeşməsi» poemasından müəyyən bir parçanın təqdimi həmin məqsədə xidmət etmişdir.

P.Əfəndiyev «Bəsirətül-ətfal» dərsliyində və ayrı-ayrı

məqalələrində Azərbaycan ədəbiyyat tarixi, ədəbiyyat nəzəriyyəsi və ayrı-ayrı klassiklər barədə qiymətli mülahizələr də söyləmişdir. Onun aşağıdakı fikirlərini özünün bədii yaradıcılığı üçün əsas deviz də hesab etmək olar: «Yazı yazdığımız vaxt hər şeydən əvvəl hissiyata tabe olmaq lazım gəlir. Belə olmadığı surətdə yazılmış kəlamın insanın qəlbinə təsiri olmaz. Çünki yazı insanın qəlb dilidir və yazı vasitəsilə başqasının hissiyyatı-qəlbisini oyandırmaq və mütəəssir eyləmək hər birərbabi-qələmiyyənin əsərinin ləvazimatındandır».

Yaxın ikinci bir mülahizəyə diqqət edək: «Şüəra tayfasının qəlbi ünsiyyət elədiyi dairənin əksi və sükunət etdiyi məhəllənin ayinəsi hesab olunur. Şairin nitqini guya edən və qələmini təhrikə gətirən məhz zühura gətirdiyi əsərə xəlayiq tərəfindən söylənən təhsindir. Xalq həcvə təhsin eləsə, şair həcvəgu olacaqdır, eşqbazlığa afərin desə, şair aşıq olub qaraqaş və qaragöz sənəmlərə asarını münhəsir qılacaqdır». Qəlbin tələbi ilə hərəkət etmək və yazılan əsəri həyatın aynasına çevirmək tezislərini R.Əfəndiyevdən sonra bir çox yazıçı və tənqidçilər də müdafiə etmişlər.

R.Əfəndiyev bədii yaradıcılıqda məcburiyyətin tam əleyhinə idi. Yaradıcılıq azadlığı məsələsi onu daha çox düşündürürdü: «Şairə bir mətləbi əndazə üzrə yazdırmaq olmaz. Ona heç vaxt demək olmaz «nə üçün filan şəri yazıbsan, onun əvəzində filan məzmununda şer yazaydın». Bundan ötrü şairi müttəhim etmək heç rəva deyildir». Bunlar öz dövrü üçün son dərəcə maraqlı və mütərəqqi fikirlərdir. Məhdudiyyət qoyuluşu, bədii fikir və düşüncəni buxovlayan amil kimi tənqid edilir.

Bu mətləblərin davamı kimi yazıçının aşağıdakı mülahizəsini də nəzərdən keçirmək maraqlı olar: «Ədəbiyyatı anlamağa və özgəsini qandırmağa fikir lazımdır... Fikirsiz danışılmış söz və yazılmış kəlamın və hüsnü var?». Tam aydınlığı ilə təsdiq

olunur ki, R.Əfəndiyev öz estetikasında həqiqi və təsiredici sənətin tərəfdarı idi.

R.Əfəndiyev bədii yaradıcılığın qanunauyğunluqlarını obyektiv prinsiplərlə təhlil etdiyi kimi, yazıçı istedadı barədə də müəyyən nəticələrə gəlmişdir. Ümumiyyətlə, o dövr üçün belə bir cəhət son dərəcə səciyyəvidir ki, tənqidçi və yazıçıların əksəriyyəti istedad barədə mülahizələr söyləyirdilər. Hətta bəzi ədiblərin istedadı xüsusi qiymət vermələri onları idealist konsepsiyaya doğru aparırdı. Konkret olaraq, R.Əfəndiyev istedad anlayışını bütöv götürür və onu hərtərəfli izah etməyə çalışırdı: «Şairin təbiəti-şəriyyəsi bərabər bir ağaca bənzər ki, onda əmələ meyvələrin çürümü də, qurtuluşu da, kalı da, dəymişi də olmuş ola. Ancaq o, ağacın meyvəsini dərib təmiz edən əshabi-mərifət səlqiyyəsinə mövqəfdür ki, o meyvənin ən əla və ən abdarını seçib xiridarına tərif və təqdim eləsin».

R.Əfəndiyev ədəbiyyat işinə də pedaqoji iş kimi vətəndaşlıq səviyyəsindən yanaşırdı. Onun nəzərincə ictimai həyatdakı müəyyən irəliləyişlərə də ədəbiyyatla nail olmaq mümkündür. R.Əfəndiyevin belə nəticəyə gəlməsi onun maarifçilik görüşləri ilə bağlı olmuşdur. Bu mənada ədib yazır: «Hər bir şairimiz əsari-qələmlərini təxsis və təmiz edib elə bir hala gətirməlidir ki, ondan ancaq ədəb və mərifət dərsi alınсын».

R.Əfəndiyevin həyatı, müəllimliyi və bədii yaradıcılığı, sözün həqiqi mənasında, ədəb və mərifət dərsi olmuşdur.

1989

HADİ KƏDƏRİ

Klassik poeziya və kədər! Ağillı düşünən hər kəs, bunu görməkdə, duymaqda çətinlik çəkə bilməz. Romantizmdə də kədər var və elə ədəbiyyat tarixində romantizmin tarixi mövqelərindən biri onunla ölçülüb ki, o kədəri – dünya kədəri səviyyəsinə qaldırmışdır. Hüqo, Şelli, Bayron da, Puşkin, Lermantov da, Hadi də dünya kədəri ilə yaşamışlar.

Hadinin yaşadığı dövr (1879-1920) ziddiyyətlərin keşməkeşlərin hər tərəfə kölgə saldığı zaman idi. Bəlkə də bu mürəkkəbliyin təsirindən şair yazırdı:

*Cahanə gəlmədən məqsəd nədir insanə, bilməm ki?
Həqiqətmi bu xilqət, yoxsa bir əfsanə, bilməm ki?*

Göründüyü kimi, Hadi sənət aləminə düşündürücü suallar verə-verə daxil olur. O şeirin mayasında kainat, yaradılış, ilkinlik məsələləri var. Bir də Hadi üçün onların sehrli qişafəsi! O şeirin ahəngində bu sehrdən, bu sirdən doğan Hadi kədəri var.

Əslində kədər başdan-ayağa qara geymək, uzun-uzadı göz yaşı axıtmaq deyil. Kədər əllərini dizinə qoyub səhərdən-axşamədək düşüncələrə dalmaq da deyil. Hamıdan küsmək, həyatdan əl üzmək, bədbinliyə qapılmaq! – Hələ bəlkə bunlar da kədər deyil.

Kədər yangıdır, iztirabdır, duyumdur!

Hadi, kiminsə fərfinə varmadığı, «torpaq üstünə sərilən» bir quşun taleyinə acıyır:

*Yetməmiş arzuya biçarə
Yaxanı verdi dəsti-bidadə.*

*Yoxmu bir əl uzansın imdadə,
Eyləsin bu səfilə bir çarə?!*

Burada Hadi kədəri köməksizlikdən, köməklə bağlı istəkdən, arzudan doğan kədərdir. Burada yalnız quşun taleyi düşünülmür, şair dövründəki yüzlərlə, minlərlə kimsəsiz ac-yalavac insanların tənhalığına, təkliyinə yanır.

Hadinin kədəri özünün çətin şəraitdə, çətin güzəranla yaşamasında, yaxud bir tanışının, bir yaşadının dilənçi kökündə olmasında deyil. Hadinin kədəri istədiyi bir qıza qovuşa bilməməsində, yaxud bir quşa yas saxlamasında da deyil. Hadinin kədəri həm də bunların hamısında, bunların vahidliyindədir və bunlardan qida ala-ala, şəxsi çərçivələri aşa-aşa yaranan dünya kədəridir.

Bu kədər hər şeydən qabaq şairin romantik arzu və istəklərinin, xəyallarının mühitin darlığına sığa bilməməsindən yaranmışdır. Hadi öz poeziyasının bütün gücünü, bütün qüvvəsini insanların səadəti, xoş gələcəyi üçün mübarizəyə yönəltmişdir. Lakin bu mübarizə Hadi kədərinə bürünmüşdü və elə kədər içində də nəfəs alırdı.

Digər tərəfdən bu kədərin bir ucu «Dad istibdaddan!» naləsi ilə başlayırdı:

*Qaldıq əlində bir sürü ərbabi-vəhşətin,
Olduq əsiri pənceyi-qəhru müsibətin!*

Hadini ən çox narahat edən əzənlərin hökmüydü. O, bütün əzabların günahını şəxsiyyətlərdə görür, onların subyektiv fəaliyyətində axtarırdı. O yazırdı:

*Hər kimsə öz mənafeyi-şəxsiyyəsin arar.
Əshabi-fərq olmada qurbanı zillətin.*

Hadi kədərli dir. İstibdad elm adamlarını da özünə qurban etməkdədir, elm məhv olur. Bu zaman isə (1907-ci il) elə vaxtlar idi ki, romantiklər ürəklərinin odu ilə elmə, maarifə sığınmışdılar. Əsl nicatı, xoşbəxt gələcəyi elmin inkişafında görən Hadi üçün bu misraları yazmaq nə qədər ağır, nə qədər dəhşətli idi.

Hadi kədərinin kökləri yerdədir. Onun bütün rişələri insanların ürəyindən gəlib keçir. Bəlkə, elə insanların ürəyindən başlayır. Şairin «İçində» rədifli şeirinin bəzi beytləri bir-birinə oxşayır, bir-birini tamamlayır, lakin bununla bərabər onu da demək olar: hər beyt bir kədərdir!

*Hürriyyəti-viddan ki, deyirlər adı var,
Ol huri dərağuş elə rüyalar içində.*

Yaxud:

*Qəbrimdə açan gülləri seyr et, a şükufəm,
Könlüm dağdır laleyi-həmralar içində.*

Şair dərd çəkir, izzət çəkir. Hansı tərəfə dönürsə, orada istədiyi həqiqəti tapa bilmir. Lakin olan hər şey – rüyalar, xülyalar, səhralər, cənnəti-ülyalər, mövtalər, zuzalar içindədir. Bu kədər – vətən kədəridir, millət, xalq, insan kədəridir! Bu kədər – azadlıq kədəridir, ədalət, həqiqət, sevgi kədəridir! Bu kədər – dünya kədəridir!

Hadi bir az sakitləşmək, təsəlli tapmaq üçün yerdən ayrılır, üzünü ulduzlara, göyə doğru tutur. Lakin baxın ki, Hadi romantizmi burada nə qədər güclüdür:

*Kövkəblər! Ey səmani müzəyyən qılan nücum,
Etməşmidir o yerlərə də seyli-qəm hücum?..*

*Sizlərdə də bəşər kimi qəddar varmıdır?
Qan tökməyə həris, sitəmkar varmıdır?*

O, həmin aləmdə də hər şeyin yerbəyer olmadığını demək istəyir və buna inanır:

*Zənnim budur ki, sizdə də xunxar yox deyil,
Can almağa şərirü cəfakar yol deyil.*

Bax budur, Hadi qəzəbinin, Hadi kədərinin zirvəsi. Əslində Hadinin yerlə bağlı kədəri o qədər böyümüşdür ki, bu kədərin ucları ulduzlara gedib çıxmışdır. Əslində başdan ayağa kədərə bürünən Hadi hər şeydə zülm, əzab görməliydi, kədər görməliydi. O, bunu çox uzaqlara, ulduzlara aparıb çıxardı və özünün dünya kədərini daha da yerə, dünyaya, cahana bağladı.

Hadi kədərinin nüvəsində, bütövlükdə Şərq aləmi dayanmışdı. Doğrudur, o, «yazuq millət» deyirdi. Lakin bu və buna bənzər ifadələr arxasında yalnız bir millətin taleyi dayanmırdı. Qərb və Şərq müqayisələrində Hadi kədəri çox böyükdür. O, Qərbdən danışanda, Qərbi ideallaşdıranda, bəlkə də, daha artıq Şərqi taleyini düşünürdü. Hadinin bu müqayisələrdəki kədəri məhz Şərqi uca görmək, onu əsarətdən, zülmədən, əzabdan qurtarmaq arzusundan, istəyindən doğurdu. Həm də Birinci Dünya müharibəsinə qədər qərb həyatının tilsimində qalan Hadi, bundan sonra Qərb üçün kədərlənməyə başladı. Bu yolda Hadinin Şərqlə bağlı kədəri uzanıb Qərbə getdi. Qərbi də bürüdü. Müharibə, vuruş və qanla bağlı olan Hadinin dünya kədəri həqiqi mənada Bayron ölçülərinə uyğun gəldi. Bu o deməkdir ki, yaradıcılığının ilk mərhələsində doğulan Hadi kədəri əsl dünya kədərinə çevrildi və yaradıcılığının sonuna qədər davam etdi.

1918-ci ildə yazdığı «İnsanların tarixi faciələri, yaxud əlvahi-intibah» poeması isə sübut edir ki, Hadi artıq hər şeyi öz şəklinə görə, yalanın və həqiqətin nə olduğunu dərk edir və yenə də:

*Göy altında, yer üstündə, bəşər bir canlı matəmdir.
Bu bədbəxt adəmin vəziyyəti pak qəmli görkəmdir –*

fikrinə qalır.

Dünya kədəri Hadi yaradıcılığında bir də o zaman qüvvətlənir ki, bəşər onun şeirlərinə məhz açıq obraz, canlı obraz kimi daxil olmağa başlayır. Romantik şair həmçinin fürsət tapıb elə buradaca bəşərlə bağlı klassik konsepsiyasını elan edir. «Beşikdən məzara qədər bəşərin əhvalı» şeirində yazır:

*Zənciri – təbisi kəsildi, bələyorlar,
Bir iplə dəxi qundağı qat-qat sarıyordular.
Zəncirə çəkirlər çocuğu doğduğu saat,
Aya nə günah etdi bu növbəreyi-ismət?!*

Hadi bir körpənin günahsızlığı müqabilində düçar olduğu əziyyətləri sadalayır, uşağın bələnməsinə dərin ictimai-fəlsəfi məna verir və daha çox ona görə narahat olur ki, bu minvalla uşağa «əsərət öyrədilir».

1917-ci ildə yazdığı «Bəşər», 1919-cu ildə yazdığı «Ey zavallı bəşər» şeirlərində də şair yenə kədərdən əlini üzə bilmir. Onun sonuncu şeirdə verdiyi:

*Nəsibi-həstiyi ömrün müsibətdən ibarətmi?
İrindən, çirkədən, qandan fəlakətdən ibarətmi? –*

sualları artıq «Bilməm ki?» suallarına bənzəmir. Burada anlamamaqdan doğan yox, təsdiqi məhz özündə olan bədii sual var! Burada bir növ əqli acizlikdən yaranan yox, göz qarşısında olan, duyulan, insanı yandıran sual var! Hadi bu konkretliyə o zaman gəlib çıxır ki, artıq «parlaq istiqbal»ın vaxtı ötmüşdür.

«İnsanların tarixi faciələri, yaxud əlvahi-intibah» poeması isə əvvəldən-axıradək kədər motivləridir. Burada geniş mənada bəşərin, dünyanın taleyi var. İndi artıq söhbət fərd-dən, xalqdan, millətdən deyil, dünyadan gedir. Dünyanın başına gətirilən tragizm şairin poemasında bədii predmetə çevrilir. O yazır:

Bəşər! Bədbəxtsən, giryən, pərişan bir həyatın var.

Və ya:

Bəşər! Alçaq həyatın var, əgərçi şahbalın var.

Və yaxud:

Bəşərdə qəlb var – derlər, görəydim mən də ol daşı.

Bütün bunlarda və onlarca belə misralarda Hadi bəşəri ittiham edir. O, artıq qan-qada törədən insana inanmır. Onun insana qarşı olan şübhəsi öz zirvəsinə çatır. Bu şübhə arxasında Hadinin kəskin nifrəti dayanmışdır, çünki o, yaxşı bilir ki, insan ağılı məhdud deyil və bu ağıl hər şeyi yerinə qoya bilər. Hadi şübhəsinin mənbəyini şairin özünün insan ağılına dərin inamında axtarmaq lazımdır.

O yazır:

Bu yer qansız olurmu?

Əqldən sordum, cavab iştə: -

Bunu dərk etmədinmi tiği – cəlladı görən gündən,

Yer oğlu xəstədir, qandım, qan almaq lazım olmuşdur, -

Qədimi adət ilə, hali-fəssadı görən gündən.

Hadi xəstə adamdan qan almaq kimi qədim adəti – tibbi tələbi xatırladaraq onun dövrün faciəsi ilə əlaqələndirir və sənətkarlıqla dünya kədərini dərinləşdirir.

Lakin bütün bunlara baxmayaraq, romantik Hadidə özünəməxsus nikbinlik var. Hadidəki dünya kədərini mühüm mənası, onun siqləti də şairin təsvir etdiyi tragizm daxilində parlayan nikbinlik, gələcək eşqidir!

O, şeirlərinin birində yazır:

Gördüm, ölümü xahiş edənlər züəfadır,

Qüvvətlilər istər yaşamaq min sənəvatı.

Hadi ümidlidir. Onun romantizmdən gələn bu ümidi, bu inamı Hadi poeziyasını yüksək səviyyəyə qaldırmış və bu poeziya indi belə öz vətəndaşlıq xarakterini itirməmişdir.

Hadinin dünya kədəri öz millilik zəminində yüksəlmiş, bütün bəşərin taleyi ilə qovuşmuşdur.

Hadinin dünya kədəri məhəlli, məhdud çərçivəni aşması, coğrafi sərhədləri genişləndirməsi ilə yox, insanın, fərdin daxili, mənəvi təbəddülatı, əzabı ilə uyuduğuna görə əsl dünya kədəri, dünya boyda kədəri – romantik kədərdir.

A.SƏHHƏT ƏSƏRLƏRİNİN YENİ NƏŞRİ

Sovet dövründə klassiklərin nəşrinə maraq genişlənmişdir. Belə klassiklərdən biri də Abbas Səhhətdir.

Doğrudur, ilk dəfə 1935-ci ildə, sonra isə 1950-ci ildə A.Səhhətin «Seçilmiş əsərləri» çapdan buraxılmışdır. Lakin bunlar şairin irsini bütövlükdə əhatə etmirdi. Nəhayət, birinci dəfədir ki, A.Səhhətin «Əsərləri» (tərtib edən, müqəddimə və qeydlərin müəllifi K.Talibzadə, redaktoru Ə.Mirəhmədovdur) küll halında çap olunmuşdur.

25 ildən artıq bir müddətdə bu işlə məşğul olan prof. Kamal Talibzadənin yeni nəşrin meydana çıxmasında böyük rolu vardır. O, səbir və inadla, böyük zəhmət və vətəndaşlıq ehtirası ilə A.Səhhətin əsərlərini axtarmış, araşdırmış və onları klassik irs kimi oxuculara çatdırmışdır.

«Əsərləri»in I cildində şerlər, satiralar, mənzum məktublar, hekayələr, pyeslər, II cildinə isə məqalələr, tərcümələr və nəhayət A.Səhhət haqqında müasirlərinin xatirə və qeydləri daxil edilmişdir. Burada hər şeydən qabaq, xronoloji prinsip gözlənilməsinə görə, əsərlərin oxunuşu zamanı müəyyən təəssüratları sistemləşdirməyə imkan yaranır. Bu, A.Səhhət yaradıcılığının yüksələn xətlə inkişafını şərtləndirir və müəyyən elmi nəticələrə gəlmək üçün zəmin yaradır. Diqqətlə baxılsa, 1898-ci ildə yazılmış «Şeyx Sədi» (səh.7) və «Xacə Hafız» (səh.8) şerləri ilə 1912-ci ildə nəşr olunmuş «Yay səhəri» («Od tutub qırmızı atəşlə yenə yandı üfük») şeri (səh.76) arasındakı fərqləri asanca müəyyənləşdirmək olar. Başqa sözlə, bu ədəbi faktları müqayisə etsək, A.Səhhət yaradıcılığında keçmişə müraciətdən bugünkü həyatın dərkinə, gözəl gələcək axtarışlarına doğru yönələn meyli görürük.

II cilddə verilmiş tərcümələr də xronoloji prinsip əsasında kitaba daxil edilmişdir. Lakin maraqlı cəhət orasıdır ki, burada müəlliflik mövqeyi ön plana keçdiyi üçün xronologiya daha çox ayrı-ayrı müəlliflərə aid hissələrdə mühafizə edilmişdir. Bunun üçün M.Y.Lermantov (səh.86-127) və A.S.Puşkindən (səh.131-139) edilmiş tərcümələrə nəzər yetirmək kifayətdir. A.Səhhətin XX əsrin əvvəllərindəki tərcüməçilik mövqeyi ədəbiyyat tarixinin mühüm hadisələrindəndir. Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, A.Səhhət öz istək və arzularına, romantik ideallarına uyğun gələn şeirləri seçib tərcümə etmişdir. Rus ədəbiyyatında bu cür romantizm istiqamətini tərcüməçilik fəaliyyətində əsas götürüb Jukovskinin davamçısı kimi çıxış edən şair, bəlkə də məhz buna görə «İkinci Jukovski» (A.Şaiq) adlandırılmışdır.

«Əsərlər»dəki tərcümələrin əsas mənbəyi 1912-ci ildə çap olunmuş ikicildlik «Məğrib günəşləri» kitabıdır. Həm də yeni nəşrə XX əsr mətbuatında dərc edilən tərcümələr də daxil edilmişdir. Lakin maraqlı burasıdır ki, müəllif «Məğrib günəşləri»ni, əsasən, şeirlərin mövzularına görə tərtib etmişdir. Məsələn, həmin kitabın I cildində diqqət edilsə, görünər ki, yay, payız, qışa aid şeirlər ardıcıl verilmişdir (səh.16-33). Yeni nəşrdə isə tərcümələrin miqyası genişləndiyi üçün mövzular nəzərə alınmamış, müəlliflər diqqət mərkəzinə keçirilmişdir.

Yeni nəşrdə indiyədək kitablara salınmamış əsərlər də toplanmışdır. Bunlardan daha çox diqqəti cəlb edəni satiralardır. Bütün əvvəlki nəşrlərdə bu şeirlərə təsadüf edilmir. Son dövrlərdə müəyyən olunmuş bu əsərlər «A.S.» və «Şeyx Şeypur» imzaları ilə çap edilmişdir. Yeni tapılmış bu şeirlər öz tənqid hədəfləri və kəskinlikləri ilə diqqəti cəlb etməkdədir. «Orucluğun proqramması», «Üxüvvət, məktəbi», «Çox yaşa», «Teleqraf gündə verir xalqa xəbər» və s. satiraları çox maraqla oxunur. Müqəddimədə deyildiyi kimi, «Zənbur» və «Kəlniyət» jurnalla-

rında çap olunan satiralarda «qazanc dalısınca qaçan ocaqlarının bağlanması qol qoyan, beş-on kəlmə əcnəbi söz öyrənib xarici mədəniyyətlər qarşısında səcdə qılaraq, milli mədəniyyətə xor baxan məsləksiz, qeyrətsiz ziyalılar, «müsəlman ürəfalı», «alimnüməlar» Səhhətin amansız qəzəbinə səbəb olurlar» (I c., səh.XXII).

Həm də bu satiralar A.Səhhət yaradıcılığının təhlilini yeni faktlarla zənginləşdirir. «Kəlniyət» jurnalının 9 dekabr 1912-ci il 29-cu nömrəsində dərc edilmiş «Şeir yaxud mer» əsəri (I c., səh.138-139) şairin sənətə baxışının ardıcılığını, sistemliliyini bir daha sübut edir.

Doğrudan da, A.Səhhətin yeni satiralarını ədəbi ictimaiyyət, tənqid tərəddüd etmədən qəbul etdi. Çünki mollanəsreddinçilərlə yaxınlıq edən, Sabirə böyük rəğbət bəsləyən, nəzəri fikirlərində satirani yüksək qiymətləndirən və məlum olan bir neçə satirik şerin müəllifi A.Səhhət təbii ki, bu formaya geniş müraciət edə bilərdi.

A.Səhhətin «Ey könül, yatmagilən, dur gözünü aç, bidar ol» (I c., səh.9-10) və «Ey vətən, getmə ki, əldən gedəriz» (I c., səh.23) şeirləri də ilk dəfədir ki, kitaba daxil edilmişdir. Birinci şeir «şərqi-Rus» qəzetinin 3 mart 1904-cü ildə 25-ci nömrəsində dərc edilmiş və şairin ilk mətbu şeri kimi maraq doğurur. İkinci şeir isə Sabirin «Ləbbeyk icabət» məqaləsindən («İrşad» qəzeti, 5 dekabr 1906, №278) götürülmüş və böyük satiriklə A.Səhhət arasındakı yaradıcılıq əməkdaşlığının izahı üçün çox əhəmiyyətlidir.

I cildə yeni daxil edilmiş «Bədbəxt ailə» və «Qaragünlü Həlimə» hekayələri də diqqətdən yayınmır. «İqbal» qəzeti (3 aprel 1915, №902) və «Qardaş köməyi» jurnalında (may 1917) dərc edilmiş bu hekayələr ədibin nəsr sahəsində də müəyyən səriştəyə malik olduğunu bir daha təsdiq edir. Həm də həmin hekayələrlə M.Hadinin «Həyati-səfilanə yaxud bəxtsiz bir ailə»

məqaləsi («Tazə həyat» qəzeti, 31 iyul, 3, 5, 6 avqust 1908, №175, 177, 179, 170), H.Cavidin «Öküz Ənvər» və A.Şaiqin «Nişanlı qız» şeirləri arasında tam mənası ilə yaxınlıq vardır ki, bu da obrazlara istinadən XX əsrin əvvəllərinə məxsus romantik kədər motivini səciyyələndirməyə imkan verir.

«Əsərlər»in II cildinə 15 məqalə daxil edilmişdir. Bu da 1950-ci il nəşrində başlanmış ənənənin davam və inkişaf etdirilməsidir. İndi artıq oxucular «Təzə şeir necə olmalıdır? «Sabir», «Sabirin tərcümeyi-halı», «Müqəddimə»dən başqa A.Səhhətin bir çox problemləri, günün aktual məsələlərini özündə əks etdirən digər məqalələri ilə də tanış olurlar. Bu məqalələr içərisində ədəbiyyata, tərcümənin əhəmiyyətinə, dilə, məktəblərə, nəğmə və musiqi dərslərinə aid, habelə tibbə dair maraqlı fikirlər vardır.

A.Səhhətin 1905-ci ildə yazdığı «Təzə şeir necə olmalıdır?» məqaləsində irəli sürdüyü «yeni şeir» problemi diqqətlə izlənilsə, başqa məqalələrdə də bu problemin davam etdirildiyini açıq görmək olar.

Həmin məqalə «Həyat» qəzetində (23 fevral 1905, №14) dərc edilərkən oraya əlavə edilmiş şeir «Bahar axşamı» adı ilə «Sınıq saz»da (səh.7-8) ayrıca verilmiş, 1935-ci il nəşrində bu eyni şəkildə təkrar edilmiş, sonrakı nəşrlərdə isə çox düzgün olaraq, məqalənin axırında olduğu kimi saxlanılmışdır. Çünki tutulmuş bu mövqə A.Səhhətin ədəbi görüşlərinin izahında müəyyən aydınlığı qoruyub saxlamaq deməkdir. «Qara xəbər» məqaləsi və ondan sonra verilən şeir də forma cəhətdən buna oxşardır. Lakin yeni nəşrdə şeir I cildə (səh.40-41), məqalə isə II cildə (səh.10-11) daxil edilmişdir. Məna və məzmun cəhətdən bu, birinciyə bənzəmədiyi üçün etiraz doğurmur.

Yeni nəşrdə «Sabir» və «Sabirin tərcümeyi-halı» (səh.12-23, 24-33) 1950-ci il nəşrində olduğu kimi ardıcıl verilmişdir. Lakin maraqlı burasıdır ki, məqalələr yenidən çap olunarkən

əvvəlki ixtisarlar bərpa edilmişdir. Bu da, şübhəsiz, A.Səhhət romantizminin mənbələrinin müəyyənlişməsində mühüm faktların mühafizə edilməsinə gözəl sübutdur.

Müəllifin oxuculara yeni çatdırılmış «Edadi məktəblərdə milli tərbiyə», «Məktəblərdə ana dili», «Nəğmə və musiqinin məktəblərdə əhəmiyyəti» məqalələri onun maarifçi görüşləri ilə sıx əlaqədardır. Aydın ki, XX əsrin əvvəllərində müəllimlik fəaliyyəti ilə böyük nüfuz qazanan A.Səhhət təlim, tərbiyə və tədris məsələlərindən söhbət açmadan keçinə bilməzdi. Bu məqalələr romantik sənətkarın öz dövrünün maarif məsələlərinə münasibətini aydınlaşdırır, onun ziyalı gənclər, əsil vətəndaşlar yetirmək uğrunda mübarizəsini şərtləndirir və başqa yaradıcı, mütərəqqi şəxsiyyətlərlə bir sırada addımladığını təsdiq edir.

Ümumiyyətlə, müəllifin məqalələrində o dövrün ictimai şəraiti, ədəbiyyatı, maarif və mədəniyyəti, insan məişəti ilə əlaqədar olan bir çox problemlərdən söhbət gedir.

«Əsərlər»ə indiyədək kitablara salınmamış tərcümə əsərləri də daxil edilmişdir. A.Seretelinin əfsanəvi süjetli «Xanəndə Qoqi» hekayəsi (səh.180-187), yenə onun «Mən müqəddəs təsvirlərin önündə» (səh.179) və Ukrayna şairi T.Şevçenkonun «Yan Qusun lisanından deyilmişdir» (səh.177-178) şeirlərinin tərcüməsi belələrindəndir. Əlbəttə, bu son materiallar A.Səhhətin qardaş xalqlar ədəbiyyatı ilə qarşılıqlı əlaqəsinə dair mülahizələri daha da zənginləşdirməyə geniş imkan verir.

II cildin «Əlavələr» hissəsi də çox maraqlıdır. Bu təşəbbüs ilk dəfədir ki, həyata keçirilir. Həmin hissədə ayrı-ayrı müəlliflərin A.Səhhət haqqında xatirə və məqalələri toplanmışdır. Bu iş ədibin yaradıcılığını daha ətraflı dərk etmək, onun tərcümeyihalindəki bəzi maraqlı cəhətlərlə tanış olmaq, A.Səhhət və müasirləri problemini diqqətlə nəzərdən keçirmək kimi nəcib bir məqsəd daşıyır. Onları oxuduqca M.Ə.Sabir, A.Şaiq, M.Hadi,

E.Sultanov, F.Ağazadə, S.Mümtaz, Cəmo Cəbrayılbəyli və başqaları haqqındakı ürək yanğılarının şahidi oluruq. Onun «olduqca həssas, ipək və kövrək bir qəlbə malik bir şair» (A.Şaiq), «təcrübəli, bilikli və vicdanlı bir həkim» (C.Cəbrayılbəyli), «yalnız ən əziz və seçimli bir müəllim yox, həm də səmimi bir dost, sirdaş, məsləhətçi (Ə.Mahmudov) və bütün bunlarla bərabər «həm maddi, həm də mənəvi xadimi-millət» (M.Hadi) olduğuna inanırıq.

Bu xatirə və məqalələrin əksəriyyəti müəyyən vaxtlarda qəzet və jurnallarda dərc olunmuşdur. Azad Əfəndizadə və Məmmədli Əfəndinin xatirələri isə ilk dəfədir ki, çap edilir.

Yeri gəlmişkən onu da deyək ki, hər iki cildin sonunda verilmiş «Qeydlər» adı etiraz doğurur. Çünki əsərlər haqqında söylənilər mülahizələr yalnız «qeydlər» deyil, bu həqiqi mənada həm də izahlardır. Həmin izahların oxucu, tədqiqatçı üçün çox böyük əhəmiyyəti vardır. Bunlar A.Səhhət yaradıcılığının təhlili üçün nəzərdən keçirilməli ən mühüm mənbələrdir.

İkicildlikdəki izahlarda xeyli faktlar dəqiqləşdirilmiş, bəzi nöqtələr ətraflı şəkildə genişləndirilmişdir. Tərcümələr və onların müəlliflərinin aydınlaşdırılması məsələsində həmin izahların xüsusi rolu vardır. Bununla bərabər «Dərya kənarı», «Qəzet nədir?», «Yad et» və onlarla bu cür əsərlərə verilmiş izahların elmi dəqiqliyi ilə də razılaşmamaq olmur.

ŞAIQ İNAMI

Abdulla Şaiq ömrünün inqilaba qədərki dövrünü xoşbəxt günlər, azad gələcək arzuları ilə yaşamışdır. Bu gələcək uğrunda işıqlı gündüzlərini, qaranlıq gecələrini verən şair, zamanın təzadlarını, ziddiyyətlərini qələmə almağı müqəddəs vəzifə bilmişdir. Diqqətli cəhətdir ki, onun təsvir etdiyi adi bir quş belə təbiətin «övladı» olmaq məhdudluğunda qalmır. Necə olmuşdur ki, sərhədsiz təbiət qoynunda yaşayan, heç kəs tərəfindən yaralanmayan, dəmir barmaqlı qəfəsə salınmayan bir quş ah-nalə edir?

*Sədası çox dərin, təsir edər, əfkarə, vicdanə,
Verir ən inci, ən saf duyğular bir şair insanə,
Deyil əfsanə fəryadı, cəfadən gəlmiş əfğanə,
Lisani-hal ilə əyyami-vəsli yad edər bir quş.*

Göründüyü kimi, quşun bu naləsi uydurma, əfsanə də deyil. Bu elə bir fəryaddır ki, həyatda gördüyü cəfadən gəlir və məhz buna görə də fikrə, vicdana təsir edərək şairə əsl yaradıcılıq mövzusu verir.

«Bir quş» şerindəki qayə, mətləb ona görə güclüdür ki, quşun fəryadı ilə şairin duyğuları arasında üzvi yaxınlıq vardır. Bu fəryad şairin şəxsi fəryadı deyil, inqilabdan əvvəl əsarətdə boğulan bütün xalqın fəryadı idi. Müəllif həyatın eybəcərliklərinə qarşı olan etirazını bədii həqiqətin gücünə arxalanaraq, quşun taleyini təsvir etməklə oxucuya bildirir. Çünki Şaiqin dediyi kimi «Bu quş da mən kimi sızlar, acı bir hissə malikdir». Bununla şairin ictimai həyata etirazlarını açıq-aşkar görürük.

Şaiqin çox zəngin və mənalı kədər dünyası var. Onun bu qəmli düşüncələri öz daxili bitkinliyini Vətənə müraciətlə söylə-

nilən «qəmlərini ver mənə, qoy çəkim mən» istəyinin müqəddəsliyində tapır. Bəlkə elə bunun nəticəsidir ki, «Müzlük gecə» onun poeziyasına bədii obraz kimi daxil olmuşdur.

Bu gecə zaman etibarilə indiki oxucudan çox-çox uzaqda olsa da, onun görünüşü, onun duyulması, onun dərki o qədər də çətin deyil. Çünki həmin gecə üzərinə vurulmuş hüququnu itirməmişdir:

*Müzlüm gecədə nişanlı bir qız,
Bir hüsnü-kədər içində yalnız,
Dalğın... uyumaz o qəmli düxtər,
Atəşli düşüncələrlə inlər.*

Şeirdə zülmətlə gözəllik üz-üzə dayanmışdır. Doğrudur, şair hər hansı mısradə belə qızın zahiri əlamətlərini təsvir etməmişdir, lakin «nişanlı bir qız» ifadəsinin bədii və ideya yükü o cür təsvirə cüzi bir ehtiyac yeri də qoymur. Sərvətə satılan, ata tərəfindən hüququ alınan, «ürəyində kinli atəş» alovlanan bu qızın taleyi müzlüm gecəni düşündürücü obyektə çevirir.

Şairin «müzlüm gecə, ulduzları sarmış qara sislər», - mısrasının söz karvanında da lirik qəhrəmanın ürəyində böyüyən ağrının, acının örtüyü vardır.

«Gələcək qorxusu» şerində isə müzlüm gecə sanki daxili inkişaf prosesi keçirəcək, müdhişlik görkəmi alır:

*Çökmədi ətrafa sükut get-gedə,
Mürgüləyir kənd, nə müdhiş gecə!..
Hər yerə hökm etmədədir qar, boran,
Yox bir işıq – zülmət içində cahan.*

Bu mənzərə görünən bir anın adi təsiri, deyərdim realist

təsviridir. Lakin şair sadəcə olaraq bu təsviri yaratmaqla seyirçilik etmək fikrində deyil. O, burada insana məxsus vətəndaşlıq kədərinin əks-sədasını yaratmışdır.

Şaiqin qəlbində yaşatdığı bu ictimai kədər onun şeirlərinin müasirlik mündəricəsi ilə bağlı olan sosial məzmununu təşkil edir. Bu məzmun isə öz növbəsində lirik qəhrəmanın bilavasitə tərcümeyi-halının əsas müddəalarını təyin etmək səviyyəsinə qalxır. Deməli, zaman, mühit və varlıq öz bioqrafiyasının diktəsi, təbliği ilə məşğul olmur, əksinə əsl sənətkarlıq özləri tarixi gerçəkliyi tarixi bədiiliyə çevirirlər. Bu mənada «Qış gecəsi» və «Gələcək qorxusu» şeirləri müəllifin ictimai əqidəsinin, estetik idealının aşkarlanması real bədii güclə tarımlanmış və gərilmişdir. Ağır vəziyyətdə olan xəstənin mənəvi iztirablarını təsvir edən hər iki şer dəhşətli anların qabarıq göstərilməsi üçün təbiətlə bağlı mənzərənin təqdimi ilə başlanır və məlum olur ki, «göyü zülmət bürümüş», «gül rəngli havaya toz, duman, cahana isə həzin sükut çökmüş», «qaralmış bayır sislə, buludla» örtülmüşdür.

Birinci şeirdə təsvir olunan xəstə, işıqsız və səssiz-səmirsiz bir daxmada inildəyən qızdırmalı uşaqdır. İkincidə də uşaq var, lakin bu şerin «Xəstə»si atadır. Elə bir ata ki:

*Pəncələşir müdhiq olan mövt ilə,
Həsrəti var, ölməmək istər hələ.*

Buradakı qadın isə öz ərinin həyatdan əbədilik gedəcəyindən qorxur və daha çox körpə övladının gələcək taleyini düşünür:

*- Gəl, ey əcəl, mərhəmət et körpəmə,
Qıyma yetim tək bata dərdə, qəmə.
Göylərə yüksəlməyə ah-naləsi
Sığınmağa yoxdur onun bir kəsi.*

Beləliklə, hər iki şərin gözlərimiz önündən çəkilib getməyən vahid obrazı var. Bu – öz övladının həyatı üçün çırpınan, öz övladını böyüdüb boya-başa çətdirməyə istəyən ana obrazıdır. Anaya məxsus istəyin kökləri isə çox dərinlərdədir, elə bir dərinlikdə ki, o sadəcə olaraq bütün anaların borcu kimi görünən uşaq məhəbbəti çərçivəsində deyil. Şaiq şərinə övlada olan bu diqqət – gələcək vətəndaşa olan şair diqqəti, müəllim diqqətidir!

Bütün bunlarla bərabər, Şaiqin inqilaba qədərki yaradıcılığında işıqlı günlərə böyük inam var. Bu inam şairin müzlim gecələrdən tezliklə ayrılmaq inadında, xoşbəxt, azad gələcək axtarıcılığındadır. «Şikayətlərim» şərinə həmin hiss çağırış kimi səslənir:

*Sözümü dinlə, dinlə ey qəhhar!
Bu qışı ya gözəl bahar eylə,
Ya məni gözsüz eylə, kor eylə,
Ya ki, azad bir diyarə çıxar.*

Şairin gələcəyə güclü inamını təsdiq edən belə misralar, bəndlər çoxdur. Çünki o, öz arzularının, istəyinin həqiqətini yalnız qarşıdakı günlərdə axtarır:

*İrəlidə inan ki, bir
Cənnət qədər cahan var.
Sabah günəş orda doğar,
Səadət orda parlar.*

(«İrəli»)

Bu dialektikanı aşağıdakı parça daha aydın ifadə edir:

*Müzlim gecə, ulduzları sarmış qara sislər,
Bayquşlar ötər, ölkəmin ənginləri inlər.*

*Yum gözlərini yat, səni oğlum səhər-erkən,
Al telli şafəqlər öpəcəkdir oyanırkən.*

Bir tərəfdə canlı, yaşayışın xarabalıq dəhşəti, digər tərəfdə açılan səhərin ümidi!

Bir tərəfdə parlaq ulduzların qara bulud örtüyü, digər tərəfdə qızmar günəş inamı!

Şaiq qızmar günəş zamanını gördü, bu zamanın neçə-neçə illərini yaşadı. Şaiqin azadlıq inamı, nəhayət «Azadlıq bayramı» şerini yaratdı:

*Sevincindən ellər coşur,
Yorulmadan hey vuruşur,
Ən gözəl mahnılar qoşur,
Bu azadlıq bayramına.*

ROMANTİK NƏSRİN HÜDUDLARI

A.Divanbəyoğlunun XX əsrin əvvəllərində qələmə aldığı bir sıra nəsr əsərləri öz bədii dəyərini, məna və əhəmiyyətini indi də saxlamaqdadır. Həmin əsərlər, öz poetikası baxımından bu gün də öyrənilməyə və tədqiq olunmağa layiqdir. Buna görə də Divanbəyoğlu əsərlərinin «Yazıçı» nəşriyyatında yenidə çapı təqdirəlayiqdir. Kitabı filologiya elmləri doktoru, professor İna-yət bəktaşlı tərtib etmiş və ona müqəddimə yazmışdır. Bəri baş-dan qeyd edək ki, kitaba yazıçının iri həcmli «Əbdül və Şahza-də», «Can yangısı» əsərləri və «İlan», «Fəhlə» adlı kiçik hekayə-ləri daxildir.

Divanbəyoğlu bizim yüzilliyin ilk onilliklərində təşəkkül tapıb formalaşmış romantizm yaradıcılıq metoduna mənsub olan sənətkarlardandır və onun nəsr əsərlərində Azərbaycan roman-tizmi üçün səciyyəvi olan bir çox cəhətlər özünü göstərməkdədir.

Əgər mövzu baxımından Azərbaycan romantik şeri ilə Divanbəyoğlunun «Əbdül və Şahzadə», «Can yangısı» əsərlərini müqayisə etmiş olsaq, onda şerin məhəbbətdən, sevgidən, intim duyğulardan danışmasındakı hədsiz xəsisliyin müqabilində bu əsərlərdə həmin mövzulara «geniş qapı» açılmasının şahidi olarıq. Başqa sözlə, sevgi motivlərinə Hadi qələminə qədər müqavimətlidirsə, Divanbəyoğlu həmin nöqtədə bir o qədər, bəlkə ondan da artıq dərəcədə diqqət və maraq nümayiş etdirir. Lakin əhəmiyyətli cəhət ondadır ki, Divanbəyoğlu əsərlərində təsvir olunan hadisə və süjetlərə öləri nəzər yetirib, onları macə-raçılıq adlandırmaq olmaz və hətta burada «sevgi macərələri» ifadəsini işlətmək də müqabil və müğayir deyildir. Çünki sevgi süjetləri özü belə ciddi müəllif ideyasının açılışı üçün «əsas rol» oynayır. Bu mənada Divanbəyoğlu sevgi motivləri içərisində

ictimai problemlər qaldıraraq, onları həzin və kövrək duyğularla verməyi daha üstün tutmuşdur.

«Əbdül və Şahzadə» əsərində üç qadın obrazı daha geniş planda verilmişdir: Nisə, Nigar və şahzadə. Onlar müxtəlif xasiyyətdə və xarakterdə olsalar belə, talelərində üst-üstə düşən nöqtələr vardır. Nisə varlı Mirzə Mehdi bəyin ona müştəri durması müqabilində «Mən heç kəsə mənim həyatıma və ölümümə rəhbərlik etmək haqqı vermərəm» əqidəsi ilə yaşayır. Nigar öz istədiyinə qovuşmaq üçün müstəqil mübarizə aparmağa qadirdir və elə beləcə də mübarizə aparır, Şahzadə isə nağıla qulaq asarkən, nağılların qəhrəmanı öldükdə ağlasa belə atasının təqibləri üzərindən adlayaraq, Əbdüllə görüşməyə cəsarət edir. Hər üç qızın qarşısında mənəə var və bu mənəə ilk növbədə atalarıdır; onlar üçün ata və qız «dueli» o qədər də asan başa gəlmir. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, əsərdəki əsas konflikt «atalar və qızlar» konfliktidir. Divanbəyoğlu qadın qəlbi ilə ictimai həyat, daha geniş mənada gözəlliklə mühit arasındakı əksliyi, ziddiyyəti problem səviyyəsinə qaldırmışdır. Yazıçı təqdimində qadına əl qaldırmaq gözəlliyə atəş açmaq kimi başa düşülməlidir. Ona görə də Nisəni sevən Sultanın aşağıdakı sözləri əsərdə daha qüvvətlə səslənir: «Mən Nisəni, bu incə, zəif, zərif məxluqu onun bütün gözəlliyi məhv etməyə öyrənmiş əllərinə verəcəyəm? Heç vaxt, heç vaxt...»

Əsərdə bütün hadisələri öz ətrafında cəmləşdirən Əbdül «Asiyanın oyanması» şəraitində «Asiya həyatının qadınlara aid hissəsinə daxil olur». O, fəal bir obraz kimi ciddi fəaliyyəti ilə qadın qəlbinin müdafiəsi uğrunda xeyli iş görə bilir.

Əbdülün daxilində çox böyük cəfəkeşlik vardır. O, birinci mərhələdə Nisəni xoşbəxtliyə çatdırmaq üçün çalışır, sonra Nigarın Murad bəylə qovuşmasına səy göstərir, axırda isə öz taleyini və bu mənada Şahzadəni düşünür. Müxtəlif vəziyyətdə

baş verən bu üç istiqamət Əbdülün psixologiyasının açılmasında üç xətt olur. Bunlar hamısı təsdiq edir ki, Əbdül məhz insanın müstəqilliyi uğrunda mübarizə aparır. Beləliklə, Əbdülün bütün fikir və düşüncələri öz fərdi arzularından daha çox ictimai problemlər üzərində cəmləşmiş olur.

Əbdül Şərq ətələtinə qarşı amansızdır. O, tənbellik içəri-sində xumarlananların «allah günahkardır» deyib, özlərində günah görməmələrinə qarşı bərişməzdir. Əsərin sonunda Əbdülün Qərbi Avropaya səfəri və orada gördüyü inkişafa rəğbəti bu obrazın sosial ideyaların daşıyıcısı olmasını bir daha təsdiq edir. Həmçinin bu səfər Azərbaycan romantizminin ideya-poetika sistemində mühüm yer tutan «şərq və qərb» problemini geniş miqyasda təhlil etməyə imkan yaradır.

«Əbdül və Şahzadə» əsərində Sultanın xəstələnməsi ilə Şahzadənin ölümü xarakterik müqayisə məqamıdır. Belə ki, yazıçı Sultanın xəstəliyini ölümlə nəticələndirmir. Çünki bu, təbii ölüm olardı. Lakin Şahzadə atasının gülləsindən əbədilik gözlərini yumur. Artıq bu, məcburi ölümdür. Belə bir məcburi ölüm isə əsərdəki ideyanın tamamlanması deməkdir. Hətta əsərin axırında Əbdülün «Müsəlman qadınlarına» müraciəti belə ictimai ziddiyyətəldərdən doğan bu ölümün təsirini yumşalda bilmir.

«Can yangısı» əsərində də əsas diqqət insan münasibətləri üzərinə yönəldilmişdir. Burada hadisələr bilavasitə Dərvişin – Əhmədin dilindən söylənilsə də, yazıçının marağı Əhmədlə Ruqiyyənin bir-birinə yaxınlaşması və bir-birindən uzaqlaşması problemi üzərinə tuşlanmışdır.

Bir qrup adamın şəhərdə doğulmuş və böyümüş Əhmədə qarşı çevrilən düşmənçilik hərəkətləri onu öz doğma yurdundan didərgin salır. Əhməd uzaq bir kəndə yollanaraq, orada qonaq qalır və iş elə gətirir ki, həmin evdə yaşayan Ruqiyyə ilə evlənməli olur. Yazıçının ideyası da məhz bundan sonra açılmağa

başlayır. Bu mənada müəllif surətlərin psixologiyasını, onların daxili düşüncə və sarsıntılarını əks etdirməyə daha çox meyl göstərir.

Divanbəyoğlunun «Can yangısı» əsərində qaldırdığı məsələ Vətən – doğma yurd problemi üzərində «döyünür». Belə ki, Əhmədin kənd sərgüzəştləri uzun sürmür və o, şəhərə olan qəzəbini şəhərə olan mərhəmətinə güzəştə gedir. Əhməd «Çox da vətənim mənə zillət verdi, zəhmət çəkirdi, axırda didərgin saldırdı, çöllərə buraxdı» təəssüfünü qəbul etməklə barəbər, yəni-dən şəhərə qayıdır və Ruqiyyəni də özü ilə gətirir.

Əsərin mərkəzində iki qütb üz-üzə dayanır. Bunlar sadəcə olaraq Əhməd və Ruqiyyə deyildirlər, yaxud yalnız onlarla tamamlanmır. Əslində yazıçı mülahizələri Əhmədin kənddə, Ruqiyyənin isə şəhərdə yaşamaq hissələrindən nəşət tapır. Yəni obrazlarla birgə və obrazlardan daha çox iki mühit üz-üzə qoyulur: biri «varlılıq və yoxsulluğun» dolaşdığı şəhər, digəri isə «allahın qoltuğunda, dağların başında» yerləşən kənd.

Divanbəyoğlu insan yaşayışındakı təzadları, daha doğrusu, əzab-əziyyətləri cəmiyyətdəki eybəcərliyin nəticəsi kimi təsvir edir. O göstərir ki, əgər cəmiyyətdə insan naminə ümumi irəliləyiş yoxdursa, demək harada isə adamlar öz ömürlərindən narazı olmalıdırlar. Elə məhz bu eybəcərliyin, bu çirkinliyin nəticəsidir ki, insanların daxilindəki təmizlik, saflıq, yavaş-yavaş aradan çıxır və mənəvi puçluğa gətirib çıxarır. Beləliklə də, Ruqiyyə şəhərə gəldikdən sonra onun əvvəllər çöhrəsində görünən həya və ismət qızartısını «günü» ilə qarşılaşmaq əzabı əvəz edir. Eynilə, Əhmədin də qəlbindəki Ruqiyyəyə olan təmiz münasibət silinib gedir.

Bu əsərdəki qoca kişi və qadın obrazlarının da mənəvi yüksəklikləri ilk növbədə təmizlik və ülviliyin timsalı olmalarındadır. Onlar Ruqiyyəni Əhmədə ərə verəndə də, daha çox Əh-

məddəki zəhmət eşqinə, mənəvi saflığa əsaslanırdılar. O yerdə ki, ata və ana Ruqiyyənin Əhmədlə şəhərə getməsinə etiraz edirdilər; bu bir tərəfdən onların öz ciyərparalarını – övladlarını gözlərindən kənara qoymamaqla bağlıdırsa, digər tərəfdən və daha çox saflığın, təmizliyin, aradakı ülvyyətin itəcəyindən qorxmaqla əlaqədardır. Əsərdə bu sonuncu cəhətlə bağlı müdriklik reallaşanda, müdrik qocaların özlərinə də yalnız acı təəssüf hissi qalır.

Divanbəyoğlunun romantik nəsrı ağrı və acıların bədii inikasını olmaqla yanaşı, xoş gələcəyə səmtlənmiş nəsrdir. Əbdülün həyatında bu gələcəyin qığılcımları parlayır, Əhmədin – Dərvişin danışdığı əhvalatlar isə xatirə olmaqla elə xatirəyə də çevrilir. Yazıçı bu mənada bütün yaradıcılığı boyu işıqlı idealların tərəfdarı kimi çıxış etmişdir.

1983

AZƏRBAYCAN ROMANTİKLƏRİNİN HƏMKARI

«Mirzə Abdulla cənabları məhcub xoş əxlaq və xoş kirdar və nəhayətcə müstəid, fəşahətli və bəlağətli bir cavan-dır». Abdulla Surun həyat və fəaliyyəti haqqında düzgün təsəvvür əldə etmək üçün S.M.Qənizadənin bu sözləri çox əlamətdardır. Doğrudan da, A.Sur cəmişi 30 ilə yaxın yaşasa da, öz qabiliyyətini və istedadını mümkün qədər göstərə bildi.

Mətbuat səhifələrində daha çox «Abdulla Məhəmməd-zadə», «Abdulla Tofiq» və «Abdulla Sur» imzaları ilə görünən bu böyük zəka sahibi şair, publisist və ədəbiyyatşünas idi. O, yaradıcılıq fəaliyyətinə «Şərqi-Rus» qəzetində çalışmaqla başlamış, sonralar İstanbulda təhsilini davam etdirmiş və öz dövrünün hadisələrinə xüsusi diqqət göstərən ziyalılardan olmuşdur.

A.Surun maraq dairəsini müəyyənləşdirmək və tərcümeyi-halı üçün çox səciyyəvi olan faktları nəzərdən keçirmək baxımından onun «Yol məktubları» silsilə məqaləsi əhəmiyyət-lidir. Bu məqalələrdə ədib Gəncədən İstanbula gedərkən yolda gördüklərini qələmə almışdır. Abdulla Sur Gəncə-Bakı dəmir-yolu boyunca uzanan istifadəsiz qalmış və bataqlığa dönmüş ucsuz-bucaqsız torpaqlara baxdıqca təəssüf hissi keçirir: «Düşünürdüm: bu bataqlıqlar neçün qurudulmayıb? Mümkün deyilmi ya? Xeyir, mümkün imiş. Baş qoşan yox imiş!! Şu qədər gözəl torpaqları fayidəsiz edən həp elmsizlik, həmiyyət-sizlik imiş!». Göründüyü kimi, A.Sur torpağa və Vətənə, elmə və maarifə bağlı yazıçı idi. Əgər belə olmasaydı, o, Bakıda qaldığı yeddi gün müddətində şəhərdəki abidələrə baxmaz, İçərişəhər kimi, Qız qalası, Atəşgədə kimi memarlıq incilərindən ağız dolusu danışmazdı. Hətta A.Sur yolüstü beş saat Vladi-

qafqazda (indiki Orconikidze) dayanarkən belə oradakı təhsil şəbəkəsi ilə maraqlanmış, azərbaycanlı tələbələrin hərbi və şəhər məktəblərində oxumalarından məmnun olmuş, öz səmimi münasibətini və həmçinin bəzi tənqidi qeydlərini bildirmişdir.

Digər tərəfdən bu məktublardan aydın olur ki, A.Sur İstanbula getmək üçün 1906-cı il mart ayının 5-də Gəncədən yola düşmüş, martın 6-dan 13-nə qədər, yəni yeddi gün Bakıda qalmış və 14-də beş saat Vladiqafqazda dayanmışdır.

A.Surun təhsil almaq üçün nail olduğu bu səfər onun daxili tələbatından, istək və arzularından irəli gəlirdi. Çünki insan biliyinə xüsusi əhəmiyyət verən A.Sur Şərq ətalətinə, müsəlman geriliyinə qarşı mübarizə aparən ziyalılar nəslinə mənsub idi. Bu həqiqəti ədibin bir-birinin ardınca çap olunmuş və bir-birinin davamı kimi səslənən «Boğaz içində günəş doğarkən», «Günəş doğduqdan sonra», «Böyük adada günəş batar, ay doğarkən», «Şərqdə şəfəq sökülərkən» adlı bədii, publisistik səciyyə daşıyan hekayə və mənsur şeirləri də təsdiq edə bilər. Yazıçı ilk növbədə Sabir kimi, Hadi kimi Türkiyə inqilabını, hürriyyət ordusunun oradakı müvəffəqiyyətlərini alqışlayır. Mərmərə və Qara dənizin sularının ahəngini, Avropa və Asiyanın, «Şərq ilə Qərbin dodaq-dodağa məhəbbətlə öpüşdü-yü» boğaz içinin mənzərəsini təsvir etməklə, inqilabın - «günəşin yenə üzünü göstərməsini» məmnunluq hissləri ilə qələmə alır.

A.Surun «Şərqdə şəfəq sökülərkən» əsəri isə çox böyük ümumiləşdirici xarakter daşıyır. Artıq burada söhbət bir şəhərdən, bir ölkədən deyil, bütün Şərqdən, bütün Şərq xalqlarının taleyindən gedir. Uzun əsirlərdən bəri ətalət və kəsalət basmış məmləkətlərdə baş qaldıran azadlıq arzuları A.Sura dünya boyda sevinc bəxş etmişdir: «Demək ki, Şərq oyanır... Demək ki, Asiya oyanır. Əvət, o fillər, qurdlar, yalanlar yatağı olan

Asiya oyanır. O, Zöhhaklar, Şəddadlar bəsləyən Asiya oyanır... O fironların, İskəndərlərin, qeysərlərin cövlanəhə olan Asiya oyanır. O Farabilər, Firdovsilər, Nizamilər yetişdirən Asiya oyanır. Demək ki, oğuzların... məzarı qiyam ediyor.

Abdulla Surun fikrincə, bu oyanış yeni dövrün intibahı, qurulacaq yeni həyatın ilk sədaları idi. Buna görə də şairin yaradıcılığında həyat və ölüm qarşı-qarşıya dayanaraq, yanaşı obrazlar kimi çıxış edirlər. Hətta müəllif «Lövheyi-şeyr» əsərində ölüm lövhəsi yaratmağa da səy göstərmiş «müdhış bir sükut»un ağrı və acısını vermişdir. A.Surun Hüseyn Cavidə həsr etdiyi «Neçin, nədən?» mənsur şeirində ölüm və həyat, onların mübarizəsi təbiətin və təbiət hadisələrinin təsviri ilə təqdim olunur: «Yüksək qarlı dağlardan qopub gələn, yalçın, sərt qayalardan sızıb çıxan, quytu, dərin dərələrdən qopub qoşan, çəmənələr çeynəyib, çiçəklər yolan, daşlar aşıb, çağılar sürüyən, əyri-üyrü, gilli-qumlu yataqlardan axan, ey səlsəbil həyat, nə gur dalğaların var? Nə səslə-küylü, durmaz, axımlı səfərin var? Bu nə cuş və xuruş, nə düşüb qalxmadır?». Şeirdə təbiətin gözəlliyi ilə onun «kirli», «çamurlu» tərəfləri, təbiətin füsunkarlığı ilə onun «qırıq lövhələri», «yanıq lövhələri» üz-üzə qoyulmuş, «lətif ikən kəsif olması» sənətkar yanğısı ilə qələmə alınmışdır.

A.Surun «Əcəb, bu söz şeirmi?» əsərində isə bütün fəsilərdən danışılsa da, «Bahar qızı, yay qadını, güz öksüzü, qış qocanı andıran» deyilsə də, əsas diqqət bahar və qışın üzərinə yönəldilir. Azadlığa gedən yolun çətinliyini dərk edən müəllif baharda da «Yalnız-yalnız bir könül gülməz, için-için ağlar» deyir. Bütün bunlar ictimai həyatın mürəkkəbliyindən, ictimai həyatdakı ziddiyyətlərdən irəli gələrək, həmin prosesin inikası idi. Elə buna görə də A.Sur «Püsgüllü yıldız» mənsur şeirində «zərrin şərərə», «afət pəri», «sarışın mələk», «zərrin çiçək»,

«kainatın gözəl qızı» adlandırdığı ulduza gah «çıx, get, ənginlərdə gəz», gah da «uzaq qaçıb da getmə» deyir; gah «bu yer sənin yerin deyil», gah da «Sən üfüqümüzü salamla, sən əsrimizi salamla, busə göndər» söyləyir.

Həmçinin A.Surun əsərlərində gələcəyə doğru istiqamətlənmiş böyük ümid və inam vardır. Bu ümid doğan günəşin, sökülən şəfəqin, açılan sübhün vəsfindən başlamış və yaradıcılığının sonuna qədər davam etmişdir.

A.Surun ədəbiyyat tarixində tutduğu mühüm mövqe onun ədəbiyyatşünaslıq fəaliyyəti ilə də səciyyələnir. A.Surun «Füzuliyə bir nəzər», «Nəfiyə bir nəzər» məqalələri, yalnız bəzi parçaları qalmış «Türk ədəbiyyatına bir nəzər» adlı böyük həcmli əsəri onun ədəbiyyatşünaslıq manerası, tədqiqatçı üslubu barədə aydın təsəvvür yaradır. Füzuliyə, Nəfiyə, türk ədəbiyyatına «bir nəzər»lə baxmaq A.Surun bədii yaradıcılığı təhlil edərkən ümumi baxış prinsipini əsas götürməsi haqqındakı qənaəti təsdiq edir. Onun əsərlərində Füzulinin mədhiyyə və həcvlərdən uzaq olması, bu janrlara «göz ilişəcək dərəcədə» yaxınlaşmaması təqdir edilir, eyni zamanda, Nəfinin həcvguluqda subyektiv, qərəzli mövqe tutmasının bədii prinsiplərlə bir yerə sığışmaması haqqındakı qənaət sübut olunur. Beləliklə, A.Sur təmiz və ülvi hissləri tərənnüm edən, alicənablıq səviyyəsindən yazılan əsərləri yüksək mənalandırırdı. A.Sur Nəfidən bəhs edən məqaləsində yazırdı: «Qoca şair kəndindən əvvəl gələn Füzulilərin, Baqilərin, o hüznəvər və cahangir şairlərin getdikləri cığırı tutmadı; kəndinə məxsus təmtəraqlı, ehtişamlı bir yol açdı». Bu mənada tədqiqatçı əsl sənətkarların tarix və zaman qarşısındakı dözümlülüyünü məhz novatorluqda görürdü.

A.Sur bədii əsərlərin dil və üslubuna da diqqətlə yanaşırdı. O, məktublarının birində «zəki adaşı» Abdulla Şaiqin «Lövheyi-məsumanə» əsərindəki «pək lətif üslubu», «pək bədii

təsviri» yüksək qiymətləndirirdi.

Abdulla Sur dövrünün savadlı müəllimlərindən idi. O, bütün şüurlu həyatını uşaqların və gənclərin təlim-tərbiyəsi ilə məşğul olmağa həsr etmiş, yeri gəldikdə məktəb, maarif və təhsil məsələləri barədə məqalələr yazmışdır. Onun bu sahədəki başlıca ideyası «hər kənddə məktəblər açılmalı!» tezisində ifadə olunmuşdur. A.Surun müəllimlər qurultayı qarşısında yazdığı və «İrşad» qəzetində çap etdirdiyi «İmla məsələsi» adlı silsilə məqaləsi o zaman mədəniyyət aləmində və oxucular arasında geniş əks-səda doğurmuşdur.

Abdulla Sur bir müəllim kimi «Məktəblərdə xəyali-fənar, yaxud sinematoqraf», «Müəllim qıtlığı» məqalələrində də məktəb və maarifin ən ümdə məsələlərinə toxunurdu.

Lakin təəssüflər olsun ki, Abdulla Sur öz vətəndaşlıq xidmətinin ən qızgın çağında, 1912-ci il may ayının 8-də vəfat etdi. Onun vəfatı ilə əlaqədar dövrü mətbuat onlarca şair və yazıçının, maarif və mədəniyyət xadiminin şeir və məqalələrini oxuculara çatdırdı. Həmin yazılarda A.Sur «sahibzəka mühərrir», «millət xadimi», «şəhriyar», «ustad», «ustadi-əzəm» adlandırılmışdı. Qəzetlərin qeyd etdiyi kimi, Abdulla Surun ölümü Sabirin vəfatından sonra ikinci böyük və ağır itki idi. Hüseyn Cavid isə «İqbal» qəzetinin üç nömrəsində çap etdirdiyi silsilə məqaləsində öz tələbəklik dostu və həmkarı haqqında yazırdı: «Abdulla Tofiq ölmədi, ölməz. O yaşar. Tarixin ağuşi-səmimiyyətində, millət qəlbində yaşar».

Bəli, Abdulla Sur həmişə yaşamaq və xatırlanmaq səlahiyyətini qazanmış bir sənətkardır.

CÜMHURİYYƏT İLLƏRİ

DEMOKRATİK RESPUBLİKA DÖVRÜNDƏ ROMANTİK BƏDİİ FİKİR

Qədim tarixə və zəngin ənənələrə malik Azərbaycan ədəbiyyatı bütün dövrlərdə insanın xoş gələcəyi üçün mübarizə aparmışdır. Təkcə elə buna görə bizim ədəbiyyatı mübarizələrlə dolu salnamə hesab etmək olar. Lakin mübarizlik keyfiyyəti əsrlərdən-əslərə, nəsillərdən-nəsillərə nə qədər ardıcılıqla ötürülsə də, hər bir dövr öz siması ilə tarixin səhifələrinə həkk olunur. Bu mənada Azərbaycan Demokratik Respublikasının bərqərar olduğu illər də öz siması ilə seçilir və fərqlənir. Bu dövrün ədəbi həyatının dəqiq təhlili tarix və ədəbiyyat probleminin elmi təhlilindən başlamalıdır.

Demokratik Respublika dövrünün ədəbiyyat və mədəniyyətinə yenidən qayıdış bilavasitə həmin dövrün ədəbiyyatı və mədəniyyətinin təsiri ilə yaranmamışdır. Bu dövrə maraq tarixə maraqlardan doğmuşdur. Bizim ədəbi həyatda tarixi faktlara və hadisələrə son onilliklərin marağı, mənə qalırsa, müasir məsələlərə münasibət ifadə etmək gücündən çox aşağı olmuşdur. Başqa sözlə, tarixə «ədəbi səfər» bədiiliyin öz mənzərəsinin və tarixinin qüsuru kimi meydana çıxmışdır.

Məsələnin mahiyyətinə gəldikdə isə tarixlə tərbiyə əvəzənməzdir və onun da öz ənənələri vardır. Bu gün biz tarixlə tərbiyənin aktual və zəruri olduğunu dərk etdiyimiz bir vaxtda Demokratik Respublika dövrünə üz tuturuq. Azərbaycan Demokratik Respublikası özündən əvvəlki bütün tarixi cəhd və arzuların nəticəsi, özündən sonrakı mərhələlərin isə

tarixi nisgildir. Azərbaycan Demokratik Respublikasının təhlili vasitəsi ilə bütün Azərbaycan tarixini təhlil etmək mümkündür. Məhz buna görə də tarixşünaslıqda və ədəbiyyatşünaslıqda bu dövrə qayıdış son dərəcə zəruridir və bizim üçün tarixlə tərbiyənin ən mühüm həlqəsidir.

O dövrü araşdırmanın sovet dönəmində yasaq edilməsinin də əsas səbəbini burada axtarmaq lazımdır. Belə ki, müxtəlif araşdırıcılar həmin məsələlərin təhlilinə qayıtmağın mümkün olmamasını müxtəlif səbəblərdə görürlər. Lakin, bizcə, yasağın başlıca səbəbi bilavasitə dövlətçilik quruluşu və ənənəsi ilə bağlıdır.

Ümumiyyətlə, bu illərdə yazıçıların əksəriyyəti respublika quruluşuna rəğbət bəsləyirdilər. Nəinki rəğbət bəsləyir, hətta fəal həyat mövqeyi tutaraq bu məsələni təhlil də edirdilər. Məsələn, Cəlil Məmmədquluzadə «Cümhuriyyət» (Respublika) adlı məqaləsində (1917) respublika quruculuğunun bəzi cəhətlərini əsl siyasətçi kimi araşdırırdı. Həmin məqalədə respublikanın mənası («orada məmləkətin idarəsi camaatın öz ixtiyarındadır»), bu işdə adamların vətəndaşlıq borcu, respublika idarə üsulunun tarixi və idarə olunması, seçki sistemi və verilən azadlıqlar aydın şərh olunur. Məsələn, ədibin qeydinə görə seçkinin 4 şərti vardır: ümumi, səs bərabərliyi, birbaşa və gizli olması.

Eyni zamanda etiqad, yığıncaq, birləşmək, çap eləmək, danışmaq, siyasi partiyalar düzəltmək, dilbir olub həmtədbir olmaq azadlıqlarından da danışılır. Bir sözlə, C.Məmmədquluzadə bu yeni dövlət quruluşunun üstünlüklərini görür və aydın göstərirdi.

Məhəmməd Hadi də elə Respublika dövründə yeni həyatı alqışlayırdı:

*Ərbabi-kəmalın yeridir, bil ki, bu meydan,
Bədbəxt yaşar torpağın üstündəki nadan.
Sahib olacaq yerlərə qüvvətli, əmin ol,
Ey gücsüz olan, sən dəxi mədfuni-zəmin ol.*

(«Vaxtın səsi və həyatın sözü»)

M.Hadinin bütün yaradıcılığı boyu davam edən insanlığı dərkə, idraka çağırış ideyası burada da qüvvətlidir. Özünü korluğa qoyan, yəni həyat mövqeyi zəif olan insan Hadinin nəzərində insan deyildir. Eyni fikr «Bədbəxt kor cocuq» şeirində də öz geniş təhlilini tapır:

*Şəhrahi-həyati görəməz gur olan insan,
Kur olmalıyım, istər isək ömri-direxşan...*

Məlumdur ki, romantik şeirdə bir çox fikirlər rəmzlər vasitəsilə verilir. 1908-ci il İran-Türkiyə inqilabi ərəfəsində və elə o illərdə M.Hadi «Pərdədə saxlanma, çıx, ey sevgili dildarımız», A.Səhhət «A sevdiyim, aç bir niqab üzündən», A.Şaiq «Ey gözəl ümmid, qarşımda təcəssüm edərək ver mənə təyid» deyirdi. Həmin misralardakı «ey sevgili dildir», «a sevdiyim», «ey gözəl ümmid» xitabları əslində azadlığa ünvanlanıb. Demokratik Respublika dövründə M.Hadinin «Baharın ilhamları və ictimai rəmzlər» şeirində də eyni vəziyyətlə rastlaşırıq:

*Ey canlı çiçək, örtülü qalsınmı üzərində?
Aç çöhrəni, ey çöhrəyi-məsturi-füsunkar,
Ey qönçədəhan, açmağa layiqdir o rüxsar.*

Yaxud:

Ey canlı çiçək, örtüyü at, rüyunu göstər.

Göründüyü kimi, M.Hadi şeiri 10 il bundan əvvəlki üslub və ahəngini yenidən bərpa edir. Şübhəsiz, «bərpa»ya qədər olan dövr Hadi poeziyasının sənətkarlıq keyfiyyətlərinin zəifləməsi hesabına yaranan mərhələ deyildir. Olsa-olsa burada ictimai nikbinliyin geri çəkilməsi faktına arxalanmaq olar. Burada da Hadinin mövqeyi sabitdir. Bu romantik sənətkar azadlıq və xoş gələcək idealları ilə yaşayan sənətkardır və bu ülvü məqsədlərə yaxınlaşdıqda Hadi poeziyası daha böyük romantik pafos qazanır.

Azərbaycan romantiklərinin Demokratik Respublika döv-ründəki yaradıcılığının təhlili romantik şeirin bəzi cəhətlərinin də aşkarlanmasına imkan yaradır. Belə ki, Azərbaycan roman-tik şeirinin tarixi GECƏ obrazını müasir tədqiqatçıya aydın göstərir. Lakin romantiklər üçün bu obrazın özü yox, onun kəsb etdiyi məna daha əhəmiyyətlidir. Məsələn, A.Səhhətin «Yadımdadırmı?» şeirində qəhrəman sevgilisinin xəyalı ilə danışır və öz düşüncələrini ona müraciət şəklində bildirir. Qəh-rəman «ol gecə»dən söhbət açır ki, həmin gecədə sevgili yarı ilə birlikdə çəmənlikdə oturub «qəmi qüssədən azad» ömür-lərini yaşayırlar. Bu vaxtlar isə onların ən böyük ümidi bədr-lənmiş Ay və ondan sızıb gələn işıq idi.

M.Hadi də əvəllər yazdığı şeirlərinin birində gecənin təbiətinə nüfuz edir:

*Ziynət verir əndamına min nəcmü qəmərlər,
Tənvir edir afaqını tabəndə səhərlər.*

*Rüxsarını kövkəblər edirlər necə tənvir,
Məsudların taleyini qılmada təsvir.*

H.Cavidin də zülmət qaranlıqda – zindanda qalan qəhrə-manın pənahı pəncərədən görünən Aydır. Yaxud A.Şaiq də

açıqca yazmışdır:

*Zülmət gecələrdə saçaraq nurini, sansız,
Azmışlara hey göstərir o doğru siratı.
Dinlə məni ol rəhbərim, ey sevgili ulduz,
Olmazmı mənə göstərəsən rahi-nicati?*

Azərbaycan romantik poeziyasına kiçik bir ekskurs gecəyə və bununla əlaqədar olaraq Ay və Ulduza romantiklərin münasibətini aydın göstərir. Bu münasibət romantiklərin daxilində yavaş-yavaş sevgiyə çevrilmiş, Demokratik Respublika dövründə isə daha parlaq görünməyə başlamışdır.

M.Hadi müxtəlif şeirlərində yazırdı:

Göylərdə qəmər, yerdə səhərlər yaşar.

Yaxud:

Ay doğmuş idi, yerləri etmişdi ziyadar.

Və yaxud:

*Göylər yenə üslubi-qədimində dirəxşan,
Ulduzları həm şəşeyi-ülviyyəti-taban.*

Və yaxud da M.Hadi «Qəmər» adlı şeirini elə bu vaxtlar yazır.

A.Şaiq də «Ülkər» şeirində öz ənənəsinə sadıq qalır:

*Sənədir ümidim, ey parlaq ülkər,
Mən də bir yolçuyam itkin, dərbədar.*

*Qurtuluş yolunu mənə də göstər,
Mələkdən, fələkdən uca sandığım.*

Bizcə, romantiklərin gecə obrazına maraqlarının qüvvətlənməsi, xüsusilə Ay və Ulduza maraq Demokratik Respublikanın rəmzlərinə olan marağın ifadəsidir.

Azərbaycan Demokratik Respublikası dövrü klassik Azərbaycan yazıçılarının bir çoxunda ciddi həyat idealının formalaşmasına təkan vermişdir. Bu həyat idealının əsasını isə xalqın, millətin xoşbəxtliyinin hansı birlik formasında görülməsi təşkil edir.

Cəlil Məmmədquluzadə üçün bu vaxtadək də bir çox məsələlər aydın idi. Bütün Şərqi taleyini düşündükdə belə böyük ədib Azərbaycan idealına xüsusi əhəmiyyət verirdi. Respublika dövrü bu məsələlərdə bir xeyli dərəcədə aydınlıq yaratdı. C.Məmmədquluzadə Azərbaycan birliyinin tərəfdarı idi və 1918-1920-ci illərdə yazdığı bir sıra felyeton və məqalələrdə buna aydın işarələr vardır.

H.Cavid üçün də Respublika dövrünə qədərki mərhələ artıq bəzi məsələləri aydınlaşdırmışdı. Türkiyədə təhsil alan və bu müddətdə mütərəqqi türk ziyalılarının təsirində olan Cavid üçün bütün türk xalqlarına məhəbbətdən yüksək məhəbbət yox idi. Lakin bu ideyanın qəti təsdiqi məhz Demokratik Respublikanın yaranmasından sonra mümkün olmuşdur. Bu mənada «Topal Teymur» əsərinin finalını xatırlamaq yerinə düşər. Həmin hissədə xalqları birliyə çağıran H.Cavid yüksək bəşəri ideyanı təlqin edirdi.

M.Hadi yaradıcılığına və onun ideallarına gəldikdə isə uzun müddət onun hansı birlik formasına rəğbət bəsləməsi aydın nəzərə çarpmamışdır. Yeni mərhələdə romantik sənətkarın yazdığı «Qafqaz, ey sevgili, gözəl madər» misrası isə bu məsələdə müəyyən həqiqəti söyləmiş olur.

Beləliklə, xoşbəxt Azərbaycanı hər bir sənətkar özünə-məxsus şəkildə təsəvvür edirdi. Bu mənada Ə.Haqqverdiyevin də fikri maraqlıdır. O, «Quriziya» qəzetinin 1918-ci il 20 oktyabr nömrəsində özünün siyasi baxışını əks etdirən məktubunu çap etdirir. Onu musavat partiyasının üzvü kimi qələmə verən müəllifin fikrini təkzibə çalışan Ə.Haqqverdiyev bildirir ki, «mənim Zaqafqaziya seymi üzvlüyünə namizədliyim «musavat» partiyası tərəfindən deyil, onun bitərəf cinahı tərəfindən göstərilmişdir». Yazıçı həmçinin bildirirdi ki, o, «Hümmət» partiyasının da üzvü deyil və yalnız onun nəşrlərində iştirak edir. Nəhayət, Ə.Haqqverdiyev öz siyasi mövqeyini belə bildirir: «Mən həmişə sol sosialist partiyalara rəğbət bəsləmişəm və indi də o fikirdəyəm, çünki xalqımın xoşbəxtliyini həmin partiyaların proqramlarının həyata keçirilməsində görmüşəm».

Aydın olur ki, Ə.Haqqverdiyev də Azərbaycanın gələcəyi üçün hər hansı birlik formasını deyil, müəyyən siyasi partiyanın aparıcılıq mövqeyinə qalxmasını zəruri hesab edirdi.

Bütün bunlar Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə klassik Azərbaycan yazıçılarının siyasi baxışları barədəki həqiqətlər idi.

Məlum məsələdir ki, Azərbaycan romantikləri bəşəri kədərlə sıx əlaqədardırlar. Həmçinin bu bəşəri kədər romantikləri bütün ömürləri boyu müşaiyət etdiyi üçün Demokratik Respublika dövründə də bunun izlərinə rast gəlmək çətin deyildir və bəlkə də, qanunauyğundur. Belə bir cəhət M.Hadinin «Aydınlıq bir gecədə təfəkkür dəqiqələri» şeirində aydın duyulur:

*Göy parlaq ikən, torpağın övladı qaranlıq,
Güllər güllüyükən, bəşərin gözləri ağlar.
Baxdım qəmərə, ulduza, baxdım mələkuta,
Qərq oldu bütün varlığım emaqi-sükuta.*

Yaxud «Azərbaycan» qəzetində çap olunan «Həyatı-hazırəmizin ilhamları» şeirində şair gələcəyə tam ümitsizdir:

*Məzlum bəşəriyyət yenə avareyi-aləm,
Avareyi-aləm, əvət, avareyi-mütləq,
Olmaz bu təbiətlə kəmalata müvəffəq.
Hadinin insanın özünə də yazığı gəlirdi:
Nəsibi-həstiyi-ömrün müsibətdən ibarətmi?
İrindən, çirkindən, qandan, fəlakətdən ibarətmi?
(«Ey zavalı bəşər»)*

Beləliklə, bu vaxtlar böyük iftixarla «istiqlalımız parlaqdır» deyən Hadi indi çox-çox ehtiyatlıdır. Eyni zamanda, klassik Azərbaycan yazıçılarının bu dövr yaradıcılığı onların müəyyən bir təhlükəni də duyduqlarını ifadə edir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Azərbaycan romantiklərinin realist müasiri Cəlil Məmmədquluzadə də həmin təhlükəni hiss edirdi. Belə ki, Cəlil Məmmədquluzadə bu dövrdə özünün məşhur əsərini – «Anamın kitabı» pyesini /1919/ qələmə aldı. Bizim elmi ədəbiyyatşünaslıqda bu əsər barədə çox deyilib, çox yazılıb. Lakin həmin əsərin məhz hansı dövrdə yazılması, Demokratik Respublika dövlət quruculuğu ilə əlaqəsi öyrənilməmişdir.

Məlumdur ki, C.Məmmədquluzadə bütöv Azərbaycan ideyasını müdafiə edirdi. O, bu fikri elə həmin vaxtlarda yazdığı «Azərbaycan» məqaləsində aydın göstərmişdi. «Bir tərəfdən Qafqaz Azərbaycanını, digər tərəfdən İran Azərbaycanını... bir-birinə ilhaq edib, müstəqil Azərbaycan hökuməti əmələ gətirəsiniz». Ədib məhz bu müstəqil Azərbaycan hökumətinin yarana bilməyəcəyi təhlükəsini də açıq görürdü. Onun «Anamın kitabı»nda yaratdığı üç qardaşın obrazı bunu dəqiq

şəkildə ifadə edir. Peterburqda oxumuş Rüstəm bəy, Nəcəfdə təhsil almış Mirzə Məmmədəli və İstanbulda elmi biliklərə yiyələnmiş Səməd Vahid ayrı-ayrı, hətta bəzən bir-birinə tam zidd olan arzularla yaşayırlar. Bu cür ayrışmışlıq isə təbii ki, cəmiyyətin özünə ziyan idi. Hətta nəzərə alsaq ki, onların hərəsi bacıları Gülbaharı öz psixologiyalarına uyğun olan adama ərə vermək istəyirlər, onda məsələ bir az da mürəkkəbləşir. Yəni bu adamlar öz arzularına müqabil istiqamətlərdə iş də görmək istəyirlər. Bu isə artıq müxtəlif düşüncə tərzii deyil, müxtəlif, bir-birinə zidd fəaliyyət sahəsi idi.

C.Məmmədquluzadə acı-acı başqa bir ideyanı da qüvvətli şəkildə ifadə edirdi. Bu da ondan ibarət idi ki, birləşmə bilməyən qardaşları Sensor birləşməkdə ittiham edirdi: «Siz üç qardaş söz bir və həmfikir olmusunuz ki, əvvəla, Rusiya islamlarını Türkiyə dövlətinə tərəf çəkib, ittihadı-müslimin cəmiyyətində iştirak edəsiniz». Amma Gülbahar isə tamamilə başqa bir fikir və demək olar ki, həqiqəti söyləyir: «Nə səbəbə, axır, hamı bir tərəfə getmir?» Bax əsl sual bu idi. Necə deyərlər, bu sual həmçinin Azərbaycan Demokratik Respublikasının gələcəyi barəsində verilən sual idi. Ümumiyyətlə, «Anamın kitabı» pyesində birləşmə azadlığı kimi mühüm bir ideyanı ifadə edən C.Məmmədquluzadə öz nigarançılığı ilə də böyük şəxsiyyət idi.

Romantik sənətkar H.Cavidin də yaradıcılığında eyni təhlükənin əks-sədası özünü açıq şəkildə büruzə verirdi. Bu illərdə o, özünün məşhur əsərini – «İblis» faciəsini yazdı. Şübhəsiz, belə bir fakta təsadüf kimi baxmaq olmaz ki, İblis obrazı məhz Demokratik Respublika dövründə Cavid yaradıcılığına daxil olur. Böyük romantik ədib müstəqil dövlət quruculuğuna İblisin hər hansı yolla mane olacağını hiss edirdi. Pyesdə İblis nəyin bahasına olursa-olsun Arifi öz tərəfinə çəkmək, bununla da işığı məhv etmək niyyəti ilə fəaliyyət göstərir. Sözlə buna

nail ola bilmir, sonra altun və qurşun təklif edir, daha sonra isə ondan ürəyini istəyir. Bütün bunlar mümkün olmadıqda şəraba əl atır. Şərab hər şeyi həll edir, İblis öz çirkin niyyətinə nail olur. H.Cavid həmin dövrdə xalqın xoşbəxtliyinə mane olan İblisi görür və göstərirdi.

C.Məmmədquluzadə xalqın özünün parçalanmasında, H.Cavid isə İblisə qüvvənin bu xəyanətkar işdə fəal rol oynamasında böyük bir fəlakətin yaxınlaşmağını tam aydınlığı ilə hiss etmişlər.

1991

CÜMHURİYYƏT DÖVRÜNDƏN SONRA

O İLLƏRİN AĞRISI VƏ YAXUD "ÖLÜM VAR KI, HƏYAT QƏDƏR DƏYƏRLİ"

1937-ci ilin qəzetləri oxucuları kədərli ölüm xəbərləri ilə tanış edirdilər: V.İ.Leninin bacısı və silahdaşı M.İ.Ulyanova, Stalinin anası Y.G.Cuqaşvili, Q.K.Orconikidze, Maksim Qorki, Müslüm Moqamayev, Süleyman Stalski və başqalarının vəfatı ağır itkiyə çevrilmişdir. Ciddi xəstəliklərə və başqa səbəblərə görə baş verən bu hadisələr adamların qəlbini acı və dəhşətli bir kədərə bürüyürdü.

1937-ci ilin "Ədəbiyyat qəzeti"ndə ölüm faktları ilə əlaqədar başqa bir xətt də açıq-aşkar özünə yer tuturdu. Qəzet A.S.Puşkinin ölümünün 100, C.Cabbarlının ölümünün 2, M.Y.Lermontovun ölümünün 96, A.Bakıxanovun ölümünün 90, A.N.Radişşevin ölümünün 135, V.Mayakovskinin ölümünün 7, Emil Zolyanın ölümünün 3 illiklərini, sözün həqiqi mənasında, təntənə ilə qeyd edirdi. Hətta çox maraqlı və düşündürücüdür ki, M.Ə.Sabirin anadan olmasının 75 illiyini qeyd etmək mümkün olduğu halda, məhz ölümünün 25 illiyi "reklam" edilirdi.

Tam aydınlığı ilə görünür ki, bu ildönümlərinin bir çoxu yuvarlaq rəqəm də deyildi. Ona görə də "Ədəbiyyat qəzeti"nin bu mövqeyinin xüsusi məqsəd daşması barədə şübhələnməyə dəyməz. Əslində qəzet adamların ölümə münasibətini adələşdirirdi və bununla da **"ölüm"** sözü adamların həyatına və nitqinə

daha məhsuldar şəkildə daxil olurdu. Qəzetlərin qara çərçivəyə alınmış yazıları və şəkilləri o illərin başı üstündə səslənən ağını, mərsiyəni xatırladırdı.

Məhz bu günlərin birində - 3 iyun 1937-ci ildə Azərbaycan SSR Daxili İşlər Xalq Komissarı Y.D.Sumbatov böyük Azərbaycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidə qarşı "İttham irəli sürülməsi və cəza tədbiri təyin edilməsi haqqında" qərarı heç bir tərəddüd etmədən imzaladı Həmin sənəddə yazılmışdı: " Mən Azərbaycan Daxili İşlər Xalq Komissarlığı idarəsi 1 şöbəsinin rəisi, leytenant Klemençik təhqiq olunan 12493 nömrəli işi nəzərdən keçirərək, 1882-ci ildə doğulmuş, azərbaycanlı, Azərbaycan SSR vətəndaşı, bitərəf, şair, teatr texnikumunun müəllimi Hüseyn Cavidin həmin işdə dəqiq ifşa olunmasını nəzərə alaraq gizli millətçi əksinqilabi təşkilatda iştirakı barədə qərar qəbul edirəm".

Hüseyn Cavidə edilən bu qəsd necə yaranmışdır?

Ən dəhşətlisi bu idi ki, o illərdə partiya və dövlət işində yüksək vəzifələr tutan bir çox adamlar Stalinin başçılığı ilə xalqa qarşı irticaçı mövqelərini ört-basdır etmək üçün ölkə daxilində müəyyən "antisovet" qruplar axtarır və bəzi "əsaslar" da tapırdılar. Ancaq əsas vurğu daha çox "sınıf düşmənlə mübarizədə sayıqlığın kütləşməsi" məsələsi üzərinə salınırdı. Təəccüblü deyil ki, 1937-ci il martın 5-də ÜİK(b)P MK plenumunda Stalinin son sözündə də bütün diqqət və maraq bu məsələyə yönəlmişdi: "Zənnimcə, indi hamıya aydındır ki, hazırkı ziyançılar və diversantlar, istər trotskist, istərsə də buxarınçı olan hansı flaqla maskalanırlarsa maskalansınlar artıq çoxdan bəri işçi hərəkatında siyasi cərəyan deyildirlər, onlar prinsipsiz və ideyasız professional ziyançılar, diversantlar, casuslar və qatillər bandasına çevrilmişlər. Aydındır ki, bu cənabların, işçi sinfinin düşmənləri kimi, vətənimizin xainləri

kimi amansızcasına darmadağın etmək və kökünü kəsmək lazım gələcəkdir. Bu aydındır və yeni izahat tələb etməyir".

Bu çağırış əslində izahatsız həbslərə çağırış idi. Müəyyən edilmiş adamlar tərəfindən çıxarılmış hökm izahatsız da yerinə yetirilirdi. Bax, beləcə o illərdə insanın dəyəri infliyasiyaya uğramışdı, "dünyanın əşrəfi olan" insana hörmətdən və ehtiramdan əsər-ələmət qalmamışdı.

"Xalq düşmənləri"nin aşkarlanması prosesi yavaş-yavaş kəndlərin və şəhərlərin ayrı-ayrı küçələrinə, evlərinə daxil olurdu. Yaradıcı adamların da başı üzərində kabus dolaşırdı. Amma hadisələrin necə inkişaf edəcəyi, kimlərin təqib qarşısında qalacağı bəlli deyildi. "Ədəbiyyat qəzeti"nin 6 fevral 1937-ci il tarixli nömrəsində çap olunan "Bədii ədəbiyyat məhsulumuz" adlı məqalədə göstərilirdi ki, Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqı idarə heyətinin iclasında 1937-ci ilin nəşriyyat planlarına baxılmışdır və cari ildə çap olunacaq əsərlər içərisində Hüseyn Cavidin də əsərləri vardır. Lakin H.Cavidin adı ilə bağlı nəşr işi üzü görmədi. H.Cavid heç vaxt düşünmürdü ki, onun əsərlərini bir-bir, obraz-objekt nəzərdən keçirən "əlm" ona qarşı siyasi münasibəti də formalaşdırırmış. Stalinin 5 martdakı "tarixi" çıxışından sonra çox keçmədən özü də təqiblərə məruz qalan Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqı idarə heyətinin sədri S.Şamilovun "Kommunist" qəzetində çap olunan "Ədəbiyyatda bolşevizm ideyaları uğrunda" (17 mart 1937) məqaləsi H.Cavidə izləyən böyük fəlakətdən xəbər verirdi: "Yazıçılar içərisində Azərbaycan həyatı ilə daha az maraqlanan və Azərbaycan əməkçilərinin mübarizəsinə yad olan əsərlər yazmaqdan əl çəkməyən Hüseyn Caviddir. Biz bilirik ki, Hüseyn Cavid burjuva romantizminin məktəbində yetişmişdir. Bununla bərabər o, Azərbaycan sovet və partiya təşkilatlarının onun üçün yaratdığı imkanlara və hətta əsərinə verdiyi mükafatı qəbul etməmişdir".

fatlara baxmayaraq, yenə Azərbaycan əməkçilərinin mübarizəsinə dair bir şey yazmamışdır". Sən demə böyük sənətkara verilən mükafatlar təmənna funksiyasını daşıyırmış.

Artıq Hüseyn Cavid narahatlıq keçirirdi. Əslində bu narahatlığı onun sənət dostları Ə.Cavad, M.Müşfiq, H.K.Sanlı, Y.Vəzir kimi söz ustaları da yaşayırdılar. Bu şair və yazıçılar, daha çox isə Hüseyn Cavid ilk ağır zərbəni 1937-ci il martın 18-dən 23-dək keçirilən Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqının 3-cü plenumunda - Puşkin plenumunda aldılar.

Birinci məruzədən: "Bir neçə kəlmə də Hüseyn Cavidin yenidən qurulması haqqında deməliyik. Hüseyn Cavid Əhməd Cavad deyildir. O, burjuva məktəbini keçmiş böyük bir yazıçıdır. Onun özünü yenidən qurması nə qədər çətin olsa da, hər halda müşahidə olunur. Onun "Ömər Xəyyam" əsərini götürəlim. Bu, Hüseyn Cavid üçün müəyyən dərəcədə yenidən qurulmadır. Cavid Azərbaycan şairidir. Lakin Azərbaycan həyatından çox az yazır. Neçə ildir qadınlığın yüksəlişi haqqında yalnız bir əsər - "Şəhla" yazmışdır. Halbuki xalqımızın sədəti, mübarizəsi, xalqımızın yüksəlişi Hüseyn Cavid yaradıcılığında hiss edilməlidir. Oktyabr inqilabının 20-ci ildönümü gəlir. Cavid deyir ki, faşizm və müharibə əleyhinə yeni bir əsər yazmışdı. O, bu əsərində ölkəmizin tələbini nə dərəcədə ifadə edə bilmişdir? Hər halda onun yaradıcılığı haqqında tənqidimiz olduqca zəif və dayazdır. Onun yeni əsərləri haqqında ciddi məqalə yoxdur. Bu isə bizim nöqsanımızdır".

Aydınlıq üçün qeyd edək ki, 1934-cü ildə M.K.Ələkbərli yazırdı: "Əski yazıçılarımızdan şüurlu və ya şüursuz surətdə inad ilə yenidən qurulma məsələsinə soyuq baxan və bu uğurla əhəmiyyətsiz addımlar atan Hüseyn Caviddir ("Kommunist" qəzeti, 13 iyue 1934). Hər iki mülahizədə dramaturqun yenidən qurulması məsələsindən danışılır, lakin ikincidə siyasi baxış

daha çox aparıcıdır.

Bir az da aydınlıq üçün xatırlayaq ki, 1931-ci ildə M.Müşfiq haqqında belə yazılmışdır: "Müşfiq yaradıcılığı Türkiyə inqilabçı xırda burjuva şairlərinin və bəzən Cavad və Cavidin təsirindən qurtarmayır" ("Hücum", № 7-8). Həmin plenumda yeni bir məsələyə toxunuldu: "Cavadların nöqsanı yalnız onların mühafizəkarlığında deyil, eyni zamanda Müşfiq kimi gəncləri də zəhərləməsi və ləngitməsidir".

Müqayisə edin: əvvəlcə Müşfiq tənqid olunurdu, sonra isə Cavadlar, Cavidlər təqsirləndirilirdi.

İkinci məruzədən: "Yoldaş Hüseyn Cavid neçə ildir ki, tənqid edirik. Hüseyn Cavid Azərbaycan xalqının həyatından yazmayı, burada onu haqlı tənqid edirik. O, ədəbiyyatımıza panislamizm, pantürkizm gətirmişdir. Hüseyn Cavid Azərbaycan dilinə qarşı olaraq osmanlı türklərinin dilini ədəbiyyatımıza gətirmiş. Bu tənqiddə biz daima haqlıyıq. Burada heç bir güzəştə getməyəcəyik. Bu, haradan gəlir? Hüseyn Cavid Azərbaycan xalqını kiçik, məhdud tarixli bir xalq hesab edir. Buna görə də o, öz yaradıcılığında özünəməxsus burjuaziya romantikası ilə osmanlı xalqına arxalanır, öz dilini və öz tematikasını da oradan alır.

Biz Azərbaycan xalqının oğulları bu təsirlə mübarizə etmişik və edəcəyik, biz heç kəsə haqq verməyəcəyik ki, özünün min illik ədəbiyyat tarixi olan bir xalqa yuxarıdan baxsın və onu məhdud xalq adlandırsın". İndi bu tezisləri tənqid etmək çox asan olduğu üçün Hüseyn Cavidin özünün hələ əsrin əvvəllərində yazdığı iki cümləsini xatırlamaqla kifayətlənirik: "*Ədəbiyyat bir millətdəki əhvali-ruhiyyənin inikası deməkdir*" ("Açıq söz", 25 oktyabr 1915). Yaxud: "*Abdulla Sur vətəninə lazım olan ən qiymətli bir zamanda millətini, vətəninə tərək etdi*" ("İqbal", 14 may 1912).

Plenumun H.Cavidə olan münasibəti bir çox yazıçıların münasibəti idi. Bəlkə Cavid gələcək taleyinin necə olacağını bilmirdi, ancaq plenum "daima abstrakt məsələlər və mövzularla əlləşən" Hüseyn Cavidə xəbərdarlıq edib, hələlik onu Yazıçılar İttifaqı üzvlərinin sırasında saxlamağı qərara alanda, heç şübhəsiz, böyük sənətkarın ürəyinə xal düşmüşdü. Məhz elə bu qərarın "hərərəti" səbəb olmuşdu ki, "Ədəbiyyat qəzeti"-nin 29 may 1937-ci il nömrəsində ittifaq üzvləri adından gizli imza ilə çap olunmuş "Sıralarımızı dərindən yoxlamalıyıq" məqaləsində H.Cavid "nəzərdən yayınmamışdı": Bu təşkilatda məfkurəcə pozulmuş, orjinallığını itirmiş, bədii yaradıcılığı solğunlaşmış şəxslər üzv olmamalıdır. Hüseyn Cavid, Salman Mümtaz, Sultan Məcid Qənizadə, Sanılı, Musaxanlı, Yusif Vəzir kimilərin tezliklə Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqı sırasından xaric edilməsini qəti və inadlı surətdə tələb edirik".

O illərdə ziyalıları, sənətkar şəxsiyyətlərini üz-üzə qoymaq düşünülmüş mürtəcə siyasət idi. Birini həbs etmək, ləkələmək üçün başqasının şahidliyindən istifadə etmək, sonra isə həmin şahidə satqın adı vermək - bu, xalqa qənim kəsilən irticaçıların ən dəqiq vuran silahlarından idi. Qatı siyasət aparmaq, ölkə daxilində, yeni cəmiyyətin 20 illiyinin qeyd edilməsinə hazırlıq mərhələsində onu "təmizləmək" şüarı irəli sürmək böyük faciələrə gətirib çıxarırdı.

Respublika ictimaiyyəti Azərbaycan K(b)P 13-cü qurultayına hazırlaşdı. Nəhayət, bu qurultay 1937-ci il iyun ayının 3-də axşam saat 6-da M.F.Axundov adına Opera Teatrının binasında öz işinə başladı. Bundan bir neçə saat sonra isə xüsusi adamlar "gizli millətçi əksinqilabi təşkilatda iştirakına" görə ittiham olunan H.Cavidin evinə daxil oldular. Bütün gecə ərzində axtarış aparılıb, heç bir sənəd əldə edilməməsinə baxmayaraq, H.Cavid iyunun 4-də səhər çağı həbs olundu. Elə həmin

gün Müşiiq də getdi və Azərbaycan yazıçılarının ağır itkisi başlandı.

Azərbaycan K(b)P 13-cü qurultayının "ən yüksək" tribunasında belə söyləndi: "Atamançı qruppaçı Qarayev, Cəbiyev və başqalarının Musaxanlı, H.Cavid və başqaları kimi qəddar müsavətçiləri öz himayələri altına aldıkları faktdır.

Trotskist-faşist Averbaxın və onun bandasının Bakını dəfələrlə öz əksinqilabi siyasətləri üçün seçdikləri faktdır.

Yazıçılar İttifaqının bu gün belə öz sıralarını Seyid Hüseyin, Salman Mümtaz, Yusif Vəzir, Sanılı, Hüseyin Cavid və başqaları kimi qəddar burjua millətçilərindən təmizləmədiyi faktdır".

O da faktdır və təsadüfi deyil ki, son dərəcə böyük şəxsiyyət olan Hüseyin Cavid başqa Azərbaycan yazıçıları ilə müqayisədə M.C.Bağirovun diqqətini xüsusilə cəlb etmiş və görkəmli sənətkar məruzədə iki dəfə "tənqid" hədəfinə çevrilmişdir.

Azərbaycan xalqı üçün nəhs gələn 13-cü qurultayın göstərişi isə belə oldu: "Qurultay, mədəniyyət və incəsənət cəbhəsində əksinqilabi trotskist-müsavətçi və burjua millətçiləri elementlərinin ziyançılığı nəticələrinin tezliklə və qəti surətdə aradan qaldırılmasını təmin edən tədbirlər görməyi Azərbaycan K(b)P Mərkəzi Komitəsinə, oblast, şəhər və rayon komitələrinə tapşırır". M.F.Axundov adına Opera Teatrının salonunda qəbul edilmiş qətnamənin ədəbiyyat və incəsənət xadimləri əleyhinə çevrilmiş həmin maddəsi 5 iyunda "Pravda" qəzetində çap olunan "Trotskist sağ casusları amansızcasına darmadağın etməli və kökünü kəsməli" adlı məqalədəki aşağıdakı tezislə tamamilə səsləşirdi: "Trotskist-buxarınçı-rıkovçu casuslara, diversantlara və terrorçulara aman yoxdur və olmayacaqdır! Vətənimizin üzərinə əl qaldıran ən qəddar düşmənləri bütün yuvalarından çıxaracaq, əzəcəklər və quduz itlər kimi məhv edəcəyik".

Qorxu insanın tərəddüdlərinin və səhvlərinin baş hakimidir. Hələ əsrin əvvəllərində Hüseyn Cavidin müasiri və romantik həmkarı görkəmli sənətkarımız M.Hadi məqalələrinin birində anası ilə söhbət edən yeniyetmənin daxili hiss və duyğularını qələmə almışdır. Həmin gənc anasına üz tutub deyir ki, mən sənə qarşında həmişə borcluyam, çünki mənə dünyaya gətirmisən, döşlərdən süd verib böyütmüsən, min bir əziyyətlə boya-başa çatdırmısan. Amma bir cəhət var ki, onu mən sənə heç vaxt bağışlamayacağam. Yadındadırmı, mən uşaqlıqda sənə rahatlıq verməyib, nadinclik edəndə, ağlayanda həmişə əlini qaranlıqda uzadıb deyərdin: bax, orada xortdan var, səsini çıxarsan gəlib sənə aparacaq. Bax, onda mənə qorxaqlıq öyrətmisən, bunu sənə bağışlamayacağam, ana!

Qorxaqlıq dərsi başqa dərslərdən fərqli olaraq, beyinlərə daha tez hakim kəsilirdi. İnsanın həyat və cəmiyyət qarşısındakı məsuliyyətini azaldır, vətəndaşlıq cəsarəti ilə mübarizə aparmaq sahəsində onu səhnədən sıxışdırıb çıxarır. Ən dəhşətli bu idi ki, əsrin əvvəllərindən fərqli olaraq, o illərdə xortdan qorxusunu Damokl qılıncının qorxusu əvəz etmişdir!

O illərdə qorxu insanların qanına, iliyinə havayla keçirdi. Qorxu dünyanın ən güclü xəstəliklərindən də pis və sağalmaz olmuşdu. Qəzetlər hər hansı bir kəndin, rayonun "xalq düşmənləri"ndən təmizlənməsini xəbər verəndə, bütün respublikaya vahimə hopurdu. O kənddən lap yüz kilometrə uzaqda olan kəndlərdə də adamlar rahatlıq tapa bilmirdilər. Küləyin vıyılması qapıya toxunub keçəndə böyükklər öz təlaşını uşaqlardan gizlədirdilər. Kəndin qırağındakı gölməçələrdə qurbağalar quruldanda da, səslərini kəsəndə də həyəcan adamların ürəyinə qılınc kimi soxulurdu. Kasıbçılığın daşını ata bilməyən kəndli çay süfrəsində bircə tikə qənd qalsa da, şikayətlənə bilməzdi, çünki pəncərədən eşitsəydilər ta sabaha ümid yox idi. Bax belə

göynərtilər, ağırları var idi H.Cavidin yaşadığı o illərin!

Beləliklə, bizim yazıçılar, bizim yazıçılara qarşı dayan-
dılar. "Pravda" qəzetinin və qurultayın çağırışına cavab verən
"Ədəbiyyat qəzeti" 9 iyul 1937-ci il nömrəsinin iki səhifəsini
həmin məsələlərə həsr etdi. Üçüncü səhifənin yuxarisında belə
bir şüar da yazılmışdı: "Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqını
hər cür əksinqilabi millətçi, müsəvatçı tör-töküntülərdən təmiz-
ləyəlim!". Yazıçılar öz yazıçı yoldaşlarından bəhs edən məqa-
lələrə aşağıdakı başlıqları seçmişdilər: "Səhvlərimiz haqqında",
"Sonadək ifşa etməli", "Sıralarımızda düşmənlərə yer yoxdur",
"Sıralarımızı təmizləyəlim", "Təmizliyə başlanmalıdır", "Ni-
zamnamə təhrif edilmişdir", "Düşmənlərə qarşı amansız olma-
lı", "Sayıqlığın kütləşdiyi yerdə". Bir çox yazıçılarla birgə
Hüseyn Cavidə qarşı açılan bu atəşlərdə müəlliflər nəyi əsas
tuturdular? Axı, Cavidin günahı nədə idi? Guya, Hüseyn Cavid
"müxtəlif pərdələr, cümləpəsəndliklər altında əksinqilabi mil-
lətçiiliyi təbliğ etmiş", hətta "öz mürdar fikirlərini yürütmək
məsədilə yazıçılar arasında ayrı şəkildə hərəkətlər (intriqa,
fitnə və i.a) törətmişdir". Başqa birisi yazırdı: "Xalq düşməni
Cavid, Cavad, Müşfiq, Sanılı və başqalarının ikiüzlü "siyasəti"
bizi daha da sayıq olmağa və bu kimi örtülü düşmənlərlə müba-
rizədə amansız olmağa vadar edirdi". Nizamnamənin təhrif
edilməsindən şikayətlənən başqa bir yazıçımız Y.V.Çəmənzo-
minli və Seyid Hüseynin "müsəvat" partiyasının sabiq üzvləri",
Tağı Şahbazı, Talıblı və Əli Nazimi "ikiüzlü rotskist, millətçi
və xalq düşmənləri", Sanılı və Musaxanlı "qolçomaq şair və
münəqqid", Əli Nəzmi və Əli Razini "əxlaqsız, piyanıska",
Salman Mümtazı "köhnə kitab dəllalı" adlandırır və **Hüseyn
Cavidi** isə osmançılıqda - "mötəbər əfəndi" olmaqda ittiham
edirdi. Başqa bir qələm sahibi hökm verirdi: "18 ildən bəri
özünü düzəltmək istəməyən və əksinə olaraq bütün əsərlərində

öz keçmişindən ayrılmadığını göstərən Çəmənzəminli, **Cavid**, Sanılı daha bir çoxlarını ittifaq sırasından xaric etməklə ittifaqı bu kimilərin təsirindən xilas etməlidir". Başqa bir yazığımız belə yazırdı: "Uzun müddət "yenidən qurulmaq" pərdəsi altında gizlənən, bizi aldadan, yalan və hiyləgər vədlərlə ədəbiyyat cəbhəsində yaşayan əksinqilabçı **Cavid**, Cavad və onların müsavətçi şagirdləri Müşfiq və başqaları sosializm işinə böyük ziyanlar vurmuşlar. Bu əksinqilabçılar həmişə öz hərəkətləri ilə, orijinal olmayan əsərləri ilə ədəbiyyat mühitinə əksinqilabı müsavətçilik zəhəri yaymağa çalışmışlar". Başqa birisi dərin təəssüf hissinə bürünmüşdü: "Saxta avtoritlə başını dolandıran əksinqilabçı **Cavid**, Sanılı, Müşfiq, Yusif Vəzir, Ə.Cavad və başqaları həmişə öz əclaf simalarını gizləməyə çalışmışlar. Biz isə onların maskasını yırtma bilməmişik".

"Ədəbiyyat qəzeti"nin keçirdiyi bu operativ tədbirdən sonra, yəni iyun ayının 12-də Azərbaycan Sovet Yazıçılar İttifaqı üzv və namizədlərinin ümumi iclası keçirildi və iclasın qərarı ilə "qəddar müsavətçi, pantürkist və hər növ millətçilərdən olan" yazıçılarla birgə **Hüseyn Cavid** də Yazıçılar İttifaqı sıralarından xaric edildi. Yalnız bundan sonra Hüseyn Cavidin sədaqətli qadını, hələ 1936-cı il sentyabrın 29-da "yazıçı arvadları təşkilatı"nın şura üzvü seçilən Müşkünaz xanıma onunla görüşmək icazəsi verildi.

O illərin ağrısını, o illərin mətbuatını vərəqləyən hər hansı bir adam elə həmin anı yaşamağa başlayır. O illərdə evlər, küçələr bütövlükdə torpaq deyil, əqiqələr, saatlar, bütövlükdə zaman özü zəlzələ keçirirdi. Bu zəlzələ adamların ömrünün yarıda saxlayır, onlara bütün keçmişi və gələcəyi unutturur, gündüzün nə vaxt başlayıb, nə vaxt qurtardığını yaddaşlardan silirdi. Çox çətin və mürəkkəb vəziyyət yaranmışdı: Bu gün atəşə tutan, sabaha atəşə tutulurdu.

Çəkilməz dərd çox idi. Təsəvvür etmək heç də asan deyildi ki, uzun illər boyu "Azərbaycan həyatından yazmayan" bir yazıçı kimi tənqid olunan Hüseyn Cavid "millətçi" təşkilatda iştirakına görə həbsə alınmışdı. O, həbsxanada bir neçə dəfə dindirilmiş, lakin ciddi sübut aşkar edilməmişdi. Amma H.Cavidə qarşı nəzarət həbsxanada da artırılmışdı. Məsələn, 19 dekabr 1938-ci ildə Azərbaycan SSR Daxili İşlər Xalq Komissarlığı 1 xüsusi şöbənin rəisi Koqanın Suxanova göndərdiyi "Xidməti qeyd"də göstərilirdi ki, "xüsusi sərəncama qədər məhkum Hüseyn Cavid daxili həbsxanadan heç yerə keçirilməsin". İki il Bayıl və Keşlə həbsxanalarında qalandan sonra Hüseyn Cavid haqqında belə bir hökm verildi:

"SSRİ Daxili İşlər Xalq Komissarlığı yanında Xüsusi Müşavirənin 14 nömrəli protokolundan

ÇIXARIŞ

9 iyun 1939-cu il.

EŞİDİLDİ: 1882-ci ildə Naxçıvanda ruhani ailəsində anadan olmuş, bitərəf, qulluqçu, azərbaycanlı, SSRİ vətəndaşı, tutulana qədər şair-dramaturq Hüseyn Cavidin məhkum olunması ilə əlaqədar Azərbaycan SSR, 24938 №-li iş.

QƏRAR: Hüseyn Cavid - antisovet təşkilatında və təbliğatında iştirakına görə səkkiz il müddətinə islah-əmək düşərgəsinə salınsın, vaxtı 4 iyun 1937-ci ildən hesablınsın.

SSRİ Daxili İşlər Xalq Komissarlığı yanında Xüsusi Müşavirənin Katibliyinin Rəisi

(Markeyev)".

Əsil həqiqət isə Azərbaycan SSR Ali Məhkəməsinin 6 mart 1956-cı ildə çıxardığı hökmlə bərqərar oldu: **"Heç bir cinayət tərkibi olmadığına görə SSRİ Daxili İşlər Xalq Komissarlığının 9 iyun 1939-cu ildə Hüseyn Cavid haqqındakı qərarı ləğv edilsin və işə xitam verilsin".**

Azərbaycan Daxili İşlər Nazirliyinin siyasi şöbəsinin sabiq rəisi və H.Cavid sənətinə böyük hörmətlə yanaşan Həmid Cəfərov bu sənədlərlə məni tanış etdiyinə görə ona dərin minnətdarlığımı ifadə edir və düşünürəm ki, həmin illərdə həqiqətə necə də çətinliklə çatmaq mümkün idi. Doğrudur, H.Cavid bəraət alanda şair-dramaturq özü artıq həyatda yox idi və 1941-ci il dekabr ayının 5-də İrkuts vilayətinin Tayşet rayonunun Şevçenko qəsəbəsində vəfat etmiş və dəfn olunmuşdur. Amma dahi sənətkar ölməmişdən qabaq bir həqiqəti çox gözəl bilirdi: **"Ölüm var ki, həyat qədər dəyərlidir"**.

HÜSEYN CAVID KIMDIR?

Hər hansı bir xalqa mənsub olan böyük söz ustası-şair, yazıçı, yaxud müxtəlif sənət adamları-rəssam, heykəltaraş, bəstəkar yalnız öz xalqına, öz millətinə deyil, dünyanın başqa xalqlarına, başqa millətlərinə də aiddir. Yəni belə sənətkarları məhdud bir çərçivəyə sığışdırmaq mümkün deyil. İndi belə demək olar ki, Şekspir yalnız ingilislərə, Dante yalnız italyanlara, Viktor Hüqo yalnız fransızlara, Höte yalnız almanlara, Puşkin yalnız ruslara, Yunis İmrə yalnız Türkiyə türklərinə aid olmadığı kimi, Hüseyn Cavid də yalnız bizlərə aid deyil. Belə sənətkarların bədii təfəkkürünün məhsulu olan əsərlər milyonlarla oxucu kütləsinin zövqünün və dünyagörüşünün formalaşmasında xüsusi rol oynayır. Bu zaman sənətkarlar dünya hadisəsidir, onların yaradıcılığı dünya ədəbi prosesinin tərkib hissəsidir və dünya durduqca onlar yaşayacaqlar.

H.Cavidin bioqrafiyasına qısa nəzər salsaq, bunları demək olar. 1882-ci ildə Naxçıvanda anadan olmuş, ilk təhsilini orada almış, sonra İstanbul Universitetinin Ədəbiyyat fakültəsində oxumuşdur. Buranı bitirdikdən sonra müəllim işləməyə başlamış, sovet dövründə ağır təqib və təzyiqlərə məruz qalmış, 1937-ci ildə repressiya olunmuş, Sibirə sürgün edilmiş, 1941-ci ildə orada vəfat etmiş, 1982-ci ildə ümummillə lider Heydər Əliyevin tapşırığı ilə nəşi uzaq Sibirdən gətirilərək Naxçıvan şəhərində dəfn edilmişdir. Onun qəbri üzərində əzəmətli məqbərə ucalır.

Amma bütün bunlar nə qədər konkret və dəqiq olsa da, H.Cavid bioqrafiyası ilə tam tanış olmağa, onun şəxsiyyətini duymağa, H.Cavid yaradıcılığını bütün incəlikləri ilə başa düşüb dərk etməyə imkan vermir. Bəs elə isə həmin faktların, həmin rəqəmlərin arxasında nələr dayanır?

H.Cavid Naxçıvanda ilk təhsilini alarkən Məmmədağlı Sidqi kimi görkəmli bir maarifpərvər yeni tipli məktəb açmışdı

və orada həyat haqqında, insanlar barəsində yeni düşüncələr formalaşdı. H.Cavid İstanbulda oxuyarkən Gənc Türklər hərəkatı sürətlə genişlənir, yeni Türkiyə uğrunda ciddi mübarizələr gedirdi.

H.Cavid müəllimliyə başlayandan bir qədər sonra isə bütün dünyanı Birinci Dünya müharibəsinin alovları bürümüşdü və güclü ölkələr dünyanı yenidən bölüşdürmək istəyirdilər. Eyni zamanda 1918-1920-ci illərdə Şərqdə yeni bir dövlətin – Azərbaycan Demokratik Cümhuriyyətinin yaradılması, Naxçıvanda Araz Respublikasının meydana çıxması son dərəcə ciddi ictimai hadisələr idi və H.Cavid bunlara qətiyyənlə biganə olmamışdı. Sovet dönəmindəki təzyiqlər, onun əsərləri ətrafında qurulmuş ədəbi məhkəmələr, 30-cu illərin siyasi repressiyası da Cavid ömrünə təsirsiz qalmamışdı. Amma nə qədər ağır və ağrılı olsa da, H.Cavid bunlara axıra qədər dözdü. Bu axıra qədərki dözümlü isə bir adı var: əqidə möhkəmliyi, məslək dönməzliyi və şəxsiyyət bütövlüyü.

Bir anlıq xatırlayaq ki, H.Cavid 1926-cı ildə “Knyaz” əsərini yazır. Gürcü knyazı bolşevik inqilabının təsiri ilə vətəninə tərki edib Almaniyaya qaçır. O dövrün tənqidçiləri H.Caviddən sovet reallığını əks etdirməyi tələb edirdilər və bu əsərdən sonra tənqidçi Mustafə Quliyev yazırdı ki, nəhayət, H.Cavid “Knyaz” əsəri ilə bizim inqilab trenimizə oturdu, lakin dayanacaqların birində trenin sonuncu vaqonun axırını qapısından düşüb qaçdı. Əslində isə belə başa düşmək lazımdır ki, ümumiyyətlə, H.Cavid heç vaxt inqilab qatarına oturmamışdır.

Yaxud H.Cavid yeni hazırlanmış və tamaşaçılar qarşısına çıxarılacaq və xeyli təhrif edilmiş “Şeyx Sənan” faciəsinə baxıb sakitcə salonu tərk etmişdir. Rejissor və aktyorlar H.Caviddən “tamaşa barədə nə deyə bilərsiniz?” soruşanda o, cavab vermişdir ki, bu, mənim əsərim deyil.

Yaxud da belə bir inanılmaz və qeyri-adi həqiqət var: H.Cavid 30-cu illərdə heç kəsin əleyhinə bir cümlə belə danos yazmamış, başqalarının isə onun haqqında yazdığı danosa

inanmamışdır.

Bizcə, H.Cavidin mötəbər şəxsiyyəti indi aydın oldu: ədəbiyyat və sənətdə məslək, şəxsiyyətdə bütövlük! Bəs bunları H.Cavid harada və nə vaxt əxz etmişdir?

Şübhəsiz, bu sualın bir cavabı var: İstanbulda, Universitetin Ədəbiyyat fakültəsində oxuyarkən, Rza Tofik kimi məşhur filosoflardan dərs alarkən qazanmışdır.

Beləliklə, H.Cavid Qərb idealist fəlsəfəsinə yiyələndi: Hegeli, Kantı, Spenserli, Nitsşeni dərinlən öyrəndi, Avropa ədəbiyyatı nümunələrini maraqla oxudu. Bu işlərdə bir tərəfdən ona öz müəllimləri kömək edirdisə, digər tərəfdən də Avropa ədəbiyyatı nümunələrini tərcüməyə üstünlük verən Şinasi və Tənzimat dövrü öz müsbət təsirini göstərdi. Xatırladaq ki, o vaxt Türkiyədə Şekspirin “Hamlet” əsəri tamaşaya qoyulmuşdu və Cavid də yaxşı bilirdi ki, adamların axın-axın tamaşaya gedib baxmasının əsas səbəbi Hamletin əhvali-ruhiyyəsinin gənc türklərin əhvali-ruhiyyəsinə tam uyğun gəlməsi idi.

H.Cavid dünyagörüşünü formalaşdıran həmin amillər onun üçün fəlsəfədə idelizmi, sənətdə isə romantik metodu, romantik bədii düşüncəni seçməyə imkan yaratdı. Bu xətt, bu istiqamət Azərbaycan ədəbiyyatında həm romantizm ədəbi cərəyanının bir sistem kimi tanınmasına, həm də şeirlə dram sənətinin – mənzum dramaturgiyanın doğuluşuna səbəb oldu. H.Cavid ənənədən uzaqlaşmadan heç kəsi təkrar etmədi və qeyri-adi bir novatorluğu ilə də seçildi.

H.Cavidin dramaturgiya yaradıcılığının mənzərəsini belə təsəvvür etmək olat: “Ana”, “Maral”, “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, “İblis”, “Uçurum”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”, “Səyəvuş”, “Xəyam”. Bunlardan dördü nəsrle yazılmışdır: “Maral”, “Şeyda”, “Afət”, “Topal Teymur”. Qalan pyeslər isə məhz şeirlə yazılmış və Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində mənzum dramaturgiyanın həm ilk, həm də ən klassik nümunələridir.

Bəs bu dramaturgiyanın əlamətdar, səciyyəvi xüsusiyyətləri hansılardır?

Birinci, H.Cavid dramaturgiyası şəxsiyyət faktoru ilə bağlıdır. Aydınlıq yaratmaq üçün qeyd edək ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində əsərin baş qəhrəmanının adı ilə əsərin öz adının eyniyyət təşkil etməsi təsadüfi xarakter daşıyır. Məsələn, Nizami Gəncəvinin poemalarının başlığına diqqət yetirək: "Sirlər xə nizəsi", "Xosrov və Şirin", "Leyli və Məcnun", "Yeddi gözəl", "İsgəndərnamə". Yalnız sonuncu əsərdə yeganə baş qəhrəmanın adı - İsgəndər əsərin adına çevrilir, lakin tək yox, "namə" sözü ilə birlikdə. Eyni Arif Ərbədili də öz əsərinə "Fərhadnamə" adını verir.

M.Füzuli əsərlərində də vəziyyət belədir, hətta bəzən iki ad əsərin başlanğıcına çıxarılır: "Leyli və Məcnun", "Rindü Zahid", "Səhhət və Mərz". M.F.Axundzadə, N.Vəzirov, Ə.Haqverdiyev, N.Nərimanov, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına aid bədii nümunələrdə isə bəzi adlar daha geniü plandadır: "Hekayəti-müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah", "Daldan atılan daş topuğa dəyər", "Yeyərsən qaz ətini, görərsən ləzətini", "Danabaş kəndinin əhvalatları" və s. Doğrudur, N.Nərimanovun "Nadir şah", Ə.Haqverdiyevin "Ağa Məhəmməd şah Qaçar" adlı əsərləri də vardır. lakin bu adlar həmin sənətkarların bədii irsi üçün təsadüfi xarakter daşıyır.

Hüseyn Cavidin isə əsərin adını baş qəhrəmanın adı ilə adlandırması, baş qəhrəmanla əsərin adı arasında bərabərlik işarəsi qoyması əvvəlcədən düşünülmüş və sistemli xarakter daşıyır: "Maral", "Şeyx Sənan", "Şeyda", "İblis", "Afət", "Peyğəmbər", "Topal Teymur", "Səyavuş", "Knyaz". Mətləb aydındır: bunlar H.Cavidə idealist fəlsəfədən, ideyadan gəlirdi. Şair-dramaturq üçün tam şəkildə bir həqiqət vardır ki, dünyanı ideyalar idarə edir, onların daşıyıcısı isə qəhrəmanlardır- həm həyatda olan hüquqi, real qəhrəmanlar, həm də ədəbiyyatda olan baş qəhrəmanlar.

Bu ideyalardan biri məhəbbət ideyası idi. "Şeyx Sənan" mənzum faciəsində məhəbbət ideyası uzun bir yol keçərək Tanrıya qədər yüksəlir və belə bir qənaət hasil olur ki, H.Cavid

üçün məhəbbət insanın özünü və dünyanı dəyişdirmək vasitəsidir. Elə "Afət" pyesində də Afət onu aldadan Qarataydan öz şəxsi intiqamını deyil, təhqir olunmuş, alçaldılmış məhəbbət və gözəlliyin intiqamını alır.

İkinci, H.Cavid yaradıcılığının digər bir səciyyəvi cəhəti məkan amili ilə bağlıdır. Şübhəsiz, azman, əzəmətli bir qəhrəmanın özünəməxsus məkanı da olmalıdır. H.Cavid öz yaradıcılığındakı məkan seçimi ilə hamını heyrətdə buraxdı. Onun dramaturgiyasında məkan ucsuz-bucaqsız dünyadır, ən yaxşı halda bu gün dəbdə olan Avrasiya məkanıdır. Dərbənd, Gürcüstan – bütövlükdə Qafqaz, Nişapur, Səmərqənd, Buxara – bütövlükdə Türküstan, İran, Hindistan, Ərəbistan, Bursa və İstanbul – bütövlükdə Yaxın və Orta Şərq, Almaniya, Fransa, İtaliya – bütövlükdə Avropa! Bunlar H.Cavidin əsərlərindəndir və təsəvvürəgəlməz bir ənginlik tam aydınlığı ilə görünür.

Qərribə heç nə yoxdur! Çünki H.Cavidin qəhrəmanları cahangirlik və Tanrıya qovuşmaq ideali ilə – ideal həqiqət düşüncəsi ilə yaşayırlar. Ona görə də mübarizlərində ədalətli və ardıcılırlar. Diqqət edin, "Topal Teymur" əsərində ona bildirilər ki, Mamay xan kəndlilərdən haqsız yerə vergilər tələb edir. Topal Teymur isə "Görünür, Mamay xan qanunlardan xəbərsizdir, mən ona anladaram" söyləyir. Bu həmin Mamay xandır ki, böyük nüfuz və hörmətə malik bir sərkərdə idi və Rusiyanın Volqoqrad şəhəri yaxınlığındakı "Mamayevskiy kurqaz"da dəfn edilmişdir. Yəni Topal Teymur öz məkanını genişləndirdikcə, qanunun aliliyini də əsas tutur və istisnasız olaraq hamıya tətbiq edirdi. Hamını bir gözlə görürdü və "Mən şahmat oynayarkən taxtadan yapılmış bir piyadayı belə qeyb etməm" söyləyirdi.

H.Cavidin məkanı romantizmin məkanıdır və bu məkanda qocaman türkün ayaq izləri vardır.

Üçüncüsü, H.Cavid yaradıcılığının başqa bir məna və mahiyyəti zaman son dərəcə sərbəst və əbədidir. O, heç nə ilə əlaqəyə girmir və heç kimi bağışlamır. Məkan isə üçölçülü – en, uzun, hündürlük olduğuna görə onlar bir-biri ilə əlaqəyə

girir və bir-birini tamamlayır. Bir anlıq bizim qədim folklor janrlarından olan bayatını təsəvvür edək. Bayatının birinci, ikinci və dördüncü misraları həmqafiyə, üçüncü misrası isə sərbəstdir. Məkan ölçülərini – en, uzun və hündürlüyü ifadə edən misralardır. Sərbəst buraxılan üçüncü misra isə zamandır, çünki sərbəstdir, əbədidir. H.Cavid də bu mahiyyəti bildiyinə görə əsas diqqətini zamana və tarixə yönəltdir.

H.Cavid tarixə müraciət edərkən təsadüfi hadisələri, təsadüfi dövrləri seçmir. Əvvələn, H.Cavidə qədər bizim ədəbiyyatda tarixə müraciət, əsasən, xanlıqlar dövrünə qədər – Təxminən 100-150 il öncəyə gedib çıxırdı. Məsələn, bədii fikir M.F.Axundzadədə Lənkəran xanlığına kimi, Ə.Haqqerdiyevdə Ağa Məhəmməd şah Qaçara kimi, N.Nərimanovda isə Nadir şah kimi gedib dirənirdi. Amma H.Caviddə tarix anlayışı bütün sonsuzluğu ilə görünür və müraciət edilən dövrlər tarixin ən yeni mərhələləridir. “Səyavuş” pyesində İran-Turan zamanı, “Xəyyam” pyesində Səlcuqlar dövlətinin formalaşdığı zaman, “Topal Teymur” pyesində Teymurun yürüşlər etdiyi zaman, “Knyaz” pyesində yenicə başlanan sovet dönəmi əks olunmuşdur. Göründüyü kimi, bütün bu zamanlar bəşəriyyət tarixinin yeni dövrləri, yeni mərhələləri və yeni zamanlarıdır.

H.Cavid yaradıcılığı üçün başqa zaman da var. O zaman, həmin zaman ki, onda H.Cavid romantizminin tam spesifik mahiyyəti, bədii sistemi, poetikası meydana çıxır. Bu, Oğuz xanın zamanıdır – ən qədim və ən mifik zaman. Çünki Oğuz xanın oğlanları – Ay xan, Gün xan, Ulduz xan, Yer xan, Dağ xan, Dəniz xan Ay, Gün, Ulduz, Yer, Dağ, Dəniz formasında H.Cavid romantizminin ənginlik və intəhasızlıqla bağlılığını göstərir və simvolikasını təşkil edir.

H.Cavid əsas bədii qəhrəmanı türk, H.Cavidin seçdiyi məkan türkün ayaqlarının dəydiyi məkan, H.Cavidin müraciət etdiyi zaman və tarix isə, əsasən, türkün zamanı idi. Hüseyn Cavidin öz tərcümeyi-halı isə ən böyük türklərdən birinin tərcümeyi-halıdır.

BÖYÜK SƏNƏTKAR

H.Cavidin Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində yerini və mövqeyini müəyyənləşdirənlər birinci növbədə onun mənzum dram yaratmaq fəaliyyətindən bəhs edirlər. Doğrudan da, belə bir ədəbi-tarixi fakt qarşısından qaçmaq mümkün olmadığı kimi, başqa bir incə mətləbi də unutmamaq olmaz. Unutmamaq olmaz ki, H.Cavidin xidməti onun adının sadəcə olaraq «mənzum dram» istilahlı ilə yanaşı çəkilməsində deyildir. Bu böyük sənətkarı şöhrətləndirən və məşhurlaşdıran əsas səbəb həmin əsərlərin «necəliyi» ilə bağlıdır. Başqa sözlə, bu əsərlərdəki mövzu və ideya, mətləb və qayə, obrazlar və bədii mühit elə səviyyəyə qaldırılmışdır ki, artıq H.Cavidin ayrıca, xüsusi dramaturgiya yolundan danışmağa xeyli dərəcədə imkan yaranmışdır.

H.Cavidin dramaturgiya yolu haradan başlanır? Birinci növbədə onun teatra, dram sənətinə olan maraq və məhəbbətindən. Belə olmasaydı, Cavid hələ İstanbulda oxuyarkən Qurbanəli Şərifova yazdığı ilk məktublarının birində «keçən günlərdə bir teatroya getməsi» barədə xüsusi vurğu ilə danışmazdı.

Əlbəttə, inkar olunmaz faktdır ki, o dövrdə teatrın kütləvi şəkil alması Cavidin ziyalı həssaslığı və şairlik istedadı qarşısında diqqətsiz qala bilməzdi. Bununla yanaşı, H.Cavidin teatra olan marağı teatr sənətinin geniş bir vüsət alması ilə məhdudlaşmırdı. H.Cavid qarşısına qoyduğu fikir və ideya üçün qabaqcadan daha çox narahatlıq keçirir, «üstündə əsdiyi» mətləbi canlı formada – yəni aktyorların oyunu ilə verməyi üstün tuturdu. O, yaxşı bilirdi ki, səhnədəki hərəkətlər vasitəsilə tamaşaçıya çatdırılan ideya hafizələrdə daha tez iz salar, daha çox yaşaya bilər.

Digər maraqlı və ciddi fakt ondan ibarətdir ki, H.Cavid

öz dramlarını yalnız tamaşaçı üçün, səhnələşdirmək xatirinə yazmırdı. Onun dram əsərləri həmçinin «oxu» dramları idi. Bu fikri «Şeyx Sənan» əsərinin əvvəlində verilən qeyd də təsdiq edir. H. Cavid həmin qeyddə yazır: «Şeyx Sənan» mövqə-tamaşaya qoyulduğu zaman ikinci pərdənin birinci səhnəsi bir yerdə təmsil edilir.

Üçüncü pərdənin ikinci səhnəsi ilə sonrakı əlavə isə bütün-bütünə atılır».

Göründüyü kimi, dramaturq bu əsəri həm tamaşaya qoymaq, həm də oxumaq üçün qələmə almışdır. Onun digər əsərləri də məhz belə səciyyəyə daşır.

Məsələnin bir az da aydınlığı üçün qeyd etmək istəyirik ki, dünya dramaturgiya tarixində yalnız səhnələşdirilmək üçün yazılan əsərlər az deyil. Bu tipli əsərlərdə teatr rejissoruna xüsusi ehtiyac duyulur, çünki müəllif rejissora da zəruri şəkildə «işləmək üçün sahə» ayırır. Cavidin dramalarında isə dramaturqun remarkalardakı xeyli dərəcədə diqqəti cəlb edən izahatları (bu həm də elə bil rejissor işidir) əsərin oxucuya çatmasının mühüm amili olur.

*Qalx, oyan, dilbərim, aman gedəlim,
Xumar, insaf et! Ah, oyan gedəlim.-*

Şeyx Sənan bu sözləri deyəndə, məhz «azacıq məcnunə baxışlarla Xumarı süzdükdən sonra bütün-bütünə sarsı-laraq yaralı bir ahənglə» söyləyir. Yaxud «Afət» əsərindən Afətin Doktoru öldürdüyü səhnəni xatırlayaq:

*«Alagöz. Aman, ya rəbbi!..
Ərtoğrul. Nə yapdın, Afət, ah nə yapdın?»*

Afət (əlində silah, acı qəhqəhələrlə): Özdəmirin intiqamını aldım, kəndi intiqamımı aldım. (Cənazəyə). Sən məni unuttun, gözəlliyimi təhqir etdin, işdə gözəlliyin intiqamını aldım. Ah, intiqam vəhşətlərin ən alçağıdır, lakin kəndimi alamadım, əfv et!.. (Müstəhzi qəhqəhə ilə). Ah, sən bu axşam düyün yapaçaqdın, Altunsaça qovuşacaqdın... Halbuki mən buna razı olmam, çünki... səni pək sevirəm. (Masa üzərindəki çiçək dəmətini çözərək cənazəni süslər). Ah, əvət, səndən ayrılmaq istəməm; bu dodaqlar məndən başqasını öpməməlidir. (Cənazəni qucaqlayıb öpər, fəvqəladə bir həyəcan ilə qalxar və əlindəki revolveri şakağına tutar). Şimdi isə sıra mana gəlir».

Bu parçalarda dramaturqun verdiyi remarkalar o qədər dəqiq və yerli-yerindədir ki, oxucu Şeyx Sənan və Afəti bütün cizgiləri ilə görür, hətta həssas oxucu onları elə səhnədə də təsəvvür edə bilər.

H.Cavidin dramaturgiyaya meylinin bir qütübündə obrazların üz-üzə gətirilməsinə, qarşılaşdırılmasına olan maraq dayanır. Belə ki, əsasən, dialoqlar üzərində qurulan dram əsərlərində əsas mahiyyət obrazların özlərinin mübarizəsindən daha çox, onların fikirlərinin mübarizəsindədir. Bir qəhrəmanın bütün varlığı ilə daşdığı ideya haradasa özü ilə səslənən tərəfdarlar tapsa da, haradasa toqquşmaq məqamında olan ideyalarla da üzləşməli olur. H.Cavidin isə ideyalara daha artıq dərəcədə meyl göstərdiyini nəzərə almış olsaq, bu halda onun dramaturgiyaya gəlişinin səbəblərindən biri də aydınlaşmış olur.

Başqa bir mühüm məsələ də var: H.Cavidin dramaturgiyaya olan marağı əslində faciə janrına olan maraqdır – daha kəskin konfliktlər yaratmaq, daha dözümlü qəhrəmanlar «dünyaya gətirmək» marağıdır. H.Cavidin yaradıcılığının faciə həqiqəti öz gücünü həyatın özündən alan, bir növ eybəcərliklərin, çirkinliklərin, mənəvi təbəddülatların, böyük arzulu axtarışların

davamına çevrilən bir həqiqətdir.

«Ana», «Maral», «Şeyx Sənan», «Şeyda», «Uçurum», «İblis», «Peyğəmbər», «Afət», «Topal Teymur», «Knyaz», «Səyavuş» kimi əsərlər H.Cavidin dramaturgiya yolunun keçidləri oldu. Bu əsərlərin yaradıcısı əsl sənətkar olduğuna görə onlar haradasa bir-birinə oxşadılar, qan qohumları kimi yaşadılar. Həm də bu əsərlərin yaradıcısı elə məhz sənətkar olduğuna görə onlar hərəsi dünyaya yeni bir Cavid gətirdi.

H.Cavid dramaturgiya yoluna qədəm qoyanda Azərbaycanda zəngin teatr tarixi var idi. Hələ XIX əsrin ortalarından başlanan bu tarix yeni əsrin əvvəllərində xüsusi mərhələyə qalxdı. Cavidin romantik dramaturgiyası isə bu mərhələnin ayrıca və yeganə bir zirvəsi oldu.

H.Cavidin hər hansı bir dram əsərindən danışmaq, bu əsərin bütöv, tam əsər olması haqqında həqiqəti qəbul etməkdən başlayır. Çünki onun əsərlərində nə «artıq adam», nə də artıq element vardır. Faciənin prinsipləri baxımından hər şey yaxşı mənada ölçülüb-biçilmişdir. Bu əsərlərdə «yüz ölç, bir biç» xalq ifadəsinin ətalətə aparıb çıxaran yox, məhz dəqiqliyi təmin edən çaları var.

Bədii yaradıcılıqdan danışanda «epizodik surət» anlayışına tez-tez rast gəlmək olar. «Hətta epizodik obraz olmasına baxmayaraq, yadda qalandır» tezi də tanış tezisdir. Lakin unutmmaq olmaz ki, belə surətlər bir çox hallarda «yalnız özü üçün hərəkət edən» surətlər olur. Cavid dramaturgiyasında isə az görünən obrazlar içərisində «yalnız özü üçün hərəkət edən», «gizlənqaç» oynayan obraz yoxdur. Burada bütün hərəkətlər, bütün obrazlar, bütün fikirlər qarşıya qoyulan vahid ideyanın açılışına tabe etdirilmişdir. Təsadüfi deyil ki, Cavid dramaturgiyasından hər hansı bir obrazın «əlaqə sistemini» qırıb onu əlahiddə şəkildə ucaltmaq meylı yanlış nəticələrin bazisi olur.

Bir anlıq xatırlayaq ki, «Şeyx Sənan» əsərində ikinci kor surəti bir mahnı oxuyur və əlavə olaraq ayrıca iki misra və iki söz söyləyir. Birinci pərdədə səslənən və:

*Nə eşq olaydı, nə aşiq, nə nazlı afət olaydı,
Nə xəlq olaydı, nə xaliqu; nə əşki-həsrət olaydı -*

beyti ilə başlanan mahnı əsərin axırında meydana çıxan ideya ilə tamamilə səsləşir və nəinki səsləşir, həm də bu ideyanın bitkinləşməsinə xidmət edir.

Yaxud «Topal Teymur» əsərindəki iki növbətçi surətini dinləmək üçün çox az vaxt tələb olunur. Lakin bu az vaxt içərisində deyilən fikir və mülahizələr Cavid ideyalarının açılış istiqamətinə xeyli dərəcədə təkan vermiş olur. Birinci növbətçi «azğın padşahları, dəli xaqanları, qurnaz vəzirləri, yaramaz vəkilləri, hoppa şahzadələri, çılgın dərəbəyləri» nəzərdə tutaraq sinirli-sinirli deyir: «...Ölüb-öldürən biz, gülüb əylənən onlar! Çarpışıb-vuruşan biz, ad-san qazanan onlar! Ac-çılpaq qalan biz, zövqü-səfaya dalan yenə onlar!».

Bu yalnız növbətçinin fikri deyil, həm də haradasa Şair Kirmaninin, haradasa Meliçanın, haradasa Olqanın və başqalarının fikridir. «Qardaş qardaş qanı içiyor. İştə siyasət və riyasət bəlası!». Bunu Şair Kirmani deyir. Cücə özünün «Hərb allahlığından danışarkən», «bu masqaralıqlardan içimə fənalıq gəlir. Saydıqları yalan olsa belə acı və tikənlidir» sözlərini Meliça söyləyir. «Ah, müharibə, daima müharibə!.. Əcəba, nəyə, kiminlə?». Bu isə Olqanın yangılı və iztirablı sualıdır.

Göründüyü kimi, bu yol – Hüseyn Cavidin dramaturgiya yolu 25 ilə qədər davam etsə də, bu dramaturgiyanın bir çox nümunələrində neçə əsr əvvəlin hadisələri qələmə alınmışdır. Ümumiyyətlə, Cavid dramaturgiyası tarixin qərinə sərhədlərini,

əsr hüdudlarını dağıdan, zaman məhdudluğu bilməyən bir dramaturgiyadır. «Şeyx Sənan» faciəsinin mövzusu əfsanədən götürülmüş, «İblis» öz məna və məzmunu ilə mifologiyaya söykənmiş, «Peyğəmbər» VII əsrə müasir baxış olmuş, «Topal Teymur»da XIV əsrin yürüsləri əks etdirilmiş, «Xəyyam» - orta əsrin müdrik fəlsəfi fikrinə həsr olunmuş, «Knyaz»da inqilab illərinin mürəkkəb hadisələri qələmə alınmışdır və sairə. Əlbəttə, H.Cavidin öz dramaturgiyası ilə yaratdığı bu cür zaman genişliyinə ötəri yanaşmaq olmaz. Hələ onu da qeyd edək ki, ümumiyyətlə, Azərbaycan ədəbiyyatında heç bir sənətkarın yaradıcılığında tarixin bu cür geniş mənzərələri inikas etdirilməmişdir.

Bəlkə tarixə bu cür və hərtərəfli gedişlər H.Cavid üçün zaman, vaxt mənasında maraqlı olmuşdur? Yəni o, bütün keçmiş zamanı elə bir vahid kimi nəzərə alırdı ki, bu vahid insanın ağıl çərçivəsində çox asanca yerləşə bilirdi. Dramaturqa görə illər nə qədər çox və nə qədər görünməz olsa da insan beyni, insan təfəkkürü onları öz düşüncəsinə cəmləşdirməyə qabildir. Bu isə adi məsələ olmayıb, tarixi adi formada qavramağın ən vacib üsulu idi.

Digər tərəfdən H.Cavid dramaturgiyasında mövzu və ideya, diqqət və qayğı baxımından mərkəz nöqtədə dayanan insan idi. Bu insan əsər başlayanda doğulur, dramatik hərəkətin yüksəlişiylə birgə inkişaf edirdi. Ölənlər isə təbii şəkildə ölürdü.

Müxtəlif əsrlərin adamları elə öz əsrlərində, öz yaşadığı illərdə təsvir olunur. Onlar üçün ömür sürdüyü vaxt intervalından çıxmaq məcburiyyəti yoxdur. Lakin maraqlıdır ki, bu obrazlar öz əsərlərində deyil, məhz çox-çox sonralar bədii yaradıcılığın təhlil obyektı olurlar.

Beləliklə, H.Cavid dramaturgiyasında tarixilik anlayışının yaratdığı keçmişə aid olan bütün zaman və vaxt sərhədləri

aradan götürülür. Şübhə yeri qalmır ki, Şeyx Sənan və Xumar, İblis və Arif, Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid, Xəyyam və Sevda elə H.Cavidin müasirləri olurlar. Yaxud belə də düşünmək olar ki, H.Cavid lap elə gedib onların müasirinə çevrilir. Yəni H.Cavid geniş tarixi prosesdə tarixi insanı əsas götürürdü. O, sübut edirdi ki, əsrlər boyu hadisələr, mübarizələr, inkişaf istiqamətləri həmişə müxtəlif olur, müxtəlif vəziyyətlər alınır, lakin bu müxtəliflikdə hər şeyin təkanvericisi, hər şeyin təyinedicisi bir varlıq var. Bu, İnsandır!

H.Cavid dramaturgiyası öz işığını məhz İnsan adlanan mənbədən almış və zəngin rəngləri ilə özü öz yolunu işıqlandırmışdır.

1982

MÜTƏFƏKKİR SƏNƏTKAR

Hüseyn Cavidin adı və şəxsiyyəti, şeir və dramaturgiya yaradıcılığı, pedaqoji fəaliyyəti və publisistikası Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin, ictimai-fəlsəfi fikrinin inkişafı və yüksəlişində mühüm rol oynamışdır. Sənətkar, heç şübhəsiz, bu böyük ləyaqəti xalq və Vətən qarşısındakı şəxsi borc hissini dərk etməklə, başa düşməklə qazana bilmişdir.

H.Cavid bədii yaradıcılıqda ilk addımlarını şeirləri ilə atmışdır. Onun şeirə olan hədsiz marağı sonralar mənzum dram yazmasının əsası olmuşdur.

H.Cavidin şeirləri «Keçmiş günlər» (1913-cü il) və «Bahar şəbnəmləri» (1917-ci il) kitablarında toplanmışdır. Onun şeirlərində insan taleyinə doğru istiqamətlənən həssaslıq və qayğı qırmızı xətt kimi keçir.

Hüseyn Cavid şeirinin ictimai problematikasını, sosial mahiyyətini müəyyənləşdirən və təyin edən amillər – dövrünün ziddiyyətli təzadlarla dolu hadisələrini şair fikrinin və düşüncəsinin süzgəcindən keçirib, öz xalqının xoşbəxt gələcəyini görmək istəyi ilə yaşamasıdır. Ədibin birinci dünya müharibəsi əleyhinə yazdığı «Hərb və fəlakət», «Qüruba qarşı», «Hərb Allahı qarşısında» şeirləri onun yaradıcılığının kəskin ideya istiqamətini, mübarizə platformasını bir daha açıq və aydın göstərən faktlardır.

Ədibin şeir yaradıcılığı ilə dram yaradıcılığı bir-birindən ciddi fasilələrlə ayrılmır. Yəni sənətkar ilk şeirlərini yaza-yaza «Ana» və «Maral» pyeslərini, «Keçmiş günlər», «Bahar şəbnəmləri» şeir kitablarını çap etdirə-etdirə «Şeyx Sənan» və «Şeyda» pyeslərini də qələmə alır.

H.Cavid ilk dram əsərləri olan «Ana» və «Maral»da öz

dövrünün ailə məişət məsələlərini təsvir etmişdir. Maral ziyalı bir qız, düşüncəli qadın kimi öz idealının qurbanı olur. İlk dram əsərlərindən başlayaraq H.Cavid ictimai problemləri, həyatdakı ziddiyyətləri əks etdirməyə xüsusi meyl göstərir. Onun «Ana» və «Maral» pyeslərində qaldırdığı məsələlər ailə-məişət çərçivəsində qalmayaraq mühüm sosial-mənəvi ideyaların inikasına doğru səmtlənir. «Uçurum» və «Afət» faciələri bu həqiqəti daha bariz surətdə təsdiq edir.

H.Cavidin «Şeyx Sənan» faciəsi onun yaradıcılığında mühüm yer tutur. Dramaturqun bu pyesi kifayət qədər bədii ümumiləşdirmələrə əsaslanan bir faciə olmaqla Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində heç bir ədəbi nümunə ilə müqayisə edilməyəcək yeni tipli əsər səviyyəsinə qalxır. «Şeyx Sənan» surətlər aləminin zənginliyi, hadisə və əhvalatların psixoloji təhlili ilə öz müəllifinə böyük nüfuz və şöhrət qazandırır.

«Şeyda» faciəsi H.Cavidin sənəkar təxəyyülü ilə həyat materialı arasındakı canlı təmasının yeni nümunəsi olur. Dramaturq bu əsərdə mətbəə fəhlələrinin və mühərrirlərin yaşayış tərzini və məişətini əks etdirir.

H.Cavidin inqilab mövzusunda müraciəti «Knyaz» pyesində yeni mövqe qazanır. Bu əsərdə yaradılmış Anton obrazı öz inqilabı şüurluluğu ilə Şeydadan irəli gedir. O, Knyaza qarşı apardığı mübarizədə ardıcıldır. Hətta Antonun Knyazın arxasınca Almaniyaya getməsi onun fəallığını və inqilabi işə sadıqlığını bir daha sübut edir. Antonun «Bizi məhbəs və ölüm qorxudamaz» nidası azadlıq və səadət uğrunda mübarizə məsləkinin epigrafi kimi səslənir.

«İblis» faciəsi yalnız H.Cavid yaradıcılığında deyil, bütün Azərbaycan ədəbiyyatında xüsusi mərhələ təşkil edir. Əsərin ən səciyyəvi cəhətlərindən biri odur ki, «İblis» faciəsi yalnız birinci dünya müharibəsinə qarşı çevrilmək ideyası ilə

məhdudlaşmır. Bu əsərdə H.Cavid şər qüvvənin simvolik obrazını yaratmışdır. Şər qüvvə isə həm müharibə törədə bilər, həm insanlar arasında kəskin nifaq sala bilər, həm, dost xalqları bir-birinə qarşı qoya bilər. Faciədə iki güclü ehtiras üz-üzə dayanmışdır: İblis çılgınlığı və Arif pərişanlığı!

H.Cavid dramaturgiyasında ən mühüm yerlərdən birini tarixi mövzuda yazılmış əsərlər tutur. Dramaturq dalbadal bir neçə faciəsində tarixi haisələri və tarixi şəxsiyyətləri qələmə almışdır. Bu mənada onun tarixə müraciəti təsadüfi olmayıb bir sistem təşkil edir. H.Cavidin «Peyğəmbər», «Topal Teymur», «Xəyyam» faciələri tarixin bizdən çox uzaq olan müxtəlif mərhələlərindən danışır. Romantik sənətkar tarixin elə hadisələrini və elə şəxsiyyətlərini bədii yaradıcılıq mövzusunda çevirir ki, bunlar ən mühüm hadisələr və böyük şəxsiyyətlər idilər. Bununla da H.Cavid öz poetik ideallarını daha qabarıq formada oxucuya təlqin edir. Tarixi sujet əsasında yazdığı «Səyavuş» faciəsi ilə sənətkar saray ixtişaşlarının iç üzünü açır. Bu əsər feodal dünyasına, məzлумları əzən, məhv edən şahlıq idarə üsuluna qarşı siyasi ittihamnamə kimi səslənir.

H.Cavid dramaturgiyasında xalq kütlələrinə dərin məhəbbətlə yanaşı, insanları müdafiə edən sənətə və sənətkara da böyük məhəbbət hissləri vardır. Əgər «Şeyda» pyesində rəssam Maks Muller əsərdə o qədər də geniş miqyasda görünmürsə, «Uçurum» faciəsində rəssam Cəlal daha çox diqqət mərkəzində olur. Dramaturq Cəlalin səhv yol tutmasını, öz ailəsini dağıtmasını acı təəssüf hissləri və ürək ağrısı ilə qələmə alır. «Topal Teymur»da isə H.Cavid şair kirmani obrazını ayıq və sərt bir surət kimi göstərir. O, Topal Teymurun hökmləri qarşısında tab gətirə biləcək qüvvə ola bilməsə də, hər halda öz fikirlərini və mübarizə əhvali-ruhiyyəsini nümayiş etdirə bilir. Nəhayət, Hüseyn Cavid sənətkarla bağlı öz həyat idealını «Xəyyam»

faciəsində ümumiləşdirir.

H.Cavidin pyeslərində qonşu Gürcüstan və Dağıstan, Ərəbistan və Türkiyə, Fransa və Almaniya həyatı təsvir olunur. Bu mənada böyük sənətkarın əsərlərində başqa xalqların və millətlərin nümayəndələrinə də tez-tez rast gəlirik. H.Cavidin obrazları içərisində azərbaycanlı, rus, ərəb, türk, gürcü, ləzgi, çərkəz, fars, alman, fransız və başqaları vardır. Təsəvvür edin ki, milliyyətçə ərəb olan Şeyx Sənan İslam dininin yüksək təbliğatçısı səviyyəsində olsa belə öz idealı naminə gürcü qızı Xumarla qovuşmaq üçün hər cür əzaba qatlaşır. Hətta şərab içməyi də, xaç asmağı da məmnuniyyətlə qəbul edir. «Topal Teymur» əsərində Olqa dəlicəsinə sevdiyi Orxandan bir an belə ayrılmaq istəmir.

Eyni zamanda, Hüseyn Cavid başqa xalqların dillərini öyrənməyi də müasir insanın vəzifəsi hesab edir. O, 1909-cu ildə yazdığı məqalələrin birində məktəblərdə rus dilinin tədrisini zəruri amil kimi irəli sürür.

H.Cavid sənəti xoş gələcəyə doğru istiqamətlənən bir sənətdir. Bu mənada onun yaradıcılığında gələcəklə bağlı duyğu və düşüncələr daha geniş yer tutur. Belə ki, sənətkarın inqilabdan əvvəl çap etdirdiyi şeirlərin romantik qəhrəmanları nurlu aləmi əngin üfüqlərdə, başqa sözlə, özündən, özü yaşadığı mühitdən uzaqlarda arayırlar.

Hüseyn Cavid sənəti bu günü dünəndən, sabahı isə bu gündən daha xoş, daha şən görmək ideyasını yaşadan sənətdir.

1983

HUMANİST SƏNƏTKAR

Hüseyn Cavid sənətinin böyüklüyü və qüdrəti ondadır ki, bu sənət humanizm ideyalarını daha ülvi, daha mənalı təcəssüm etdirə bilir. Bu, bir tərəfdən onun əsərlərinin həyati gücü ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən də Nizami və Nəsiminin, Füzuli və Sabirin humanizm ənənələrini yeni mərhələdə davam etdirib yeni yüksəkliyə qaldırılması ilə əlaqədardır.

H.Cavid insan haqqında, onun keçmişi, bu günü və gələcəyi barədə yazdığı özünün yaradıcılıq qayəsi hesab etmişdir. Çünki o, yaxşı bilirdi ki, insanlığa xidmət göstərən sənət öz mövzusunun da məhz insanların həyatından almalıdır; oxucuları xoş və işıqlı gələcəyə səsləyən bədii əsərlərin sətirləri arxasında da məhz insanların özü yaşamalığıdır.

H.Cavidin humanizm konsepsiyası bütün bəşəriyyətə doğru istiqamətlənən konsepsiyadır. Bu mənada onun yaradıcılığında yalnız Azərbaycan həyatı deyil, Dağıstan, Gürcüstan, Türkiyə, Yaxın Şərq və Qərbi Avropanın bir çox ölkələri, onların insanları və hadisələri də qələmə alınmışdır. Belə ki, Şeyx Sənan Ərəbistanda və Tiflisdə («Şeyx Sənan»), Cəlal İstanbulda və Parisdə («Uçurum»), Knyaz Tiflisdə və Almaniya («Knyaz»), Səyavuş İranda və Turanda («Səyavuş») görünürlər. Eyni zamanda Azər Almaniya torpaqlarını gəzir, oradakı səfalət və rəzalət içərisində yaşayan adamların halına acıyır («Azər»). H.Cavid obrazlarının belə geniş coğrafi ərazidə dolaşmaları, hər şeydən qabaq, müxtəlif insanların talelərini əks etdirmək arzusu ilə bağlı olmuşdur.

Bu mənada H.Cavid bəşər övladını həmişə azad və xoşbəxt görmək istəyirdi.

H.Cavidin «Ana» pyesindəki Səlmə öz oğlunun qatilini

əfv etməyi bacaran humanist bir qadıdır. Murad Səlmadan onun öldürülməsini tələb edəndə ana deyir:

*Xayır, sən mənə eylərkən iltica,
Söz vermişəm, dönməm sözümdən əsla!*

Bu, ana qəlbinin dəhşətlər içərisindən yüksələn alicənablığı və müqəddəsliyidir.

«Xəyyam» əsərində də Alp Arslan üsyançı bir dəliqanlı Yusifin boynunu vurdurmaq əmrini verəndə Xəyyam humanistcəsinə hərəkət edərək, onun əfv olunmasını istəyir:

*Əfv etmə də bir durlu cəzadır,
Qıymaq, ona əlbəttə, xətdadır.
Layiqmi o, bir mum kimi sönsün,
Heçdən silinən kölgəyə dönsün?*

H.Cavid humanizmi müharibə ideyalarına qarşı çevrilmişdir. O, «Qan püskürən, atəş sovuran kinli krallar» qarşısında mübariz, cəsarətli olmağın tərəfdarıdır. H.Cavid «Hərb və fəlakət» şeirində düşündürücü suallarla çıxış edir:

*Nədir bu qəhrü fəlakət? Nədir bu qəhtu qəla?
Nədir bu kinü ədavət, nədir bu dərdü bəla?*

Şair Birinci Dünya müharibəsinin baş verdiyi illərdə öz qələmini qanlı döyüslərə, haqsız insan qırğına qarşı çevirməyə bilməzdi. O, insanları öldürən, insanların qanını axıdan, övladları atasız qoyan müharibənin qəti əleyhdarı idi.

*Könüllər qan, çiçəklər qan, bütün çöllər, çəmənlər qan,
Dənizlər qan, buludlar qan, hava qan, iştə hər yer qan...*

Bu misralar müharibə qızıqdırıcılarına qarşı çevrilən kəskin nifrət və qəzəbdir.

H.Cavidin məşhur İblis obrazı şər qüvvələrin klassik simvoludur. Belə ki, insanların daxilinə girmək, qəlbinə soxulmaq, onların saf, təmiz ürəyini ləkələmək və bundan yer, göy, asiman qədər ləzzət almaq İblisin əsas idealıdır. Dramaturq, İblisin çirkin siyasətini, onun insanları qırmağa, məhv etməyə yönələn niyyətini «İblis» faciəsində açıb göstərir.

H.Cavid «Topal Teymur», «Xəyyam» əsərlərində də insanlığı fəlakətə sürükləyən, qan axıtmaqdan ləzzət alan müharibə, haqsız vuruş tərəfdarlarına qarşı öz humanist səsini ucaldır. Bu humanist çağırış Xəyyamın söylədiyi aşağıdakı misralarda gözəl bədii ifadəsini tapmışdır:

*Minlərcə şəhər ya qala almaqdan, əmin ol,
Bir sadə çoban könlünü almaq daha məqbul.*

İnsanı ayaqlar altında deyil, məhz yüksəklikdə, ucalıqda görmək H.Cavid humanizminin zirvəsi idi. Təsadüfi deyildir ki, Xumar mələk qiyafəsində Şeyx Sənanı yüksəlişə çağırır:

*Şeyx, gəl-gəl! Sevimli Sənan gəl!
Sana layiq deyil o yer, yüksəl!*

Belə də olur. Şeyx Sənan şeyxlər və müridlər, papaslar və xaxamlar mühitindən ayrılaraq Xumarla birgə mənəvi yüksəliş mərhələsini yaşayır. Bu yaşayış romantik əhvali-ruhiyyədə olub, qayaların üstündə başlayan «uçuş» xarakteri olsa da, bədii ümumiləşmə kimi təsdiqedicə pafosa malikdir.

H.Cavid sənətində yüksəlmək əsl gözəlliyə, həqiqi məhəbbətə qovuşmaq mənasında da başa düşülməlidir. «Uçu-

rum» faciəsində Gövərçin Cəlalı itirsə belə öz məhəbbətinə sədaqətin nümunəsinə çevrilir. «Afət» pyesində Afət aldansa da, ərinə xəyanət etsə də, gözəlliyin müdafiəçisi kimi yeniləşir və nəhayət, təhqir olunmuş gözəlliyin intiqamını almaqla yüksəlir. Çünki sənətkara görə, insanları yalnız gözəllik və sevgi, yalnız saf və təmiz duyğular humanizm ideyaları ilə qovuşdurmağa qadirdir.

H.Cavid humanizmi mütərəqqi ideyalarla yaşayan müasir insanın humanizmidir.

1983

CAVID HƏQİQƏTİ

Dünyanın böyük və humanist sənətkarlarından elə birini göstərmək olarmı ki, həqiqət ideyası, həqiqət idealı onun yaradıcılığında əsas yeri tutmasın? Elə bir mütərəqqi sənətkar göstərmək mümkündürmü ki, onun əsərlərində həqiqət uğrunda mübarizə məsləkinə, həqiqəti təsdiq etmək pafosuna bədii düşüncəni məşğul edən sonuncu, axırıncı məsələ kimi baxılsın? Şübhəsiz, həqiqi sənətkardan söhbət gedirsə, demək, hər şeydən qabaq həqiqətdən söhbət gedir.

Hüseyn Cavid adında da elə bir insan şəxsiyyəti də şair ləyaqəti birləşmişdir ki, bu birliyin mərkəzində məhz həqiqət dayanmışdır – Cavid həqiqəti!

Cavidin ən böyük yaradıcılıq idealları öz başlanğıcını insanların həyatından, insanların taleyindən, onların azadlıq çarpışmalarından götürmüşdür. İnqilabdan əvvəl şair, əqidə dostu Abdulla Surun və neçə-neçə belə şəxsiyyətlərin əzab-əziyyətli məişətinin şahidi olmuş, sarı gül rəngi alan «vərəmli qız», toztorpaq içərisində uyuyub qalan «Kiçik sərsəri»ni, anasını itirib dalgın yaşayan «Öksüz Ənvər»i və neçə-neçə belə kimsəsizləri öz gözləri ilə görmüş, zindan guşəsindən ucalan son fəryadları qovrula-qovrula dinləmişdir. Bax, elə buna görə də «acı-acı həqiqətlər»i, bu həqiqətlərin məna və məzmununu bədii yaradıcılığa gətirmək – Cavid sənətinin əsas məqsədinə çevrilmişdir.

Doğrudur, Cavid lirikasının məsum və yalqız ruhlu romantik qəhrəmanları düşdükləri ağır vəziyyətin dərkində qabaqcıl nümunəni təmsil edə bilmirlər. Onlarda köhnə cəmiyyəti dəyişdirə biləcək şüur səviyyəsi də yoxdur. Lakin bu romantik qəhrəmanlar mübarizə üçün heç də az əhəmiyyətli olmayan işıqlı gələcək həqiqətinə dikilən baxışların arzu və istəklərini vahid

nöqtədə birləşdirməyin nümunəsidirlər.

Romantik sənətkarın əksər qəhrəmanları həqiqət qarşısında dayanmışlar və həqiqətə doğru gedən yol bilavasitə onların ürəyindən başlayır. Bu həqiqət isə tam mənasında azadlıq və xoşbəxtlik həqiqətidir. «Uçurum» pyesində Göyərçinin bayatı ilə köklənmiş səsi məhz bunu söyləyir:

*Gövərçinim, Gövərçin,
Ağlaram için-için,
Bən bu qara bəxt ilə
Niçin doğdum, ah niçin?!*

Hətta bu əsərdəki Cəlal da öz həyat həqiqətini itirdiyini duyanda, Anjelə üz tutub «Yetər unutdurdun mana tanrımı», - deyərək, təmizliyin, saflığın astanasında dayanmış olur.

Romantik qəhrəmanın mövcud gerçəkliyi duyması, azadlıq yürüşünün əsl təkəni deməkdir. Çünki bu həyatda onun narazı olduğu cəhətlər, razı qaldıqlarından xeyli dərəcədə çoxdur. Belə bir fərq isə eybəcərlik və çirkinliklərin müşahidə olunması hesabına yaranmışdır. Məhz ona görə idi ki, romantik qəhrəman sanki öz-özünə deyirdi:

Bütün ətrafı sarımış bir mələl; ağlar, cahan ağlar;
Könül məhzun, hava məhzun, günəş məhzun, səma məhzun...

Bu mənada «İblis» əsərindəki Arif də öz həqiqət axtarıcılığında inqilabdan əvvəlki insanın ümumiləşmiş nümunəsinə çevrilmişdir:

Duyduqca, əvət, pərdəli hikmətləri hər an, Min durlu həqiqət,

Min dürlü müəmmalı həqiqət mana xəndan, həpsində də zülmət...

Ən əhəmiyyətli budur ki, Cavidin inqilabdan əvvəlki müşahidə və təhlilləri onun dünyagörüşünü, həyat hadisələrinə münasibət metodunu və sənət kredosunu formalaşdırdı. Artıq bu zaman qazanılmış romantizm – sabitləşmiş və heç vaxt ciddi dəyişikliklərə məruz qalmayan güc kəsb etmiş oldu. Beləliklə də, tarixiliyin inqilabdan sonra onun yaradıcılığına gəlişi təsadüfi xarakter, təsadüfi səviyyə daşmadı.

Cavidin bədii yaradıcılıqda tarixi keçmişə müraciəti bir tərəfdən onun tarixə marağından irəli gəlirdisə, digər tərəfdən də həmin maraqdan heç də az əhəmiyyət kəsb etməyən – həqiqətə çağırışla əlaqədar idi. «Şeyx Sənan», «Peyğəmbər», «Topal Teymur», «Səyavuş», «Xəyyam» əsərlərin insanların daxilinə nüfuz etməyin və Cavid romantizmini yüksəltməyin yeni parlaq nümunəsi oldu. Romantik sənətkar tarixi hadisə və faktların, tarixi prosesin müəyyən mərhələlərinə yüksək səviyyədə yanaşa bildi və bu yanaşmada qabaqcıl dünyagörüşün tərəfdarı kimi çıxış etdi.

Cavid Şeyx Sənanın öz dinini dəyişmək meylini, həyat müqabilindəki ideyaların dəyişilmə zərurəti kimi ümumiləşdirdi. «Topal Teymur» əsərində isə şair obrazının Teymura üz tutaraq dediyi aşağıdakı sözlər əsas leytmotivə çevrildi: «Siz hər b və dəhşət qalibi, biz eşq və məhəbbət məğlubi. Fəqət bizim şu məğlubiyətimiz o qalibiyətdən daha üstündür». Eyni zamanda, Cavid «Səyavuş» pyesində ailəvi ictimai ziddiyyətləri, çarpışmaları aradan qaldırmağı mühüm vəzifə kimi irəli sürəndə, «Xəyyam»da insanları tarixi prosesin obyektiv tərəflərini qavramağa çağıranda böyük sənətkar və filosof kimi çıxış etdi.

Maraqlıdır ki, Cavid əsərlərində zaman məhdudiyəti olmadığı kimi məkan məhdudiyəti də yoxdur. Belə ki, onun təsvir etdiyi hadisələr və obrazlar tarixi həqiqətə uyğun olaraq, tez-tez bir yerdən digərinə köçürülür. Bütün bu köçürülmələr isə

bilavasitə sənətkar fikrinin açılışına, hər hansı bir əsərdə qoyulan ideyanın həllinə, bütövlükdə isə Cavidin romantizm sisteminə xidmət edir.

Şeyx Sənan əsərə Mədinədə olan bir Şeyx Sənan kimi daxil olur. Sonra Tiflisə gəlir və nəticədə düşdüyü mühitdən ayrılmaq inadı ilə çıxış edir:

*Oyan artıq, Xumar, oyan, gedəlim,
Şu müləvvas mühiti tərək edəlim.
Hər tərəfdən hücum edər ağyar,
Qalx, oyan, nazənin Xumar, Xumar.*

«Uçurum» əsərindəki Cəlal istabullu bir gənc kimi görünür, sonra Parisə gəlir və Anjellə bağlı tərcümeyi-halını yaşayır. Cəlali buraya gətirən sənət ehtirasıdır, lakin o, buradan həyata qarşı olan etirazı ilə qayıdır. Qəhrəmanın ideali da bütünlüklə dəyişilmiş olur:

*Uçurum: duyduğum həqiqət, xəyal.
Uçurum: uçurum yaldızlı amal.*

Topal Teymur ucsuz-bucaqsız torpaqları addımlayır. İldırım Bəyazidlə üz-üzə gəldiyi məqamda isə təəssüf hissində bürünüb qalır.

«Knyaz» pyesində hadisələr Tiflisdə başlayır və sonra Almaniyaya köçürülür. Knyaz da, Anton da Almaniyada görünürlər. Lakin Knyazı köhnəliyi müdafiə, Antonu isə qələbə inadı buraya gətirmişdir.

Romantik qəhrəmanların bu gedişləri sadəcə olaraq darıxan adamların gedişləri deyil. Bəlkə daha çox gerçəkliyə etirazdan yaranan həqiqətin – azadlıq, xoşbəxtlik və əsl həyatı tap-

maq, dərk etmək həqiqətinin gedişləridir.

Mövzuları uzaq və yaxın məkanlardan götürmək, obrazları uzaq və yaxın adamların taleyi ilə bağlamaq dünya romantizminin səciyyəvi keyfiyyətlərindəndir. Çünki bütün bu məqamlarda sənətkarlar insan psixologiyasını bəşəri təmayüllər fonuna yüksəldir və bu yolla da özlərinin humanizm konsepsiyasını təsdiq etmiş olurlar.

Böyük ingilis romantiki Bayron «Şərq poemaları» romantik Puşkin «Cənub poemaları» ilə məşhurlaşdığı kimi, Cavidin də böyüklüyü onun «Şərq dramaturgiyası»ndadır. Mövzusu daha çox Şərq ölkələrindən alınan bu dramaturgiya Cavid həqiqətinin əsl mənasına çevrildi və öz müəllifini dünya romantizminin klassikləri səviyyəsinə qaldırdı.

1982

CAVID SƏNƏTİNİN MÜASİRLİYİ

Böyük sənətkarların ən mühüm yaradıcılıq keyfiyyətlərindən birini müasirlik anlayışı təyin edir. Çünki müasir olmayan sənət, müasir olmayan əsər yalnız yazıldığı ilin məhsulu olaraq qalır və qərinələrin, əsrlərin üzərindən adlayıb keçə bilmir. Bəs elə isə bu gün yaşayan və gələcək nəsillərin mənəvi həyatında, ideya tərbiyəsində ciddi rol oynamaq hüququnu qazanan Hüseyn Cavid sənətinin müasirliyi nədədir?

Hər şeydən əvvəl, H.Cavid yaradıcılığının birinci dövrü gerçəkliyin eybəcərlik və çirkinliklərini, insanların ağırlı-acılı talelərini əks etdirməklə səciyyələnir. Bu dövrdə Hüseyn Cavid «Kiçik sərsəri», «Öksüz Ənvər», «Hərb və fəlakət», «Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsində bir səs», «Və-rəmli qız», «Məyus bir qəlbın fəryadı» kimi şeirlər yazmış, həm də «məzlumlar üçün» yazmışdır.

Hüseyn Cavid, oğlu məhv edilmiş Səlmanın naləsini («Ana»), öz idealının və azad düşüncələrinin qurbanı olan Maralın faciəsini («Maral»), mətbəə işçilərinin ağır həyat şəraitini («Şeyda») qələmə alır, onların dəhşətlərlə dolu ömür salnamələrini vərəqləyir və bunların hamısını ictimai həyatın nəticəsi kimi göstərirdi. Şair günahsız insanların əzablı talelərinə və onların kimsəsizliyinə acıyır, adamların öz qanuni hüquqlarından məhrum olmalarına və azadlıq arzuları içərisində boğulmalarına təəssüflənirdi. H.Cavid sənətinin müasirliyi məhz bu vətəndaşlıq yanqılarında idi.

H.Cavid yaradıcılığının ikinci mərhələsində daha çox tarixi mövzulara maraq göstərdi. Bir-birinin ardınca yazılan «Peyğəmbər», «Topal Teymur», «Səyavuş» və «Xəyyam» pyesləri bəşəriyyət tarixinin ən qabarıq mərhələlərinə olan

meylin nəticəsi oldu. Müharibə təlatümlərini və saray iğtişəşlərini əks etdirən bu əsərlərdə şairin estetik ideali keçmiş dövrlərin ədalətsiz və haqsız ideyalarına qarşı çevrildi. Dramaturq uzun əsrlərdən bəri insanları zülm və istismarda saxlayan, onların qazandıqları hər şeyi əllərindən alan, insan taleyi və insan mənəviyyəti ilə oynayan qüvvələrlə barışa bilmir. Beləliklə, o, acı tarixi həqiqətləri öz sənətkar təxəyyülündən keçirərək müasir oxucuya çatdırmağı yaradıcılıq vəzifəsinə çevirir.

Digər tərəfdən başqa bir cəhəti də unutmamaq olmaz ki, H.Cavidin tarixi dramları sovet gerçəkliyinin yenilikləri ilə müqayisədə qələmə alınmışdır. Sənətkar öz oxucularının gözləri qarşısında keçmişin qaranlıq və zülmətli hadisələrini canlandırmaqla onları müasir həqiqəti anlamağa çağırırdı. Bu həqiqətlərə rəğbət bəsləyən Hüseyn Cavid «Knyaz» faciəsi ilə daha aydın mövqedə dayanmışdı. Faciədəki Anton yüksək inqilabi şüura malik olan və Knyaza qarşı ardıcıl mübarizə aparan obrazdır. Hətta Antonun Knyazın arxasında Almaniyaya getməsi onun fəallığını və inqilabi işə sadıqlığını sübut edir. Antonun «Bizi məhbəs və ölüm qorxudamaz!» nidası azadlıq və səadət uğrunda mübarizə məsləkinin epiqrafı kimi səslənir.

Hüseyn Cavid yaradıcılığında gələcəyə doğru istiqamətlənən duyğu və düşüncələr daha geniş yer tutur. Sənətkarın «Keçmiş günlər» və «Bahar şəbnəmləri» kitablarındakı şeirlərin romantik qəhrəmanları nurlu aləmi əngin üfuqlərdə, başqa sözlə özündən, özü yaşadığı mühitdən uzaqlarda arayır. Bu qəhrəman yalnız səmaya deyil, yerə baxanda alovlanıb parıldayan bağçaların və çağlayan gümüş suların məhz uzaqlarda olduğunu bildirir. Əslində uzağa meyl – xoş gələcəyə olan meyldir. H.Cavidin bir çox dram qəhrəmanları da ailə-məişət ixtilaflarına düşəndə, ciddi çətinliklər qarşısında qalanda öz

təsəllilərini gələcəkdə axtarırlar. Bu mənada sənətkarın yaradıcılığında ümid və inam hissləri xüsusi yer tutur. Hüseyn Cavid şeirinin romantik qəhrəmanları ən ağır çağlarında da ümidlə yaşayırlar. Ümidi «rəhbəri-viddan» adlandırır və onunla birləşməyə çalışırlar. Bu qəhrəmanlar ümitsiz ölməyi ən ağır zillət hesab edirlər.

H.Cavid yazır:

*İnan, ümid dir qayələr qayəsi
Acıdır ümitsizliyin meyvəsi.
Ümitsiz bir insan, ümitsiz millət,
Səfili-bədbəxt olur ən nəhayət.*

Hüseyn Cavid müasirliyi bu günü dünəndən, sabahı isə bu gündən daha xoş və daha şən görmək ideyasını yaşadan müasirlikdir.

1983

H.CAVİDİN DRAMATURGIYA YOLU

H.Cavidin dramaturgiya yolu haradan başlanır? Birinci növbədə onun teatra, dram sənətinə olan maraq və məhəbbətindən. Belə olmasaydı Cavid hələ İstanbulda oxuyarkən Qurbanəli Şərifova yazdığı ilk məktublarının birində «Keçən günlərdən bir teatroya getməsi» barədə xüsusi vurğu ilə danışmazdı.

Əlbəttə, inkar olunmaz faktdır ki, o dövrdə teatrın kütləvi şəkil alması Cavidin ziyalı həssaslığı və istedadı qarşısında diqqətsiz qala bilməzdi. Bununla yanaşı H.Cavidin teatra olan marağı teatr sənətinin geniş vüsət alması ilə məhdudlaşmırdı. Belə bir məqsəddə H.Cavid qarşısına qoyduğu fikir və ideyanı canlı formada – yəni aktyorların oyunu ilə verməyi üstün tuturdu. O, yaxşı bilirdi ki, səhnədəki hərəkətlər vasitəsi ilə tamaşaçıya çatdırılan ideya hafizələrdə daha tez yer salır və daha çox yaşaya bilər.

Digər maraqlı və ciddi fakt ondan ibarətdir ki, H.Cavid öz dramalarını yalnız tamaşa üçün səhnələşdirmək xatirinə yazmırdı. Onun dram əsərləri həmçinin «oxu» dramları idi.

Bu fikri «Şeyx Sənan» əsərinin əvvəlində verilən qeyd də təsdiq edir. H.Cavid orada yazır: «Şeyx Sənan» mövqə-tamaşaya qoyulduğu zaman ikinci pərdənin birinci səhnəsi ilə ikinci səhnəsi bir yerdə təmsil edilir. Üçüncü pərdənin ikinci səhnəsi ilə sonrakı əlavə isə bütün-bütün atılır».

Göründüyü kimi dramaturq bu əsəri həm tamaşaya qoymaq, həm də oxumaq üçün qələmə almışdır. Onun digər əsərləri də məhz bu tipli əsər səciyyəsi daşıyır.

H.Cavidin remarkalardakı diqqəti cəlb edən izahatları əsərin oxucuya çatmasının mühüm amili olur. Dramaturqun verdiyi remarkalar o qədər dəqiq və yerli-yerindədir ki, oxucu surətləri

bütün cizgiləri ilə görür, hətta həssas oxucu onları elə səhnədə olduğu kimi təsəvvür edə bilər.

H.Cavidin dramaturgiyaya meylinin bir qütbündə isə obrazların üz-üzə gətirilməsinə, qarşılaşdırılmasına olan maraq dayanır. Əsasən dialoqlar üzərində qurulan dram əsərlərində əsas mahiyyət obrazların özlərinin mübarizəsindən daha çox onların fikirlərinin mübarizəsindədir. Bir qəhrəmanın bütün varlığı ilə daşdığı ideya hardasa özü ilə səsləşən tərəfdarlar tapsa da, haradasa toqquşmaq məqamında olan ideyalarla da üzləşməli olur. H.Cavidin isə ideyalara daha artıq dərəcədə meyl göstərdiyini nəzərə almalı olsaq bu halda onun dramaturgiyaya gəlişinin səbəblərindən biri də aydınlaşmış olar. Başqa bir mühüm məsələ də var. H.Cavidin dramaturgiyaya olan marağı, əslində faciə janrına olan maraqdır – daha kəskin konfliktlər yaratmaq, daha dözümlü qəhrəmanlar «dünyaya gətirmək» marağıdır. Cavid yaradıcılığının faciə həqiqəti öz gücünü həyatın gücündən alan bir növ mənəvi təbəddülatların və böyük arzulu axtarışların davamına çevrilən bir həqiqətdir.

«Ana», «Maral», «Şeyx Sənan», «Şeyda», «Uçurum», «İblis», «Peyğəmbər», «Afət», «Topal Teymur», «Knyaz», «Səyavuş», «Xəyyam» kimi əsərlər H.Cavidin dramaturgiya yolunun keçidləri oldu. Bu əsərlərin yaradıcısı əsl sənətkar olduğuna görə onlar haradasa bir-birinə oxşadılar və «qan qohumları» kimi yaşadılar. Həm də bu əsərlərin yaradıcısı elə məhz sənətkar olduğu üçün onlar hərəsi dünyaya yeni bir Cavid gətirmiş oldu.

Hüseyn Cavid dramaturgiya yoluna qədəm qoyanda Azərbaycanca zəngin dramaturgiya tarixi var idi. Hələ XIX əsrin ortalarından başlanan bu tarix yeni əsrin əvvəllərində xüsusi mərhələyə qalxdı. Cavidin romantik dramaturgiyası isə bu mərhələnin ayrıca və yeganə bir zirvəsinə çevrildi.

H.Cavidin hər hansı bir dram əsərindən danışmaq, bu əsərin bütöv, tam bir əsər olması haqqında həqiqəti qəbul etmək deməkdir. Çünki onun əsərlərində nə «artıq adam», nə də artıq detal vardır; faciənin prinsipləri baxımından hər şey yaxşı mənada ölçülüb-biçilmişdir.

Bədii yaradıcılıqdan danışanda «epizodik surət» anlayışına tez-tez rast gəlmək olar. Lakin unutmamaq lazımdır ki, belə surətlər, bir çox hallarda yalnız «özü üçün» hərəkət edən, hətta bir növ «gizlənpaç» oynayan obraz yox dərəcəsinədir. Burada bütün hərəkətlər, bütün surətlər, bütün fikirlər qarşıya qoyulan vahid ideyanın açılışına tabe etdirilmişdir. Təsadüfi deyil ki, Cavid dramaturgiyasındakı hər hansı bir obrazın əlaqə sistemini qırıb onu əlahiddə şəkildə ucaltmaq istəyi yalnız nəticələrin bəzisi ola bilər.

Bir anlıq xatırlayaq ki, «Şeyx Sənan» əsərində ikinci kor surəti bir mahnı oxuyur və əlavə olaraq, cəmiyi iki misra və iki söz söyləyir. Lakin buna baxmayaraq birinci pərdədə səslənən və:

*Nə eşq olaydı, nə aşiq, nə nazlı afət olaydı,
Nə xalq olaydı, nə xaliq, nə eşqi-həsrət olaydı, -*

Beyti ilə başlanan həmin mahnı əsərin axırında meydana çıxan ideya ilə tamamilə səsləşir və həmçinin bu ideyanın bitkinliyinə xidmət edir.

Yaxud «Topal Teymur» əsərindəki iki növbətçi surətini dinləmək üçün o qədər də vaxt tələb olunmur. Lakin bu az vaxt içərisində deyilən fikir və mülahizələr Cavid fikrinin açılışı istiqamətinə xeyli dərəcədə qüvvət və təkan verir.

H.Cavidin dramaturgiya yolu 25 ilə qədər davam etsə də, bu dramaturgiyanın bir çox nümunələrində neçə əsr ondan əv-

vəllərin hadisələri qələmə alınmışdır. Ümumiyyətlə, Cavid dramaturgiyası tarixin qərinə sərhədlərini, əsr hüdudlarını dağdan, zaman məhdudluğu bilməyən bir dramaturgiyadır. «Şeyx Sənan» faciəsinin mövzusu əfsanədən götürülmüş, «İblis» öz mənə və məzmunu ilə mifologiyaya söykənmiş, «Peyğəmbər»də VII əsrə müasir baxış olmuş, «Topal Teymur»da XIII əsrin yürüşləri əks etdirilmiş, «Xəyyam» orta əsrlərin müdrik fəlsəfi fikrinin tədqiqinə yönəldilmiş, «Knyaz»da inqilab illərinin mürəkkəb hadisələri qələmə alınmışdır. Şübhəsiz, H.Cavidin öz dramaturgiyası ilə yaratdığı bu cür zaman genişliyinə öləri yanaşmaq olmaz. Hələ onu da göstərmək yerinə düşür ki, ümumiyyətlə Azərbaycan ədəbiyyatında heç bir sənətkarın yaradıcılığında tarixin belə geniş mənzərələri inikas etdirilməmişdir.

Ola bilsin ki, tarixə bu cür səyahət Cavid üçün zaman, vaxt mənasında maraqlı olmuşdur. Yəni o, bütün keçmiş zamanı elə bir varlıq kimi nəzərə alırdı ki, bu vahid insanın ağıl, zəka çərçivəsində çox asan yerləşə bilirdi. Dramaturqa görə illər, əsərlər nə qədər çox və ya nə qədər görünməz olsa da, insan beyni, insan təfəkkürü onları öz düşüncəsində cəmləşdirməyə qabildir. Bu isə əhəmiyyətsiz məsələ olmayıb, tarixi adi formada qavramanın ən vacib bədii üsulu idi.

Digər tərəfdən H.Cavid dramaturgiyasında mövzu və ideya, diqqət və qayğı baxımından mərkəzi nöqtəni İnsan tuturdu. Cavid dramalarında müxtəlif əsrlərin adamları elə öz əsrlərində, yaşadığı illərdə təsvir olunurdu. Onlar üçün ömür sürdükləri vaxt intervalından çıxmaq məcburiyyəti yoxdur. Lakin maraqlıdır ki, bu adamlar öz əsrlərinə deyil, çox-çox sonralara aid bədii yaradıcılığın təhlil obyektı olmuşdur.

Beləliklə, H.Cavid dramaturgiyasında tarixilik anlayışının yaratdığı və keçmiş illərə aid olan bütün zaman və vaxt sərhədləri aradan götürülür. Şübhə yeri qalmır ki, Şeyx Sənan və Xu-

mar, İblis və Arif, Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid, Xəyyam və Sevda elə H.Cavidin müasirləri olurlar. Elə bu mənada Cavid geniş tarixi prosesdə tarixi insanı əsas götürürdü. O, sübut edirdi ki, əsrlər boyu hadisələr, mübarizələr həmişə müxtəlif olur. Lakin bu müxtəliflikdə hər şeyin təkanvericisi, hər şeyin təyinedicisi bir varlıq var ki, o da dəyişilməz qalır. Bu varlıq İnsandır.

H.Cavid dramaturgiyası öz işığını da məhz İnsan adlanan mənbədən almış və zəngin rəngləri ilə özü-öz yolunu işıqlandırmışdır.

1982

“MƏHƏBBƏTDİR ƏN BÖYÜK DİN”

«Məhəbbətdir ən böyük din» misrası Hüseyn Cavidin şah misralarından biridir. Məhəbbət ədəbiyyatın əsas mövzularından olmaq etibarilə Hüseyn Cavid sənətində də mühüm yer tutur. Onun bir çox lirik şeirlərində, «Ana» pyesindən «Xəyyam»a qədər, demək olar ki, bütün dramlarında məhəbbət duyğularına geniş yer verilib.

Hüseyn Cavid ilk dram əsəri olan «Ana» pyesinin hadisələrini də məhəbbət üzərində qurmuş və dramaturji fəaliyyətinə məhəbbət mövzusu ilə başlamışdır. Əsərin qəhrəmanlarından biri Qanpolad nişanlısı İsmətlə evlənmək arzusundadır. Orxan isə İsməti Qanpoladdan ayırmaq cəhdi ilə yaşayır. Əsərdə Qanpoladla İsmətin qarşılıqlı sevgisi onların bir-birilə söhbətində, danışığında deyil, daha çox İsmətin münasibətində meydana çıxır. Orxan İsmətə öz çılğın sevgisini elan edəndə İsmət Qanpoladı nəzərdə tutaraq qəti şəkildə deyir:

*Bütün dünya alt-üst olub dağılsa,
Ondan başqa sevdiyim yoxdur əsla!*

Bu, İsmətin sevgidəki böyülyü idi.

Hüseyn Cavidin sırf məhəbbət üzərində qurulmuş ikinci əsəri «Afət» pyesidir. Dramaturq bu pyesdə Afətin hiss və duyğularını əzab və narahatlıqlarını qələmə almışdır. Bu gənc qadın doktor Qarataya könül verəndə özünü ölümün qucağına atdığını tam dərk edə bilmir. Ən dəhşətlisi budur ki, Afət Qarataya daha dərindən bağlanmaq üçün qanuni əri Özdəmiri öz əlləri ilə məhv edir. Onun qəlbində sevgi və qəzəb, məhəbbət və intiqam yanaşı yaşayır.

Qaratay Afətın qəlbini fəth etdikdən bir müddət sonra onu atır. Afət ərini öldürdüynə və dəhşətli şəkildə aldıdığına görə iztirab keçirir. Lakin o, öz taleyindən daha çox məhəbbətinin ləkələnməsi, gözəlliyinin təhqir olunması haqqında düşü- nür. O, əsərin sonunda doktor Qaratayı öldürüb elə beləcə də deyir: «Sən məni unutdun, gözəlliyimi təhqir etdin, iştə gözəl- liyin intiqamını aldım». Əsərin də əsas ideyası, Afətın də böyüklüyü məhz bundadır!

Hüseyn Cavid xəyanətə qarşı o dərəcədə barışmazdır ki, hətta şeirlərinin birində vəfasız aşiqi amansızlıqla ittiham edirdi.

*Mənə anlatma ki, eşq, aləmi-sevda nə imiş?
Bilirəm mən səni, get, hər sözün əfsanə imiş.*

Hüseyn Cavidin «Uçurum» pyesində də ülvı məhəbbətin qorunması fikri aparıcı xətdir, ana xətdir. Lakin burada ön planda Afət kimi sevgisi, eşqi təhqir olunan Gövərçin deyil, sevgini, eşqi alçaldan Cəlal dayanmışdır. Cəlal Parisə öz sənət- karlığını təkmilləşdirmək arzusu ilə getdiyi halda, orada Anjel adlı bir qıza uyur. Bütün günlərini bu qızla eyş-ışrətdə keçirir. Başqa sözlə, rəssamlığa olan vurğunluğu, Gövərçinə bəslənilən eşqi «Fransa ərməğanı» ilə yüngül həyat keçirmək əvəz edir.

Maraqlıdır ki, dramaturq həqiqi eşqin timsalı olan Gövər- çinlə yüngül təbiətli Anjeli heç üz-üzə də gətirmir. Sanki Hü- seyn Cavid bu qarşılaşmanı həqiqi sevgi müqabilində münasib hesab etmir. Cəlal isə yenidən Gövərçinlə qarşı-qarşıya gəlir və qəribədir ki, bu məqamda Paris «səfiri» İstanbul sakini Gövər- çini «başqa bir eşqə uymaqda» təqsirləndirir. Bu, Cəlalin özünə bəraət qazandırmaq cəhdi idi. Lakin o da baş tutmayanda Cəlalin bircə yolu qalır: uçuruma tullanmaq!

«Afət» və «Uçurum» pyeslərindəki sevgi xətlərinin təhlili göstərir ki, Hüseyn Cavid üçün məhəbbətin təmizliyini, ülviliyini qorumaq müqəddəsdir. Məhəbbət, sevgi onun nəzərində çox yüksəklikdə dayanırdı və yalnız bu yüksəklikdən, bu zirvədən insanların daxilinə girmək, onları həyata, sağlam yaşayışa çağırmaq mümkün idi. Bu mənada Hüseyn Cavidin «Mənim tanrım» şeiri çox xarakterikdir. Bu şeir dramaturqun gözəllik və sevgiyə olan münasibətinin ən bariz və aydın nümunəsidir.

Bütün bunlarla yanaşı əslində bir cəhəti unutmamaq olmaz ki, Hüseyn Cavidin pyeslərindəki məhəbbət sujetləri bu və ya digər dərəcədə başqa ideya mətləbləri ilə bağlıdır. Yəni Hüseyn Cavid öz əsərlərində yalnız məhəbbəti təsvir etməklə kifayətlənmir. Dramaturqun qələmə aldığı sevgi hadisələri sənətkar fikrinin açılışına, dünyanın dərin məsələlərinə xidmət edir. Misal üçün, «İblis» faciəsindəki Arif-Rəna-Vasif xəttini ayrıcı sevgi xətti kimi təhlil etmək düzgün olmaz. Çünki Hüseyn Cavid bu üçlük arasında baş verən məhəbbət cərəyanı deyil, daha çox İblisin məhəbbət aləminə müdaxiləsi, təsiri düşündürür.

Digər tərəfdən Rənanı da sevgi hissləri o qədər maraqlandırmır. Rəna öz «baba»sının (atasının) intiqamını almağa səy göstərir. Onun Arifə yaxud Vasifə yaxınlığının da mərkəzində məhz bu hiss dayanmışdır. Rəna əsərin əvvəlində açıqca deyir:

*Ah, babam, bir də anlı-şanlı babam!
İntiqam almadan, inan yaşamam!*

İblis isə Rənanın bu niyyətindən istifadə edib «fəaliyyətə başlayır». İş o yerə gəlib çıxır ki, vaxtilə Arif İblisin ona təklif etdiyi altun və qurşunu rədd etdiyi halda, Rəna uğrunda mübarizədə öz altunu ilə öyünür və silaha əl ataraq, qardaşı Vasifi

öldürür.

«Knyaz» pyesində isə Knyazla Jasmen arasındakı sevgi macərələri əslində Knyaza qarşı yönəldilir. Gürcüstandan Berlinə gedən Jasmen, nəhayət, orada həqiqəti dərk etməyə başlayır, başa düşür ki, Knyazın ona bəslədiyi sevgi əyləncə xarakteri daşıyır. Jasmen:

*Altı ildir, yetər, oldum dustaq,
Məni Knyaz bir oyuncaq yaparaq
Şən saraylarda zəhər uddurdu,
Buraxıb gəldim o munis yurdu.*

- deyərək Knyazdan ayrılır. Beləliklə, Knyaz özünün son sevgisindən də məhrum edilir.

«Xəyyam» əsərindəki Xəyyam-Sevda xətti isə tamamilə başqa məna daşıyır. Unutmaq olmaz ki, pyesdəki sevgi sujeti məhz müdrik filosof insanın duyğuları üzərində qurulmuşdur. Deməli, Hüseyn Cavidin təsvir etdiyi məhəbbət hissləri fəlsəfi düşüncəyə doğru istiqamətlənməli idi. Belə də olur. Xəyyam-Sevda məhəbbətinin yüksək zirvəsində bu məhəbbət qırılır: Sevdaya zəhər verirlər. Belə bir məqamda Xəyyam söyləyir:

*Qalx, oyan! Ah, niyə susdun gözəlim?!
Hər təbiət, bəşəriyyət zalim...
Söylə, kimdən diləyim mən imdad?
Hər təbiət, bəşəriyyət cəllad!*

Beləliklə, «Xəyyam» pyesindəki sevgi xətti zalımlığa, cəlladlığa qarşı mübarizənin dayaq nöqtəsi olur.

Bütün bu nöqtələrdə də Hüseyn Cavidin saf məhəbbəti yüksək tutmaq ideali güclüdür. Əslində isə bunların hamısının

dan yuxarıda sənətkarın «Məhəbbətdir ən böyük din» fəlsəfəsi dayanır. Bu fikir isə öz başlanğıcını məhz «Şeyx Sənan» faciəsindən götürür.

Şeyx Sənan Xumarı yuxuda görür. Yuxu romantik qəhrəmanın bütün həyatını müşayiət edir. Şeyx Sənan İslam mühitində elə bir yüksək pilləyə çatmışdır ki, hamı ona pənah gətirir. Lakin dramaturq sübut edir ki, qəhrəmanın bu yüksəkliyi məhəbbət yüksəkliyi qarşısında mənasızdır. Təsadüfi deyil ki, Şeyx Sənan öz mövqeyindən imtina edir və Xumara səcdə etməyə gedir. Şeyx Sənan Xumara çatmaq cəhdlərində gözəlliyə, əsl məhəbbətə qovuşmaq cəsarətini nümayiş etdirir. Heç bir tənə, yalvarış, heç bir təzyiq, müqavimət onu bu yoldan döndərə bilmir.

Bütün yuxarıda qeyd etdiklərimiz bir daha göstərir ki, Hüseyn Cavid yaradıcılığında məhəbbət mövzusu əsas yer tutur. Görkəmli sənətkar öz əsərləri vasitəsilə məhəbbətin müqəddəsliyini qorumağa, onun qədrini bilməyə çağırır. Böyük qururla deyir: «Məhəbbətdir ən böyük din».

1982

AĞAC, DƏNİZ VƏ İNSAN

Hüseyn Cavid dramaturgiyasının bütün nümunələrində az və ya çox dərəcədə təbiətə bağlılıq vardır. Ancaq ümumi halda belə bir cəhət sezilir ki, dramaturq təbiətin hər hansı bir hissəsini, yaxud mənzərəsini əks etdirməyi qarşısına məqsəd qoymur; sadəcə olaraq təbiət obrazı onun yaradıcılığında müəyyən detal və əlamətlərlə psixoloji əhval-ruhiyyəni izləyir.

Cavid yaradıcılığında dramaturji hadisələrin başlanmasından əvvəlki təbiət səhnələri çox sakit görünür: «Səhnə Dağıstanda otlu, ağaclı kiçik bir bağça ərz edər» («Ana»), «Pək kənarda Xumarın odası gözə çarpar ki, pəncərəsindən saçılmaqda olan incə bir aydınlıqla nəzəri-diqqəti cəlb edər, ətraf ağaclıqdır» («Şeyx Sənan»), «Qarşıda böyük bir pəncərə, pəncərədən görünən son dərəcə baxımlı və çiçəkli gözəl bir bağça nəzərləri oxşar» («Topal Teymur») və sair. Hadisələrin inkişafında bu sakitlik də aradan qalxır, təbiətin çalarları ilə ictimai həyatın vəziyyətləri ahəngdarlıq təşkil edir.

Maraqlı cəhət ondadır ki, remarkalardakı təbiətlə, əsərlərdəki ictimai-əxlaqi ziddiyyətlər sanki qarşı-qarşıya qoyulur. Bir növ dramaturq həyat münaqişələrini təbiət hadisələri ilə müqayisə edir və insan dəyişmələrinin ciddi xarakterini meydana çıxarır.

Dünya romantiklərinin yaradıcılığında meşə, yaxud ağaclar toplusu obrazların bəzi xarakterik cəhətlərini açmağa xidmət edir. Hətta bir çox romantik qəhrəmanlar üçün meşə sığınacaq rolunu oynayır. Bu mənada H.Cavid yaradıcılığında ağaclar obrazların məqsəd və arzularına uyğun funksiya daşıyır. Həmin obrazlar bir çox məqamlarda dramaturji hadisələrin inkişafına, bəzən də kəskinləşməsinə müvafiq olaraq ağaclar-

dan daldalanma vasitəsi kimi istifadə edirlər. «İblis» faciəsindəki haydutlar ağaclar arxasından çıxaraq, əsərə daxil olurlar. Haydutlar Arif və Rənanı «arxa tərəfdə ağaclar arasında görünərək heyrətlə dinləyirlər». H.Cavid göstərir ki, müəyyən məqamda İblis və Elxan «ağaclar arasından çıxır», yaxud «Topal Teymur» əsərində Orxan və Olqanın söhbətini eşitmək üçün müxtəlif vaxtlarda iki dəfə «Dilşad ağaclar arasında görünür». Lakin bütün bunlarla bərabər məkan kimi «ağaclar aras» bir yerdə haydutların soyğunçuluq istəyini, bir yerdə Elxanın haqqı, ədaləti müdafiə məqsədini, üçüncü yerdə İblisin insanların daxilinə şər gətirmək cəhdini və nəhayət, digər bir yerdə Dilşadın qısqanclıq və həqiqəti bilmək marağını şərtləndirmiş olur. Bütün bunlar təbiətdən istifadə edən insanların həyat ideallarından asılı olmayaraq, təbiətə məxsus səxavət aktının təsdiqi deməkdir.

H.Cavidin romantizmində insanla təbiət üz-üzə gəlir. Bu mənada təsadüfi deyildir ki, dramaturqun əsərlərində təbiət, çox hallarda insanların yaşadığı evlərin pəncərələrindən görünür. «Şeyda» pyesində «Odanın qapısı balkona, pəncərələr isə bağçaya açılır», «Maral», «Şeyx Sənan», «Topal Teymur», «Knyaz» əsərlərində də məhz belədir. Romantik qəhrəman təbiəti bir çox hallarda pəncərələrdən seyr edir. Pəncərə insanla təbiət arasında dayanmışdır və bir növ H.Cavid dramaturgiyasında pəncərə, obrazların təbiətə, bəzən də bütövlükdə cəmiyyət hadisələrinə baxış bucağıdır. Necə ki «İblis» faciəsindəki bir remarka bu fikri təsdiq etməkdədir: «Qarşıda, səhnənin nəhayətində iki böyük göz (pəncərə) atəşlər, alovlar içində dəhşətli bir müharibə təsvir edir. Bir qaç zabit əldə durbin müharibə komandası ilə məşğul... gözlərin birində İblis, digərində Mələk görünür».

Bəli, iblislər də, mələklər də – hamı pəncərələrdən baxa

bilər və təbii ki, bu baxışlar onların mənəvi aləmləri, düşüncələri müqabilində müxtəlif səciyyələr daşır. Bu nöqtədə şərqüvvələr müharibə dəhşətlərinə səs verir, hətta təbiət hadisələrini belə dəhşətlərə haqq qazandıрмаğa yönəldirlər... Həqiqi insanlar isə vəhşətlərdən ayrılıb, təbiət səviyyəsindəki təmizliyə qayıtmağı ideal kimi qəbul edirlər. Təsadüfi deyildir ki, Cəlal («Uçurum») saf, təmiz, ləyaqətli olduğu vaxtlarda onu «rəngarəng gül dəmətləri» əhatə etmişdir. Lakin onun mənəvi eybəcərliyi meydana çıxanda sazəndə «son bahara məxsus çiçəklər və ağaclar» görünməyə başlayır.

H.Cavid yaradıcılığında dəniz və «Dəniz» tipi onun təbiətə münasibətinin yeni bir formasıdır. Bu axtarış «Şeyda» və «Afət» əsərində hovuz şəklində, «Şeyx Sənan»da «Kür nəhri», «Uçurum»da Bosfor formasında reallaşır. Bir çox məqamlarda isə şərti olaraq, dəniz özü əsərə daxil olur. Cəlalin kitabxanasının dənizə baxan iki-üç pəncərəsi var, «Afət» əsərindəki xi-yaban dəniz kənarında yerləşir və s. Maraqlıdır ki, H.Cavid ayrıca «Dəniz tamaşası» adlı bir şeir də yazmışdır.

Bütün bunlardan görüldüyü kimi H.Caviddə təbiət mənzərəsini rəssam kimi əks etdirmək yox, təbiətin hər hansı bir detallını cəmiyyət hadisəsi barədə fikir deməyə yönəltmək marağı daha güclü olmuşdur.

1983

C.CABBARLININ ROMANTİK QƏHRƏMANLARI

Cəfər Cabbarlı Azərbaycan bədii fikir tarixində sosialist realizminin görkəmli nümayəndəsi olmaqla bərabər, bir çox romantizm nümunələrinin də yaradıcısıdır. Burada, hər şeydən qabaq, söhbət onun dramaturgiya yaradıcılığından gedir. Əslində belə demək daha müqabildir ki, C.Cabbarlı dramaturgiya yaradıcılığına romantik sənətkar kimi başlamış, Sovet hakimiyyəti illərində bu sənət konsepsiyasını davam etdirmişdir.

“Solğun çiçəklər”, “Aydın”, “Oqtay Eloğlu”, “Od gəlini” pyeslərinin romantizm baxımından əsas səciyyəvi xüsusiyyətləri hansılardır və bu əsərlərin qəhrəmanları hansı bədii proseslərdən keçirlər?

İnsana münasibətdə onu qəbul və rədd romantizm ədəbiyyatında qoşa xətt kimi davamlı və sabitdir, həyat idealının ifadəsində “qabarma və çəkilmə”- rədd və sevgi ağıln və fikrin deyil, hissın və duyğunun təntənəsidir.

C. Cabbarlı dramaturgiyasında H.Cavid ənənəsi kimi yaşayan, yaxud Cavid kəşfi kimi yenidən təsdiq edilən bu ikilik, bu təzad mürəkkəblilik və dərkedilməzlikdən çox, fəlsəfi məqamdır, çıxılmaz vəziyyətin əksi deyil, ülvi, təmiz, bir az da çılpaq həyatın özüdür, onun bədii simmetriyasıdır.

“Solğun çiçəklər”də Bəhram Pəriyə üz tutaraq qətiyyətlə deyir: “Çəkil, çəkil məndən! Uzaqlaş! Mən Saraya aşıqəm, o da çoxdan mənə aşıqdır. Biz əhd etmişik”. Tamamilə aydın bir bədii həqiqət göz qarşısındadır: Bəhram Saranı sevir, onunla əhdini ən etibarlı güvənc yeri kimi qalxana çevirir. Hətta yenə deyir: “Rüzgar ancaq piydən yapılmış şamları söndürə bilər. Fəqət məhəbbət şamını, ruhani bir şamı söndürəməz”. Yenə

Saraya bəslənən sevginin büstü yüksəlir və onun ətrafında yanan məşəlin alovu görünür. Pəriyə qarşı tuşlanan etirazın kinli baxışları isə ovunmazdır. Pyesdə bu ikiliyin simmetriyası daha qatı boyalarla qabardılır: “Çəkil! Çəkil! Uzaqlaş məndən! Bir dəfə sənə dedim ki, künbədi-səmavi təzəlzül edib kürrəyi-ərz ilə toqquşsa da, yalın qılınclar quru sümüklərimə çarpıb iniltisi dağlarda əks-əndaz olsa da, bütün dünya qaranlıq bir məzarıstana dönüb bəşəriyyət məhv olaraq yer üzündə bir sən və bir də mən qalsam da, yenə Saranın qəbrini qucaqlayıb orada ölərəm. Amma sənin kimi, öz bacısının məhəbbətinə xəyanət edən bir qızı almaram...”

Bütün bu mülahizələrdə romantik təbiətə malik Bəhrəmin aydın təsəvvürləri ifadə olunmuşdur. “Əhd”in yalnız sehri deyil, həm də məsuliyyəti imtahan və sınaq qarşısındadır. Sevdiiyi qızı dünyaya bərabər tutmaq yox, ondan da üstün qəbul etmək məsləki heç bir xəyanət tanımır, hətta buna qarşı xəyanət də ittiham edilir. Saranın Bəhrama dediyi: “Mən yalnız sənin vücudunla fəxr edirəm” mülahizəsi də həmin münasibətlərdə tam aydınlıq yaradır. Bəhrəmin Saranı qəbul və Pərinin rədd əqidəsi öz təbii siması, qanunauyğun gücü və qabarıq vəziyyəti ilə görünür. Lakin hadisələr bu təbiilikdə inkişaf etmir.

Bəhrəmin daxilində həm Saranın çiçəklərini əzizləmək, həm də ona məxsus olan varidatı ələ keçirmək niyyəti qoşalaşır. Beləliklə, Saraya bəslənən sevginin köklərində çürüntü başlayır və romantik qəhrəmanlara yaraşmayan “hiyləyə qarşı hiylə” düsturu onun həyat devizinə çevrilir. Elə bununla da “Solğun çiçəklər”də hiylələrin döyüşü başlayır. Gülnisənin və Pərinin niyyətləri Bəhrama tam aydın olandan sonra o, Pəriyə deyir: “Mən, mən, mən Saradan əl çəkib səni istəyirəm”. Elə bu sözlərin ağızdan çıxması ilə Bəhrəmin təbiətində dəyişikliklər başlayır. Bəhrəm özü də bunu hiss edir: “Ah! Özümü nə

təhlükəli dolaba saldım. Danışdıqca sanki bir qüvvə məni ona doğru cəlb edir. Şeytanlarmı mənim ürəyimdə qüvvətlənib məni bədbəxt, köməksiz Saraya xəyanət etməyə təşviq edirlər”. Belə bir proseslə Bəhramın qəbul və rəddinin ünvanında yerdəyişmə baş verir. Yerdəyişmənin ilk və son mərhələsində isə Pərinin sınağı aparıcı və həlledici məqam kimi görünür.

İLK MƏRHƏLƏ:

“**Pəri.** Saranın başqa bir evə köçürülməsinə razısanmı?

Bəhram. Pəri! Sara bizə mane ola bilməyəcək. Yetimdir. Onun ürəyini sındırmamalıyız. Hər halda bir gün səbr edəriksə gözəl olar”.

SON MƏRHƏLƏ:

“**Bəhram.** Pəri! Getmirəm, bura gəl. / Əlini ona uzadır, sərxoş kimi / Bir dəfə ki, mən səni sevmişəm, sevmişəm. Əl də çəkmərəm, sözümdən də çıxmaram.

Pəri. Sübut olaraq mən Saranı bilmərrə bu evdən çıxarılmasına razı olmağımı istəyirəm.

Bəhram. Pəri! Mən sənə deyirəm ki, səni istəyirəm, daha Sara bizə heç bir şey edə bilməyəcək, elə bil ki, bir qulluqçudur evdə saxlamışsınız, fəqət israr edirsənsə, əlbət ki, sözünü sındırmıram”.

Hadisələrin inkişafı zamanı tam əksiklik də baş verir. Əsərin əvvəlində Pəriyə “Çəkil, çəkil!” – deyən Bəhram sonra “Əbdül, sən allah məndən əl çək, hər saatda yüyürsən Sara...” söyləyir və Saranı rədd edir.

Pyesin dördüncü məclisində isə Saranın ölümü verilir. Bəhram bunu eşidəndən sonra tam peşmançılığını nümayiş etdirir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, ümumi prosesdə Saranın becərdiyi güllər – çiçəklər xüsusi rol oynayır. Belə ki, əsərin əvvəlində Saranın çiçəkləri sevməsi, hətta Bəhramın da bu

çiçəklərə marağı verilirsə, Bəhramın dəyişildiyi vaxt Sara çiçəklərlə tək-tənha qalır: “Ax çiçəklər! Sizsiniz mənim xoşbəxt günlərimin yadigarı, siz bizim əhdimizin şahidisiniz. Həmin əhdi gördünüz. Bəs indi görürsünüzmü mənə nə eləyirlər?”

Beləliklə, çiçəklər Bəhramla rəqabətdə qalib gəlirlər. Onlar Saranın təsəllisi kimi yaşayırlar, Sara öləndən sonra isə solmağa başlayırlar. Saranın ömürlük köməyi, çiçəklərin də sadıq xidmətçisi Əbdül kişi yüksəlir: “Vay, xanımın gülləri necə solub? Ömrümün axırına kimi qoymaram onları solsunlar / Durub gəlib su verir. /».

Saranın ölümündən sonrakı mərhələ Bəhramın əvvəlki taleyə qayıdışı kimi meydana çıxır. Lakin bu qayıdış yalnız çiçəklərə münasibəti ilə səciyyələnir: “Ah! Ah! Sevimli Saranın gözəl çiçəkləri! Niyə belə məhzun, niyə belə solğunsunuz? hanı sizin keçmiş lətafətiniz? Bəs hanı Sara? Siz ki, bir zaman səadət və keçmiş bəxtiyar günlərin yadigarısınız. Hanı bəs mənim əmim qızı! Ah, çiçəklər, nə qədər siz sevimli idiniz! Sizi mən sinəmin içərisində saxlayacağam”.

Bu məqamda romantik təbiəti ilə ucalan Bəhram romantik simvolla da qarşılaşır. O, Saranın xəyalı ilə üzləşir və bu xəyalın gəlişindəki qorxunluğa bürünüb deyir: “Çəkil! Çəkil! Əl çək məndən! Mən deyiləm müqəssir! Məni aldatdılar!” Üstəgəl yeni bir məqam; Bəhram Pərinə itələyir: “Odur, bax! Nə qədər məhzun! Nə qədər sevimli! Çəkil, çəkil, uzaqlaş məndən! Mən onunkuyam”.

Bəhram əsərin əvvəlindəki vəziyyətə qayıdır və aldanışlarının nəticəsi olaraq Pərinə tutub boğur.

“Vəfalı Səriyyə” əsərinin finalına nisbətən belə bir sonluq həm həyatın, həm də bədii risqin ifadəsi olur. Belə ki, “Vəfalı Səriyyə” pyesinin hələ ilk pərdəsində divardan xəncər və tapança asılmasına baxmayaraq, heç sonra da xəncər parçala-

mır, tapança isə açılmır. Bunların hamısını həbs olunma mərasimi əvəz edir və deməli, hələlik C.Cabbarlı dramaturgiyasında romantizmin mənəviyyat nəbzi döyünmür.

“Solğun çiçəklər”dəki Bəhramdan isə fərqli olaraq Aydın eyni adlı pyesin lap başlanğıcından yüksək idealların şərhçisi kimi çıxış edir: “Mən istəyirəm, bütün dünya mənimlə hesablaşsın, küçələrdən keçərək Aydın gəlir deyə xalq məni barmağı ilə göstərsin. Mən istəyirdim əyilmədən kimsə yanımdan keçməsin. Mən istəyirdim bütün bəşəriyyət mənim fikrimə tapınsın...” Suxayın dediyi kimi, bu, allahlıq iddiası idi. Yüksəlmək arzusu Aydınla “Mən istəyirəm sevdiyim məni sevməsin” inamını da əmələ gətirmişdir. Bütün bunlar isə Gültəkinin həyatından keçib gedir.

Aydın həqiqətdir ki, Aydınla Gültəkinin sevgisi əhd-peymanlı bir sevgidir. Aydınla Gültəkinin qəbulu əyilməz qürura arxalanır. İlk mərhələdə belə bir qürura əvəz də elə Gültəkin ola bilir. Bu həqiqət Gültəkinlə Dövlətin dialoqunda peallaşır:

“Gültəkin. Uzaq!...

Dövlət. Gültəkin!

Gültəkin. Çəkil! Uzaq məndən”

Gültəkin onun heysiyyətinə və mənliyinə toxunan Dövlət bəyi qəti rədd edir. O, hətta xatırladır ki, mən Aslan bəyin qızıyam və mənə toxunmağa heç kəs cürət etməməlidir. Bundan başqa Gültəkinin daha ciddi əsası var: “Dövlət bəy, səni and verirəm dünyada nəyi əziz tutursan ona! Biz bir-birini sevirik, yarı aç, yarı tox dolanırıq. Sən bizim bu sakit məişətimizi pozma! Mən ərimə xəyanət edə bilmərəm”.

Məhz bu böyük sevginin nəticəsidir ki, Gültəkin heç bir xəyanət tanımır. Bütün varlığı ilə ona sadıq olan Aydınla namusunu qorumağı ən uca, ən ali vəzifə hesab edir. Buna görə də Gültəkinin Dövlət bəyə söylədiyi: “Uzaq!... Çəkil!.. Uzaq

məndən.” sözləri və bütövlükdə onu rədd təbii və inandırıcı görünür.

Bunlardan üç ay sonra – ikinci mərhələdə isə başqa hadisələr baş verir:

“Dövlət. Getmirsən ki?

Gültəkin. Heç özüm də bilmirəm nə eləyim?

Dövlət. Özün bil! Qolbaqlar gedər hayıfdir. Mən istəyirəm yadigarlıq qalsın. Sonra demə ki...

Gültəkin. Getməyinə gedirəm, amma qorxuram sonra deyərlər, bunlar haradan? Həm də Aydın... Ox, yazıq! Bizim aramızda bir şeylər olduğundan şübhələniir”.

Beləliklə, Dövlət bəyi rədd, onu qəbulla əvəzlənir. Bununla da Gültəkin öz mənliliyini ləkələyir, vüqarını sındırır, Aydının taleyinə yanmaq istədiyi bir məqamda ona xəyanət edir. Hətta bunları dərk edəndən sonra belə yenə Dövlət bəyə üz tutaraq “gedək!” – söyləyir.

Bütün bunları duyan Aydın da dəyişilir. O, evinə gətirilmiş gülləri Gültəkinin üzünə çırpır: “Məni oynaş çiçəkləri ilə bəzəmək!” “Solğun çiçəklər”dəki evdə böyüdülmən, evdə nazı çəkilən çiçəkləri “Aydın” pyesində yad adam tərəfindən alınaraq evə gətirilən çiçəklər əvəz edir. “Solğun çiçəklər”də onları qorumaq üçün üstündə əsilsə də, bu çiçəklər yerə tökülüb dağılırlar, “Aydın” pyesində isə yad çiçəklər Gültəkinin üzünə çırpılır. “Solğun çiçəklər”də bəslənən güllər sədaqətin rəmzidirsə, “Aydın”dakı çiçəklər xəyanətin şəklidir. Aydını başqa cür danışdıran da elə məhz bu xəyanətdir: “Ox, bu dünya məni məhv etdi, ey uca pərvərdigarım, bu həqiqət yarasalarına, bu insan kölgələrinə vermək üçün riyadan başqa bir şey bulmadınmı? Allah, allah, niyə bir hərəkətlə bütün dünyanı alt-üst etməyə, bütün bəşəriyyəti qarışqalar kimi tapdalayıb məhv etməyə müqtədir deyiləm!”

Əsərin əvvəlində “Mən istəyirəm ki, bütün bəşəriyyət mənim fikrimə tapınsın” mülahizəsini söyləyən Aydın indi qüdrətsiz bir adam kimi çıxış edir. Əsərin əvvəlində allahlıq iddiasında olan Aydın indi allaha pənah aparır. Lakin bunlara baxmayaraq, Aydın həm də daha çox həyatla bağlı, həm də əvvəlki kimi yüksək olan həyat devizini elan edir: “Mən bir həqiqətəm, mən bir heç deyiləm”.

Aydın “bütün həqiqətlərə göz yuman, bütün xəyalları həqiqət görəndə zavvalı bəşəriyyəti” ittiham edir. Bu mənada onun əlindəki əzik çiçəyi dəzgahın üzərinə sancması və sonra da dəzgaha çırpılması rəmzi səciyyəyə daşıyır. Bu məqamlarda Gültəkinin xəyalı onun gözləri önündə dayanır. Yalnız bundan sonra Aydın öz ideali naminə yeni bir addım atır: “Üsyan... bütün bəşəriyyətə qarşı, bütün adətlərə, qanunlara qarşı... bütün kainata, aya, günəşə, ulduzlara hətta kainatın özünə, bu mənəvi jandarmaya qarşı üsyan qaldırılmalıdır”.

“Solğun çiçəklər”də Saranın xəyalı Saranın ölümündən sonra səhnəyə gəlir və Bəhramı dəyişdirir. “Aydın” faciəsində Gültəkinin xəyalı ayrılığın nəticəsi kimi görünür və yalnız Aydında deyil, Gültəkinin özündə də dəyişiklik yaradır. Gültəkin öz peşmançılığının faktı kimi deyir: “O vaxtdan mən həyatımı bitirmək üçün iki dəfə özümü vurdum, lakin güllə düz işləmədi”.

Bu məqam “Vəfalı Səriyyə”də açılmayan güllənin təkrarındır? Hərgah eləcə qalsa idi, bəlkə də, bunu eyni bir vəziyyət kimi mənalandırmaq olardı. Lakin hadisələrin inkişafından başqa bir nəticə hasil olur. Yəni “Aydın” faciəsinin üçüncü mərhələsi tam qətiyyətlə təsdiq edilir.

Aydın son pərdədə ömrünün əvvəlinə qayıdır. Hətta Gültəkinə əvvəlkindən də artıq məhəbbət ishar edir. O, “Son qərargah”dakı kazinodakı alqı-satqı mərasimini də unudur

“Gültəkin! Siz heç bir vaxt bu qədər gözəl olmamışsınız”. Elə Gültəkin də əvvəlki əhval-ruhiyyədə qalmış, on il bundan əvvəl Aydının çaldığı tarın havasına köklənmişdir. Bu aşkar duyğuların müqabilində Gültəkin Aydına üz tutaraq deyir: “Uzaq... Uzaq məndən. Toxunmayın mənə...” Vaxtilə Dövlət bəyi ittiham edən ruh indi Aydına qarşı çevrilmişdir? Bəs elə isə Gültəkinin xəyalının gəlişi ilə əsərə və Aydının taleyinə nə əlavə olunmuşdur? Məgər düz tuşlanmayan atəşin xoşbəxtliyinin Gültəkinin yeni bir bəxtliyimi əvəz etməlidir? Yox! Gültəkinin rəddində əvəzedilməz bir məhəbbət vardır. Çünki o, zəhər içmiş və Aydına öz bildirişində qətidir: “Mən sənin dodaqlarını zəhərləmək istəmirəm”. Aydın da elə bu səviyyədə dəyişilmişdir: “Mən bütün həyatım odlar, qiyamətlər, cəhənnəmlər içərisində belə çırpınarkən sənin xəyalınla yaşayırdım. Ona gah nifrət, gah pərəstiş, gah şikayət edirdim”. Ona görə eyni səviyyədə deyirik ki, Gültəkinin zəhər içməsi Aydına nifrətdir, onu özündən uzaqlaşdırması pərəstişdir, zəhər içməsi barədəki etiraf isə şikayətdir. Bu sonluqda Aydının devizi də dəyişir: “Artıq mən bir həqiqət deyiləm, mən bir heçəm”. Bu sözdən sonra Gültəkinin zəhərli dodağından öpür və deməli, Aydın da ölür.

Aydının həqiqət olması ideyası fərdi səciyyə daşıyır və kollektivi əhatə edə bilir. Daha geniş miqyaslı ifadə forması “Oqtay Eloğlu” pyesində tapılmışdır. Hətta burada dəzgah kürsüsünü də daha geniş məkan tipi – teatr sahəsi əvəz edir. C.Cabbarlının idealı da aydın və böyükdür: adamları meyxana söyləməkdən, qumar oynamaqdan ayıraraq teatra gətirmək! Meyxana “çırtmışqlarını” aktyor jestləri ilə, qumar hərbə-zorbalarını səhnə intriqaqları ilə əvəz etmək!

Eyni zamanda, maraqlıdır ki, dramaturq teatr səhnəsinin hündürlüyündən rəmzi detal kimi də istifadə edir. O, xalqı yüksəkliyə qaldırmaq məqsədində sabitdir: “Gələcək bir gün ki,

zavallı kütləni də həmin yüksəklikdə görərsən”.

“Vəfalı Səriyyə”də Rüstəmin və Səriyyənin umudu Allahdır: “Allah, bu zülmərə şahid ol! Sənəlcə ürəyimizdə bəslədiyimiz ümidləri məhv etmək istəyirlər” və yaxud “Bircə ümidim qalır ki, o da şəriətimizdir”. “Solğun çiçəklər”də isə hiyləyə arxalansa belə Bəhram qüvvətli görünmək istəyir. Aydın bütün bəşəriyyəti özünə tapındırmaq məsləkinə çalışır, aləhlıq iddiasında olmasını hələlik başqası ona deyir. Oqtay isə ucalığı barədə özü söyləyir: “Mən bu yolun rəhbəri, mən bu cəbhənin komandanı, mən dörd divar arasına alınmış bu rəngarəng həyatın tanrısı olacağam”. Bu mənada Oqtay sələflərindən o səviyyədə fərqlənir ki, səfil olduğu bir vaxtda yenə özünü “səfillər padşahi” adlandırır. Yuxarısı tanrı, imkan olmayanda padşah.

Oqtay əsərə teatra vurğun kimi daxil olur. O, əvvəlcədən elan edilmiş tamaşanın baş tutması üçün bütün vasitələrdən istifadə edir. Hətta barmağından üzüyünü də çıxarıb verir, anasını və bacısını nəzərdə tutaraq, “mən qocaman bir xalqı, onun səadətini, gələcəyini iki nəfər qadının istirahətinə fəda edə bilmərəm” mülahizəsini də söyləyir. Çünki Oqtay özü dediyi kimi “sənət düşkünü”dür. Ancaq Oqtayın daha böyük bir arzusu da var: səhnədə “əziz, sevimli bir yavru” görmək!

Belə bir qız tapılmışdır, amma bu qızı – Firəngizi teatra yaxın buraxmırlar.

Oqtay başına çiçəklər səpiləcəyini arzuladığı bir vaxtda Firəngiz ona çiçək bağışlayır. Oqtay çiçəkləri öpərək sevgisini ifadə edir. O, son dərəcə səmimidir: “Mən dünyada qarşısında əyləcəyim, mənliyimi sarsıdacaq bir qüvvət təsəvvür etmərdim. Mən bir yumruğumla bütün kainatı alt-üst edəcəyimi düşünürdüm. Fəqət şimdiki hiss edirəm, elə bir qüvvət var ki, mən ona qarşı gücsüzəm”.

Bundan sanra pyesdə həqiqət və saxtakarlıq üz-üzə qoyulur. Aşağıdakı kiçik dialoq belə bir xəttin başlanğıcına çevrilir:

“**Oqtay.** Firəngiz, mən bilirəm ki, sən heç bir zaman aktrisa olmayacaqsan.

Firəngiz. Siz mənə söz vermişdiniz ki, o bıçaqla Amaliyanı öldürdüyünüz yeri də mənə öyrədəcəksiniz.

Oqtay. Firəngiz, get, yavrum! Sən bu yapma həyata alışma... Gördüyün bu gözəl paltarlar, parlaq cavahirat, sevimli adamlar hamısı boyalı, hamısı yapmadır. Orada padşahlıq edər, fərmanlar verər, altunlar paylayarlar, çıxınca bir parça çörək arar da, bulmazlar. Sən bu həyatın görünüşlərinə aldanma! O, bir həqiqət deyil, elə görünür, o, bir oyuncaqdır”.

Aydınla müqayisədə Oqtayda həyata tam ayıq münasibət hakimdir. C.Cabbarlının yeni romantik qəhrəmanı nəinki özünü həqiqət hesab etmir, hətta hər şeyin yapma, saxta olduğunu da başa düşür.. Həqiqətlə saxtakarlığı tanımaq istəyində Oqtay son dərəcə güclü görünür.

Saxtakarlığın nümayişi:

«**Firəngiz.** Oy! Qorxdum! Axır nə cür olur ki, bıçaq düz gəlir, amma batmır.

Oqtay. Bax, belə gəlir, sonra əyilib bıçağın dəstəsi sizə toxunur. Yapma bir ölüm! Öyrəndinmi?»

Oqtayın Firəngizə müraciətində həqiqətin təsdiqi:

“Çəkil! Allah eşqinə, çəkil! Bir daha mənim gözlərimə görünmə! Mən artıq gedir, həm əbədilik olaraq gedirəm. Mən səfillər padşahı idim, yenə o olacağam!”

Davamı:

“Yox, yox, burax, bu yapma həyatı! Mən böyük bir idealı kiçik bir oyuncaq görmək istəmirəm. Bu yapma dünyadan uzaq, uzaq parlaq bir həqiqət!”

Sonu:

“Uzaq, bu yapmalıqdan, uzaq! Bir həqiqət ol! Mənə də bu həqiqəti anlat! Mən onu arayıram, onu bilməliyəm, öyrənməliyəm. Bax, belə! / Bıçağı, doğrudan da, Firəngizin köksünə sancır./

Xatırladaq ki, bunlardan birincisi əsərin əvvəllərində, digəri isə sonunda baş verir. Əslində Firəngizin öldürülməsi Oqtayın saxtakarlığa qarşı ən sərt, ən amansız, həm də ən son üsyanı idi.

Daha ciddi məqam ondadır ki, C.Cabbarlının bundan əvvəlki pyeslərində rəddin ünvanı aydınca bilindi ki, onun mahiyyəti də asanca seçilirdi. Bəhrəmin Pəriyə dediyi: “Çəkil! çəkil! Uzaqlaş məndən!” – sözlərində, Gültəkinin Dövlət bəyə söylədiyi: “Uzaq!.. Çəkil! Uzaq məndən.” – mülahizəsində fikir müstəqimdir. Ürəyin qəbul etmədiyini dil də qəbul etmir. Gültəkinin Aydını “Uzaq... uzaq məndən. Toxunmayın mənə” müraciətində isə mətləb ifadədə deyil, sətraltı mənədadır, ürəyin istədiyini qorumaq məsuliyyətindədir: Gültəkin Aydını zəhərləmək istəmir! “Oqtay Eloğlu” pyesində əvvəlki formalar deyil, məhz sonuncu forma inkişaf etmişdir. Çünki Oqtayın bütün mərhələlərdə Firəngizə dediyi: “get, yavrum”, “Çəkil! Allah eşqinə çəkil!”, “Uzaq bu yapmalıqdan, uzaq!” mülahizələrindəki inadkarlıq tərəddüdsüz qəbulun nümayişidir.

Oqtayın səhnəyə və Firəngizə sevgisi bir-birindən ayrılmazdır. Yəni səhnə ilə Firəngiz rəqabətin qütbləri deyildirlər. Onlar Oqtayın xarakterini təyin etməkdə birgədirlər.

Oqtay birinci mərhələdə öz sevgisinin təntənəsini yaşayır. On il çəkən ikinci mərhələdə Oqtay Firəngizdən və səhnədən ayrılmışdır. Bu müddət Oqtayın Sibirə sürgün edilməsi, Firəngizin özgəyə ərə verilməsi və ondan ayrılması ilə səciyyələndir. Oqtay “səfillər padşahı” olmuş, Firəngiz isə biçərə bir hala düşmüşdür. Bəhrəmlə Sara, Aydınla Gültəkin arasındakı məhəbbət

qırıldığı kimi, burada da Oqtayla Firəngiz / həm də səhnə! / arasındakı ülvi duyğular uçuruma yuvarlanır. Firəngiz Sevərə deyirmiş ki, “Mən sənin qardaşını sevirdim, hər ikimiz bədbəxt olduq”.

Üçüncü mərhələ Oqtayın yenidən səhnəyə dəvət edilməs ilə başlayır və səhnədə tamamlanır. Orada Oqtay “para” fəlsəfəsinə inamını ifadə edir və bacısı Sevəri tanımadığı halda deyir: “Paran yox, kimsə səni almayacaqdır”. Bu əqidəyə tabe olan Oqtay yenidən səhnədə, Firəngiz isə tamaşa salonunda görünür. Oqtay hələ səhnədə danışmamış Firəngiz danışmağa başlayır: “Ox, Nərgiz! bədbəxt həyatımın qaranlıqları içində illər uzununu eşqini bəsləyib, gecələr bir məbud kimi xəyalını qurduğum bir adamı... Of, xatirat... Nərgiz anla ki, mən onu sevirdim».

C.Cabbarlının romantizm ənənəsinin davamı kimi, xəyali görünüşdən sonrakı mərhələ yenidən əvvəlki məhəbbətə qayıtma (“Solğun çiçəklər”), yenidən üzləşmə (“Aydın”) və yenidən qarşılaşmadır (“Oqtay Eloğlu”). Bu həqiqət “Oqtay Eloğlu”da Amaliyanı oynamaq etirazını görən Firəngizin təşəbbüsü və nümayişkarənə elanı ilə baş tutur: “Mən bu rolu oynaram”. Sonra isə bütün təqiblər rədd edilir: “Gəldim, artıq arxam bir uçurumdur, geri dönə bilmərəm, çəkiliniz! Zəhərli gülüşlər altında yüngül bir yaramaz kimi geri qayıtmaqdanısa, bu ananın doğma yavrusu mənəm, mən oynayacağam!”

Beləliklə, Şillərin “Qaçaq” əsərinin tamaşası başlayır. Baş rolları – Karlı Oqtay, Amaliyanı Firəngiz təqdim etməlidir. Ancaq onlar öz rollarını, tamaşaçıların heç vaxt görmədikləri rollarını oynayırlar. Firəngizi görən Oqtayın dodaqlarından Karlıın sözləri deyil, sevgi iztirabları süzülür: “Of! Uzaq, aman ayırın onu məndən”. Nə Moor, nə Amaliya, nə də Suflyor Oqtayı geriye döndərə bilmirlər.

Suflyorun həyəcanında dəhşətli faciənin iştirakçısı var: “Oğlun qaçaqların başçısıdır. (Təkrar edir.) Oqtay! (Təkrar edir.) De də!” Bir az sonra yenə eyni həyəcan: «Kar! Sözlərini söylə də!”

Firəngiz də bu vəziyyəti yaşayır: “Oqtay, neçin belə eləyirsən? Sözlərini söylə də! Yaxud «Oqtay, əzizim, biz səhnədəyik”. Və yaxud: “Oqtay! Nə danışırısan? Sən mənə öldürməlisən. Mənim artıq sözüm qalmamış”.

Bununla da səhnə öz səhnəliyindən çıxıb həyat meydanına çevrilir: həqiqi ölüm baş verir. C.Cabbarlının romantik qəhrəmanı romantizm qəhrəmanlarına xas olan cəsarətlə çıxış edir.

C.Cabbarlının “Od gəlini” pyesi onun yaradıcılığında romantizmin ən parlaq nümunəsidir. Bu əsərdə dramaturqun bütün əvvəlki əsərlərində müşahidə olunan poetika-struktur əlamətləri inkişaf etdirilir və bir növ “yekun aktı”na çevrilir.

Pyes Elxanla Solmaz arasındakı sevgi duyğuları ilə başlayır. Ancaq əvvəlki əsərlərlə müqayisədə Solmazın mövqeyi fərqlidir: “Mən heç bir zaman sənin ola bilməyəcəyəm. Çünki mən odlar gəliniyəm, adətimizcə mənim nişanlım ölkənin ən zəngin və güclü bir adamı olmalıdır ki, o da indilik Altunbaydır”.

Dramaturqun əvvəlki əsərlərində altun və ona münasibət davamlı bir xətt kimi uzanıb gedirdi. Bəhrəmin pul eşqinə düşdüyünü yaxşıca bildiyinə görə Pəri onun haqqında “Bəli, yavaş-yavaş topa ilişib çabalarsan” deyirdi. Aydın öz əməliyyatını qəti bildirirdi: “Əsrimizdə şöhrət və böyüklük qapalı bir evdədir ki, yiyəsi altun, açarı təsadüf, qorucusu isə ölümdür”. Oqtayın da “para” fəlsəfəsi aydındır. “Od gəlini” əsərində də Altunbay Elxana belə bir təklif verir: “Halbukü mən sənə mənəvi qüvvət və cəsarətini maddi köməyimlə gücləndirə bilərdim. Sən doğruçu bir peyğəmbər də olsan, altunsuz bir iş görə bil-

məzsən". Bütün bunlar vahid, nizamlı bir mənzərədir. Məhz Altunbay adının özü də bunun nəticəsi kimi meydana çıxmışdır.

Elxan ilk addımından qüvvətli şəxsiyyət kimi təqdim edilir. Sanki onun məğrurluğu Solmazın "Mən ərlərdə qüvvət, qüdrət və cəsarət sevirəm" arzusunu bildirməyə ruhlandırmışdır. Elxanın gücü isə onun idealındandır: "Mən mızrağımı qırmadan bu qanlı heykəlin dayaqlarını qıracağam. Mən onun dayandığı qüvvət və altun hökmranlığını devirəcək, bütün dövlətləri, hökumətləri, adətləri, qanunları, dinləri və onların yaratdığı bütün əski dünyanı uçuracaq, bu həyat bayquşlarının məzarlığı üzərindən azad diləklər və azad vicdanlar dünyasına doğru çiçəkli bir yol salacağam". Elxan öz gücü ilə dünyaya qarşı da dayana bilir və Solmazı nəzərdə tutaraq deyir: "And içirəm ki, mən son günümədək onu bütün varlığımla bütün dünyaya qarşı qoyacağam".

Elxanın qüvvətli şəxsiyyət kimi görünməsi onun sözlərində deyil, mübarizəsində öz reallığını tapır. Həmçinin müxtəlif mərhələlər keçirir. O, ilk dəfə Altunbaya deyir: "Mənim üçün dünyada qanun adlı bir şey yoxdur. Ən böyük qanun şəxsi azad diləkləridir. Altunlarınızı saxlamaq, haqsızlığımızı doğrultmaq, ağılığınızı bərkitmək üçün uydurduğunuz yapma qanunları, yalan dinləri mən tanımıram. Mənim tanrım, başqa-larına zərər verməz azad diləklərdir".

Göründüyü kimi, əvvəlcə altuna, ədalətsizliyə və dinə qarşı çıxış edən Elxan azad arzuları daha üstün tutur və onu öz tanrısı hesab edir.

Aqşin Elxanla mübahisəyə girişib, onu öz mövqeyindən döndərmək istəyəndə, Elxan daha kəskin olur: "Mənəm yer üzündəki həyat və səadətin yaradıcısı. Mənəm göylərin mənəvi varlığındakı qüvvət və iqtidarın mənə və mahiyyəti. Mənəm allah, allah mənim özümdədir".

Artıq Elxan özünü allah hesab edir. Bu, yalnız C.Cabbarlı dramaturgiyasında deyil, ümumiyyətlə, Azərbaycan romantizmində qəhrəmanın irəliyə doğru ən böyük addımı idi. Vaxtilə H.Cavidin “İblis” faciəsində İblis belə deyirdi: “Dünyada əgər varsa rəqibim o da allah!..” Beləliklə, İblis allahı özünə rəqib hesab edirsə, Elxan “Mənəm allah” söyləyir. Bu mənada Elxan C.Cabbarlının öz qəhrəmanlarını da ötüb keçir.

Elxan romantizm üçün xas olan – sonadək öz mübarizəsindən dönməmək-idealına yiyələnmişdir. Öz istəyində öz vüqarını yaşadan Elxanı heç bir qüvvə, heç bir nəsihət, heç bir yalvarış yolundan döndərə bilmir: “Azad, mənimsiz, məsud bir dünya-budur mənim yolum! Budur mənim qanunum. Azad istəklər, azad diləklər, azad hərəkətlər, budur mənim qanunum. Azad sevgilər, qorxusuz, pak və azad vicdanlar. Budur mənim allahım”. Aqşını axtarıb tapmaq istəyən Elxan onun ibadətini görəndə peşmançılıq nidasına bürünür: “Uzaq! Uzaq! Xəyallar.... Ümidlər... Of... Qəhr olası tale, qəhr olası tale”. Bu anda Aqşının yalvarışı belə Elxanın önündə heç və gücsüzdür.

Elxan Solmaza sevgisində dönməzdir. Əslində heç dönmək də mümkün deyildir, çünki Elxan onun haqqında deyir: “ Odur, yürütdüyüm mübarizə karvanlarına yol və hədəf göstərən işıqlı dan ulduzu!” Elxan Solmazın “od bağına” atılacağını eşidib, onu istilaçıların əlindən almağı qərarlaşdırır və bu yolda heç bir qorxu, çətinlik onu sarsıda bilmir. Ölümün özü belə onun qarşısında bir heçdir: “Mən çox düşündüm, Qorxmaz, indi sən düşün. Bütün həyatım uzun xəyalına pərəstiş etdiyim o, illər boyu eşqini könlümdə, adını dilimdə gəzdirdiyim o, bu yırtıcı odların acılı qoynunda, mənasız cəhənnəmin qızmar dişlərində məhv olur. Mən də məhv oluram. Siz artıq gedin, mən bir də qayıtmayacağam”.

Elxan bu məqamda özünü müəyyən bir an gücsüz hesab

edir: “Ana təbiət, nə üçün məni gücsüz, bacarıqsız bir insan yaratdın”. Yalnız özü üçün deyilmiş, heç kəsin eşidə bilməyəcəyi daxili hiss və duğuların ifadəsinə çevrilən həmin sözlər son dərəcə davamsızdır. Hərgah belə olmasaydı və Elxan öz zəiflik simasında qalsaydı, o halda C.Cabbarlı romantizminin bu qəhrəmanının əvvəlki qəhrəmanlarından heç bir fərqi olmazdı. Çünki Bəhrəmin, Aydının və Oqtayın xarakterinə bir zəiflik hakimdir. Məhz bu zəifliyin nəticəsi idi ki, Sara da, Gültəkin də, Firəngiz də ölümə məhkum olurlar. Nə qədər qəribə olsa belə Oqtay özü ölümün – cinayətin səbəbkarı olduğuna görə əvvəlki qəhrəmanlarından bir az üstündür. Elxan isə öz sələflərindən çox-çox irəli getmişdir:

“**Solmaz.** (birdən sərt bir dönüşlə): - Sən, ey məqsədinə doğru həşərat kimi ayaqlar altında sürüklənən dili bağlı, əli zəncirli, gücsüz, məhkum qul! Mən ölürəm. Lakin sən torpaqdan qalx! Son nəfəsinde bil ki, mən səni sevirdim. (Solmaz qəti gedişlə oda atılmaq istərkən.)

Elxan. Saxlan, yaramaz qılınc dünyası! Elxan Biləgenli hələ ölməmişdir! (İldırım sürətilə üçüncü pilləyə atılır, Solmazı tutaraq). Səni tək buraxmaram».

Elxan öz sevgisi, amalı və idealı uğrunda nəinki ölümə getməyə hazırdır, eyni zamanda ölümə gedir. Daxildə pöhrələyən cəsarət və irəliyə doğru “ıldırımsürətli” hərəkət-bunlar C.Cabbarlının romantik qəhrəmanları içərisində yalnız Elxana məxsusdur. Elxan C.Cabbarlı romantizminin son və yeganə əzəmətli şəxsiyyətidir.

MÜHÜM AXTARIŞLAR

Y.V.Çəmənzəminlinin «Əsərlər»inin üçüncü cildi («Elm» nəşriyyatı, Bakı, 1977, redaktorları filologiya elmləri doktorları Həmid Araslı və Kamran Məmmədovdur) bu yaxınlarda nəşr edilib oxuculara çatdırılmışdır. Bütün cildlərin tərtibində olduğu kimi, üçüncü cildin tərtibində də filologiya elmləri namizədi M.Axundova böyük əmək sərf etmişdir. Yazıcının əsərlərini janr etibarilə qruplaşdırmış, mətbu və qeyri-mətbu nüsxələr əsasında mükəmməl, elmi cəhətdən kamil olan mətnlər hazırlamışdır.

Kitaba professor Kamran Məmmədov ədibin məqalələrini dərin elmi süzgəcdən keçirərək əsas məna və meylləri qabarıq göstərməklə, yazıcının üslubuna həmahəng olan bir üslubda böyük idraki mahiyyətli müqəddimə də yazmışdır.

Y.V.Çəmənzəminlinin şərh etdiyi və təhlilini verməyə çalışdığı məsələlərin əhatə dairəsi geniş və çoxşaxəlidir: mənsub olduğu xalqın keçmişi və mübarizələrlə dolu dövrləri, folklor nümunələri və adətlər, Azərbaycan və rus klassiklərinin yaradıcılıqları, qadınların həyat şəraiti və maarifin vəziyyəti, mətbuat və dil məsələləri, gəzdiyi yerlərin xatirələrlə təsviri və bu kimi vətəndaşlıq məsuliyyəti tələb edən problemlər. Bütün bunlar şərti olaraq folklorşünaslıq, Azərbaycan və rus klassikləri, publisistik əsərləri, oçerkləri və xatirələrindən ibarət beş hissədə qruplaşdırılmışdır.

Y.V.Çəmənzəminlinin folklor nəzəriyyələrinə münasibəti, nağılları saf-çürük edən mülahizələri, xalq ədəbiyyatındakı bəşəri təmayülləri ümumiləşdirməsi, vəsfi-hal, ağı kimi janrları təhlil etməsi, Azərbaycanda Zərdüştü adətləri diqqətlə nəzərdən keçirməsi onun geniş elmi biliyi və nəzəri səviyyəsi ilə

sıx bağlıdır. Folklorşünaslıq məqalələri həm də müəllifin tədqiqatçılıq səviyyəsinin yüksəkliyini şərtləndirən ədəbi amillərdir.

O, göstərir ki, «Nağıl xalq ədəbiyyatına məxsusdur. Xalqın ruhunun, etiqadlarının məhsuludur». «Nağıl xalq ədəbiyyatının mühüm bir qismini təşkil eləyən hekayələrdir ki, çox vaxt zahirən xəyali göründüyü halda, dərin bir fəlsəfəyə istinad edir» və s.

Y.V.Çəmənəzəminli yazırdı: «Nağıl və əfsanələr kimi zaman və məkan tanımayan xalq ədəbi nümunələrinə ehtiyatla yanaşmalıyıq. Bunlarda müəyyən tarixi etiqadların izi görünə bilər. Lakin tarixi şəxsiyyətlərin qondarılması sünidir». Məsələnin bu cür həlli tamamilə elmi qanunauyğunluq daşıyır. «Qan içində», «Studentlər» kimi məşhur əsərlərində tarixi obyektiv əks etdirməklə, tarixi şəxsiyyətlərin rolunu elmi dünyagörüşü baxımından tamamilə düzgün göstərən görkəmli yazıçı bu komponentləri xalq ədəbi nümunələrində də xüsusi hal kimi doğru səciyyələndirirdi.

Y.V.Çəmənəzəminli klassiklər barəsində fikir söyləyəndə də qayğılı görünür. M.P.Vaqif, A.Bakıxanov, M.F.Axundov, Q.B.Zakir, C.Məmmədquluzadə, Ə.Haqverdiyev, Qoqol, Turgenev, Çexov, Qorki, L.Tolstoy, Puşkin və başqa görkəmli sənətkarlardan, onların yaradıcılıq meyillərindən danışan ədib həmişə onlardakı novatorluğu qabarıq göstərməyə səy edirdi. Onun bu sahədə olan ədəbi fəaliyyətinin öncül xəttində məhz təbliği mahiyyət dayanmışdır.

Yazıçı bədii yaradılığında tez-tez prototipli obrazlar axtarışında olmuşdur. Real həyat adamlarının ədəbi aləmə gəlişindən bəhs edən fikirlərini də o məhz məqalələrində söyləmişdir. Dostoyevski, M.F.Axundov, Ə.Haqverdiyev, Qoqol əsərlərindən gətirilən nümunələr əsasında ədib həyatdan bədii fikrə addımlayan qəhrəmanları diqqət mərkəzinə çəkir.

Y.V.Çəmənzəminli tarixiliklə yanaşı müasirlik axtarışlarında da qabaqcıllardan idi. Bu baxımdan o, qadınlardan bəhs etdiyi məqalə və çıxışlarında onların həm keçmişini arayır, həm də müasir vəziyyətini göstərirdi.

Y.V.Çəmənzəminlinin «ay çini boşqab, çini kasa, çini dərdi çəkim. Hicranım artıq, sinnim uşaq, günü dərdi çəkim» kimi el sözlərindən istifadə edərək və ümumiyyətlə, şifahi xalq ədəbiyyatından gətirdiyi nümunələr əsasında qadınlardan bəhs etməsi publisistikanın poetikası etibarilə də çox maraqlıdır.

Mətbuat məsələlərinə münasibətdə isə o, Cəlil Məmməd-quluzadənin yolu ilə gedərək demokratik mövqe tuturdu. Mətbuatın həyatda geniş təsir qüvvəsini görən Y.V.Çəmən-zəminli qəzet və jurnalların müasir şəraitlə daha sıx bağlılığını istəyirdi: «Bizə varlığımız ilə həmişə məربut olan məsələlərin müzakirəsi lazımdır».

Y.V.Çəmənzəminlinin həm bədii, həm də elmi fəaliyyətində ümumi bir ənənə diqqəti cəlb edir. Onu bu şəkildə ifadə etmək olar: Y.V.Çəmən-zəminli həmişə tarixilik və müasirlik axtarışlarında olmuş və bu axtarışlarla gələcəyə baxan sənətkardır.

1978

R.RZANIN YARADICILIQ YOLU

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin qədimliyi bu ədəbiyyatın ömrü və ömür salnaməsi ilə təsdiq edilir. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin zənginliyi bu ədəbiyyatın adlı və titullu zirvələrinin ayı və ucalığı ilə təyin olunur. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin ən qabarıq illəri, bu ədəbiyyatın zənginlik nişanəsi olan zirvələrinin qovuşduğu məqamlar isə söz sənətimizin tale yaddaşı kimi görünür və tanınır.

Söz sənətimizin tale yaddaşını təmsil edən böyük sənətkarlarımızdan biri də Rəsul Rzadır. Ədəbiyyatda Rəsul Rza zirvəsinin öz kökləri ilə torpağa necə bağlandığını, göylərə nə qədər yüksəldiyini, bu zirvənin ətəklərində kimlərin olduğunu və bu zirvənin özünün hansı zirvələrlə baxışdığını, görüşdüyünü müəyyən etmək üçün onun poeziyasını ürəkdən sevmək və bu poeziyaya vurulmaq gərəkdir. Bəlkə də, hər hansı bir şairin və yaxud yazıçının yaradıcılığını, yaxud da istənilən bir ədəbiyyatşünaslıq problemini tədqiq edərkən həmin yaradıcılığı və həmin problemi sevmədən araşdırmaq mümkünsüzdür. Lakin R.Rza yaradıcılığı bu münasibəti qətiyyənlə sevmir və bu münasibətdə olanları heç yaxın da buraxmır. R.Rza irsini bədii fikir ardınca gedənlər, insanın bədii düşüncə və təfəkkür cizgilərini öyrənməyə çalışanlar, sənətkar beyninin quruluşundan xəbərdar olmaq istəyənlər öyrənməli və tədqiq etməlidirlər. Çünki R.Rza poeziyası elə bir təfəkkür tərzinin əksi və inikası deməkdir ki, orada adilliklə qeyri-adilik, yaxımla uzaq, keçmişlə gələcək, həyatla ölüm qoşa yaşayır və qoşa böyüyür. Adları zirvələr yaradan sənətkarlara söykənib bütün ədəbiyyata, ən aşağısı, onun təmsil etdiyi dövrə, zaman və əsrə qiymət vermək mümkündür. Bəlkə də, elə bir tarixi fürsətdir ki, R.Rzaya söy-

kənməklə XX əsr ədəbiyyatını yenidən dövrləşdirmək və mənalandırmaq olar.

Yəqin, asanca təsəvvür edirsiniz ki, uzun illər böyük R.Rzaya 20-ci illərin yetirməsi kimi yanaşılıb. Bu, ötən əsr ədəbiyyatşünaslığımızın adi bir tendensiyası idi. Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq R.Rza ilə yanaşı, S.Vurğuna da, M.Müşfiqə də, S.Rüstəmə də sovet gerçəkliyinin məhsulu kimi baxmaqdan həzz alırdı. S.Vurğunun «Zamanın bayraqdarı» və «Komsomol poeması» bir ləzzət idi. M.Müşfiqin «Azadlıq dastanı» da ləzzət idi. S.Rüstəmin «Ələmdən nəşəyə» şeri və «partbiletin sol cibində-ürəyinin başında olması» başqa ləzzət idi. R.Rzanın «Bolşevik yazısı» şeri isə bambaşqa bir ləzzət idi.

Yaxud 50-ci illərdə R.Rza «Lenin» poemasını yazanda tənqid və ədəbiyyatşünaslıq dünyanın ən məşhur yazarlarının adını R.Rzanın adı ilə yanaşı çəkməyə başladılar. Qəribə olmayanı bu idi ki, o məşhurlar da məhz Lenindən yazanlar idilər.

60-cı illərin əvvəllərində R.Rzanın «Rənglər» silsiləsi meydana çıxanda isə tənqid və ədəbiyyatşünaslıq tamam çaşbaş qaldı. Böyük bir hay-haray başlandı: Ay aman, R.Rza «Bolşevik yazı»dan və Lenindən uzaqlaşır!

Elə bilirəm, bütün bunlar XX əsr tənqidinin yanlışlıqları və qüsurları idi. R.Rzanın lap yanında olan ədəbi tənqidin R.Rzanı yaxşı və hərtərəfli görməməsinin nişanələri və əlamətləri indi artıq tarixə qovuşub. Bu gün R.Rzaya ayrı-ayrı, kəsik-kəsik dövrlərin prizması ilə deyil, bütöv XX əsr ədəbiyyatının ölçüləri ilə yanaşmaq artıq bir həqiqətə çevrilməkdədir. Cəsarətlə demək lazımdır ki, R.Rza 20-ci illərdə cücərən ilk sovet gerçəkliyinin, 30-50-ci illərdəki sosializmin tam və qəti qələbəsi dövrünün, 60-70-ci illərdə kommunizmə doğru yaxınlaşdığımız «çiçəkli» beşilliklərin yaratdığı ədəbi sima və ədəbi şəxsiyyət deyildir. R.Rza əsrin əvvəllərində yaranan Demok-

ratik Respublika ilə əsrin sonunda bərpa edilən Demokratik Respublika arasında yaşayıb-yaradan mütəfəkkir və filosof şairdir.

İndi belə bir sual doğur: «Bolşevik yazı» şeiri, görəsən, doğrudanmı bolşevizmin tərənnümü idi? Qətiyyəən yox! R.Rza yaradıcılığının bütün inkişaf xətti göstərir ki, onun «Bolşevik yazı» şeirinin əsas və aparıcı obrazları Kür və Araz idi. Bu şeir Kürə və Araza deyilən, eyni zamanda Kürdən və Arazdan umulan arzu və istəklərin poetik ifadəsidir. İndi təsəvvür edin: bolşevizmdən xonça tutmaq hara, insanın qəlbinin dərinliklərində qoruduğu gizlinləri suya söyləmək hara?

Mən bu gün kökü ilə torpağa bağlı olan Çınarı R.Rza poeziyasının simvoluna çevrilənlərlə mübahisə etmək fikrində deyiləm. Ancaq bir həqiqəti tam aydınlığı ilə bilirəm ki, R.Rza poeziyasının ən gözəl emblemi və ən parlaq bayrağı – üzərində çayın və suyun əksi olan gümüş bir sikkə və yaxud atlas bir parça ola bilər.

Əgər belə olmasaydı, R.Rza sonralar «Kür-Araz» şeirini yazıb böyük inamla söyləməzdi:

*Burda qovuşur,
Doğma, qədim torpağın
ayrı düşmüş balaları.*

Bəlkə də, sizə qəribə gələr ki, R.Rza poeziyasında xitablar son dərəcə xəsisliklə işlənib. Və mövcud xitabların əksəriyyəti əzizləmə xarakteri daşıyır. Məsələn: «Kəhərim, kəhərim! İgid kəhərim!» Yaxud: «Göyər, çınarım, göyər! Boy at, çınarım, boy at!» və sair. Bunlarla yanaşı, bütün R.Rza yaradıcılığında yalnız bir monumental müraciət-xitab var. Bu müraciət-

xitab şairin «Ümid» şeirində Dəclə çayı barədə danışıarkən söylədiyi «Qoca Dəclə!» xitabıdır:

*Qoca Dəclə!
İstər sakit ax,
İstər dalğalan,
bu axşam gəlmədi,
bu gecə gəlməyəcək
balıq alan.
Qurtardı «Min bir gecə» hekayəti...*

R.Rzanın daxili diqqəti Kür-Araz, Dəclə-Fərat aralıq zonasına yönəlmişdir. Doğrudur, şair iki çayarası mədəniyyətə doğru açıq-saçıq getmir. Amma hər halda yaxın əsrlərin ədəbi irsindən uzaq düşmək də mümkün deyil. Çünki, şairin öz dili ilə desək, Dəclə və Fərat çayları arasından ucalan DƏDƏ FÜZULİ, BABA NƏSİMİ zirvələri çox zəngin və əzəmətlidir. Əslində, bu zirvələrə məhz R.Rza zirvəsindən baxılarda Füzuli və Nəsimi daha nəhəng, daha azman görünür.

R.Rza «Çaylar harda dincəlik, görəsən?» sualı ilə də narahatdır. Hətta bir fəlcəli qadın haqqındakı şeirdə şair «Çaylara bənzəyir ovcumun bükümləri» misrasını yazır. Bir başqa şeirdə isə çaylaq daşının ağrısını çəkir: «Nələr çəkdi çaylaq daşı, seldən soruş». Bunların hamısına təsadüf kimi baxmaq olardı, lakin R.Rzanın «Unutmayın» şeirindəki bir vəsiyyəti olmasaydı. Bu, elə bir vəsiyyətdir ki, dünyada, bəlkə, onun qədər ağır vəsiyyət yoxdur:

Aparın bir çayda basdırın məni.

R.Rza şerinin gücü də məhz bu gözlənilməyən və qəfil təzadlara bağlıdır. Lakin həmin təzadlara baxmayaraq, R.Rza həmişə dünya düzəninin, dünya nizamının, harmonik və ahəngdar qavrayışın ardınca gedir.

R.Rza yaradıcılığında bu gün sabahdan ayrı deyil. Orada əkməkdən danışılarsa, becərmək istər-istəməz ona yaxınlaşır. Şair bağların sıralanıb düzəlməsini istəyir. Onun sevgidəki ən ülvə istəyi belədir:

*Bənövşəni qatar-qatar
Yar, telinə düzüm barı.*

R.Rzanın dünya düzəni, dünya ahəngi fəlsəfəsində Yer və Göy öz sistemində, öz hisslərinin ardıcılığı ilə görünür. Şairə məxsus olan Yerdəki ünvanlar bunlardır: «Mənimdir bu dəniz, bu yer, bu dağlar». Şairin yoluna düşən, işıq isə göydədir: «Ay işıqlı, göy ulduzlu, yol aydın».

Hətta maraqlı və səciyyəvidir ki, xəstəlik reseptində də bir düzüm görünür:

*Yan-yana düzülür
Neçə-neçə qəşəng latın sözü.*

Şairin Ezopa marağı da doğruya, düzə maraqlıdır:

*Düzü, düzünə deyə bilmədiyini
Çevirib eyhamlar dilinə.*

Düzümün zərbə aldığı məqam isə şairin narahatlığıdır:

*Siz, ey yeni şeirim
dağınq sətirləri!*

*İstəyən zaman sizi
Yazıram-pozuram mən.
Mənim arzum, diləyim,
iradəmlə
yaranıb çıxırsınız sinəmdən.*

R.Rzanın dünyaya baxış fəlsəfəsində yanaşı dayanan obrazların adiliyi də, qeyri-adiliyi də, qəribəliyi də var. Amma şairin yaradıcılığının ilk mərhələlərində hər hansı bir şeirin obrazları mövzunun əhatə dairəsi qədərdir və bu əhatə dairəsindən o qədər də kənara çıxmır. Nümunə üçün qeyd edək ki, 1941-ci ildə yazılmış «Bal arısı» şeiri Azərbaycandan bəhs edir və orada ancaq Azərbaycana məxsus obrazlar var: Quba, Göyçay, Xaçbulaq, Şahdağ!

1950-ci ildə yazılmış və Azərbaycandan bəhs edən «Bu günün həqiqəti» şeirində də eyni mənzərənin şahidiyik: Burada Mil, Muğan, Araz və «Adın qulağına dəyib, dəli Kür!» - deyə Kür xatırlanır.

Yaxud 1954-cü ildə yazılmış «Nizaminin heykəli qarşısında» şeirində ancaq Nizaminin obrazları var: Fərhad, Şirin, Leyli, Məcnun, İsgəndər, Nüşabə!

R.Rza bədii təfəkkürünün analitik istiqamətləri məhz bunlardan sonra yavaş-yavaş meydana çıxmağa başlayır. Xatırlayaq ki, «Nigaran suallar» şeirində Təbrizlə «Qaragilə» məhərisi, «Təbrizim mənim» şeirində Təbrizlə bayatı, «Təbrizli dostuma» şeirində Təbrizlə durna qatarı yanaşı dayanır. Bu şeirlərdəki həmin yanaşmalar Təbrizin ovqatını, Təbrizin dünyasını ifadə etmək marağıdır.

Daha sonralar isə qeyri-adi qafiyələr kimi bir çox fikirlərin və obrazların yanaşı dayanması da çox qeyri-adi görünür. Təsəvvür etmək heç də asan deyil ki, kefli İsgəndərlə anlamaq

dərdi, İsgəndərin buynuzu ilə danışan qarğı və yenə İsgəndərlə Çatski, Çayld Harold yanaşı dayanır. Şair Bəhlul Danəndə ilə Kefli İsgəndəri bir yerdə göstərir. Hətta ən qəribəsi budur ki, Hamlet və Layertlə bir müstəvidə dayanan «dağ ətəklərində əkini dolu vurmaları» yeni obrazlılığın nümunəsidir. Bəlkə də, R.Rzanın 1964-cü ildə qələmə aldığı «İnsan şəkli» şeiri bu qeyri-adiliyin əbədi vəsiqəsidir. «Mənə bir sərgi salonu verin» - deyən şair bu salonda dərisi soyulan Nəsimi ilə məşəltək yarmış Azərbaycan qızını, Cordano Brunonun külü ilə Məmməd-həsən kişini, Osvensimi, Sibiri, Xirosımanı, Əslini, Kərəmi, Qastellonu, Lorkanı yanaşı görmək istəyir.

Bütün bunlar bütöv Azərbaycan şeirində seçilən və tanınan R.Rzanın bədii təfəkkürü idi. Elə bir bədii təfəkkür ki, həm heyrətə salırdı, həm dünyanı adiləşdirirdi, həm də insanı böyüdüdü.

R.Rza poeziyası insanın böyüklüyünə yol açan bir poeziya idi. Təsəvvür edin ki, şair bəzi hallarda kiçik obrazlardan da yazır. Məsələn: qəlpə, damcı, qarışqa, qayıq, körpə onun şeirinin kiçik obrazlarıdır. Lakin şair bu obrazları böyük görmək üçün şeirlərinə də böyüklüyü ifadə edən adlar verir: «Qəlpələr», «Damcılar», «Qarışqalar», «Qayıqlar», «Körpələr».

Əslində, hər bir mütəfəkkir sənətkar dünyanı dərk etmək axtarışlarında bu dünyanı ən çox sevdiyi və tapdığı bir obrazın içində görür. R.Rza dünyanı rənglərin dili ilə görür və göstərir. 60-cı illərdə Azərbaycan ədəbiyyatı Azərbaycan cəmiyyətini böyük sürətlə qabaqladı. Bu qabaqcıl bədii düşüncənin təkən nöqtələrindən biri də R.Rzanın «Rənglər» silsiləsi oldu.

Düzünə qalsa, rənglər R.Rza yaradıcılığına hələ 1928-ci ildə yazılmış «Səni düşünərkən» şeiri ilə daxil olmuşdur:

*Ta uzaqlarda böylə saxlanaraq,
Mavi atlas döşündə dalğaların.
Bəzən al, abı, pənbə, innabı, ağ,
Titrəyir yelkən, öylə çox narın.*

Sonralar isə «Rənglər»ə qədər mərhələdə bu silsilənin cüdərtilləri özünü aydınca göstərir. Şair hələ «Ərk qalası» şeirində hər şeyin qırmızı geyinməsini, hər yerə qan hopmasını və bundan doğulan qəzəbi təsvir etmişdir. «Qırmızı» şeirində isə şair aydınca yazır:

*Qırmızı rəngdir qan,
Qırmızı rəngdir qəzəb.*

Yaxud «Balaca» şeirində (1959-60) göy rəng fəlakət simvolu kimi verilir. «Rənglər» silsiləsində də elə beləcə yazılır:

Göy rəngdir qorxu.

R.Rza yaradıcılığında təsadüfdənmi, zərurətdənmi belə misralar var:

*Atom kiçikdir, görünmür gözə,
Ondakı enerjiyə bax,
Möcüzədir, möcüzə.*

Əslinə qalsa, XX əsr atomun ayrı-ayrı hissəciklərə bölünməsinin kəşfi dövrüdür. Elə R.Rza poeziyası da bu kəşflərlə yanaşı yarandı və inkişaf etdi. Gücünə və qüdrətinə görə R.Rza misralarını atomlarla, R.Rza sözlərini isə neytron və protonlarla, alfa və qamma şüaları ilə müqayisə etmək olar.

Bəlkə, elə bu gücün, bu qüvvətin nəticəsidir ki, R.Rza problemləri ilə əyalət ağrıları yanaşı yaşayır. Bu şeirlərdə «Diabetlə» «İnfarkt» arasında qalan insanın taleyi aydınca görünür. Bu şeirdə dünyanın dərdi torpağın ağrısına qarışır.

Bu şeirdə İblis özü haqqında yazılanları Götenin uydurması, Cavidin böhtanı, Lermontovun yalanı hesab edir, lakin İblis R.Rzanı aldadıb öz ardınca apara bilmir.

Bu şeirdə «Nəsimi yüz illərdən bu günə diri gəlir» və R.Rza Nəsimi ilə birgə, yanaşı addımlayır.

2001

MÜBARİZLİYİN TƏRCÜMƏSİ

Vladimir Mayakovski şeiri ictimai həyata münasibət marağında və sənətkarlıq axtarışları cəhdində yüksəkliyə doğru hərəkət edən poeziyadır. Bu şeir futurizm nəbzi ilə döyünəndə belə futurizmin üstündən adladı, yeni həyatın gələcəyinə olan ümid və inamı yaşatdı. V. Mayakovski sənəti öz həmişəyaşar və əbədilik gücünü qeyri-adi fəallığında tapdı. Belə bir poeziyanı Azərbaycan dilinə çevirmək istəyi də bəlkə elə bu fəallığın dərkindən başlamışdı.

Mayakovskini Azərbaycan oxucusuna çatdırmaq işinin ən böyük ağırlığı xalq şairi Rəsul Rzanın çiyinlərinə düşmüşdür. «Şalvarlı bulud», «Fleyta-bel sütunu», «Hərb və sülh», «İnsan», «150 000 000», «Sevirəm», «O barədə», «Vladimir İliç Lenin», «Yaxşı», «Var səsimlə» poemaları və neçə-neçə şeir nümunələri məhz onun qələmi ilə yeni ömür qazanmışdır.

Mayakovski proletar şairlərinə müraciətlə yazırdı:

*İzin verin,
sizinlə
maskasız
açıq-aşkar
böyük bir yoldaş kimi söhbət açım,
yoldaşlar!*

Maskasız və açıq danışmaq çağırışı Mayakovski şeirinin yeganə və son faktı deyil. Böyük rus şairi bütün əsərlərində maskasız və qrimsiz, aydın və səlis danışır. Öz münasibətini daxili hiss və həyəcanlarından bəlkə daha artıq ehtiras və ciddiyyətlə ifadə edir. Mayakovski R.Rza tərcümələrində də

məhz beləcə açıq-aşkar fikirləri ilə yaşayır. Tərcüməçi heç nəyi qondarmır, heç nəyi şişirtmir və heç nəyi də azaltmır.

Rəsul Rza tərcümələrində Mayakovski, demək olar ki, olduğu kimidir.

Orijinalda şair özü necə çıxış edirsə, lirik qəhrəman hansı yüksəklikdən danışarsa, müraciət edilmiş insanlar və hadisələr necə təqdim olunursa, vətəndaşlar və humanizm ideyaları öz ifadəsini hansı bədii üsullarla tapırsa, tərcümədə də məhz belədir. Rus poeziyası tarixində novator sənətkarlar nəslinə mənsub olan Mayakovski Azərbaycan tərcüməçilik sənəti tarixində də novator sənətkar kimi yaşayır.

Mayakovskinin sərbəst şeir yaradıcılığı yeni məzmunun yeni forma ilə vəhdətinin klassik nümunəsi oldu. O, sərbəst şeirin elə nümunələrini yaratdı ki, bu şeirlərdə hətta söz və bir misranın ayrıca təqdimi sistemə çevrildi, sözlərin pillə-pillə enişə doğru düzümü fikrin yoxuşa doğru hərəkətini təmin etdi. R.Rza tərcümələrində də bu poetik çalarlar olduğu kimi saxlandı və misra «qırğını» əruz və heca qəlibinə öyrəşən Azərbaycan oxucusu üçün adiliyə çevrildi:

*Şeirdə nə dost vardır,
nə qohum,
nə əqraba,
Nə xüsusi el-oba.*

Orijinalda olduğu kimi, R.Rza tərcümələrində də Mayakovskinin ideyaları bir neçə nəbzə – bir neçə çəkiclə döyünməyə başladı, Mayakovski fikirlərini ifadə edən təkrir və sinonimlərin vəzifəsini həyatın özündən gələn müxtəlif biçimli detallar tutdu.

Mayakovski qafiyəni «partlayan dinamitə» bənzətədiyi

üçün şeirlərində də çətin və sərt qafiyələrə yol açdı. Tərcümədə isə həmin qafiyələrin qeyri-ixtiyari olaraq sıradan çıxması sirrini bilən R.Rza onların əvəzində doğma dilin imkanlarına əsasən o çəkiddə, o vəzndə qafiyələr yaratdı.

R.Rza tərcümə prosesində misralara mümkün qədər artıq söz əlavə etməmək prinsipini qoruyub saxlamışdı. Lakin o, öz tərcüməçilik səlahiyyəti müqabilində orijinalın formal əsiri olmaq da istəməmişdir. Belə ki, «Sovet pasportu» şeirindəki «Dalınca qara daş!», «Baxır dəvə nalbəndə» misraları Mayakovski poeziyasında olmadığı halda, R.Rzanın təqdim etdiyi Mayakovskiyə daha da yaxınlaşmışdır. Yaxud «Tamara və Demon» şeirindəki:

*Bu yanda bir qala
dikəlmiş bir tapança kimi
göyün gicgahına az qala! –*

misrasındakı «gicgah» sözü orijinala əlavə edilmiş və fikrin daha qüvvətli səslənməsi, qalanın hündürlüyünün və əzəmətinin daha gözəl ifadəsi üçün münasib bir imkan əldən verilməmişdir.

R.Rza «Böyük müasirimiz» məqaləsində yazır: «Mən uzun müddət Mayakovski əsərlərinin Azərbaycan dilinə tərcüməsi üzərində işləmiş və müəyyən təcrübə qazanmışam... Tərcümə təkcə şairin nə yazması haqqında yox, eyni zamanda necə yazması barəsində də geniş təsəvvür verməlidir». Bu fikir R.Rzanın özünün tərcüməçilik prinsipi barədə aydın qənaətdir. Belə ki, R.Rza rus şairin sənətkar mövqeyini də, onun yaradıcılığının poetik vüsətini də oxuculara uğurla çatdırabilmişdir. Azərbaycan dilində səslənən poemalar və «Yazıçı qardaşlar», «Atlara yaxşı rəftar», «İclasbazlar», «Altı rahibə», «Rüş-

vət xorlar», «Əks-sədalar ilə...», «Netto yoldaşa, paraxoda və insana», «Sergey Yeseninə» kimi şeirlər sübut edir ki, R.Rza Mayakovski şeirlərinə xas olan səciyyəvi bir keyfiyyəti də səsləndirməyin öhdəsindən gələ bilmişdir. O, Mayakovski şeirlərindəki mübarizliyi, döyüşkənliyi, sərtliyi və həssaslığı da tərcümə etmişdir. R.Rza tərcümədə elə sözlər və ifadələr seçməyə, elə ahəng və ton yaratmağa nail olmuşdur ki, Mayakovski ruhu yenidən canlanmış və yeni ömür qazanmışdır.

Rəsul Rzanın Mayakovskidən tərcümələri bu sahədə ən böyük və ən mənalı ənənədir. Rəsul Rza tərcümələri Azərbaycan tərcüməçilik məktəbinin nümunəvi məhsullarıdır.

1983

XALQ HÜNƏRİNİN SALNAMƏSİ*

*(Süleyman Rəhimov. «Seçilmiş əsərləri», on cilddə,
Azərbaycın, «Yazıçı», 1968-1980).*

Hər hansı bir sənətkarı onun ayrı-ayrı kitablarını oxumaq və öyrənməklə qiymətləndirmək ənənəsi bizdə də qanuni hal sayılır. Lakin yazıcının yaradıcılığına çoxcildlik miqyasında baxmaq və yazıçı irsini bu miqyasda tanımaq tamamilə başqa mənə və əhəmiyyətə malikdir. Bu halda sənətkar daha tam və bütöv görünür, onun fərdi yaradıcılığının inkişaf və irəliləyişi daha yaxşı açılır, həyat və insanlara baxışın, münasibətin mövqeləri dəqiq təyin olunur. Ona görə də Azərbaycan kitab mədəniyyəti tarixində çoxcildliklərin hazırlanması və nəşrini yeni mərhələ kimi qiymətləndirmək lazımdır.

Bizdə ilk oncildliyin nəşri xalq yazıçısı, Sosialist Əməyi Qəhrəmanı Süleyman Rəhimovun (1900 – 1983) əsərləri ilə başlanmışdır. Bu işə yüksək istedadla yazılmış yazıçı irsinin geniş və çoxplanlı xüsusiyyəti ilə əlaqədardır. S.Rəhimov elə sənətkarlardandır ki, onun yaradıcılığı böyük həcmə malik nümunələrlə zəngindir. Şübhəsiz ki, belə bir müvəffəqiyyəti sənətkar istedadı ilə bərabər, yazıcının işləmək ehtirası, zəhmətkeşliyi və fəhlə əməksevərliyi təmin etmişdir.

S.Rəhimovun oncildlik «Seçilmiş əsərləri»nə «Saçlı», «Mehman», «Qoşqar qızı» romanları, «Mahtəban», «Öz minnətinə», «Medalyon», «Kəsilməyən kişnərti», «Qüdrətov», «Qardaş qəbri», «Uğundu», «Pirqulunun kürkü», «Aynalı», «Kəpəz», «Qızlar oylağında», «Bəhrəm və Zərəfşan», «Arzu» povestləri, bir qism hekayələri, əfsanələri, təmsilləri, rəvayətləri, miniaturləri daxildir.

* *Professor Kamran Məmmədovla birlikdə yazılmışdır.*

«Seçilmiş əsərlər» müəllifin «Həyat yolu (xatirə dəftərindən)» oçerki ilə başlayır. S.Rəhimovun bu oçerki avtobioqrafıq səciyyə daşsa da ona tərcümeyi-hal kimi baxmaq olmaz. Çünki yazıçı burada özünün həyatına dair tarixi faktları göstərməkdən çox, ədəbiyyat aləminə gəlişi barədə, ümumiyyətlə, öz şəxsinə bədii yaradıcılığın xüsusiyyətləri haqqında danışır.

S.Rəhimov üçün xalq həyatının çoxcəhətli və mürəkkəb tərəflərini, cəmiyyətin xoş gələcəyə doğru istiqamətlənən dialektikasını, insanların məişət və vərdişlərini, onların qoruyub saxladığı müsbət adət-ənənələri, tarixi prosesin ictimai-sosial amillərini, bəşəriyyəti irəliyə aparan və eyni zamanda inkişafına mane olmağa səy göstərən qüvvələrin psixologiyasını qüdrətli qələmlə əks etdirmək ən mühüm vəzifəyə çevrilmişdir. Ədibin həyatda «partiyanın əsgəri» olmaq səlahiyyəti onun yaradıcılığında partiyalılıq mövqeyi ilə əvəzlənmiş, «nəcib xalqımıza bağlanmaq» arzusu əsərlərindəki xəlqiliyin həqiqəti ilə tamamlanmışdır. S.Rəhimovun birinci cildinin əsas hissəsini və ikinci, üçüncü cildləri tamamilə əhatə edən «Saçlı» romanı partiya və xalq cəbhəsinin gücü və mübarizəsi barədə realist mənzərəni bütün aydınlığı ilə göstərir. Əsərdə verilmiş raykom katibi Tahir Dəmirov yaradıcı və təşkilatçı, bacarıqlı və işgüzarıdır. Zamanın aktual və zəruri məsələlərini vaxtında görən, əməli fəaliyyəti ilə nümunəyə çevrilən Dəmirov siyasi mövqeyində sayıq və təmkinlidir.

«Seçilmiş əsərlər»in beşinci cildinə daxil edilmiş «Məhman» povestindəki raykom katibi – Mərdan Vahidov surəti öz fəaliyyəti və işgüzarlığı ilə Tahir Dəmirovu yada salır. Vahidov da yeni quruculuq işlərini əsas vəzifə hesab edir. O da «məktəb və maarif məsələsini yuxuda da unutmamaq olmaz» əqidəsi ilə yaşayır, saf və təmiz kommunistlərin ləkələnməsinə, sıradan çıxmasına qarşı amansızdır.

Raykom katibinin, hər hansı partiya işçisinin yaddaqalan, yüksək bədii obrazını yaratmaq, onların həyatdakı iş və mövqelərini realistcəsinə əks etdirmək, bu mənada sosializm quruculuğundakı çətinlikləri və müvəffəqiyyətləri bədii yaradıcılığın aparıcı xəttinə çevirmək S.Rəhimov yaradıcılığına xüsusi mənə və məzmun gətirmişdir. Lakin yazıçı bu məsələləri birtərəfli qələmə almır. O, həyatın ayrı-ayrı fərdlərini deyil, bütün ictimai prosesi obyekt kimi götürür. Yazıçı ustalığı «tipik xarakterləri» məhz «tipik şəraitdə verməklə» üzə çıxır. Belə ki, S.Rəhimov «Saçlı» və «Mehman» əsərlərində nümunəvi müsbət qəhrəman yaratmaq işini bu qəhrəmanlara qarşı əks mövqe tutan obrazların təqdimi ilə birlikdə yerinə yetirir. Rüksarə və Mehman Sübhanverdizadə Kamilov kimi mühafizəkar qüvvələrlə mübarizədə yetişir və tanınırlar.

Bu gün Süleyman Rəhimovun adı ümumsovet ədəbiyyatında epikliyə rəvnəq verən yazıçılarla bir cərgədə çəkilir. «Seçilmiş əsərlər»ə daxil edilməyən çoxcildlik «Şamo» romanındakı epiklik prinsipi yazıçıya bir kəndin, bir mahalın sanki bütün adamlarını əsərə gətirməyə imkan verdi. Adamlar romanların səhifələrində addımladıqları vaxt yalnız fikir və düşüncələrini, arzu və istəklərini, geyim-keçimlərini, saçlarını və qaloşlarını deyil, həm də özləri ilə birgə yaşadığı ayları və illəri gətirdilər. Bu mənada Böyük Vətən muharibəsi dövrü də Süleyman Rəhimovun yaradıcılığında öz epik təsvirini tapdı. Onun yaradıcılığında iki istiqamət - adamların qəhrəmanlığı və əzabı inikas etdirildi. Qəhrəmanlığı göstərməyin və qəhrəmanlığa çağırışın başlanğıcı kimi altıncı cildə daxil olmuş «Aynalı» povesti yarandı. Mövzusu keçən əsrdən alınan bu əsər bədii düşüncənin tarixi qəhrəmanlıq haqqında yeni nailiyyətinə çevrildi.

Povestdə Qaçaq Nəbinin silah və həyat yoldaşı Həcərin ömür yolundan bəzi səhifələr vərəqlənir. Qaradağ xanı Dünya-

malının malikanəsində sığınacaq tapan bu qəhrəman qız öz dözümlü və cəsarətində sabitdir. Müəllif onunla Kiçik xan arasındakı konfliktli varlı və yoxsullar arasındakı ziddiyyət kimi qələmə almışdır. Bu evdə yaşayan Kiçik xan və arvadı Məşuqəni unudaraq Həcərlə evlənmək iştahasında simasız və sırtıqdır. Lakin Kiçik xanın Həcərə «məhəbbəti» cəsur qızın gülləsinə hədəf olur. Həcərin söylədiyi sözlər igid və qəhrəman qızın yalnız məhəbbəti haqqında deyil, həmçinin ictimai əqidəsi barədə də tam təsəvvür yaradır: «Aslanın erkəyi, dişisi olmaz. Mən əhd etmişəm Nəbidən sonra yoluma çıxan kişilərin meyidini basdıram».

Dördüncü cildə daxil edilmiş «Medalyon» və beşinci cildə gedən «Qardaş qəbri» povestləri faşistlərə qarşı mübarizənin inikasıdır. «Medalyon»da cəbhədə vuruşan tibb bacısı Valentinanın düşüncələri realist planda verilmişdir. Uşaqlarının yanında qalmaq, yoxsa Vətəni xilas üçün vuruşa atılmaq hissləri ilə çarpışan Valentinanın simasında yazıçı müharibə dəhşətlərini həyat səhnələrindən insan psixologiyasına köçürmüşdür.

1945-ci ildə yazılmış «Qardaş qəbri» povesti isə heç vaxt ideya siqlətini itirməyən xalqlar dostluğu məsələsinə həsr edilmişdir. Əsərdə həlak olmuş Kərimin faciəli taleyi və öz əlləri ilə qardaşını qara torpağa tapşırən Səlimin ürək ağrıları sadə və aydın dillə nəql olunur. Ukrayna torpağında, Dnepr sahillərindəki döyüşlərdə həlak olmuş Kərimin qəbri üzərində yüksələn heykəl bu ölümün nikbin və əbədi təsəllisinə çevrilir. Səlim qardaşı oğlu Yaşarla bu yerlərə gəlib heykəlin şahidi olurlar.

Heykəl Vətən uğrunda həlak olanların ümumiləşmiş, simvolik obrazıdır. «Qardaş qəbri» povesti isə müharibədən sonrakı dövrün bədii düşüncə timsallı təsəlli abidəsidir.

Müharibə illərinin ağrı və mətinliyi Süleyman Rəhimov

nəsrində bir yaddaş saxlamışdır. Bu yaddaşda həmin alovlu və dəhşətli illərin ağırlığı yalnız əllərə, ayaqlara, çiyinlərə deyil, həmçinin bunlardan daha artıq dərəcədə ürəklərə düşür. Onu indi itirilmiş Kərimlərin xatirəsi ilə bərabər, Roza və Boryanın, Səlim və Yaşarın niskili, həsrəti yaşadır. Hər b günlərinin yaddaşı nəsrin gücü ilə nəsilərin yaddaşına köçür.

S.Rəhimov 50-60-cı illərin, 60-70-ci illərin hadisələrini, ictimai-siyasi, mənəvi-əxlaqi dəyişiklikləri, həyatda və insan dünyagörüşündəki yenilikləri də öz vaxtında qələmə almış, günün aktual çağırışına fəal mövqedən cavab vermişdir. Belə ki, onun dördüncü cildə daxil edilmiş «Öz minnətinə» və onuncu cildə getmiş «Arzu» povestləri müasirlərinin həyatına doğma və səmimi baxışdır. Böyük ədibin nəcib ideyalarını davam etdirən satirik əsərlər estafetinin əlaqə bağlarını daha da möhkəmləndirən povestlərdən biri «Uğundu» adlanır. «Seçilmiş əsərlər»in altıncı cildində verilmiş həmin povest süründürməçilik və əliyərilik əleyhinə yazılmışdır və bu gün də mənalıdır.

Süleyman Rəhimov yalnız iri həcmli əsərlər müəllifi deyildir. O, müxtəlif məzmunlu gözəl hekayələrin də müəllifidir. S.Rəhimov iri həcmli roman və povestlər yazmasaydı, yalnız «Su ərizəsi» hekayəsi ilə də Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinə daxil olardı. Mövzusu inqilabdan əvvəlki həyatdan götürülmüş hekayədə çar məmurları, yerli mülkədarlar və ümumiyyətlə, çarizm siyasəti tənqid və ifşa edilir. Öz pambıq tarlasını suvarmaq üçün Qədim dayının imperatora yazdığı ərizəyə qışda baxılır. Quberniya başçılarından tələb edilir ki, Qədim dayının istəyi yerinə yetirilsin və yuxarıya raport yazılsın. Qışın oğlan çağında xəstə kəndlinin məcburiyyət qarşısında öz tarlasını suvarması onun ölümü ilə nəticələnir. S.Rəhimov çarizm dövrünün haqsızlıq və bürokratizmini, süründürməçiliyi yüksək bədiiliklə damğalayır.

Yazıçının səkkizinci, doqquzuncu və onuncu cildlərə daxil edilmiş hekayələri böyük maraqla oxunur. Müəllifin hekayələrində qaldırdığı problemlər və qarşıya qoyduğu yaradıcılıq vəzifələri heç də onun roman və povestlərindəki məsələlərdən «yüngül» deyildir.

Yazıçının doqquzuncu cildə verilmiş əfsanələri isə onun xalq yaradıcılığından sənətkarlıqla bəhrələnməsi barədə aydın təsəvvür yaradır. Müəllif məşhur «Güzgü göl əfsanəsi»ndə üç obrazın – Maral, Qəcalə və Çaqqalın timsalında xeyirlə şərin mübarizəsini qələmə almışdır. Mağarada bir yerdə gecələyən Maral və Qəcalənin dostluğu, Qəcalənin Maralı Çaqqaldan xilas etmək cəsarəti ciddi tərbiyəvi əhəmiyyət daşıyır. S.Rəhimov «Gülən balıq» əfsanəsində axmaq şahın surətini yaradır. «Sarıbaba və Sarısaçaq» əfsanəsində insanla ayının ünsiyyətini qələmə alır, ibrətamiz əxlaqi fikirlər irəli sürür.

Böyük sənətkarın oncildlik əsərləri onun pərəstişkarlarına gözəl hədiyyədir. Bu cildlərə daxil edilmiş nəsr nümunələri yazıçının müasirləri barədə bədii salnamədir.

1984

ZİRVƏLƏRDƏN ZİRVƏLƏRƏ

Nəbi Xəzri poeziyası öz ünvanı olan poeziyadır. Bunun başlıca səbəbi şair istedadının gücündə və işığındadır. Çünki Nəbi Xəzri həyata, insanlara, dünyaya fərdi baxışı ilə seçilir, hətta şeirin, sənətin özünü də xüsusi mövqedən qiymətləndirir, mənalandırır:

*Şeir mənim üçün bir kainatdır,
Onun ulduzları, günəşləri var.
Şeir mənim üçün sirli həyatdır,
Onun öz sevinci, öz kədəri var.*

Şeiri kainat kimi görmək, ona mavi ənginliklərdə parlayan səyyarələr «bəxş» etmək poeziyanın intəhasızlığı, sərhədsizliyi haqqında qənaətdir. Şeirə sirli həyat kimi baxmaq, ona sevinc, kədər duyğusu vermək sənəti insanın ürək həmdəmi, mübarizə yoldaşı səviyyəsində görmək deməkdir.

Nəbi Xəzri həyata, dünyaya möhkəm tellərlə bağlı sənətkardır. Onun şeirləri günlərin və illərin faktları, hadisələri ilə qanad açıb, tanış, doğma insanlara məhəbbət duyğuları ilə pərvazlanıb, torpağa, el-obaya sevgi ilə bağlanıbdır.

Şairi ən çox hiddətləndirən saxta ömür, saxta həyatdır. Hətta uzaqdan görünən zərif bir çiçəyin saxta gül olması həqiqəti də müəllifin qəzəbinə səbəb olur. Hər şeyi öz təbiiliyində görmək, insanların səmimi, saf duyğularını tərənnüm etmək onun poeziya və sənət məqsədidir.

Nəbi Xəzri poeziyasında müxtəlif kəndlər, şəhərlər, ölkələr, adamlar, bir-birinə bənzəməyən, bir-birini təkrarlamayan hiss və emosiyalar olduğu kimi, müxtəlif ağaclar da var: çinar,

ağcaqayın, söyüd, küknar, sərv, şam və başqaları. Şair hər ağacı təbiətin bir parçası kimi təqdim edir, hər ağacı bədii predmet kimi görür və göstərir. Hətta ağac ünvanlaşır, necə ki ağcaqayın obrazının arxasından S.Yesenin görünür. Lakin bu ağacların içərisində o, ən çox çinarı sevir. Hətta şair «Ümmandan damlalar» kitabında özü ilə apardığı müsahibədə də yazır:

«- Hansı əsərlərinizi daha çox sevirsiniz?

- Kənd evimizin həyatında əkdiiyim qoşa çinarı. Onlar mənim şah əsərimdir».

Çinar N.Xəzri poeziyasında hər hansı bir rəssamın çəkdiyi tablo deyil. Şair rəssam kimi çinar ağacının köklərini, budaqlarını, yarpaqlarını, gövdəsini və kölgəsini oxucu qarşısında canlandırmaq, nümayiş etdirmək istəyindən çox uzaqdır. N.Xəzri şeirinə çinar öz simvolik örtüyü və mənə çalarları ilə daxil olub. Çinar şairin poeziyasında ucalıq – zirvə idealıdır.

Nəbi Xəzri poeziyasında müxtəlif rənglər var: mavi, göy, ağ, qara, sarı və sair. Lakin onun ən çox sevdiyi mavi rəngdir. Çünki ayrı-ayrı rənglər bu poeziyada nəyinsə rəngidir, üzüdür, həyatı bütünlüklə öz qoynuna almaq isə yalnız mavinin payına düşmüşdür. «Mavidir» şeirində hər şey, hətta sevdiyi qız da oxucu üçün mavilik arxasından görünür; mavilik elə bil tülüdür, gəlinlik donudur, hətta dünyanın biçilib-tikilməsi mümkün olmayan geyimidi, geyim paltarıdır.

Nəbi Xəzri poeziyası başladığı gündən birliyə çağıran poeziyadır. Əl-ələ, qol-qola verib yaşamaq, arzuların qovuşğunu məqsədə çevirmək ən ülvi istək kimi şeirdən-şeirə böyüdü və mətinləşdi. Bəlkə, bunun bir sirri də ilk qələm təcrübələrini müharibə illərində sınaqdan keçirən şair istedadının təbii nəticəsi idi.

N.Xəzri poeziyasında öz təkliyi ilə ağrını, əzabı ifadə edən «Əl ağacı» var, döyüş səngərlərinin acısını oxuyan «Tək

qollu çalğıcı» var. Lakin bir də görürsən şair bu təkliyin xofundan «qorxub» o əzabları da qoşalığa – «Qoltuq ağacları»na yükləyir. Yaxud şair «Tənha bulud»dan yazanda da şeiri tezəcə dörd misra ilə tamamlayır və ondan uzaqlaşır.

N.Xəzri qoşalığın şairidir. Onun qulaqlarına «Ürəkdən iki səs gəlir», o, qoşa qanadla nəfəs alır, «İkilikdə» nəğməsini oxuyur. Bir çox şairlər öz qəhrəmanlarını tək-tənha oturdub düşüncələrə dalmağa məcbur edəndə, poetik monoloqu üstün tutanda, N.Xəzri «Dialog» şeirini yazır. Bunların hamısının vahid axarı var. Elə bir axar ki, «İki Xəzər» poeması ilə daha da böyüdü, Ümumittifaq Lenin komsomolu mükafatı ilə təsdiqləndi (1968).

Çoxları Nəbi Xəzrini dənizə daha çox bağlı sənətkar adlandırırlar. Doğrudan da, dəniz genişlik rəmzi kimi şairin poeziyasında xüsusi şəkildə obrazlaşmışdır. Dəniz ağ ləpələri və dalğaları ilə, tufanı və sükutu ilə N.Xəzriyə həmişə doğma və əzizdir. Lakin başqa bir cəhət də var: şair dənizi sevdiyi qədər də onun sahillərinə bağlıdır.

Çünki o, ürəyini sevgilisinə dəniz sahilində açıb («Dəniz kənarında»), dənizi sevgilisinə hədiyyə verib ki, gəldiyi sahilə o, bir də gəlsin («Dəniz, göy, məhəbbət»). Başqa bir həqiqət də var:

*Çəmən olsan əgər sən,
Sərin yağış
Çilərəm.
Əgər dənizə dönsən
Sahilə
Çevrilərəm.*

Sevgilisi dənizə dönsə, dəniz yox, məhz sahil olmaq

həqiqəti şairin böyük estetik idealıdır. Bir də N.Xəzrinin 1973-cü ildə layiq görüldüyü SSRİ Dövlət mükafatı öz gücünü «Dəniz zirvədən başlanır» həqiqətindən almırmı?!

Dənizi sahillə birgə götürmək, onun başlanğıc nişangahını zirvədə qoymaq! – Bu, N.Xəzri poeziyasında torpağa inadkar bağlılığın təsdiqi deməkdir. Şairin əsərlərində torpaq, ucalmağın ilk təkan nöqtəsi kimi bədii-estetik həllini tapır. Onun poeziyasında hər gələn yeni il də ilk növbədə torpağın yeni ilidir, hətta «Dağların özü də uca torpaqdır».

Torpaq ətri N.Xəzri poeziyasında «Günəşin bacısı» poeması ilə daha böyük miqyası əhatə etdi. Poetik mənalandırmada Günəş Sevilin yanına endiyi kimi, Sevil də işıq sürətinin imkanlarını ötüb Günəş səviyyəsinə qalxdı.

«İnam» poemasında isə «Sevilin bacısı» - Tərlan Musayeva göründü. Bütövlükdə torpaq və əmək, torpaq və şöhrət idealı parlayan ulduza çevrildi. «İnam» 1982-ci ildə Azərbaycan SSR Dövlət mükafatı ilə şairin həyata, insana inamının zirvəsini müəyyənləşdirdi.

Komsomol və Dövlət mükafatları laureatı adı ilə birgə əməkdar incəsənət xadimi, xalq şairi titullarını daşıyan N.Xəzrinin aşağıdakı misralarında ifadə olunan arzu bu gün həqiqətə çevrilmişdir:

*Qovuşub dağların küləklərinə
Qayadan hünərlə qalxmaq yaxşıdır.
Min dəfə zirvəyə baxmaq yerinə
Bircə yol zirvədən baxmaq yaxşıdır.*

1983

ŞƏXSİYYƏT VƏ İDEAL VƏHDƏTİNİN YENİ MAHIYYƏTİ

Bütün dövrlərdə olduğu kimi müasir mərhələdə də insan cəmiyyətin aparıcı qüvvəsidir. Cəmiyyətlər dəyişir, nəsillər bir-birinin ənənələrini yaşadır, hətta təbiət də öz simasına yeni-yeni əlavələr edir, lakin bütün bu münasibətlərin müqabilində insanın rolu və əhəmiyyəti heç vaxt azalmır.

Uzun müddət nihilist baxışda belə bir mövqe hökm sürmüşdür ki, elm və texnikanın sürətli inkişafı cəmiyyətdə insanın əhəmiyyətini azaldacaq və görünməmiş böhrana səbəb olacaqdır. Bu ehtimalla son dərəcə qabaqcıl təfəkkür də tərəddüddə qapıldı; insan İnsanın taleyindən qorxuya düşdü.

Əsl həqiqət isə belədir ki, elmi-texniki tərəqqi dövründə insan amili daha böyük məna kəsb edir. Bir halda ki, qabaqcıl texnika və texnologiyanın yaradıcısı insandır, onda insanın taleyinə skeptik münasibət nə dərəcədə özünü doğrulda bilər?

Elmi-texniki tərəqqi dövrünün ədəbiyyatı da insan problemlərinin həllində quru-sxematik təsəvvürlərin əleyhinədir. Bu ədəbiyyat şəxsiyyətin mövqeyinə barmaqarası baxmır, şəxsiyyətə idealın vəhdətini inkişafın mühüm amili hesab edir.

Belə bir cəhət də mübahisə doğurmamalıdır ki, elmi-texniki tərəqqi dövrü XX əsrə xas olsa da, o, uzun əsrlərin bəhrəsidir. Yəni burada elmə münasibətin mahiyyətindən çıxış etmək lazımdır. Hər yeni kəşf təfəkkürdəki qalıqları silib atdığı kimi yeni psixoloji baza da yaradırdı. Bu yeni duyum və inam insanı irəliyə – daha ecazkar uğurlara doğru aparırdı. Bununla belə bir həqiqət təsdiq edilir ki, hər mərhələdə texniki platformanın öz siması var və təfəkkürlə, fantaziya ilə əsrləri qabaqlamaq mümkün olduğu halda, texniki kəşflər yalnız həmin

dövrə xasdır. Bəs bədii yaradıcılıq bunu nə şəkildə görür və göstərirdi? Bu prosesdə şəxsiyyət və idealın vəhdəti necə idi? Onların ahəngdarlıq və disharmoniyasındakı tənəsübü necə başa düşməli?

Yazıçılar qələmə aldıkları hadisələrə aid dövrlərin texniki səciyyəsini dəqiq göstərməkdə çox həssasdırlar. Yəni qəhrəmanlar öz tarixləri üçün səciyyəvi olan kəşflərlə təmasda olurlar. Yaxud da belə əsərlərdə keçmişin və uzaq keçmişin texniki vasitələri canlandırılır. Məsələn, Fərman Kərimzadəyə görə, insanın irəliyə doğru hərəkətini təmin eləyən başlıca qüvvə atdır: «Atları yəhərləmişdilər. Yüyən vurmışdular. Birinci atı gətirdilər. Bu uzun boylu, nazik ayaqlı, sivri sağırlı türkmən atı idi.

Uzun Həsən yüyəni yalın üstündən keçirdi, ayağını üzəngiyə qoymamış tullanıb yəhərdə oturdu. Amma yəhər yatdı, atın ayaqları qabağa sürüşdü, dal ayaqları çökdü. O, tullanıb yəhərdən yerə düşdü. Sara xatun da dayanıb oğlunun özünə at seçməsinə baxırdı. Atın beli oğlunun ağırlığına tab gətirməyib az qala qırılmışdır. Uzun Həsən günahkar-günahkar anasına baxdı:

- Ana, mənə tutsa bu bədbəxt atların ahı tutacaq...»¹ Əlavə olaraq burada ərəb atı da, Qarabağ atı da sınaqdan keçirilir. Həmçinin maraqlıdır ki, Uzun Həsənin sınağına dözməyən at elə oradaca öldürülür.

Keçmişdə at hökmdarların, sərkərdələrin əsl gücü və qüvvəsi hesab olunurdu. Burada Koroğlunu da yada salmaq yerinə düşər. F.Kərimzadə isə yazır:

«Uzun Həsən əyanlarına, məiyyətinə özünün gücünü, ağırlığını göstərmək istəmirdi. Onu hələ neçə-neçə döyüşlər gözləyirdi. Döyüşdəki, at, sahibi kimi cəld olmadı, onu tez

¹ F.Kərimzadə. Xudafərin körpüsü. Bakı, Yazıçı, 1982, s.27-28.

tutarlar. Əsir eləyərlər. Əsir düşən hökmdarın səltənəti dağılmasa da, ömürlük ləkəli olur. Bir hökmdar həyatı üçün yüzlərlə ilxı qurban verirdilər, heç onu müqayisəyə də gətirmək olmaz. Həm də igid döyüşçünün sərkərdənin altında adına layiq at olmalıdır».²

«Xudafərin körpüsü» romanında bu söhbətlər bir neçə dəfə davam etdirilir. Bəzi yerlərdə isə cıdırdan söhbət gedir. Xətəidən əvvəlki dövrü təsvir edən yazıçı göstərir ki, o vaxtlar cıdırdan yalnız qəhrəmanlığın nümayişi kimi istifadə etmirdilər. Cıdırın öldürmək üçün vasitə rolunu oynadığı məqamlar da olurdu:

«Cıdırı Səlcuqşahbəyim xatun öz istədiyi kimi təşkil eləmişdi. Birinci də cıdırı Qarabağ gözəlinin tayfasındakı cavanlar çıxmalı idi. Bu həm onlara hörmət əlaməti idi, həm də Səlcuqşahbəyim xatun adını eşitdiyi Comərdi görmək istəyirdi. Əgər Comərdlə qızın məhəbbətindən hamı xəbərdədirsə cıdırı da hamı onu irəli buraxacaqdı. Bu cıdırın qalibinə hökmdarın özü xələt verəcəkdə. Bundan əlavə də Səlcuqşahbəyim iki cam şərbət hazırlamışdı. Biri qızıl camda, biri də saxsı kasada. Saxsı kasadakı şərbəti Sultan Yaqub Comərdə verməli, özü qızıl kasada içməli idi. O, hər şeyi ölçüb biçmişdi».³

At Xətai dövrünün özünün də səciyyəvi faktı idi. Elçinin «Mahmud və Məryəm» romanı da bu həqiqəti konkret dövrə uyğun şəkildə əks etdirir:

«Bu o deyən söz idi ki, Qarabağ dağlarından qoparılib gətirilmiş bu cavan oğlana yaxşı bir at verəcəkdilər, üç il bundan əvvəl Gəncədə kəsilmiş təngə ilə doldurulmuş bir kisə verəcəkdilər, anası üçün, bacısı üçün bir-iki top ipək, qumaş

² F.Kərimzadə. Xudafərin körpüsü, s.29

³ Yenə orada, s.85.

verəcəkdilər və həmin at gecə-gündüz çapıb, Bərdədən keçib, belində yox, göyün yeddinci qatında uçan yeni sahibini Qarabağ dağlarına çatdıracaqdı».⁴

Yaxud romandakı başqa bir məqama diqqət edək:

«Bu dəm Gəncənin o xanəndə qızları ilə Ceyranın arxasında elə bir məsafə var idi ki, bu məsafəni dünyanın heç bir atı, heç bir dəvə karvanı başa vura bilməzdi, bu səs çatmaz, ünyetməz bir məsafə uzaqlığı idi: Ceyran Gülguna minib illərlə çapsaydı da daha bu məsafədən canını qurtara bilməzdi, Arəş yüz dəfə ox atsaydı da bu məsafənin axırına çata bilməzdi, çünki bu məsafənin sonu yox idi. Hər halda Ceyrana belə gəlirdi».⁵

Göründüyü kimi, Elçin dövrün öz xarakterindən çıxış edərək, nəinki atın rolundan danışır, eyni zamanda, məsafəni bildirmək üçün atı sürət vahidinə çevirir.

Xüsusilə qeyd etmək lazımdır ki, romanında müasir dövrlə də bağlı olan yazıçı təxəyyülü özünü göstərir. Yuxarıda göstərdik ki, yazıçılar qələmə aldıkları hadisələri dövrün öz səciyyəvi əlamətləri ilə əks etdirirlər və daha çox çalışırlar ki, bunlar müasir dastanlarla üzvi şəkildə əlaqələndirilsin. Və belə olduqda tənqid sənətkara çox vaxt qüsur tutur ki, o, tarixi təhrif edir. Amma burada başqa bir mühüm cəhət də nəzərdən qaçıрмаq olmaz. Belə ki, əsəri qələmə alan yazıçı bugünkü elmi-texniki tərəqqi dövrünün sənətkarıdır. Buna görə də ola bilməz ki, müasir təfəkkür ən qədim tarixlərdən yazılan əsərlərdə belə öz izini saxlamamış olsun. Əlbəttə, biz burada hər hansı əsərin müasirliyindən danışmaq fikrində deyilik. Şübhəsiz, bədii əsər mövzusunun asılı olmayaraq aktual məzmununa malik olmalı və öz tələqin əhəmiyyətinə görə bugünkü oxucunu cəlb etməlidir.

⁴ Elçin. Mahmud və Məryəm. Bakı, Yazıçı, 1983, s.13.

⁵ Yenə orada, s.111-112.

Söhbət ondan gedir ki, poetik strukturda yazıçının yaradıcılıq təxəyyülü qələmə aldığı dövrün əhvalatları ilə necə qaynayıb-qarışmışdır. Elçinin yenə də həmin əsərindən bir məqamı xatırlayaq:

«Mahmud bu iki nəfərə bu gün sübh tezdən rast gəldi, daha doğrusu, onlar Mahmuda rast gəldi. Mahmud neçə gün idi ki, çöllü-biyabanda azmışdı, hara getdiyini bilmirdi, heç kimə də rast gəlmirdi, cibində iki qızıl sikkə ola-ola neçə gün idi ki, dilinə heç nə dəymirdi. Ta srağagün axşam Ərzurum dağlarına qalxan **araba yolu ilə** (kursiv bizimdir – K.Ə.) gedə-gedə özü də bilməmişdi, yoldan çıxmışdı, azmışdı».⁶

Diqqəti «araba yolu»na cəlb etmək istəyirdik. Mətndən aydın olur ki, «araba yolu» əvəzinə cığır işlədilsə idi daha dəqiq olardı. Çünki neçə gün idi ki, heç kəsə rast gəlməyən, çöllü-biyabanda azan, hara getdiyini bilməyən Mahmudun düşdüyü vəziyyət üçün «cığır» daha münasibdir. Eyni zamanda, «dağlara qalxan araba yolu ilə gedə-gedə özü də bilməmişdi, yoldan çıxmışdı, azmışdı» yazılsa idi, daha dəqiq çıxardı. Bütün bunlar yazıçının əsərində tənqidi məqam tapmaq üçün «ədəbiyyatşünas vasvasılığı» deyil. Biz konkret şəkildə izah etmək istəyirdik ki, «araba yolu» ifadəsinin işlənməsi Xətai dövrünə «düşən» yazıçının XX əsr təfəkkürü ilə bağlıdır. Çox ehtimal ki, Elçin həmin sözləri yazanda onun təxəyyülündə istər-istəməz «maşın yolu», «qatar yolu» və sair vahidlər müqayisə olunmuş və təbii ki, araba yolu meydana çıxmışdır – o dövr üçün xas olan bir yol.

Yenə də o məsələyə qayıdaq ki, at inkişafın müəyyən göstəricisi kimi, son dövrlərə qədər gəlib çıxmışdır. Təbii ki, Cahandar ağa da («Dəli Kür») istəklisini atla qaçırdır. Amma

⁶ Elçin. Mahmud və Məryəm, s.138.

Sultan Əmirlinin evləndiyi qadının taleyi başqa cürdür:

«Nə haray-həşir, ay bacı? Özün demirsənmi Xan nəçəniyin qabağında əsir-yesirdi, Qudalılardan dəyirmanına su tökür Göbələk! Qurğu qurulanda, Gülgəz maşına basılarda cıncırını da çıxartmayıb, Sultan əmini ayıq salmayıb! Gülgəz maşına minmirmiş, təkərin altına salmaq istəyirmiş özünü. Gülənov qollarını burub, Göbələyin gözünün qabağında bir şüşə konyak töküb Gülgəzin boğazına, onda da cıncırını çıxartmayıb Göbələk!».⁷

Ədəbiyyatda qadının atla və yaxud maşınla aparılması iki müxtəlif dövrün, həm də əlavə etməliyik ki, iki müxtəlif xarakterin xüsusiyyətidir. Bu fikrin təsdiqi üçün qeyd edək ki, bədii əsərlərdə müxtəlif dövrlərə aid elə faktlar var ki, onlar bu dövrləri bir-birindən fərqləndirmək üçün elə bir ciddi əhəmiyyət kəsb edə bilmirlər. Yəni onlarda zamanın səciyyəvi xüsusiyyətləri ilə bütün tarixi proses cəmləşir.

«Mahmud və Məryəm» əsərində oxuyuruq:

«Məryəm soruşdu:

- Sən niyə evlənmədin, ata?»

Baba Keşiş qalın çatma qaşlarının altından zil qara və işıqlı gözləri ilə Məryəmə baxdı və heç nə demədi.

Bir müddət beləcə dayanıb bir-birinə baxdılar və gözləri ilə bir-birini başa düşdülər: Baba Keşiş başa düşdü ki, Məryəm nə üçün bu sualı verdi və Məryəm də başa düşdü ki, Baba Keşiş nə üçün susur.

Məryəm anadan olan günü anası vəfat etmişdi və həmin gündən etibarən də Baba Keşiş ilə Məryəm bir yerdə idi».⁸

Eynilə «İdeal» romanında da Səməd dünyaya gələndə

⁷ İsa Hüseynov. *İdeal*. Bakı, Yazıçı, 1985, s.314.

⁸ Elçin. *Mahmud və Məryəm*, s.32.

anası – Mədəd Əmirinin qadını ölür və hətta o, öləcəyini də bilirdi.

Hadisələrin vaxtına gəldikdə isə bunlardan birincisi XVI əsrdə, digəri isə XX əsr baş vermişdir.

Lakin atla və maşınla ölçülən dövrlər elə bu ölçülərinə görə də fərqlidirlər. Hətta təsadüf kimi qəbul etmədən qeyd etmək lazımdır ki, «Xudafərin körpüsü»ndə at və atlar nə qədər mühüm rol oynayırsa, Sabir Əhmədovun «Yamacda nişanə» povestində⁹ maşın bir o qədər xüsusi rol oynayır. Başqa sözlə, S.Əhmədov povestdə süjet və konflikti də, qəhrəmanın təqdimini də elmi-texniki tərəqqinin yeni bir nailiyyət nümunəsi olan yangınsöndürən maşın üzərində qurmuşdur.

Hərgah söhbət şəxsiyyət və idealdan gedirsə, burada şəxsiyyət anlayışını geniş başa düşmək lazımdır. Bu məfhum cəmiyyətdəki aparıcı simaları deyil, eyni zamanda, mənəviyyətə kamil, öz işi ilə cəmiyyətə xeyir verən şəxsiyyətli adamları da ifadə edir. Bu fikrin daha bariz nümunəsi İ.Hüseynovun «İdeal» romanında Səmədin Sultan Əmirliyə dediyi sözlərdə aydınca ifadə olunmuşdur: «Tək bir nəfər namuslu, qeyrətli kommunistin prinsipial fəaliyyəti bütöv bir kollektivin fəaliyyətinə bərabər ola bilər. Kim nə deyir desin, şəxsiyyət lazımdı bizə. Rəhbərlikdə də şəxsiyyət lazımdır, gündəlik işlərdə də. «Vintik» teoriyası ilə razı deyiləm. Bircə gündə, bircə gecədə bilirsən nə qədər şəxsiyyət gördüm kəndimizdə?! «Vintik» deyillər, şəxsiyyətdilər! Amma «vintik»dən də betər, dilsiz-ağızsız, lal-kar bədbəxtlərə döndəriblər hamısını! Elə olmalıdı, əmi! Partiya təşkilatının başında uca, ideal şəxsiyyət dayanmalıdı, mənim kimi sırası təlimatçıların hər biri də şəxsiyyət olmalıdı! Lapatka, kətmən tutanlar da! Maşın, traktor sürənlər

⁹ Sabir Əhmədov. Yamacda nişanə. Bakı, Gənclik, 1973.

də! İnsan sıxılmamalıdı! Büzüşməməlididi! Açılmalıdı, pardaxlanmalıdı! Başdan-ayağa şəxsiyyət cəmiyyəti olmalıdı bizim cəmiyyətimiz!».¹⁰

Müharibədən sonrakı illərin tələbi olsa da, bunlar bu gün elmi-texniki tərəqqinin sürətli inkişafı dövrünə də aiddir. Adamlar öz şəxsiyyətləri və idealları ilə böyük ola bilirlər. Böyüklük vəzifə deyil. Belə olsa idi böyüklər, böyüklük saya-hesaba gəlməzdi.

Şəxsiyyətin böyüklüyü idealın böyüklüyü ilə təmin olunur. İsa Hüseynovun «İdeal» romanının mahiyyətində də belə bir müqəddəs həqiqət dayanır.

«İdeal» əsərinin konflikti bir-birinə zidd iki cəbhəni təmsil edir. Bu cəbhənin bir tərəfində Mədəd, Sultan və Səməd Əmirililər, Qılınc Qurban, Təftiş Abbas..., digər qütbündə isə milis rəisi Gülənov və onun vəzifəli dostları Xudiyev, Sayılov, RİK Ağamalı və onların əlaltıları Çax-çux Xalıq, Əlləzoğlu və bunların hamısının müdafiəçiləri – Mirqəzzab, Pers.

Əmirililər üçün ən böyük ideal – Xalq, Vətən ideali idi. Onun uğrunda mübarizələrə qoşulmaq, hətta ölmək belə onlar üçün ən ali həyat həqiqəti idi.

Sultan və Mədəd Əmirililər, Qılınc Qurban bütün çətinliklərə dözməyə məcburdurlar. Onları hər gün təqib edirlər. Lakin bu sağlam qüvvələr təqiblərə dözərək öz ideallarının həyata keçməsinə gözləyirlər və buna inanırlar. Onlar əmindirlər ki, bu cür haqsızlıqlar çox davam edə bilməz. Necə ola bilər ki, siyahı tutulub adam qırırlar, amma hamı dözür? Çünki dözməyə məcburdurlar. Əks təqdirdə onlar da məhv olacaqlar.

Əmirililər Azərbaycanın tarixi keçmişi ilə bağlı kitabları qoruyub saxlayır və onu gələcək nəsillərə çatdırmaq istəyirlər.

¹⁰ İ.Hüseynov. *İdeal*, s.362.

Bizə belə gəlir ki, həmin kitab simvolik səciyyə malik olsa idi, daha həyati görünərdi və əsərin qiyməti, tərbiyəvi əhəmiyyəti də qat-qat artıq olardı. Lakin məqsəddən yayınmadan deməliyik ki, ideal kimi seçilən həmin müqəddəs amal özlüyündə çox dəyərlidir. Bu və üstəgəl Sultan Əmirlinin həyat uğrunda mübarizələri təbii şəkildə onu gənc Səməd üçün ideala çevirmişdir.

Səmədin tərcümeyi-halı iki mərhələyə ayrılır. Atası Mədəd Əmirlinin ölümünə qədər və ölümündən sonrakı mərhələ. Bu ikinci mərhələ dərkətmə və mübarizə mərhələsidir. Əsərdə bu mərhələlərin ayrıldığı məqamda işarələr çoxdur. Lakin bu işarə xüsusi formada təqdim olunur: QƏZADAN SONRA. Bu nə deməkdir?

«İyirmi ikinci ildə İrənin siyasi polisi kommunistləri hər yerdə həbsə alıb Qəsri-Qacara göndərəndə, Pişəvərinin təklifi ilə partiyanın arxivindəki əsas sənədlərə, o cümlədən Ənzəlidə, Ərdəbildə, Xorasanda, Rəştdə, Mazandaranda, Təbrizdə, Gilanda və Tehrandə «podpolya»ların sənədlərini də Ağ Əmirlə Boz Əmirə etibar eləyibmişlər. Ağ Əmirlə Boz Əmir də kağızları vaxtilə özlərinin mənsub olduqları «İttihadi-İslam» fırqəsinin kağızlarına qatışdırıb, sandıqlara doldurub, «şəxsi arxiv» adı ilə bu taya göndəribmişlər. Otuzuncu ildə siyasi polis ikinci dəfə kütləvi həbslərə başlayanda isə yenə də Pişəvərinin təklifi ilə partiyanın Təbrizdəki gizli kitabxanasından ən vacib kitabları seçib, «İttihadi-İslam»ın kitablarına qatışdırıb, mərhum şeyxlərin «vərəsəlik şəhadətnaməsi» ilə birlikdə «Vərəsə kitabxana» adı ilə bu taya göndəribləmiş». ¹¹

Məsələ burasındadır ki, Ağ Əmirlə Boz Əmirin xidmətlərinə baxmayaraq, indi burada onların qardaşları Mədəd və Sultan Əmirilərin üzərinə iş qaldırmaq istəyirlər. Əsas bəhanə

¹¹ İ.Hüseynov. İdeal, s.195.

də budur ki, sizin qardaşlarımız «İttihadi-İslam» fırqəsinin üzvü olmuşlar və siz həqiqi partiya işçisi ola bilməzsiniz. Hətta Ağ Əmirlə Boz Əmirin qəbirlərinin şəkillərini də çəkib gətirdiriblər. Bu şəkilləri görəndə Mədəd əsəbiləşir və Çax-çux Xalığın bu çirkin əməllərinə son qoymaq üçün otağından çıxır. Kabinətdə isə ELM və EŞQİ vəsiyyəət etdiyi oğlu Səməd qalır.

Mədəd Əmirli Çax-çux Xalığın həyətinə gəlir və orada açılmış «bazarı» dağdır. Maşını sürətlə sürüb kənddən çıxır və bir azdan xəbər yayılır ki, qəza baş vermiş, sədr ölmüşdür. Söhbət məhz bu «avariya»dan gedir. Müasir texnika ilə bağlı fəlakət mənəvi-psixoloji mərhələlərin də ayrılma nöqtəsi olur. «Avariya» Səməd Əmirinin həyatı dərk təkənina, atasının elm və eşq barədəki vəsiyyətini daha dərinəndən anlamağın əsasına çevrilir.

Səməd Əmirli üçün ətrafında baş verən hadisələrin dərki o qədər də asan olmur. Gənc kommunist müzürü qüvvələri susdurmaq istəyərkən təcrübəsizlik edir. Onlarla bütün kənd camaatının qarşısında haqq-hesab çəkir: bankdan götürülmüş pulu saydırtdırır, sədrin möhürünü aldırır, Gülənovu döyür və s. Bütün bu prosesdə camaat Səməd Əmirini özlərinə sədr seçirlər. Lakin yenicə partiya məktəbi qurtarıb rayona işə gələn gənc kommunist bütün bunların onun üçün tələ olduğunu heç ağına da gətirmir. O, bütün bunları şofer Müslümün izahatlarından sonra başa düşür. Bir də başa düşür ki, onun sevgilisinin Sultan Əmirli üçün arvad olmasının özü də tamamilə quramadır və bu əhvalatdan qardaşoğlunu əmiyə qarşı qoymaq üçün istifadə edirlər. Lakin Səməd Əmirli tamamilə güzəştə gedir, irticanın bu pis niyyətini pozur. Yazıçı ideal naminə yeni konsepsiya irəli sürür: «Gülgəzin bircə xoş baxış, bircə xoş kəlmə həsrətinin arxasında başqa həsrət – yangı vardı. Necə olur-olsun, nəyin bahasına olur-olsun qovuşmaq yangısı. Gülbəninizin

dilindən düşməyən bu «qovuşmaq» kəlməsi, əlbəttə, Gülgəzin gəlməsi idi. O cırılan məktub da yəqin ki, ancaq bu fikirlə, ancaq bu məqsədlə yazılmışdır. Səməd sözünü, bəlkə də, elə bu məktubdan başlayıb, «Gülgəz mənim əmimin arvadıdır. Əminin namusu mənim namusumdur» sözlərindəki hissələrini, düşüncələrini, arzularını anlatmalı idi. Xoşbəxtlik məgər ondadır ki, necə olur-olsun, nəyin bahasına olur-olsun qovuşasan?! İki istəklinin qovuşmağı Sultan Əmirli adında ideali öldürürsə, ömrü boyu hər cür məhrumiyyətə sinə gərə-gərə şəxsi istək və arzularının hamısı, o cümlədən ailə səadətini də o tay-bu taylı vətəninə qurban verən idealın ölümü ilə birlikdə Səməd də ölürsə, Səmədlə birlikdə Gülgəz özü də, bir çox başqaları da ölürsə, «qovuşmaq» xoşbəxtlikdirmi!? Əsl xoşbəxtlik onda deyilmi ki, bütün əzabkeşlərin dərini yüngülləşdirə-yüngülləşdirə özün də yüngülləşəsən, sarsıntıları, üzüntüləri dağıdıqca özün də sarsıntılardan, üzüntülərdən qurtarıb, məhz əzabkeşlərin xoşbəxtliyi ilə xoşbəxt olasan?!»¹²

Göründüyü kimi, müəllif görə, şəxsiyyət öz ideali naminə lazım gələrsə hər şeyi qurban verməyi bacarmalıdır. İdeal müqəddəsliyi xoşbəxtliyin də əsasıdır və yalnız bu müqəddəslikdə həqiqi həyata qovuşmaq mümkündür. Təsadüfi deyil ki, belə bir cəhət Elçinin «Mahmud və Məryəm» romanında da açıq şəkildə özünü göstərir.

Mahmud kimdir? O, Ziyad xanla Qəmərbanunun izdivacından doqquz il sonra dünyaya gəlmişdir. Mahmud sarayda xüsusi qayğı ilə əhatə olunmuşdur. Sarayda onun tərbiyəsi ilə ciddi məşğul olurlar. O, təhsilini də artırır: «Mahmud Əflatunun kitablarından tutmuş İbn-Sinanın əsərlərinəcən», «Kəlilə və Dimnə»dən, «Kabusnamə»dən tutmuş Sədinin «Gülüs-

¹² İ.Hüseynov. İdeal, s.312.

tan»inacan, Nəvainin «Xəmsə»sinəcən çox kitab oxumuşdu». ¹³

Ancaq təbii ki, bütün bunlar yarımçıq qalır. Mahmud təsadüfən gördüyü Baba Keşişin qızı Məryəmə vurulur və ona çatmaq üçün bütün həyatını sərf etməyi qərara alır. Ziyad xan və Qəmərbanu Sofini də ona qoşur və əlavə olaraq onlara ərzaq çatdırmaq üçün gizli dəstə də göndərir.

Yazıçı Mahmudun öz idealından dönməycəyini – Məryəmə qovuşmaq üçün bir an belə geri çəkilməyəcəyini xüsusilə nəzərə çarpdırmağa çalışır. Hətta onu yoldan qaytarmaq üçün Qəmərbanunun qurduğu kələk də baş tutmur. Nəhayət, iş o yerə gəlib çatır ki, Mahmud yeməyə çörək tapmadığı anda belə yenə Məryəmin eşqi ilə yaşayır.

Bütün bunların müqabilində sanki xoşbəxtlik baş verir. Ərzurum hökmdarı Süleyman paşa Mahmudu və Məryəmi saraya gətirir və onların toyunu eləməyi qərarlaşdırır: «Məryəm Mahmudla üzbəüz tül pərdənin arxasında oturmuşdu və bu məclis sona yetəndən sonra, Məryəm Mahmudun olacaqdı, heç kimdən hürkməyib, heç kimdən qaçmayacaqdılar, gecə-gündüz bir yerdə olacaqdılar, uşaqları olacaqdı və bu uşaqlara Məryəm döşlərindən ağappaq süd verəcəkdə və bütün bunlar dünyanın ən böyük xoşbəxtliyi deyildimi?» ¹⁴

Bu hisslər təmiz və pak hisslər idi. Ağrılı-acılı həsrətin vüsəl nəğməsini xatırladırdı. Lakin sonrakı hadisələr tamamilə başqa cür cərəyan edir:

«Mahmud təzədən Məryəmin donunun yaxasındakı düymələri buz soyuğundan donan barmaqları ilə bir-bir açdı və axıncı düymə açılan kimi, yenə düymələr öz-özünə bir-bir bağlandı.

¹³ Elçin. Mahmud və Məryəm, s.25.

¹⁴ Yenə orada, s.173.

Məryəm:

- Cır! Cır! Cır bu paltarı! – qışqırdı və Mahmud Məryəmin əynindəki donun yaxasını cırmaq istədi, amma bayaqdan bəri parılısını, bəzək-düzəyini itirmiş bu don cırılmadı, Mahmud nə qədər güc edirdisə, Məryəm nə qədər dartınırdısa bu don cırılmırdı və Məryəmə elə gəlirdi ki, bu gecə qaranlığında kimsə onun ağzını qapayırdı, qışqırmağa qoymurdu, amma Məryəm güclə, bütün varlığının istəyi ilə qurtulub qışqırırdı: - Qurtar məni! Qurtar məni! Qurtar məni! – və Mahmud qollarının arasında quruya düşmüş soyuq balıq kimi çapalayan Məryəmi qurtara bilmirdi; Mahmud da qışqırmaq istədi, amma bacarmadı, Məryəmi sinəsinə sıxıb qızdırmaq istədi, amma Məryəm qızınmadı və bu vaxt Mahmud birçə anın içində aydınlıq əvəzinə otağa dolmuş Camaat gülüşünü gördü, hər tərəfdə bir Camaat təbəssümü gördü, həmin gülüşdə, təbəssümdə bu dəli dünyanın əlacsızlığını gördü və Mahmudun sinəsindən bir ah qopdu, bu ah bir koma od oldu və Mahmud başa düşdü ki, yanır.

Alov Mahmudun paltarını, saçlarını bürüdü».¹⁵

İnsanın ölümlə nəticələnsə belə öz idealına çatmaq istəyini təsdiq edən yazıçı üçün məhdud mərhələ yoxdur. Yəni belə bir tələb və məqsəd bütün dövrlər üçün səciyyəvidir.

Şəxsiyyətlə ideal arasındakı vəhdətin belə bir mahiyyəti Sabir Əhmədovun «Yamacda nişanə» povestində daha bariz şəkildə meydana çıxır. Elm və texnikanın yeni nailiyyəti ilə üz-üzə dayanan Laçın kimdir? Yazıçı elə povestin ilk səhifələrində Laçın haqqında belə bir xasiyyətnamə verir:

«Qorxsalar da, qorxmasalar da, sevsələr də, sevməsələr də, Laçın kiçik şəhərin bir ərköyün, dəlisov balası idi. Ərsəyə

¹⁵ Elçin. Mahmud və Məryəm, s.181.

yetib, qənsərə çıxdığı gündən adamların üzü-gözü ona elə öyrəşmişdi ki, buranı Laçınsız ağıllarına gətirə bilməzdilər. Küçədə, dükanlarda, bazarda Laçın görünməsə nə dükan dükandı, nə bazar bazar. Əlləri gah dalında, gah əsgərsayağı yanlarında yellənə-yellənə girirdi bazara. Adamlar xəmə-xırda tamaşa eləyir, baxır, yoxlayır, qiymət soruşur və birdən nərə çəkirdi:

- Spekulyant köpəyoğlu! Niyə kasıb-kusubu soyursan? – təpiklə vurub birinin kisəsini dağıdırdı.

- Kafir qızı kafir! Bəsdir zəhirmarınızı gətirib camaatı dəli elədiniz!»¹⁶

Bu keyfiyyətlər Laçının əsgərlikdən əvvəlki xüsusiyyətləri idi. İndi Laçın iki il əsgərlikdə olandan sonra yenə öz sevimli kiçik şəhərinə dönmüş və necə yaşayacağı barədə düşünür. İşləmək, ev tikmək və evlənmək onun ümdə arzularındandır. Bu arzuları həyata keçirmək üçün isə ona şərait lazımdır. Lakin gənc oğlan ilk gündən kəskin müqavimətlə qarşılaşır: «Əgər elə o vaxt adamların nə danışdığını, küçədə, evlərdə gedən söhbətlərin ona aid olanını eşitsə idi, Laçın bunları bilərdi:

- Laçını şofer qoyurlar, əsgərlikdə qurtarıb.

- Bahooo-o-o-veh! Laçına maşın vermək olar, ay evi tikilmişlər?!

- Voyenniləri də ki, bilirsiniz. Onlar maşını sürmürlər, uçurdurlar!

- Uşağın-böyüyün zəhrini yaracaq!»¹⁷

Hətta Laçının rayonda yüksək vəzifədə işləyən qardaşı da raykom katibindən xahiş edir ki, ona maşın verməsin. Çünki başları çox bələlər çəkə bilər.

¹⁶ S.Əhmədov. Yamacda nişanə, s.4.

¹⁷ S.Əhmədov. Yamacda nişanə, s.8.

Digər tərəfdən isə Laçın hərbi xidmətdə olarkən aldığı sürücülük vəsiqəsinin doğruluğunu, özünün xeyli dəyişildiyini sübut etmək istəyir. Ona görə də onun hörmət bəslədiyi qardaşı ilə üz-üzə gəlməsi tamamilə əsaslandırılmışdır. Bu, povestin realizminin gücünü daha aydın şəkildə açıb göstərir:

«Böyük qardaşının səsi otağı bürüyürdü. Laçının halına az təvafüt eləsə də, anasının əsəblərini oynadırdı.

- Mən işləmək istəyirəm. Əlimdə vəsiqəm var. Bu vəsiqəni fırıldaqla almamışam.

- Maşın yoxdur.

- Maşın var. – Laçın şişib qızarmış bulanıq gözlərini ağır-ağır dolandırdı. – Amma onu Laçına vermək olmaz. Ümumiyyətlə, Laçına etibar etmək olmaz. Hətta bunu Laçının doğma adamları, böyüyü-qardaşı da bilir. Nəinki bilir, o, özü raykomdan, rayonun böyüyündən xahiş etmişdir. Demişdir ki, ona maşın verilməsin».¹⁸

Çoxşaxəli konfliktin mərkəzində də məhz bu fikir dayanmışdır: Laçına SÜKANI etibar etmək olarmı?

Bu sual birinci növbədə insanla TEXNİKA arasındakı münasibətin ifadəsidir. Həmin münasibətin məğzində də yeni-yeni suallar durur: Laçının texnikadan başı çıxırmı? O, səriştəli sürücüdürmü? Rayonda ona maşın versələr qəza törətməzmi? Bunlar yazıçı və oxucu qarşısında dayanan müstəqil suallardır. Amma povestdə söhbət məsələnin təkə «texniki» tərəfi ilə bağlı deyil. Elə Laçını da narahat eyləyən ikinci əsas cəhətdir: sükanın etibar olunmaması onun həyatı başa düşməməsi haqqında nəticədir. Beləliklə, «Yamacda nişanə» əsərində MAŞIN – TEXNİKA texniki vasitəliliyindən çıxaraq psixoloji vəziyyətin, mənəvi-əxlaqi prosesin məzmununa çevrilir. Bundan

¹⁸ Yenə orada, s.16.

sonra əsərdə Laçının daxili alimi açılmağa başlayır.

Uzun müddət fikirləşdikdən sonra Laçına Yangınsöndürən maşının verilməsi qənaətinə gəlirlər. Niyə məhz bu maşını?

«Laçının qardaşının dostu olan və onunla iş yoldaşı sayılan rəis Barxudarov əvvəlcə xeyli öyüd-nəsihət elədi, sonra bildirdi: - maşın almışıq. Gedirsən Həsənخانın yanına. İdarəni tanıyırsan... təhvil götürürsən. Vəsiqənə, sənədlərinə baxmağa ehtiyac yoxdur – şirin-şirin güldü. – Katibə göstərmisən vəsiqəni. – Ona sataşdı. – Ağıllı-kamallı işlə. Maaşı bilirsən, o biri soferlərinkindən artıqdı. İş də ki, YANGINIMIZ YOX, ODDAĞIMIZ YOX, şükür Allaha. Qalan məsələləri, qorxma, yoluna qoyacağın, - deyib ərklə gülümsədi: yəqin evlənmək, ailə qurmaq işini nəzərdə tuturdu».¹⁹

Hər şey çox dəqiq ölçülüb-biçilmişdir. Onsuz da rayonda yangın olmur və deməli, Laçın da maşını ildə bir dəfə yerində tərpedər, ya tərpedməz.

Laçının maşına münasibətini S.Əhmədov son dərəcə həssaslıqla təsvir etmişdir:

«İki divar arasında dayanan maşın alovdu. Hətta bir baxışda, qara təkərlər çatılmış kəsov-odun parçası, maşının gövdəsi isə yanıb lalılıqlanmış köz yığını, bəlkə də, polad əridən atəşli soba timsalında görünürdü. Bu alov on metrədən adamın üzünü, əllərini qarsımalı ikən iki addımda dayanan oğlanı azacıq, bir küləşin, bir kağız qırığının istisincə qızdırmadı. Laçın əlini maşının qanadına qoydu. Əyilib fəralara baxdı. Onlar da qarası itmiş bir cüt göz tək bomboş ağarırdı.

- Yaxşısan, qardaş? - dedi».²⁰

¹⁹ S.Əhmədov. Yamacda nişanə, s.26-27.

²⁰ S.Əhmədov. Yamacda nişanə, s.31.

Laçının bu mənasibəti nə qədər təbii və səmimidir. «Yaxşısan, qardaş? sualı, geniş mənada onu ifadə edir ki, yangınsöndürən maşınla Laçının arasında nə isə müəyyən yaxınlıq var.

Laçın Həsənخانın yanında iş başladıqdan sonra dəyişilməyə başlayır. Həmçinin çoxlarının güman etdikləri kimi maşın yerində donub qalmadı. Laçın onu hərəkətə gətirdi. O, maşını bəzən yumaq, təmizləmək, bəzən çörək gətirmək üçün sürürdü. Bu reydlərin özü də narahatçılıq yaratmağa başlayırdı. Kiçik şəhərdə qorxu gəzirdi: Laçın təhlükə törədəcək.

Laçının əhvali-ruhiyyəsi maşını sürüb-sürməməsindən çox asılı idi. Maşını hərəkət elətdirdiyi vaxtlarda Laçının cəsələri də artır, səmimiliyi də yüksəlirdi. Bir dəfə maşını yumağa aparanda Laçın çayın kənarında istidə uzanan kişini görür və aralarında belə bir dialoq və əhvalat baş verir:

«- Ay zalım oğlu, bişmirsən?

Kişi umacaqlı-umacaqlı susdu.

- Dur bura gəl! Cəld ol!

- Yox, qağa, bacarmaram.

Bura gəl, dedim. – Laçın onu qorxutmaq üçün səsinə boy verdi. – Sən öləsən gəlməsən, səni pallı-paltarlı basacağam lap gözə. Zalım oğlu zalım. Yezidin qarğışına gəlməmişən ki, buz kimi nemətin böyründəcə özünü şəhid eləyirsən! Torpaqda eşələnirsən. Di dur dedim.

Laçın kişinin üstünə yüyürdü. O qalxıb aralanmaq istədi, heç iki addım atmağa aman vermədi, çəkib sürüyüb arxın üstünə gətirdi.

- Soyun paltarını!

- Gələn olar.

- Olsun da. Şalvarını ki çıxarmırsan. Soyun!

Kişini soyundurdu, süsününə basıb arxın üstə əydi:

- Ədə, əfəl oğlu əfəl, bir tərən də!

Kişi suya girmişdi. Laçın da qarnı tutunca, əvvəlcə ovuc-ovuc, sonra da dodaqlarını arxın səthinə dirəyib o ki var içdi».²¹»

Bu, saxtakar bir adamın deyil, bütün varlığı və hərəkəti ilə təbii və səmimi olan insanın əhvali-ruhiyyəsidir.

S.Əhmədovun «Yamacda nişanə» povestində güclü və qüvvətli insanın buxovlanmasından, bir növ onun fəaliyyətsizləşdirilməsindən söhbət gedir. Təsəvvür etmək çətin deyildir ki, yenicə əsgərlikdən qayıdan, özünü kişi hesab edən, fiziki gücü ilə «dağı dağ üstə» qoymağı bacaran Laçın səhərdən axşamadək kiçik şəhərdən uzaq bir təpənin başında yerləşən yangınsöndürən idarəsində yatmalı, ya da rəis Həsənxa ilə söhbət etməli idi. Bir növ Laçını bekarçılıq xəstəliyinə düşürmək istəmişdilər. Laçın üçün isə bundan ağır təhqir və fəlakət ola bilməzdi.

Nəhayət, Laçın nicatını özünü maşınla birgə uçuruma aparmaqda görür. Belə bir sonluq Laçını bir şəxsiyyət kimi daha da gözlərimiz qarşısında ucaldır. O, öz idealına çata bilmir, amma oxucu tam əmindir ki, Laçının idealı çox müqəddəs bir ideal idi.

Şəxsiyyətin öz idealı uğrunda mübarizəsi, öz idealına çatmaq arzusu kəskin maneələrdən keçir. Mənfi qüvvələr onun müqavimətini qırmaq və məhv etmək qəsdlərində möhkəmlənirlər.

Elçinin «Mahmud və Məryəm» romanında da Mahmud və Məryəmin bir-biri ilə qovuşmasına mane olan qüvvələr çoxdur. Onlardan ən birincisi Mahmudun anası Qəmərbanudur. O, qətiyyənlə qəbul edə bilmir ki, Ziyad xan keşişlə qohum olsun.

Bu vüsala mane olan ikinci böyük qüvvə elə Baba Keşi-

²¹ S.Əhmədov. Yamacda nişanə, s.53.

şin özüdür. O, bu məsələyə dini nöqteyi-nəzərdən yanaşır. Onun öz məmləkətlərindən baş götürüb getməyi də bu sevdanın baş tutmamağı naminədir. Çünki qorxur ki, Ziyad xan zorla da olsa, Məryəmi Mahmuda ala bilər. Daha hansı hiss idi Baba Keşişi buna məcbur edən? Əsərin bir yerində yazıçı yazır:

«Bu dəfə Baba Keşiş Məryəmi hər bir hücrəsindən nəfs qoxuyan, hər bir əşyasından iyrənclik yağan, zənginliyi ah-uflarla, göz yaşları ilə nəfəs alan, bakirəliyi əxlaqsız, məsumu ifritə etmiş saray içində gözlərinin qabağına gətirdi. Məryəmi müsəlman saray arvadlarının şəhvətdən xəbər verən paltarında gördü və bu görünüm qırmızı qan görünməyindən daha dəhşətli və daha dözülməz idi. Yox, Məryəm belə bir dinsizlik və pozğunluq içində ola bilməzdi».²²

Baba Keşiş bu istəyini qoynunda saxladığı paltarla həyata keçirir. Qızı Məryəmə isə yalandan deyir ki, bəs bu paltar ananın yadigarıdır. Paltar hər iki sevgilini məhvə düşür edir.

İsa Hüseyinovun «İdeal» əsərindəki ideala qarşı qüvvələrin sayı hesabı yoxdur. Bu qarşıduranlar Əmirililərin bütün istək və arzularını məhv etməyə çalışırlar. Onları bir an belə gözdən qoymurlar. Aldıqları məlumatları dərhal yuxarılara çatdırırlar.

Təkcə Çax-çux Xalığı xatırlamaq kifayətdir ki, əsərdəki mənfi qüvvələrin topladığı cəbhənin simasını aydınca görə biləsən. Çax-çux Xalığı min cür sifətə girə bilər. Onun qatarda Səməd Əmirli ilə söhbəti əvvəldən hazırlanmış və səriştəli bir İblisin söhbətini xatırladır. Lakin burada ŞƏXSİYYƏT və İDEALINA qovuşa bilər.

«Yamacda nişanə» povestində isə Laçın mənfi qüvvələrin – NADANLARIN ucbatından ideali uğrunda qurban gedir.

Bir cəhəti də unutmaq olmaz ki, bəzən elmi-texniki tərəq-

²² Elçin. Mahmud və Məryəm, s.159.

qinin nailiyyətləri yazıçı üçün bədii vasitə rolunu oynayır.
«Yamacda nişanə» əsərindən:

«Sarıtelin atası kütlədən sovuşan dovşan kimi son məqamda büdrədi, boynunun ardı lalə kimi qızardı və elə bil qanı tökülə-tökülə, özünü xəlvət qobuya salmaq üçün çırpındı».²³

«Yuxarıda dağların arasında nə tank, nə təyyarə gurultusuna oxşayan bir uğultu havalanırdı».²⁴

«İdeal» romanından:

«İyirmi doqquz nəfərdən nəhayət, axırıncısı isə qeyri-adi iflasın səbəbkarının özü idi. Hələ qarışqa qarını qucağından düşürməmiş, birdən hiss etdi ki, beynində lap alçaqdan ucan təyyarə qijiltısına bənzər ani qijiltılar keçir...»²⁵

Bütün bunlar onu göstərir ki, Elmi-texniki tərəqqi dövrünün ədəbiyyatı əvvəlki dövrlərin ədəbiyyatlarından xeyli dərəcədə fərqlənir. Başlıca qənaət isə ondan ibarətdir ki, texnikanın çox sürətli inkişafına baxmayaraq, insana, onun roluna maraq azalmamış, əksinə yazıçılar bu mərhələdə şəxsiyyət və ideal arasındakı vəhdətin daha sıx tellərlə bağlı olduğunu sübut edirlər.

1990

²³ S.Əhmədov. Yamacda nişanə, s.12.

²⁴ Yenə orada, s.4.

²⁵ İ.Hüseynli. İdeal, s.306.

... , ... 2-3 ... - , ... , ... - ... , ... , ... - ... , ... , ... 12 - , ... - 1938- ... , ... 1939- - - ... - «...» ... , ... , ... , , ...

qəbulu qəbul. qəbulu qəbul qəbulu, qəbulu, 10
qəbulu qəbulu qəbulu. qəbuluqəbulu qəbulu
qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbulu, qəbulu qəbulu
qəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbulu
qəbuluqəbulu qəbulu qəbulu, qəbulu qəbulu qəbulu qəbulu
qəbulu qəbuluqəbulu, qəbulu qəbuluqəbulu qəbulu
qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu.
qəbulu qəbulu qəbulu qəbulu qəbulu qəbulu qəbulu
qəbulu. qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu
qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu, qəbuluqəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu
qəbulu qəbulu qəbulu qəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu, qəbulu qəbulu
qəbuluqəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu
qəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu, qəbuluqəbuluqəbulu
qəbulu qəbulu qəbuluqəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu
qəbulu qəbulu.

qəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbulu qəbulu
qəbuluqəbulu qəbulu qəbuluqəbuluqəbuluqəbulu. qəbuluqəbulu
qəbulu qəbulu qəbulu, qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbulu
qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbulu qəbuluqəbulu qəbulu
qəbuluqəbulu. qəbulu qəbuluqəbulu, qəbulu qəbuluqəbulu, qəbulu qəbulu-
qəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu.
qəbulu qəbulu qəbuluqəbulu qəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu
qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu, qəbuluqəbuluqəbulu, qəbulu qəbuluqəbuluqəbulu
qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu.
qəbuluqəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu
qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu. qəbuluqəbuluqəbulu, qəbuluqəbuluqəbulu,
qəbuluqəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu-qəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbulu
qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu
qəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbulu qəbuluqəbulu
qəbuluqəbuluqəbulu, qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu qəbuluqəbulu
qəbulu qəbuluqəbulu. qəbuluqəbulu qəbulu qəbulu qəbuluqəbuluqəbulu
qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbulu qəbulu-
qəbuluqəbulu qəbuluqəbuluqəbuluqəbulu. qəbuluqəbulu qəbulu qəbuluqəbulu

TARAZLIQ ANI

(Anar. «Seçilmiş əsərləri», iki cildə, Azərnaşr, 1988)

Anarın ikicildliyini yalnız özünün deyil, yeni problemlər qaldırmaq, həyat hadisələrini sürətlə qavramaq və dərk etmək baxımından bütöv bir yazıçı nəslinin hesabı kimi qəbul etmək olar.

İkicildiyə Anarın hekayələri, povestləri və bir romanı daxildir. Onların ən başlıca cəhəti bundan ibarətdir ki, yazıçının hekayə – povest – roman silsiləsi müəyyən struktur əlamətləri və bir-birini tamamlayan insan xarakterləri ilə tam və əhatəli təsir bağışlayır. Əsərlər arasındakı mövzu və janr fərqlərindən asılı olmayaraq, Onların hamısı üçün səciyyəvi bədiilik əlaqələri xasdır. Bu mənada aşağıdakı suallar çox təbiidir: Anarın əsərlərindəki obrazların bir-birinə münasibəti necədir? onların münasibətlərindəki harmoniyanın ömrü nə qədərdir? Obrazla obraz, obrazla həyat, yazıçı ilə obraz arasındakı tarazlığın nisbəti hansı səviyyədədir?

«Gürcü familyası» hekayəsi Oqtayla Əsmərin vida məhərisidir. Onlar uzun illər boyu gah bir-birinə yaxınlaşmış, gah da bir-birindən uzaqlaşmışlar. Hələ uşaq vaxtlarından Oqtay Əsmərgilin İçərişəhərdəki evlərinə tez-tez gedərdi. Əsmərin anası deyərdi ki, «evdə kişi olsaydı. Bu otağın divarını deşib küçəyə pəncərə açmaq olardı». Lakin Oqtay bu evdə kişi ola bilmədi, pəncərə yeri açılmadı və pəncərədən dəniz görünmədi... Hətta Oqtayın Əsməri götürüb qaçırmaq arzusu da birçə anlıq ömür sürdü.

Əsmərlə Oqtayın arasında tarazlıq anı yalnız bir dəfə baş tutub. Oqtay o günü xatırlayıb deyir ki, «Mən maşın saxladım və ömrümüzdə bəlkə də ilk dəfə taksiyə mindik».

Nəhayət, uzun ayrılıqdan sonra Əsmər Moskvadan Oqtayın ad gününə gəlir. Onlar Bakını gəzirlər, keçmişə xatırlayırlar. Nə qədər qeyri-adi görüş olsa da, həmin günün özü belə onları yaxınlaşdırmaqda, təəssüf ki, acizdir. Çünki Oqtayın və Əsmərin sevgi münasibətlərindəki tarazlıq artıq çoxdan pozulub.

«Ağ liman» povesti Anarın yaradıcılığında yeni bir səhifənin başlanğıcıdır. Adamların bir-birini yaxından tanımaq istəyi bu əsərdə xüsusi yer tutur. Obrazlar özlərini də dərk etməyə xeyli dərəcədə meyillidirlər. Povestin qəhrəmanlarının düşüncə və davranışları bir-birindən tamamilə seçilir. Bu obrazlarla gerçəklik arasındakı mövcud müvazinətin itkisi onların gözləri qarşısında baş verir və yazıçı özü həyatdakı pozulan tarazlıqla üz-üzə dayanır. Bax, bu mürəkkəb vəziyyəti duyduğuna görədir ki, nemət «minlərlə adamın saat kimi dəqiq bir ritmlə tum çırtlaması»ndan zövq alır.

Ritm, ahəng, tarazlıq qanunu – bütün bunlar «Və liman»ın «sayıq gözətçi»lərinin ən böyük istək və arzularıdır.

Əsərdə Təhminə və Zaur həmkarlarından fərqlənirlər. Onların mənəvi yaxınlığı, bir-birinə olan münasibətləri o qədər səmimidir ki, Anar sonralar «Beşmərtəbəli evin altıncı mərtəbəsi» adlı roman yazdı, bu obrazların taleyindəki yeni qatları açdı. Romanda oxucunu öz arxasınca aparən daha çox bu cəhətdir ki, Təhminə Zaurla münasibətindəki nikbinliyə çıxış yolu tapa bilmir və yalnız öz falına inanır. «Təhminə birdən-birə söndü, içinə çəkilib büzüşdü». Bu münasibətlərin axıra qədər getməyəcəyini və nə vaxtsa qırılacağını Təhminə Zaurun əlindəki xətlərə baxanda, elə onun özünə də açıqca deyir: «Bütün xətlər elə bil yarımçıqdır e, Zaurik».

Bu nəticəyə Təhminə Zauru yaxşı tanıdığı üçün gəlmişdi. Bəs, bu, hansı tanışlıq idi? Qəribədir, Zaur da buna mat qalmış-

dı: «Mat qalmışdı ki, atası neçə illər bundan qabaq öz həyatını dəqiq qrafik üzrə qurduğu kimi, indi onu, Zaurun da həyatını bu cür dəqiq planlaşdırmışdı: ali təhsil, dissertasiya, mənzil, evlənmə, övlad...». Təhminəni isə Dadaş belə səciyyələndirir: «Onunçün heç bir qanun-kitab yazılmayıb, - kefi necə istəyir, elə də yaşayır. Dünya-ələm vecinə deyil. Axı, belə də olmaz... Qayda var, adət var!».

Sevgi onların təbiətindəki fərqi aradan götürür. Bir-birinə vurğunluğu heç bir maneə, heç bir tənə tanımır. Kinayələr də, hədələr də alovlanan sevgini söndürməkdə acizdir. Bu yolda Zaur ata-anasını tərک etməyə hazırdır və tərک edir. Beləliklə, Zaur «Mən, sən o telefon» hekayəsinin qəhrəmanına bənzəyir. Həmin obraz vaxtilə beləcə deyirdi: «Artıq mən heç bir şey edə bilməzdim. Hadisələr mənim nəzarətimdən, ixtiyarımdan çıxmışdır. Poçt qutusuna atdığın məktub kimi».

Təhminə əri Manafla vidalaşmaq istəyir və vidalaşır, çünki Təhminənin içində yeganə bir inam var: «Sevirəm səni, Zaurik... dəli kimi sevirəm». Zaurun da unudulmuş dünyası var və bu dünya onun ayaqları altındadır: «Ölürəm səninçün, Təhminə... Bax, indi bu saat yıxılıb ölə bilərəm xoşbəxtliyimdən».

Onların arasındakı fərq o zaman aradan qalxır ki, Zaur Moskvaya Təhminənin görüşünə gedir. Ayrı-ayrı istiqamətlərə uzanan yollar bir küçədə qovuşur: «Küçəni düz keçmədiklər, milis saxladı onları, üç manat cərimə elədi». Onlara edilmiş cərimə haqqında qəbz dünyanı unutmuş Təhminə və Zaurun birliyini təsdiq edən yeganə aktdır. Məhz buna görə Təhminə ölüm ayağında belə istəmişdir ki, Zaur həmin anı xatırlasın: «Mədinə otağa keçdi və bir azdan iki kiçik kağız parçasıyla qayıtdı. Kağızların biri qəbz idi, Zaur görün kimi xatırladı – Moskvada küçəni səhv keçdikləri üçün serjant Trofimov onları cərimə etmiş, qəbz vermişdi».

Təhminəni oxuculara sevdiren səbəb nədir? Hər şeydən qabaq, ondakı təbiilik tilsimi; Dadaşı da, Zauru da, Neməti də, Spartakı da, rejissor Muxtar Məhərrəmovu da, hətta Mədinəni də ovsunlayan məhz bu hikmətdir.

Təhminənin siması həyata, insanları münasibətdə daha mənalıdır. «Gözəl qadın da milli dəyərdir, nadir ağaclar kimi, faydalı qazıntılar kimi, tarixi abidələr kimi» - deyən Təhminə yaxşı bilir ki, onun əxlaq normaları barədəki düşüncələri ilə həyatdakı fəaliyyəti arasındakı tarazlıq itib. Zaurun onu tərk etməsi bu fikri daha da gücləndirir. Buna görə də Təhminəni öldürən Spartakın, Mədinənin dediyi kimi serroz deyil, onun üzləşdiyini mənəvi-əxlaqi sarsıntı, pozulan normalar idi.

Təhminə öz mərtəbəsində – altıncı mərtəbədə möcüzədir, adamların arasında – dünyanın pozulmuş tarazlıq orbitində isə «Qəlbin həqiqəti»ni axtaran məsum insandır. Bu tarazlıq itkisi o vaxtdan başlayıb ki, Təhminə Manafa ərə gedib və Manafa tuşlanan sözlər də bunu təsdiq edir: «Bizim evlənməyimiz böyük səhv idi. Hər halda mənim həyatımın ən böyük səhv idi».

«Dantenin yubileyi» povestinə gəldikdə isə burada obrazların, xarakterlərin arasındakı tarazlıq ahənginin pozulan məqamları daha çoxdur. Kəbirlinskinin arvadı Həcər qonşuları Anaxanımla özü arasında belə bir müqayisə aparır: «Topal Səftərin qızı elə dolansın, Dursun bəyin qızı belə». Məsələnin bu cür ikisi istiqaməti sadəcə olaraq maddi təminatlar arasındakı fərq səviyyəsində qalmır, eyni zamanda psixologiyanın, əhvali-ruhiyyənin özündə, ailə üzvünə, qonşuya münasibət əxlaqında reallaşır.

Povestdə tarazlığın ən güclü şəkildə pozulduğu andan birbaşa Feyzulla Kəbirlinski ilə bağlıdır. Kəbirlinski öz yerində olmayan və yerini itirmək təhlükəsinin ağrısını yaşayan obrazdır. O, səhnəni özünün həyatı sayır, səhnə isə onu qəbul

etmir. Rejissor Səyavuş deyir: balam, səndən yaxşı pinəçi olar, çayçı, aşpaz, mən nə bilim, camadar, məsciddə mürdəşir olar, amma daha aktyor yox, atam, aktyor yox». Həm də bunlar sadəcə olaraq ayrı-ayrı peşələrin üz-üzə qoyulması deyil. başlıca fikir Kəbirlinskinin sevdiyi teatrın, kinonun, radionun, televizorun, karamel fabrikindən dram dərnəyinin Kəbirlinskiyə qarşı qoyulmasıdır.

Kəbirlinski ilə həyat arasındakı tarazlıq adamların boyundan yuxarıda görünən səhnədə yox, arvadı ilə eskalatorla düşdüyü metroda meydana çıxır: «Feyzulla arvadının təəccübündən daha da həvəslənir, təcrübəli bələdçi kimi metronun müxtəlif möcüzələrini Həcərə göstərir, danışır, izahat verirdi. Həcər də elə hər şeyə təəccüblənir, hər şeydən zövq alır, elə hey için çəkirdi».

«Macal» povestində də öncül yerdə dayanan iki obrazın təbiətə ayrı-ayrı mövqelərdə durmasını müəllif özü belə ifadə edir: «Oqtayla Fuad başqa-başqa ritmlərdə yaşayırlar». Buradakı ritm uyğunsuzluğu həyata fərdi münasibətdən yaranan uyğunsuzluqdur.

Əsərdə müəllifin başlıca məqsədi epiqrafdakı bir cümlədedir: «Zen fəlsəfəsində sözlə fəaliyyət arasında uyğunsuzluq yoxdur». Yəni dünyanın mənası tarazlığın qorunub saxlanmasıdır, tarazlığın təminatlılığındadır.

Fantastik povest kimi qələmə alınmış «Əlaqə» əsərində isə ev sahibəsinin tələbəyə verdiyi məsləhət-təpşırıqda açıq-aşkar iki qütb vardır: bərkidilmiş qapıya yaxınlaşıb onu açmanın və hamamda gecələr işığı yandırın, o işıq dənizdən görünür. Beləliklə, bir tərəfdə uçurum, digər tərəfdə ümid. Sonda isə tələbənin niyyəti səbrə üstün gəlir, qapı açılır və tarazlıq anı itir: «Qaranlıqda səmti dolaşmaq salıram. Yuxarı hərəkət mənə enmək kimi gəlir». Ümumi ahəngin pozulması isə «oryentir

hissinin itməsi» ilə nəticələnir.

«Yaxşı padşahın nağılı» hekayəsində, «Molla Nəsrəddin - 66» hekayələr silsiləsində də tarazlıq anı imtahan qarşısında qalır.

Bəs, tarixi bir əsər olan və ölməz abidəmizin motivləri əsasında yazılan «Dədə Qorqud» kino-dastanında tarazlıq ölçüsü necədir? Bu suala cavab vermək üçün bəri başdan elə onu xatırlayaq ki, Turalı ölümdən Dədə Qorqud məsləhəti qurtarır: «Ana südü, bir də dağ çiçəyi onun yarasına məlhəmdi». Bu, insan ümidinin qılgılıcı, doğma torpağa bağlanmaq amalının qönçəsi, birliyə çağırış nidası və ən başlıcası ağsaqqal öyüdünün nişanəsidir. Ana südü və dağ çiçəyi – Turalı yenidən həyata qaytaran bu qoşalığın ecazı, bu tarazlığın gücüdür.

Kino-dastanla Anar bir daha göstərir ki, tarazlıq anı ötən kimi faciə başlanır, kədər, dərd güc alıb yeriyir. «Alp Aruz atı tərsə nallayanda» tərəzinin şər gözü əyilir, bu əyilən gözü Yalıncaq öz xəyanəti ilə bir az da ağırlaşdırır.

Bu əsərdə yazıçının ən böyük ağrısı pozulan tarazlığın ağrısıdır: «O gün Oğuz ellərinin ağır günüydü. Oğuz oğulları bir-birinə qarşı qalxmışdı. Dost-dostla, qohum-qohumla cəng edirdi, qardaş qardaşdan, ata oğuldan ayrılmışdı».

Yazıçının yaradıcılığında tarazlıq anı məsələsi qabaqcadan, məntiqi şəkildə düşünülmüş forma deyil, mövcud gerçəkliklə, müasir insanla əlaqə və təmasın təbii, həmçinin gözlənilməz nəticəsidir. Çünki Anarın həyatı və dünyanı duymaq məharəti ilə həmin duyğuların bədii inikas səviyyəsi arasındakı tarazlıq daha möhkəm, daha sabitdir.

GƏLƏCƏYƏ MƏKTUB

İnsan ömrü ilə bağlı sevinc və kədər, ağrı və dözümlük, istək və arzu... yaddaşa köçür və burada mürgüləyir. Onların bəziləri bu mürgü ilə yuxuya gedir, bir çoxu isə səksənir və nə vaxtsa oyanır. Başqa sözlə, insanın ömründən ötən illər təəssüf gətirir və yalnız o illərdə qalan izlərlə təsəlli tapırsan. Kamran Dadaşoğlunun «Dünyamız uşaq gözündə» kitabı («Gənclik», Bakı, 1984) illərin təəssüfünə qarşı yadda qalan günlərin, ömürdən silinməyən izlərin təsəllisini əks etdirir və gələcəyə doğru səmtlənən nikbinliyi yaşadır.

Kitab öz forma və quruluşuna görə yenidir. Onun süjet xəttini qollu-budaqlı əhvalatların bir-birinə calanması deyil, məhz müəyyən bir zaman vahidi təşkil edir. Beləliklə, əsər 10 may 1973-cü illə 25 aprel 1980-ci il arasındakı dövrü əhatə etməklə, Nicatla Leylanın həyatı ilə bağlı məsələlərin bu vaxt intervalındakı mənzərəsini özündə cəmləşdirir.

Dünyaya uşaq baxışı! – Bu, haradan və nə vaxtdan başlayır, necə qol-qanad açır və böyüyür? Yazıçını düşündürən başlıca sual budur. Belə bir sualın cavabı isə illər boyu müşahidələrlə yazılmış gündəliklərə istinadən verilir. Həmçinin gündəliklər – vaxtlı-vaxtında aparılmış qeydlər bu kitabın yaranmasının sadəcə olaraq səbəbiyyət faktı deyil, daha çox yazıçının həyata realist baxışının təsdiqidir.

Doğrudur, uşaqlar uydurmanı sevir, uydurma öz sehri ilə onlar üçün dünyaya bağlanmağın bir vasitəsi olur. Lakin dünyanın özünü dərk etməkdə yaşayışın başlıca amilidir. K.Dadaşoğlu kitabda uşaqları hər iki amilin qovuşuğunda saxlayır. Onun təsvir etdiyi qəhrəmanlar, xüsusilə Nicat elə yaşdadır ki, o məhz uydurma ilə həqiqətin arasında yaşayır. «Nağil pulsuz-

dur» - deyə ata və anasının düzəltdiyi «yalançı» nağıllara qulaq asmaq, yoxsa zooparkda gördüyü pələngin yırtıcılıq həqiqətinə inanmaq; böyüklərə «Krupskayanın evindən» uşaq götürməyi məsləhət görmək, yoxsa Həzi Aslanovun məzarını göstərüb «Ata, Həzi baba niyə orada yatıb?» sualının sərt mənə çaları altında böyümək; multfilmlərdə dövşanın ardınca düşən canavarın macərələrinə tamaşa etmək, yoxsa müharibə dəhşətli kinolara baxıb «televizoru söndürün!» nidasına qısılmaq? Bunlar məqalə müəllifinin bilərəkdən, qəsdlə düzəltdiyi suallar deyil. Nicatın kitabda inikas etdirilmiş övqatıdır, uşaqlıq əhval-ruhiyyəsidir.

Kitabın ən səciyyəvi cəhətlərindən biri Nicatın həyata baxışındakı irəliləyişi göstərməkdir. Bu inkişaf müəllifin ədəbiyyatşünasa məxsus cümlələri ilə deyil, məhz bədii əsər üçün zəruri olan detallar və vasitələrlə açılır: Nicat iki yaşında «ana, bibi, balqabaq!» deyir, üç yaşında «gedim atamı Şuşadan gətirim» cəsarətinə yiyələnir, dörd yaşında «padşahların çoxu acgöz, paxıl olur» fikri ilə eşitdiyi nağıllardan ümumi nəticə çıxarır, beş yaşında küləyin sirrini öyrənmək istəyir və sair. Uşağın əqli inkişafı göz qabağındadır. Əlbəttə, bu faktlar zehni «qazanc»ın düzxətli hərəkəti barədəki diaqnozlar deyildir. Nicat dörd yaşındakı səviyyəni nə vaxtsa iki yaşında da nümayiş etdirə bilər və əksinə. Amma əsas məsələ bundadır ki, «Dünyamız uşaq gözündə» kitabı ömrün məhz irəliyə doğru məqamlarının göstəricisi kimi uğurludur.

NİCATIN SÖZLƏRİ: - «Bax, ata, yarpaqlar ağacda oldu, külək əsəndə səs salırlar. Qoymurlar ağaclar rahat yata. Düzdürmü? Düzdü. Ona görə də yarpaqlar tökülür. Ağaclar da sakit yatır». Bu körpə bir uşağın payız və qış aylarında gördüyü ağaclar haqqında sadə düşüncələri deyil. Həmin mülahizədə Nicatın dünya duyumu vardır. Lakin bu da kitabda başlıca mə-

sələ deyil. Əsas mətləb ondadır ki, Nicat belə bir fikrə haradan gəlib çatmışdır, ona necə nail olmuşdur? Müəllif sürətlə ötüb keçən tarixlərlə «imzalanmış» əhvalatlar arxasında həmin prosesi oxucuya çatdırır: valideyn uşağının əqli inkişafı ilə sistemli və diqqətli məşğul olmalıdır.

Nicat öz atası (K.Dadaşoğlu) ilə haraya gedir, kimlərlə görüşlər və nələrlə qarşılaşır? Nicat Rəhim kişini, Dəmirçizadəni, Xan Şuşinski, Rəsul Rzanı tanıyır. N.Nərimanovun, Mirzə Fətəlinin, Sabirin, S.Vurğunun və başqa klassiklərin heykəli önündə danışır. Hərgah Mirzə Cəlilin, Süleyman Sani-nin, Abdulla Şaiqin Bakıda heykəli yoxdursa, bəs onda necə? Nicat Azərbaycanın başqa klassiklərini tanımayacaqmı? Yazıçı – ata, öz daxilində olan belə bir istəyi həyata keçirmək üçün çıxış yolu tapır. Nəhayət, ata və oğul Fəxri xiyabana gəlirlər. Nicatın mənəvi dünyasında yeni aləm açılır.

Uşağı ilk yaşlarından vətəndaş kimi böyütmək, hətta bu işdə lazım gələrsə, «onun iradəsinə tabe olmaq» - yazıçının valideynlərə bu tövsiyəsi, kitabın əsas ideya xəttini də tamamlamış olur.

Əsərdə ata və ana obrazı – geniş mənada valideynlik məsuliyyəti xüsusi problem kimi qoyulmuşdur. Övlada sevgi və məhəbbət, övlad şıltaqlığına dözmək bacarığı ciddi tərbiyəvi keyfiyyət səviyyəsinə qaldırılmışdır. Hətta ata və ana arasındakı «narazılıq»lar da ümumi məqsəddən doğduğu üçün heç bir etiraza səbəb olmur.

Atanın düzəltdiyi və dediyi «Yarımcıqlar», «Qoçaq qarı», «Dovşan», «Dibçəyi gülsüz Həpşi», «Qurbağa», «İki padşah» nağılları boş vaxtların məhsulu yox, məhz uşaq istəyinin nəticələridir. Bu nağıllar mənalı mündəricələrindən daha çox, uşağa doğru yönələn valideyn diqqətinin göstəriciləri kimi əhəmiyyətlidir.

NİCATIN SÖZLƏRİ: «– Nə vaxta qədər axşam yatıb səhər duracağam, çay içəcəyəm, sonra günorta nahar edəcəyəm, sonra yatacağam, sonra durub... yenə çörək-xörək yeyəcəyəm, oynayacağam. Nə vaxta qədər?» Bunlar Nicatın sadəcə olaraq yorğunluğunu əks etdirən sözlər deyil. Bəlkə də, o, özü bu dediklərini yorğunluğunun əks-sədasi kimi ifadə etmişdir. Lakin balaca Nicatın bəsit, pedant yaşayışdan etirazı da burada güclü şəkildə ifadə olunmuşdur. Beləliklə, artıq uşağın daxilində dünyanın yeni rənglərini axtarıb tapmaq narazatlığı başlayır, müs-təqil düşünmək keyfiyyəti ayaq açır.

Artıq Nicatın hafizəsi və yaddaşı möhkəmlənmiş, xəyal aləmi, fantaziyası isə zənginləşmişdir. Saçın ağarması haqqında hikmətli suallara qədər yüksələn uşaq düşüncələri «təqvimin qırmızılığı» faktı ilə aldanışlardan ayrılır və həqiqətin dərki yoluna düşür. Əslində insan ömründə nə vaxtsa başlayan dünyaya fəlsəfi baxış elə uşaqlıqda qazanılmış bu keyfiyyətlərdən nəşət tapır.

Əsərdə Nicatı əhatə edən qonşu uşaqları, şagird yoldaşları qohum-qardaşları onun xarakterindəki doğmalığın formalaşma amilləridir. Atasına, anasına, bibisinə, bacısı Leylaya məhəbbət getdikcə genişlənir və tamamlanır. Onun təbiətində haqsızlığa etiraz başlananda da oxucu təəccüblənmir. Çünki hələlik mexaniki səciyyə daşıyan bu keyfiyyət sabah üçün tərcümeyi-hal faktına çevriləcəkdir.

«Dünyamız uşaq gözündə» kitabında ciddi bir ailə mühiti var. Bu mühit iki uşağın – Nicat və Leylanın böyüməsini və tərbiyəsini təmin edir. Şux əhvali-ruhiyyə yaradan zarafatlar da, ciddi söhbətlər də Nicatın əsgərliyə çağırılması kimi qərribə əhvalat da öləri və kiçik görünmələr. Hər bir hadisənin bədii dözümü və məna yozumu ailə mühitinin səciyyəvi xüsusiyyətlərini aşkarlayır.

K.Dadaşoğlunun «Dünyamız uşaq gözündə» əsərinin qəhrəmanı Nicat yalnız yazıçının övladı kimi məhdudlaşmış qalmır. Nicat bütün uşaqların ümumiləşmiş obrazına çevrilir. Yalnız belə bir obraz aşağıdakı mülahizəni söyləyə bilərdi.

NİCATIN SÖZLƏRİ: «– Ana, mən deyim, gecə biz niyə yatırırıq. Gecə qaranlıqdır. Qaranlıq isə pisdir. İşıq isə əladır. Yatırıq ki, pisi görməyək. Bildinmi?» Bu sözlər işıq və qaranlığın, yaxşılıq və pisliyin. Geniş mənada xeyir və şərin mövcud olduğu dünyaya uşaq baxışıdır. Elə baxış ki, yalnız onun dərkilə həyatda möhkəm və inamlı addımlar atmaq olar.

Bir cəhəti də unutmaq olmaz ki, kitab uşaqların həyatından yazılsa belə, böyüklər də buradan çox şey öyrənə və mənimsəyə bilər. Çünki onun hekayətləri uşaqlarla birlikdə yaşlıların da yol yoldaşdır. Sələflərlə xələflərin ayrılmaz və sarsılmaz estafetinin bədii-estetik dərkilə kimi bu kitab mənalı və əhəmiyyətliyədir. Müəllif müqəddimədə rus yazıçısı V.Katayevin fikrinə istinad edərək bildirir ki, «bu təzə əsər mənim üçün həm romandır, həm hekayə, həm poema, həm esse, həm xatirə, həm məktub...» Bəli, Kamran Dadaşoğlunun «Dünyamız uşaq gözündə» kitabı həm də ağıllı, böyük Nicata və Leylaya, Nicatlara və Leylalara məktubdur – gələcəyə məktub!

1985

SÜRGÜNLÜYÜN ANATOMİYASI

Tarixin bütün anları və hadisələri xeyri və şəri təmsil etmələrindən asılı olmayaraq əbədilik tarixin yaddaşına çökür və həkk olunur. Onları yenidən oymaq, diriltmək isə tarixşünaslarla yanaşı, həm də sənət adamlarının vəzifəsinə çevrilir. Bu mənada bədii söz və bədii fikir tarixi həqiqətləri yeni nəsillərin yaddaşına köçürməkdə böyük imkanlara malikdir. Şair Cavid Cavadlının «Sürgün» kitabı bu baxımdan xüsusi maraqlıdır.

1937-ci il Azərbaycan tarixinin ən dərin yaralarından biridir. Bu yara 60 il keçməsinə baxmayaraq, qaysaqlanmış, hələ neçə illər sonra da qaysaqlanmayacaq, sağalmayacaq. Çünki bu yaranın içində minlərlə sənət adamının, ziyalının, adi peşə sahibinin, qoca və uşağın ölümə məhkum edilmiş taleyi yaşayır. Bunlar elə talelərdir ki, XX əsr – zamanın özü belə onlara tutulan ağıdan bu gün də lərzəyə gəlir, hələ sabah da inləyəcək.

Cavid Cavadlının «Sürgün» kitabının baş qəhrəmanı o qanlı repressiya illərini öz gözləri ilə görən, taleyi ilə yaşayan, o illərdən sonra da işgəncələr və çətinliklər içərisində ömür sürən və ürəyi ağrı ilə döyünən əzabkeş insandır. Bu qəhrəman rəhmsiz bir cəlladla üz-üzədir. O, isti ocağından qoparılmış, evsiz-eşiksiz Allah bəndəsidir.

Cavid Cavadlının «Sürgün» kitabına şeirlər, bayatılar, oxşamalar, laylalar, ağılar, poemalar, «Cəhənnəmdən qaçmış uşaq» mənzum romanı daxildir. Bəs şairin şifahi və yazılı ədəbiyyatın bu cür müxtəlif janrlarına müraciət etməsi nə ilə bağlıdır? Şübhəsiz, burada C.Cavadlının bədii janrlara marağından çox, sürgün mövzusunun özünün janr tələbi daha böyük rol oynayır. Sürgün ağrısının tutumu, bu həyatın acısı və ağısı,

sürgündə keçən ömürlərin tale qisməti, uşaqılı-böyükülü insanların sürgünlü alın yazısı poetik yönün və biçimin də müxtəlifliyini zəruri amilə çevirib.

C.Cavadlı qəhrəmanının həzin xatirəsi kimi yaddaşdan silinməyən bir məkan oxucu qəlbində dərin iz buraxır. Bu sürgün yerlərindən çox-çox uzaqlarda olan doğma el-obadır. Həmin ellərin çörəyini bişirən sacın istisi ürəkləri isidir, dirəkdən asılan nənni üstündə deyilən bayatılar könülləri uyudur. Oradakı kətil, saxsı novdan göz önünə gəlir. Ən maraqlısı da odur ki, şair həzin bir misranın əhatəsində qalır: «Uşaqılığın gəlib öpdü üzümdən».

Kitabda ağırlı məkanın ən böyük acısı da dil bişirən bayatı olur:

*Yerlilər yersiz öldü,
Kəfənsiz, gorsuz öldü...
Kişilər daş zindanda,
Arvadlar ərsiz öldü.*

Taleyinə sürgün yazılan qəhrəman özünün belə gözləmədiyi qəribə bir zaman kəsiyində yaşayır. Sanki burada dəqiqə və saat, gündüz və gecə yoxa çıxıb. Doğma kəndin həsrətli axşamları, aydın sabahları ərşə çəkilib. Şairin nəzərində «on metrlik bir məsafə on illik yoldur». Elə bil bu yollarda vaxt da dayanıb.

Bədii ədəbiyyatda qatar zamanın hərəkətidir. Qatar getdikcə zaman da gedir. Lakin şairin lirik qəhrəmanının gördüyü mənzərə tamam başqadır: «Qatar durub dayanacaqda». Bu qatar nə qədər duracaq, bu qatar neçə ay dayanacaq? – Sualın cavabını qəhrəman özü də bilmir.

«Sürgün» kitabında şairin xitab və müraciətinin də öz

məzmunu var. Bu məzmun kitabdakı bütün əsərlərdən keçib gedir və bəzən səssiz olur, bəzən də haray kimi səslənir.

Şairin ən nurlu xitabı nağıllı, bayatılı və dünyanın şirini, acısını dadmış nənəyə ünvanlanıb:

*Callad, bu əməlin deyil bir hünər,
Zaman belə getmək, kərdişi dönər,
Ocaq söndürənin ocağı sönər,
Zülm ilə ucalan zülm ilə enər.
Bircə dənəm, ağlama,
Ağlama, nənəm, ağlama!*

Müəllifin ikinci kitabı bayatıları tük ürpədən, kişi qeyrətli anayadır:

*Bu yerləri addımlasan yüz il, - qum!
Axı bunun harasıdır Qızıl qum?
Nə qurtarır, nə tükənir bu zəqqum.
Bu məkanı necə seçib çuğullar,
Anam, görən hara gedir bu yollar?!*

*Üçüncü kitab isə atayadır:
Dərdin sığmasa da bu kainata
Zindanda ölməyə haqqın yox, ata!*

Bu xitablardan sonra alın yazısına «sürgün» yazılmış qəhrəmanın, yəni şair C.Cavadlının özünün pənah apardığı ən böyük ucalıq Tanrı dərğahıdır:

*Danış doğru-düzünü,
Görən haqqın üzünü.*

*Allah varsa, zalımın
Niyə tökmür gözünü?*

«Sürgün» kitabını oxuduqca, nə qədər ağrılı görünə də, sürgünlüyün anatomiyası ilə tanış oluruq. Eyni zamanda, qəribə bir həyat, əhval-ruhiyyə adamı tərək etmir. Bu ovqat əvvəlcə «sazaq» sözündən keçir. Oxucu yüngülcə üşüyür, sanki üşüməyini hiss edir. Yalnız belə olsaydı, keçinmək mümkün idi. Lakin bir az sonra sazaq küləyə çevrilir. Özün də bilmədən külək hər tərəfdən bürüncəyin olur. Qum dənələri gözlərinə dolur, gözlərini qorumağa da gücün çatmır.

Tale yazısı bununla da qurtarmır. Oxucu borana düşür. Az qalır ki, yaşamağa ümidini itirsin. Bundan sonra hər tərəfi çovğun bürüyür. Bir də ümid itir.

Lakin C.Cavadlı şerinin istisi və hərarəti oxucunu bədgümanlıqdan xilas edir. Poeziyanın qüdrəti ilə nikbin, cəsarətli ömür yaşamağa başlayırsan.

ÖZ MAHNISI OLAN ŞAİR

Sabir Rüstəmxanlının «Sağ ol, ana dilim» kitabı («Gənclik», 1984) onun yaradıcılığının «Gəncə qapısı»ndan başlanan yeni mərhələsinə daxildir. İndi onun ilham pərisi öz qanadlarını daha möhkəm gərmiş, həyatı, insanları bütöv görmək üçün bir az da yüksəkliyə qalxmış, dağlarda, çaylarda, körpülərdə təzə məna tapmış, dünyanın hikmətini ana dilində və ana dili ilə daha dərinlən dərk etməyə başlamışdır.

Şair doğma yurdun keçmişinə, «tarix yazmasalar da, tarixi yaradan» babalarımızın fədakarlığına müdriklik pəncərəsindən baxır və onun qələmi ilə ürəklərə təsir edən, adamı riqqətə gətirən misralar yaranır. «Mən torpaq üstündə addımlamazdım, torpaq ürəyimdə gedərdi mənim» deyən müəllifin bu hissləri məktəb yollarında yaranmışdı. Dünya ilbəl dəyişdikcə şair üreyinin həyata bağlı telləri daha da bərkimmiş və nəhayət, bu ürək Bakıdakı şair heykəllərinin fikirli olduğunu görmüşdür. Lakin S.Rüstəmxanlı şeirindəki bu görünüş bucağı sabirlərin əzəmətinə zərrəcə xələl gətirməmiş, məğrurluğun ifadəsinə çevrilmişdir:

*Yanırlar illər boyu,
Yada da, qardaşa da,
Düşünməyi, duymağı
Öyrədiblər daşa da.*

«Qutuda əzizlənilib tək-tənha ölməkdənsə, öz kökün üstündə arxayın quruyasan» fəlsəfəsi şairin «Sağ ol, ana dilim» kitabında əks olunmuş əqidəsinin dayaq nöqtəsidir. Kitabdakı hər şeirdə bu əqidə, bu məslək yaşayb boy atır.

Sabirin şeirlərində Araz dərdi yaşayır. Bu problem kita-

bın ən aparıcı mövzularından biridir. Araz ağrısının şeirlərdəki real yaşı az olsa da, bu ağrının şair qəlbindəki ömrü şairin öz ömründən də kənara çıxır, başlanğıc və son nöqtə tanımır, beləliklə, mövzu öz uğurlu bədii həllini tapır:

*Qurbanı olduğum, ay ata-ana,
Başına döndüyüm, Vətən torpağı,
Körpüsü qırılan, qəmli Arazım,
Ümidim, göz yaşım, həyatım, arzum,
Sizin sükutunuz yandırır məni,
Sizin kədəriniz yandırır məni,
Sizin dözümlünüz yandırır məni...*

Yeri gəlmişkən, «Sağ ol, ana dilim» kitabında sevgi şeirləri çox az yer tutur. «Çayların üstünü buz tutdu yenə», «Yanmadı ocağımız», «Yolun yarısından qayıtdıq geri» kimi şeirlərdə məhəbbət hissləri əks olunursa da, onları şaxta, buz, qar kimi obrazlar müşayiət edir. Şairin poeziyası ictimai mətləblərə doğru hərəkətlərində daha fəal, daha həssasdır. Hüseyn Ərəblinskiyin simasında inqilabdan əvvəlki sənətkarın taleyini, sənətkarla mühit arasındakı ziddiyyəti əks etdirən «İşiq ömrü» poeması bu fəallığı əyani surətdə təsdiqləyir.

S.Rüstəmخانlı şeirlərindəki obrazlaşdırma xüsusi səciyyə daşıyır. Onun yaradıcılığında bədiiyin gücü mövzunun özünü obraza çevirir. Belə ki, «Anamın duası», «Qaragilə», «Əlli yaşlı çinar» şeirlərində dua, mahnı və çinar bədii predmetdən daha çox obraz – heykəldir:

*Nisgili sonsuz dəniz,
Gileyi dalğa-dalğa,
Mahnı ilə ölməyi
Öyrədə bilmiş xalqa.*

Bu misralar sübut edir ki, şair «Qaragilə» mahnısını, onun ifaçılarını tərifləməkdən çox uzaqdır. Müəllif geniş mənada əsl nəğmə ilə xalq arasındakı qırılmaz əlaqəni qələmə alır və onun nəzərində nəğməsiz, mahnısız, laylasız, ağsız xalq ola bilməz.

S.Rüstəmخانlı qələminin bütün imkanlarını doğma yurdun, Vətənin taleyinə doğru səmtləndirir. Ona görə də şairin bir dostundan ayrılmaq «günahı» da bəraət qazanır:

*Bir ömürdü yüz həsrətə gərilib,
Bir dünyada hamıya pay verilib,
Ürəyində «mənəm» hissi dirilib,
Vətən hissi ölən zaman ayrıldıq.*

Bu baxımdan kitabda xalqımızın mifik təfəkkürü ilə bağlı obrazların görünməsi təbiidir. Bir də ona görə təbiidir ki, S.Rüstəmخانlı öz şeirlərində qəsdən, bilərəkdən mifik motivlər yaratmaq məqsədindən çox uzaqdır. Həmin motivlər misralara asta-asta, həzin-həzin daxil olur və ayrılmaz «hissəciyə» çevrilir. Beləliklə, şair özünün «min il əvvəl, milyon il əvvəl, bir ot kimi, ağac kimi yaşadığına» («Ürəyin möcüzəsi»), «At cildində, quş cildində, ağac cildində» («Tale qisməti») hərənin bir sehri olmasına, qovaq ağacı ilə öz yerini dəyişməyin mümkünlüyünə («Qapımızda ucalan o qovaq ağacıyla») inandığı kimi biz də inanırıq.

Sabir Rüstəmخانlının şeirləri doğma yurdun uzaq-yaxın illərini, sevincli-ağrılı günlərini əks etdirən, insanın səhvini, nöqsanını üzünə oxuyan, hiddət və nifrətinin sərrast hədəfini göstərən, bütün bunları heykəlləşən ana dilinin qüdrəti ilə nizama salan poetik yaddaşdır.

YOL ÇƏKƏN GÖZLƏRİN İŞİĞİ

(*Musa Ələkbərli. «Gözlərim yol çəkir», «Gənclik», 1983*)

Musa Ələkbərlinin bu kitabında şeirə verilən ictimai fəallığın çəkisi xeyli artmış və zənginləşmişdir. Artıq hiss olunur ki, müəllif həyata olan münasibətin yollarını daha səmərəli məqamlarda axtarır və tapır. «Bir çörəyi on beş yerə bölmək» həqiqətinə və qüdrətinə yüksək beynəlmiləlçilik zirvəsindən baxır və «On beş çayım bir ümmuna tökülür!» məğrurluğu ilə yaşayır. Eyni zamanda şair öz həsrət və ağrısını daha məqbul bədii biçimdə həll edir:

*Bir saatlıq yoldu burdan Təbrizə,
Ömürdən bahadı bir saat bizə.*

Bu yangı, bu kədər «Arazın sərhəd boyunca ağlamasını» görür, hətta bayatı üstündə köklənə-köklənə özünə bir az təsəlli də tapır:

*Suyum yellənər axar,
Gözüm sellənər axar.
Arazı qarğış tutar,
Araz lillənər axar.*

M.Ələkbərli doğma torpağın nəfəsi ilə isinən şairdir. Onun misralarında bu torpağı qayğı ilə becərənlərin heykəli görünür. Göy göl, Kəpəz babaların-ozanların səsini saxlayan şahidlərə dö-nür. Şair otuz illik ömrünün şəfəqləri ilə Vətənin daşında və qayasında, gülündə və çiçəyində mənə axtarır. Kənddən danışa-danışa «Köhlənləri həsrət qalıb yəhərə» deyir və şəhərə məqsədsiz, arzusuz baş alıb gedən müasirlərinə giley-güzarını çatdırır.

Şairin şeirlərində ana obrazına tez-tez rast gəlmək olur.

Musa üçün ana müqəddəsliyi həyata, insanlara, elə-obaya bağlılıqdır. Bu müqəddəslik insanı ehkamlığa yox, məhz irəliyə doğru apara bilər. Ana ucalığını, ana müdrikliyini ifadə etməkdən ötrü düzülmüş aşağıdakı misralar şairlik bacarığından xəbər verir:

*Torpağı göynəyər, daşı ağlayar,
Kimin ki evinin çırası yoxdur.
Tək bircə allaha yazığım gəlir
Deyirlər allahın anası yoxdur.*

(«Dünya-ana»).

Bir cəhət də maraqlıdır ki, M.Ələkbərlinin şeirləri durğunluğa, ətalətə, sükuta qarşı çevrilmişdir. Oxucu qəlbini hərəkətə gətirmək, oxucunu həyat haqqında daha ətraflı düşünməyə səsləmək cəhdi «Gözlərim yol çəkir» kitabından qırmızı xətt kimi keçir. Hiss edirsən ki, şair dünyanı qavramaq, dünyanı dərk etmək istəyində passiv deyildir. Bu baxımdan müəllifin «Gəl dəyişək havasını bu evin...» şeiri fəlsəfi məna daşıyır. Burada şair ürəyinin hərərəti havanı dəyişmək məhdudiyyətində qalmır. Şairin süni təmtərağı görməyə gözü yoxdur:

*Sevgi olsa bircə kümə bəs elər,
Nəyə lazım bu cah-cəlal, bu saray?
Qəlbimiz yox, pəncərəmiz açılır
İçimizdə boğuluruq, ay haray!
Ömür bizə bircə dəfə verilir,
Gəl dəyişək mənasını bu ömrün,
Gəl dəyişək havasını bu evin.*

Musa Ələkbərlinin yaradıcılığında məhəbbət lirikası xüsusi yer tutur. Məhəbbət onun şeirlərində gəldi-gedər nəğmə deyil, gələcəyə səsləyən qüvvədir. «Etiraf», «Mənim dediyimi

demədi heç kim...», «Arxayın olun», «Sənə oxuyurdum o şeiri, sənə» şeirləri məhz bu fikri təsdiq və ehtiva edir.

Musa məhəbbət şeirlərində məğrur, yangılı, sərt və səmimidir. Yaxşı ki, bunlar hamısı onun deyil. O məğrurluq da, yangı da, sərtlik də, səmimilik də mənimdir, sənindir, özgələrinindir.

*O nəğməni kim oxudu, kim çaldı,
O çəkdiyim ağrılardan nə qaldı,
Bir də səni elə görmək mahaldı,
Bir də mənə sevgi qıymaz bu tale!*

(«Bir də...»).

«Sevgi qıymaz» peşmançılığı və «mahal» boyda təsəlli! Bu, misra düzümü, şeir yazmaq istəyi, şair olmaq həvəsi deyil. Daxili aləmin qaynar təzadının inikasıdır.

M.Ələkbərlinin kitabında bir silsilə uşaq şeirləri də vardır. Müəllif bu şeirlərdə daha çox vəsf etməklə məşğuldur. «Günayın yalanı», «Tural» kimi şeirlərində şairin səmimi, ürəkdən gələn misraları vardır. Lakin uşaq dünyasına müdaxilədə M.Ələkbərli şeirləri zəif görünür.

Bəzən Musanın şeirlərində təkrarlarla da qarşılaşırıq. Onun eyni gündə yazdığı «Sənə inanıram» şeirindəki «Bir kimsə mənimtək səni duyammaz» misrasını «Uçan su» şeirində «Səni heç kəs mənim qədər duyammaz» formasında yenidən təkrar etməsi təəssüf doğurur. Bu mənada M.Ələkbərlinin yazdığı hər şeir üstünə dönə-dönə qayıtmasını və daha artıq işləməsini arzu edərdik.

M.Ələkbərlinin yeni kitabında yol çəkən gözlərin işığı vardır. Bu işığın onu daha irəliyə, daha uğurlu günlərə aparacağına inanmaq olar.

1983

CƏNUBİ AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

ROMANTİK ŞAİRİN ARZULARI

Səid Məşədi Xəlil oğlu Səlməsi 1887-ci ildə Cənubi Azərbaycanın Dilməqan şəhərində anadan olmuşdur. Bu şəhərin yerləşdiyi Səlmas mahalından o vaxtlar xeyli qələm sahibi çıxmışdır ki, gənc Səid də bir çox həmyerliləri kimi doğulduğu mahalın adını özünə təxəllüs seçməklə fəxr edirdi. Lakin bir cəhət xüsusilə maraqlıdır ki, o, yaradıcılıq yarışında və qəhrəmanlıq nümunəsində yazıçı, publisist səlmasilərin, demək olar ki, hamısını ötüb keçdi və daha çox məşhurlaşdı.

Səid Səlmasının bir sıra xarici ölkələri gəzməsi, öz xərçi ilə o vaxtlar ən böyük və mükəmməl hesab edilən «Ümidi-tərəqqi» mətbəəsini açması, «Şəfəq» adlı qəzet nəşr etməsi ürəyində bəslədiyi maarifçilik ideyalarının həyata keçirilməsində ilk addımlar olmuşdur. Mütaliə və səyahətlər S.Səlmasının maarifçi dünyagörüşünü daha da təkmilləşdirmiş və bu əsasda da şairin romantik bədii düşüncəsi formalaşmışdır.

S.Səlmasının «Təzə həyat», «İrşad», «Füyuzat», «Yeni füyuzat» və sair mətbu orqanlarda çap olunan publisistik məqalə və şeirləri onun həyata və sənətə baxışı barədə aydın təsəvvür yarada bilir. Yazıcının ünvanca bir-birinə yaxın olan «İrana dair», «İran işləri» adlı silsilə məqalələrində o zamankı Səlmas mahalının, Cənubi Azərbaycan kəndlərinin və bütövlükdə İranın ictimai-siyasi mühitinin geniş mənzərəsi vardır. Bunlar sübut edir ki, S.Səlməsi xalqın qanını soran əzəzil torpaq sahiblərini də, ac-yalavac yaşayan, əsarət zəncirində boğulan rəiyyəti də yaxşı tanıyırdı. O, acı-acı yazırdı: «İndi birisi

əkin əkirsə, gərək getsin tərə başlarında, dağ ətəklərində əksin, o da yağmur yağmazsa, bitməyəcək, bitsə də üçdə birisi ərbaba veriləcək». Yaxud: «...Azərbaycanı səyahət etsəniz, çöldə validələrə rast gələrsiniz ki, bir parça ilə yavrusunu dalına bağlayıb oraq əlində biçin biçir. Tarlalarda beş yaşında çocuqlar görərsiniz ki, özündən iki dəfə böyük olan buğda bağlısını bir tərəfdən bir tərəfə daşıyır».

Səid Səlması bütün bunları tanrının qəzəbi, yaxud taleyin düçar olduğu qəzavü qədar kimi yox, sahibkar Hacı Məhəmməd Tağı kimi qaniçənlərin törətdikləri cinayətlər hesab edirdi. Eyni zamanda o, təəssüflənirdi ki, adamlarda mübarizlik, döyüşkənlik keyfiyyətləri hələ də yox dərəcəsindədir. Hətta «kəndxudanın nökrü bacısının, əyalının saçını qoluna dolayır, sürüyür səsini çıxarmır. Əvət, səsini çıxarmır». Bu, günlərin bir günü baş verən təsadüfə hadisə deyildir. Təhqir, söyüş və qırmanca öyrəşmiş kəndli ömrünün bir pərdəsi idi. Lakin Səid Səlmasini bundan daha artıq dərəcədə narahat edən başqa bir cəhət vardır: saç qollara dolanan, söyülən və döyülən də, hətta bunları lap yaxından seyr edən «qəhrəman cavanlar» da dinmirlər. Şair qəlblə publisisti qəzəbləndirən məhz bu səssizliklə, sükutla barışmaq, səsini içəri çəkmək, cıncırını çıxarmamaq dözüümü, adamların içərisində fədakarlıq və mərdanəliyin böğulması, ölməsi kimi acı həqiqət idi. Vətənin dərdlərini duyub, «vətəndən ayrılan ərgənləri» görəndə şair bunu faciə hesab edir və özü döyüşə hazırlaşdı. O, Xeyirin rəmzi kimi Gavələrin baş qaldıracağına böyük ümid bəsləyirdi. Gavə obrazı Səlmasidə və Hadidə nikbinlik, xoş gələcək arzusunu ifadə edirdi.

Eyni zamanda, gənc sənətkar Hacı Məhəmməd Tağı «cənablarına» müraciətlə yazırdı: «Kəndlilərə insafli kəndxuda göndər». Bu mülahizə ədibin maarifçilik dünyagörüşü ilə bağlı olub, rəhbərləri dəyişdirməklə cəmiyyətin dəyişilməsinin

mümkünlüyünə inamla əlaqədar idi.

Beləliklə, üsyana çağırışla rəhbərlərin gücünə inanmaq əqidəsinin növbələməsi S.Səlmasi yaradıcılığının ilk mərhələsi üçün çox səciyyəvi idi. Sonralar isə onun dünyagörüşündə yeganə istiqamət – inqilaba çağırış, inqilab işinə qoşulmaq amalı formalaşdı.

S.Səlmasinin məqalələrində «hürriyyət», «müsavət» (bərabərlik), «ədalət» sözləri xüsusi yer tutur. Bütün bunlar isə həyatda görünənlər deyil, məhz arzu olunanlardır. Şairin bu istəklərində milyonlar adamın murazı, həmin milyonları ayağa qaldırmaq, döyüşə səsləmək və mübarizəyə qoşmaq çağırışı vardır.

S.Səlmasi yaşadığı mühitin hadisələrini düzgün qavradığına görə onun şeirləri yalnız mövcud şəraitin inikası ilə məhdudlaşmırdı. Şairin poetik düşüncəsi dünyanı, bəşər həyatını təhlil etməkdə mahir idi. Cəmiyyətin özündəki və təfəkküründəki ikiliyin – Xeyir və Şərin yanaşı yaşadığının dərkə də buna sübutdur. O, «Təhəssür» şeirində azadlıqla əsarətin vuruşunu yüksək bədiiliklə əks etdirir. Buradakı köməyə çağırış nidası ilə istibdad havasının döyüşü romantik ədəbiyyatın sonrakı mərhələlərində daha da qüvvətlənir, «hanı hürriyyət aləmdə, əsarətlər həqiqətdir» (M.Hadi) nəbzinin gərginliyi artır.

Səid Səlmasinin «Etmə israr» və «Xəyali-mənfur» şeirlərində sevgi motivləri də özünə müəyyən qədər yer tutur. Lakin bir cəhət var ki, ictimai-sosial yük, məna onların məzmununda daha qüvvətli görünür.

«Etmə israr» şeirinin birinci bəndində lirik qəhrəman açıqca deyir:

*Xatirati-şəbabi söyləyəməm!
Dilşikəstə bahar ömrümü sən*

*Görmə!.. Zira o ömri-möhnətdən
Tökülər qəlbinə səmumi-ələm!..
İstərəm bən açılmasın, qalsın
O siyah pərdə taəbəd məstur.*

Şair, həmçinin qəhrəman gənclik xatirələrini söyləmək istəmir. Çünki onun qəlbi sınımış, ömrü möhnətlə keçmiş, taleyini ən ağır kədər bürümüşdür. Qasırga onun hələ açılmamış güllü, çiçəkli həyatını məhv eləmiş, minlərlə sədəmə və sitəm ömrünü xaraba qoymuşdur. Şeirdə gözələ müraciətlə bildirilir ki, qoy o qara pərdə heç vaxt açılmasın, o məlum səhnə - keçmiş örtülü, məchul qalsın.

Şeirin ilk iki bəndindən belə anlaşıla bilər ki, indi xoş günlər, şən çağlar başlamışdır və «mələksima»nın qanını qaraltmaq üçün kədər və ələmlə dolu keçmişini unutmaq lazımdır. Əsl həqiqətdə isə romantik şair demək istəyir ki, keçmişlə bu günün elə bir fərqi yoxdur: yas və kədər, qəhr edən nalələr, davalar və hiylələr yenə hökm sürməkdədir.

Azərbaycan ədəbiyyatında sonet janrının ilk nümunələrindən olan «Xəyali-mənfur» şeirində də romantik pafosun müşayiəti ilə yenə keçmiş və indi qarşılaşır. S.Səlməsinin bu soneti romantizm üçün səciyyəvi olan xəyala müraciət şəklində qələmə alınmışdır. Təbii ki, bu xəyal qəhrəmanı məftun edən və eyni zamanda onu aldadan işvəkar bir gözəlin xəyalıdır. O gözəl vaxtilə öz hərəkətləri və nəzərləri ilə qəhrəmanın qəlbinə hakim kəsilmiş, bir axşam başını onun sinəsinə qoyub göyləri tamaşaya dalmış və Ay qüruba enərkən demişdir ki, sizdən ayrılmağa dözmək bəşər aləminin uğursuzluğudur. Lakin bu mələk sədaqət simvolu ola bilməmiş və öz yalanlarında cinayətə yuvarlanmışdır. İndi isə qəhrəman «Çəkil, çəkil! Məni aldatma!» nidaları ilə öz keçmişindəki aldanışlarına acıyır və

bundan sonra həyatın özünə açıq gözlə baxmağı üstün tutur.

Romantik poeziya üçün səciyyəvi olan bu sayaq şeir nümunəsinin daha bir faktı H.Caviddə vardır. Burada «çəkil» qəzəbini «get» nidası əvəz edir:

*Mana anlatma ki eşq, aləmi-sevda nə imiş?
Bilirəm mən səni, get! Hər sözün əfsanə imiş.
Get, gülüm, get, gözəl! Başqa bir aşıq ara bul!
Duydum artıq sənənin eşqindəki məna nə imiş!..*

S.Səlmasi yaradıcılığında küskünlüklə nikbinlik, sızıltı ilə fədakarlıq yanaşı yaşayır. Bəzən görürsən ki, lirik qəhrəman heç nədən təsəlli tapa bilmir və ağlamağı üstün tutur:

*Dalğın xəyala döndü həqiqətlərim bütün,
Bir iğbirar qönçeyi-pəjmürdətək dəmin.
Bulmuşdular önümdə pərişan həzin-həzin,
Hər şəb bu qəmli lövhəyi seyr edər, ağlaram.*

Şairin «ağlaram» rədifli «İğbirar» şeirindən fərqli olaraq, «Müstəbidlərə» şeirinə tamamilə başqa ruh hakimdir:

*Öylə dildadədi hürriyyətə millət ki, bu gün
Dəstigir olsa da, cəlladi-qəzadan qorxmaz.*

Səid Səlmasi yaradıcılığındakı bu iki, bir-birindən fərqlənən xətlər şairin ziddiyyətli dünyagörüşü barədə danışmağa heç bir əsas vermir. Əslinə qalsa, bu təzad ictimai həyatın özündən – İrandakı inqilabi hərəkətin qələbəsindən və məğlubiyətindən, onları ayırı-ayrılıqda şeirin mövzusuna çevirmək niyyətinədən irəli gəlirdi.

Səid Səlmasinin romantik lirikası vətənpərvərlik ruhu ilə daha güclü idi.

Romantik sənətkar insanın xoşbəxtliyini mənəvi azadlıqla bərabər, həmçinin vətənin azadlığında görürdü. Azadlığı isə can fəda etməklə, qurbanlar verməklə əldə etmək olar:

*Maqsudumuz xilasi-vətəndir, Vətən! Vətən!...
Uğrunda hazırıq ki, edək bəzmi-can, Vətən!*

Yaxud, «Amali-vətən» şeirində də eyni fikir ifadə edilir: «Can qorxusu yoxdur dilimizdə, canımızda». Eyni zamanda, «Farsca bir sonet» şeirində də vətən sevgisi aparıcı mövzudur. Səid Səlmasinin «Liyaliye-iztira» sonetinin də bu şeirlərlə yanaşı dayanması onların ideyaca yaxınlığı ilə bağlıdır. Təsədüfi deyildir ki, onun ölümü münasibətilə «Tərəqqi» qəzetinə məqalə yazan Ə.Qəmküsar həmin sonetin axırıncı üç misrasını nümunə gətirir:

*Fədayi-məsləkim olmuş həyati-istiqlal,
Nisari-can edən olmazsa, yetməz istikmal,
Fəzayi-ərşi ilahə üruc edən fəryad.*

Sonra isə bu misraların həqiqətini nəzərə çarpdırmaq üçün şairi nəzərdə tutaraq yazır: «bu günlərdə axır əhdinə vəfa etdi».

Maraqlıdır ki, Səid Səlmasi də elə ən böyük arzusunu Ə.Qəmküsara yazdığı məktubunda bildirmişdir: «Bəradər! Bəşəriyyətin istinadgahı sosializmdir... Bu fikir insanların əfkarı-səmimanəsi, arzuyi-yeganəsi və rəhbəri-səadətidir». Başqa romantiklərdə olduğu kimi, bu, S.Səlmasidə də utopik sosializm səviyyəsində idi.

S.Səlmasi arzularına çata bilmədi. O, 1909-cu il fevral ayının 24-də əksinqilabçılar tərəfindən 22 yaşında öldürüldü. Qəzetlər onu «azadlıq yolunun şəhidi» adlandırıdılar, şairlər onun şərəfinə şeirlər qoşdular.

Cənubi Azərbaycanda da S.Səlmasinin xatirəsi hörmətlə yad edilir. Tehranda nəşr olunan «Varlıq» jurnalının 1986-cı il 3 və 5-ci nömrələrində dərc edilmiş Səməd Sərdariniyanın «Səid Səlmasi» adlı məqaləsində onun həyatı və inqilabi fəaliyyəti haqqında oxuculara ətraflı məlumat verilir.

Səid Səlmasinin ədəbi irsi XX əsr Azərbaycan romantizminin ayrılmaz tərkib hissələrindən biridir. Onun yüksək ideyalı, mübariz ruhlu əsərləri indi də öz əhəmiyyətini itirməmiş, Cənubi Azərbaycan xalqını səadətə, azad, xoşbəxt həyata səsləyir.

1987

«GÜNƏŞ»LƏ DOĞULANLAR

Neçə qərinədir ki, Arazın dərin-dayaz yerlərindən sürünə-sürünə, coşa-coşa axan sular həmişə, hər an dəyişir, amma Arazın sərhəd dözümlü dəyişmədən qalır. Neçə qərinədir ki, Arazın bu tayında Azərbaycan dilində səslənən nəğmələr, həzin bayatılar Arazın sularına qovuşub haray salır, o tayda isə bu dili adamlardan qabaq zindanlara salıb ağzına kilid vururlar.

Nə yaxşı ki, yeni İran inqilabı tarixin yaddaşına həkk oldu və o tayda da Azərbaycan dilində yenidən qəzet, jurnal nəşr edildi, kitablar buraxıldı. Nə yaxşı ki, Şəhriyar «Heydər-baba»nın səsinə səs verənlərin şahidi oldu. Professor Abbas Zamanovun bizə verdiyi «Günəş» məcmuəsi də həmin səsin, sədanın gur dalğalarından biridir.

«Günəş» məcmuəsi Cənubi Azərbaycan yazıçılarının şeir, hekayə və məqalələrdən ibarət ilk toplusudur. Bu yazıların hamısında ağrı və acı, izzətlilik və narahatlıq, sevinc və ümid vardır.

Məcmuəni oxuduqca üz-üzə dayanan iki həyat görürsən: biri arxada qalan və «tarixin zibilliyinə tullanan» şah idarə üsulu, digəri isə odlar və alovlar içində doğulan yeni cəmiyyət; biri hələlik tam məhv olmayan, xarici imperializmin köməyini hər an gözləyən irtica, digəri isə inqilabın nailiyyətlərini qorumağı özünə şərafət və borc bilən insanlar dünyası. Bütün bunlara baxmayaraq, bu ziqzaqlar içərisində Günəş hərərəti, Günəş işığı vardır.

Arazın yazdığı «Mənim adım azadlıqdır» şeiri gur bir simfoniyanı xatırladır. Bu şeirin gərilməmiş, tarımlanmış misralarından qopub gələn səslər sanki dünyanı təlatümə gətirir. Aydın olur ki, insanla birgə boy atan, böyüyən, insanla birgə nəfəs

almağı arzulayan azadlıq, bəzən də elə insanın öz əliylə əzilir, tapdanır, «şahların qılıncı ilə biçilir». Aydın olur ki, azadlıq «əsir olur, yesir olur, sürgün gedir», azadlıq bəzən insanların «dizlərinə dayaq olur», bəzən də öz «dizlərindən güllələnir».

Şair azadlığı dili ilə yazır:

*Babək kimi al ölümə qarşı getdim,
Günəş kimi batdım isə
Sabahkı gün doğdum yenə...*

Göründüyü kimi, azadlığın nikbinlik gücü də elə onun yenidən doğulmağındandır. Çünki azadlıq Günəş qüdrətlidir və Günəş kimi bütün dünyanı dolaşa bilir, gözə bilir.

H.Tərlanın «İnqilab», R.Fərhadın «İnqilab səsi» şeirlərində də beləcə coşğun və mübariz əhvali-ruhiyyə hakimdir. Bu şeirlərdə hər şeydən qabaq azadlıqsevən insanların döyüş qüdrəti, vuruş əzmi, narahatlıq duyğuları əks olunmuşdur.

H.Tərlan qocanın, cavanın, hətta məktəbli qızın da Teh-randa baş verən inqilaba qoşulmasını, onların səadət nəğmələri oxumasını coşğun bir ilhamla təsvir edir. Gözlərimiz qarşısında öz körpəsini dalına alıb qəhrəmanlara çörək, su paylayan, başından yaylığını açıb bir cavan oğlanın yarasını bağlayan ana dayanır. Gözlərimiz önündə mücahidlərə «üzərlik yandıran», onlara aydın nurlu səhərlər diləyən nurani bir qoca heykəli ucalır.

R.Fərhad isə «İnqilab səsi» şeirini «Qulağıma bir səs gəlir» misrası üzərində «kökləmişdir». Belə ki, şeirin qəhrəmanını illər xəstəsi kimi öz yatağında uzanıb düşünür. Onun qulağına bir səs gəlir və qəhrəman bu səsin adım-adım ona yaxınlaşmasını görür, bu səsin ürək döyüntülərini eşidir.

Bu səs at kişnərtisindən tutmuş hər nəyə bənzəyirsə -

bənzəsin, həmişə döyüş təbilinin səsləri ilə uyuşur. Bu səs «insanların qollarında zəncirlərin cingiltisi, buxovların qırılması» səsidir: bu səs «elə bil ki ağır, uzun gecələrin qara-qalın pərdəsinin cırılması» səsidir.

Şair insanları həmin səsi eşitməyə yox, məhz görməyə çağırır:

*Qulağıma bir səs gəlir!
Dur ayağa, gözünlə gör
Dan yerinin sökülməsin.
Ulduzlara sinə gərək,
Zindan-zindan divarların
Uçub yerə tökülməsin!*

Ağdaşlının «Qərinələr dolanır» seiri də inqilab səmindən doğan həyati hadisələrin yeni formada təqdim olunan əks-sədasıdır. Şeirdə yeni bir həyatın yaranmağa başladığı bir mərhələdə qaraqabaq dolananlar məzəmmət edilir, soyğunçuların aqibəti göstərilir və hamı gülüb-danışmağa çağırılır.

H.Savalanın da «Yaşarın həyatı» şeirində «Zəncirlər bir-bəbir qırılan zaman» təsvir edilir. Şair işığı, Günəşi sevən elobanın, bu elin övladı olan Yaşarın həyatını, mübarizəsini qələmə alır. Şeirdə xalqın tarixi keçmişi ilə bu günü vəhdətdə götürülür. H.Savalan yazır ki, öz arzusu üçün bir yerə getmək istəyəndə, «gözünü babaları ulduzdan asıb tapardı yolunu». Yəni həyatda ideal, məqsəd əsas məsələdir. İdeya olan yerdə məqsəd aydın görünən məqamda bütün maneələr, müqavimətlər mənasızlaşır. Bu mənada Yaşar yalnız işıqlı dünya üçün, yalnız gələcək nəsillərin xoşbəxtliyi naminə ölümə gedir. Ona görə də bu ölüm əbədi həyatın, sönməz ömrün astanası olur.

İnqilabi mübarizənin şahidi yalnız insanlar deyildir. Üzə-

rinə qan tökülən torpaqlar, güllələrlə deşilən, topa tutulan qalın-qalın divarlar, dağılan, ağır-ağır nəfəs alan şəhərlər də inqilab şahidləri kimi yaşayırlar. Buna görə də Müzəffərin çap olunan şeirləri məhz «qanlı və şanlı şəhərlər»ə həsr edilmişdir.

Müzəffərin şeirində Təbrizdə - Xiyabani elində başlanan üsyanın nəbzi döyünür. B.Çayoğlunun şeirində «Gəmilər ac canavar tək bərə kəsib ulaşırlar». B.Çayoğlu satqınları, təcavüzkarları nəzərdə tutaraq qəzəblə yazır:

*Namusu, qeyrəti atan,
Məsləkini ucuz satan,
Kəklik kimi qarda yatan
Görməyibdir bizim ellər
Solmayacaq belə güllər.*

Vali isə özünün «Qəhrəman qanlı şəhər» şeirində məktəbliləri, əkinçiləri, balıqçıları, fəhlələri vahid bir qüvvə kimi təqdim edir. Bu təqdimatda şairin mübarizə üçün birləşən güclü qollara xeyr-duası vardır. Bu güc, bu qüvvə «İmperializmin tezliklə vətəndən kökünü kəsmək» arzusu ilə yaşayır. Həmin güc sahibləri mətin və dözümlüdürlər:

*Dedilər vermərik torpağımızdan,
Bir qarış qədər də təcavüzkara.
Qoy qızıl qanımız axıb yol açsın,
Şanlı gələcəyə, gözəl çağlara.*

«Günəş» məcmuəsində «şanlı gələcəyə, gözəl çağlar» doğru istiqamətlənən fikir və ideyalar keçmiş ədəbi-mədəni irs nailiyyətlərinin təhlilindən başlayır. Yəni bu irsi dərindən və hərtərəfli mənimsəmək məqsədindən nəşət tapır. Belə ki, Sə-

məd Sərdarinin «Azərbaycan» ruznaməsi, Səttarxan Sərdarimillinin orqanı», Əziz Məhsətinin «Məhəmmədbağır Xalxali», B.Çayoğlunun «Aşıqlar haqqında» məqalələri və yeni çıxan «Atalar sözü», «Ədəb xəzinəsi» kitabları barədəki yazılar bu həqiqəti təsdiq edə bilər.

«Azərbaycan» ruznaməsinə həsr olunmuş məqaləni oxuduqca Səttarxanın vətəndaşlığı, qəzetə müdirlik edən Mirzə Əliqulu Səfərovun, qəzeti çap edən mətbəə sahibləri Zeynalabdin və Hacı Mirzə ağa qardaşlarının insanlıq vüqarı və ləyaqəti göz önünə gəlir. Hiss edirsən ki, Şimali Azərbaycanda «Molla Nəsrəddin» çap olunanda, Cənubi Azərbaycanda «Azərbaycan» ruznaməsi ona səs verib. Şimalda Sabirin şeirləri əl-əl gəzəndə, Cənubda Sabir şeirlərinə bənzər neçə-neçə şeirlər yaranıb. Anlayırsan ki, bu tayda «Qeyrət» mətbəəsi neçə-neçə qeyrətli işlərin səbəbkarı olanda, o tayda «Namus» mətbəəsi ilə xalq üçün ən namuslu işlər görülürmüş.

«Məhəmmədbağır Xalxali» məqaləsində şairin «Sələbiyyə» əsəri «Kəlilə və Dimnə» ilə, Krilovun və Lafontenin təmsilləriylə müqayisə ediləndə, gözlərimiz önündə xalq xəzinəsindən qidalanan, xalq dilindən bəhrələnən gözəl bir şeir dilinin yaradıcısı olan Xalxali dayanır. Elə məcmuədə dil məsələləri də xüsusi yer tutur.

«Azərbaycan dilinin inkişaf mərhələləri» məqaləsində bəzi hökmlər mübahisəli olsa da, maraqlıdır. Ən təqdirəlayiq cəhət odur ki, məqalə «Elm və elmi həqiqətlə təəssübün bir yerə sığmadığı» qənaətinin işığında qələmə alınmışdır. Gəncəli Səbahinin «Yazı qaydaları» məqaləsi isə bilavasitə dil problemi ilə bağlı olub M.F.Axundov ideyalarının yeni dövrə uyğun davamı kimi səslənir.

Əslində dil məsələsi hər hansı bir xalqın tərcümeyi-halı ilə birgə yaşayan məsələdir. Dil məsələsi insanın özünü dərk

etmək məsələsidir. Bu mənada Əziz Məhsətinin «Mənim ana dilim» şeiri çox səciyyəvidir. Şeirdən aydın olur ki, insanın «ağzının dadı», insana yol açan, onu «daş dilli əsrlərə» aparan ana dilidir. Buna görə də şair ana dilinə müraciətlə yazır ki, «Məktəbdə, məsciddə, kənddə, şəhərdə, evdə, çöldə, qarı düşmən yalnız səni nişana tutdu, səni!». Hətta «bəziləri səni atmaq istədi, bəziləri səni basdırmaq istədi». Lakin Cənubi Azərbaycanda ana dilini məhv etmək mümkün olmadı. Bu baxımdan şairin ana dili ilə bağlı olan bundan sonrakı məqsədi də aydındır:

*Səni ən dəyərlə və əl çatmaz bir inci kimi
Qırılmaz bir sapa düzüb, boynuma salacağam.*

Səni kəsənə, sənə xor baxana, barışmaz düşmən olacağam.

Bir sözlə, «Günəş» məcmuəsi Cənubi Azərbaycanda səslənən mərdlik və inamın əks-sədasıdır. «Günəş» məcmuəsi günəşli üfüqlərin nikbinlik rəmzidir.

1983

TARİX DEYİL, ƏDƏBİYYATDIR

QAFQAZ DAVASI

Ötən yüzilliyin əvvəllərində Azərbaycan varlığına və Azərbaycan mədəniyyətinə "Gülüstan" və "Türkmənçay"dan dəyən zərbələr xalqın ağır və acılı taleyinin unudulmaz yaşantıları oldu. Bu zamanlar artıq N.Gəncəvinin Qızıl Arslana, M.Füzulinin Nişançı Paşaya, Ş.İ.Xətayinin "bağü bahar" bildiyi Qızılgülə müraciəti arxada qalmışdı. Azərbaycan mədəniyyəti tarixində yeni müraciətin ünvanı isə hələ üfüqdə görünmürdü. A.Bakıxanov "Gülüstani-İrəm" tarixi əsərinin fəvqündə nəyinsə peşmançılığını çəkir, nəyisə intizarla gözləyirdi. İ.Qutqaşınlı öz təsəllisini "Səfərnəmə"ni - yol qeydlərini yazmaqda tapır və yeni yol axtarırdı. M.F.Axundov "Puşkinin ölümünə Şərq poeması" əsəri ilə özünə yas tutur, ağı söyləyirdi.

Bütün bunlar Azərbaycanın mütəfəkkir ziyalılarının təzə və dərin yaralarının kövrək qaysaqları idi. Ancaq onlar hamısı daxili narahatlıqla hansı ünvanın Azərbaycan oxucusuna - Azərbaycanın vətəndaşına çatdırılması sualı qarşısında yenə də müntəzir qalmışdılar.

Elə o zaman M.F.Axundov məktublar yazdı - məktublar aldı, amma ürəyi soyumadı. Cəlalüddövlə ilə Kəmalüddövlənin məktublarını dünyaya faş etdi, azca rahatlıq tapdı, lakin yenə narahatlıqdan sovuşmadı.

Q.Zakir ürəyinin ağırılarını M.F.Axundova yazdığı mənzum məktubuna köçürdü. Bu məktub da ona çox az təsəlli oldu.

H.Zərdabi "Əkinçi" qəzetini çap etməklə, istək və arzularını xalqa ziraət dərsi verməklə ürəyini də bir şam kimi

yandırdı. Hələ üstəlik nəyisə axtara-axtara Tolstoya bir məktub da göndərdi.

Bax beləcə, XIX yüzillikdə Azərbaycan mütəfəkkirləri öz içlərində boğula-boğula müraciətin ünvanını axtarırdılar. Bu ünvan da elə-belə ünvan deyildi ki, asanca tapıla.

Nəhayət, yeni üsuli-cədid məktəbinin açarları əlində olan S.Ə.Şirvani dövrün müraciət ünvanını kəşf etdi. Bu heç də təkərin icadından, Amerikanın kəşfindən az əhəmiyyət daşıyırdı. Bəlkə, yeni dövr üçün onlardan da əhəmiyyətli və mənalı idi. S.Ə.Şirvaninin kəşf etdiyi həmin ünvan belə adlanırdı: **Qafqaz müsəlmanlarına xitab!**

Bu müraciət Qafqazda yaşayan insanın Qafqaza-Özünə qayıdıışı idi. Nəhayət, ədəbiyyatımız Şərqdən və Qərbdən nəzərlərini çəkib Qafqaza yenidən baxmağa özündə güc və imkan tapdı. "Salam verdim, rüşvət deyildir, deyə almadılar" həqiqətini hələ də unutmayan millətə ikinci Böyük Salam göndərildi: "Əssəlam, ey əhaliyi-Qafqaz!" Qafqaz əhli bu salamın ünvanının məhz "Millətin qeyrətini çəkən kəslər!" olduğunu həmişə başa düşdülər.

Bu həqiqət Qafqaz üstündə və Qafqaz uğrunda davanın və cəngü cidalın yenidən qızıışdığı bir zamanın həqiqəti idi. Çünki artıq azərbaycanlı mütəfəkkir "Qafqaz altımdadır, ən müdhiş olan zirvədə mən" – deyən Puşkinin ruhunu sezmişdi. Qori seminariyasının açılmasındakı gizli ideyanı duymuşdu. Qafqaz xalqlarının folklor nümunələrinin toplanıb çap olunmasındakı örtülü mətləbləri hiss etmişdi. Ona görə də tarixən Qafqaz uğrunda gedən canlı və qanlı müharibələr həmin vaxtlar ədəbiyyat və mədəniyyət müstəvisinə keçdi.

Məhz elə bu dava başlananda yaddaşı oyadan Dərviş peyda oldu. Birinci dəfə bu Dərvişin çantası-kəşkülü göründü. Yenicə yaranan "Kəşkül" jurnalı el-el, oba-oba gəzib adamları

xəbər dar etməyə başladı. Bir müddət sonra Dərviş öz qiyafəsi ilə tanındı və Divanbəyoğlunun "Can yangısı" əsərində Əhməd adına peyda oldu. Daha bir neçə il sonra isə H.Cavidin "Şeyx Sənan" pyesində Dərviş özü göründü. Bu Dərvişin gəzdiyi yerlərin bir adı var idi: Qafqaz!

Puşkinin "Bağçasaray fontanı" əsərinin bədii və real məkanında - Bağçasarayda Qaspiralı "Tərcüman" qəzetini çap etməyə başladı və bu qəzet də Qafqazı qarış-qarış gəzməyə üz tutdu.

Canişinliyin bərqərar olduğu Tiflisdə, lap elə Şeytanbazarın yaxınlığında Mirzə Cəlil "Molla Nəsrəddin" jurnalının nəşrinə nail oldu və bu jurnal da Qafqazın bu başından girib o başından çıxdı.

Qafqazın konservatoriyasından - Şuşadan Qoriyə gedib qayıdan Firudin bəy Köçərli folklor nümunələrini "Balalara hədiyyə" edib dərs keçilən otaqlara göndərdi.

Qafqaz öz tarixində ilk dəfə idi ki, qələm əhli tərəfindən bu cür təlatümə gətirilirdi. Bəlkə, Qafqaz indiyə qədər qələm əhli tərəfindən heç bu qədər sevilməmişdi də! Elə bu sevginin nəticəsi idi ki, M.Ə.Sabir od tutub yanırdı:

Qafqazlılarınız, yol kəsiriz, nam alırız biz!

H.Cavid isə Sabir haqqında "Qafqaz öylə nadir bir vücuda bir da çox çətinliklə malik ola bilər" - deyirdi. Cavid, eyni zamanda, Sidqi və A.Sur barəsində "belə şəxslərə Qafqaz torpağı bu az zamanda çətin pərvəriş vermiş olar" - söyləyirdi. Beləliklə, mütəfəkkirin mütəfəkkir barədə ölçü meyarı və etalonu Qafqaz idi.

H.Cavidin bu meyarında özü demişkən, "Qafqaziya türklərinin və müsəlmanlarının" taleyi yaşayırdı və "ulu Qafqaz" sevgisindən doğulurdu. Elə bunun nəticəsi idi ki, Cavid "Ana" pyesində bədii fikir tariximizdə oxşarı olmayan, dünya ədəbiy-

yatında nadir hallarda tapılan qafqazlı ananın əzəmətli obrazını yaratdı. Bu ana rəhm və mərhəmət gücü ilə bütün Qafqaza işıq saçdı.

Hətta H.Cavid Şeyx Sənanı Ərəbistan çöllərindən Qafqaza gətirdi və Qafqazda Tanrıya tapındırdı.

M.Hadi "Qürbət ellərdə" - Karpatda olarkən Karpatı deyil, vətəninə yad etdi. Bu Vətənin adı Qafqaz idi:

*Kuhi-Qaf, iştə Qafqazın dağdır,
Cənnət iştə bu Qafqazın bağıdır...
Qafqaz, ey sevgili, gözəl madəər!
Fitrətən çox dəyərlə, çox dilbər!*

M.Hadi "Karpatın üstündə" dayanıb Karpatı deyil, Qafqazı düşündü.

Bütün bunlar ötən yüzilliyin sonu, indiki yüzilliyin əvvəllərində Azərbaycan bədii və fəlsəfi fikrinin Qafqaz sevgisi və Qafqaz davası idi.

1999

PARİSİN SÜQUTU

XIX və XX əsrin əvvəlləri üçün yaddaqalan səciyyəvi əlamətlərdən biri bəşər övladının fransızların özündən çox, fransız dilinə olan həvəs və marağı idi. Bu dilin şirinliyi, həzinliyi adamlarda ona xüsusi məhəbbət doğurmuşdu. Hətta bir çox Avropa ölkələrində və Avropaya yaxın məmləkətlərdə fransız dilində danışmaq kübar mədəniyyətinin mühüm göstəricisi səviyyəsinə qalxmışdı. Bəzi hallarda isə elitar ailələrdə uşaqları məhz fransız dilini yaxşı bilən dayələr tərbiyə edirdilər.

Hələ XIX yüzilliyin ilk qərinasinin sonunda Abasqu-luağa Bakıxanov Varşavada olarkən "Mən Firəngə bir səyahət eyləyim" arzusunu bildirmiş, elə orada ikən "Firəng məclisi" adlı iri həcmli süjetli şeir də yazmışdır. Şübhəsiz, o zamanlar "firəng" məfhumu geniş mənada "Avropa" anlamını verirdi. Hətta bu həqiqətin özündə belə dünyanın fransızlara marağının bir çox mətləbləri aydınlaşır.

Digər tərəfdən A.Bakıxanovun tez-tez "firəng" sözü işlət-məsi eşitdiklərinin deyil, məhz gördüklərinin real təcəssümü idi. Hətta nəzərə alsaq ki, A.Bakıxanovun Puşkin ailəsi ilə yaxınlığı vardır və bu ailədə fransızcanı çox sevirdilər, onda bu məsələlər bir az da işıqlanmış olar.

İsmayıl bəy Qutqaşınlı da Varşavada yaşayarkən "Rəşid bəy və Səadət xanım" əsərini fransız dilində yazıb elə oradaca çap etdirmişdi. Bizim ziyalılar uzun müddət İsmayıl bəy Qutqaşınlının fransız dilində yazmasına böyük fəxrətlə baxmış, bu yaradıcılıq nümunəsindən məmnunluq duymuşlar.

İsmayıl bəy Qutqaşınlının qəhrəmanları Rəşid bəyin və Səadət xanımın qəzələ xüsusi rəğbət bəsləmələrinə baxmaya-raq, müəllifin fransız dilinə olan marağının arxasında, bəlkə də,

ərəb və fars dilinə etirazının müəyyən cizgiləri gizlənmişdi. O biri tərəfdən, burada Qərbə -Avropaya meylin aydın çalarları olduğunu da unutmaq lazım deyildir.

Bu məsələ ətrafında M.F.Axundov daha ciddi bir addım atdı. O, "Müsyö Jordan və Dərviş Məstəli şah" komediyasında fransalı nəbatat həkimini Azərbaycana - Qarabağa gətirdi. Əslində M.F.Axundovun qələmə aldığı həmin müsafir yeni dövr ədəbiyyatımızda ilk qərbli obrazı idi.

M.F.Axundov Fransadan gəlmiş bu qərbli müsafiri belə təsvir edir: "Müsyö Jordan firəngi libasında, qıçın qıçı üstə aşırıb, başı açıq, əlində barmaq uzunluğunda və yoğunluğunda bükülmüş və lülələnməmiş tənəkə yarpaqlarını yandırır çəkir". Tam aydın olur ki, Müsyö Jordan el arasında olan və bizim tanıdığımız adamlardan ciddi şəkildə fərqlənir. Bu fərq yalnız onun firəngi libası geyməsində deyil, daha çox hərəkət və davranışındadır. O, "qıçın qıçı üstə aşırmaqla" sərbəstliyini nümayiş etdirir, eyni zamanda, kimlərsə onunla durub-oturmağında israrlıdır.

"Tənəkə yarpaqlarını yandırır çəkən" nəbatat həkiminin Şahbaz bəyi Parisə aparmaq məqsədi də açıq və aydındır: "Heyfdir Şahbaz bəy kimi cavan və zirək və sahib savad oğlan firəng dilini bilməyə; mən təhəddüd edirəm ki, onu Parijə aparıb, firəng dilini ona öyrədib yola salam; çünki firəng dilinə çox şövqi var, tez öyrənər". Göründüyü kimi, Müsyö Jordan heç bir tərəddüd etmədən dəbdə olan fransız dili amilinə güvənir.

Şahbaz bəy də fikrindən dönməzdir. Əslində o, reallıqdan çıxış edir, hörmətli olmaq istəyir və əmisinə deyir: "Əmi, firəng dili mənə çox lazımdır. Bildir ki, Tiflisə mənə arx çıxartmaq üçün izin almağa göndərmişdiniz, Allahverdi bəyin oğlu Tanrıverdi bəy Varşavada firəng dili öyrəndiyi üçün hər məc-

lisdə məndən hörmətli idi. Bavücüdü ki, firəng və türki dilindən başqa özgə dil bilməzdi .

Lakin məsələ yalnız bunda deyil, eyni zamanda maraqlı cəhət odur ki, M.F.Axundov yaradıcılığında Paris ciddi bir zərbə də alır. Müsyö Jordan qaim səsi ilə, tənəfnəfəs deyir: "Heyf sənə, Paris... Heyf sənə gözəl paytaxt, gözəl səltənət!... Parij dağıldı!"

M.F.Axundovun bədii söz səltənətində, sadəcə olaraq, Paris dağılır, süqut etmir.

Əslində başqa bir həqiqət də meydana çıxır: XIX yüzillikdə Parisə uzanan yollar Varşavadan keçib gedirdi.

Parisə gedib çatmaq arzusu XIX yüzilliyin sonlarında – XX yüzilliyin əvvəllərində reallaşır. Həyatda bu səfərin baş tutması böyük mütəfəkkir Məhəmmədəğa Şahtaxılının şəxsinədə baş verir. O, Parisdə Sorbonno Universitetində çalışır, tanınmış alim kimi yaddaşlara köçür.

Ədəbiyyatda isə belə bir reallığı M.S.Ordubadinin yaradıcılığında görürük. Onun "İki çocuğun Avropaya səyahəti" əsərində Qərb dünyasını gəzən qəhrəmanlar Parisə gedib çıxırlar. Hətta oradan iki məktub da göndəririlər.

M.S.Ordubadinin "Bədbəxt milyonçu və yaxud Rzaquluxan Firəngiməab" romanının qəhrəmanı bir az da irəli gedir. Belə ki, Rzaquluxan Parisdə Sorbonno Universitetində təhsil alıb doğma yurdu Cənubi Azərbaycana qayıdır. O vaxt Rzaquluxanlar çox deyildi və "Molla Nəsrəddin" in də yazdığı kimi, "Bütün İranda beş-on nəfər Firəngistan elmi oxumuş əşxas" vardı. Həmin oxumuşlardan olan Rzaquluxan da "İslahət" qəzeti çıxarıb, bir çox yeni arzularını həyata keçirmək istəyir. Lakin çox təəssüf ki, bu, baş tutmur və Rzaquluxan ölür.

Elə məhz bu əsərlərin yazıldığı dövrlərdə yalnız mühacir məzunlar deyil, fransız bədii fikrinin özü də Azərbaycana doğ-

ru hərəkət etməyə başlayır. Hətta bir çox tərcümələr məhz orijinaldan edilir. Belə bir faktın bariz nümunəsi Abbas Səhhət yaradıcılığıdır. A.Səhhət fransızcanı gözəl bildiyi üçün onun dilimizə çevirdiyi şerləri orijinaldan tərcümə kimi qəbul etmək olar. Buna "Yatmış uşaq" (Viktor Hüqo), "Mayıs gecəsi" (Alfred de Müsse) və müəllifi bilinməyən "Təbiətin gülməsi" şeirləri parlaq nümunədir. Axırınıcı şeirdə təbiətin gülməsi ilə sanki ədəbiyyatımızda Paris gülümsəyir:

*Çöllər, dərələr dürlü çiçəklərlə bəzəndi,
Dağdan, qayadan qar əridi, çaylara endi.
Güldükcə təbiət, açılır min cürə güllər,
Quşlar da bu əhvalı görünçə sevinirlər.
Göy səmti açıldıqca könüllər də açıldı,
Dünya üzünə zövq, səfa endi, saçıldı.*

Maraqlıdır ki, elə o dövrdə Cəlil Məmmədquluzadə də "Molla Nəsrəddin" jurnalında "Həyat" qəzetindən aşağıdakı nümunəni xatırladaraq həyata bağlılıq kimi mühüm bir mətləbi təbliğ edirdi: "Böyük Napolyon bir vaxt düşündü ki, Fransa millətinin birinci səbəbi-tənəzzülü hüzn və qəmdir, özü klublar açdı, rəqs etdi xalqı müəşirətə təhrik etdi. Və lakin bizim İran millətini dövlət, üləma, sadat, əşraf rüəsa - hamısı ağılamağa dəvət edirlər".

Bu zaman artıq fransız maarifçiliyi və fəlsəfəsi də Azərbaycanca daha ciddi bir formada daxil olur. Məhəmməd Hadi öz romantik şeirlərində Volterin, Russonun, Spenserin adını həvəslə çəkir, onların ideyalarını müdafiə edir. Abbas Səhhət də Sabirdən danışarkən yazır: "Fransız şairlərindən Şatobrian fransız qövmünün səltənət xanədanından olan Burbonlarla Napoleon Bonapart arasındakı müqayisəyə dair bir kitab yazmışdır

ki, bu kitab Burbon xanədanından olan fransız kralı XVIII **Lüinin** öz etiraf və iqrarınca bir ordudan ziyadə ona xidmət etmişdir. Mən də iddia edirəm ki, Sabirin də asarı bu beş ilin müddətində İran məşrutəsinə haman növ bir ordudan ziyadə xidmət etmişdir". Hüseyn Cavid isə Herbert Spenserə arxalana-raq ondan "mükəmməl surətdə yaşamağın" sirlərini öyrənir.

Cəlil Məmmədquluzadə də Fransanın məşhur yazıçısı Emil Zolyanın əsərlərini oxumağı tövsiyə edir və yazırdı: "Emil Zolyanın kitabları Firəngistanda intişar tapan kimi zehinlər bir neçə ilin içində o dərəcə oyandılar ki, firənglər nəinki Rim papaslarının ziyarətinə getməyi tərgitdilər, hələ bəlkə, öz içlərində də katolik keşişlərin qalmağını artıq hesab etdilər. Firəngistan maarif vasitəsilə gözünü açıb, üz qoydu tərəqqiyə".

Beləliklə, Əhməd Ağaoğlunun "**Firəng Əhməd**" adlandırıldığı bu mərhələ ədəbiyyatımızda fransız bədii fikrinin, maarifçiliyinin, fəlsəfəsinin və bütövlükdə, Parisin çiçəkləndiyi bir dövr idi.

Hüseyn Cavidin "Uçurum" pyesində isə artıq yeni istiqamət başlayır və birbaşa Paris təsvir olunur: "Parisdə son dərəcə süslü, çiçəkli bir salon..." Əsərdən aydın olur ki, Cəlil öz rəssamlıq sənətini daha da inkişaf etdirmək üçün Parisə gəlmişdir. Lakin orada Anjel adlı bir qıza uymuş, sevgilisi Gövərçin də, rəssamlıq da yaddan çıxmışdır. O, Anjelə vurğunluğunu belə ifadə edir:

*Həp doğru, lakin Anjel
Pək nazlı bir mələkdir,
Gözəllik sərgisində
O bir lətif çiçəkdir.*

Əkrəm isə ona əsl həqiqəti başa salmaq üçün deyir:

*Əvət mələkdir, fəqət
Şeytan ruhlu bir mələk!
Lətif çiçəkdir, fəqət
Pək zəhərli bir çiçək!*

Göründüyü kimi, Abbas Səhhətin təsvir etdiyi çiçəklərlə Hüseyn Cavidin təsvir etdiyi çiçək tamamilə bir-birindən fərqlənir. Abbas Səhhətin "Paris çiçəkləri" gözəllik və füsunkarlığın rəmzidir və bu çiçəklərin bəzənişi ilə dünya üzünü zövq və səfa bürüyür. Hüseyn Cavidin "Paris çiçəyi" isə şeytan və zəhər timsalıdır və onun zəngin bir sərgisi də vardır. Bu sərgini yalnız Cəlalın deyil, həmçinin Moskvadan gəlmiş qrafın, İrandan gəlmiş şahzadənin bəxşiş verdiyi almaslar və incilər bəzəyir.

Cəlal Anjeli - "Fransa ərnağanı"nı özü ilə bərabər İstanbula - Bosforun sahillərinə gətirir. Burada hər şey Cəlala aqah olur və o, Anjeli "xain afət" adlandırır. Cəlal hiss edir ki, Paris onunla Gövərçin arasında dərin uçurum açmışdır:

*Uçurum: sürəkli, coşqun alqışlar,
Uçurum: uçurum süzgün baxışlar,
Uçurum: şu çirkin, şu alçaq həyat,
Uçurum: uçurum bütün kainat!...*

Bütün kainatın uçurum olması artıq Parisin süqutu demək idi.

Azərbaycan ədəbiyyatında Parisin dağılması, Parisin çiçəklənməsi və Parisin süqutu bunlardan ibarətdir.

MÜNDƏRİCAT

XIX ƏSR AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

M.F.Axundov və geopolitika	3
Hacı Qara obrazı «Təmsilat»ın bədii sistemində.....	14
A.Bakıxanovun ədəbi irsi	24
Qüdrətli zəka sahibi.....	29

XX ƏSRİN ƏVVƏLLƏRİ

AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI

M. Şahtaxtı: bildiklərimiz və bilmədiklərimiz.....	33
Mirzə Cəlil müdrikliyi.....	43
Şərqi oyadan zəng səsləri.....	49
Jurnalın təbriz nömrələri.....	52
M.Ə.Sabirin poetik sistemində bədii sözün təkamülü..	57
Şərfin böyük mütəffəkiri.....	69
Böyük sənətin hikməti.....	74
Sənətkarın şəxsiyyəti.....	80
Unudulmaz anların hekayəti.....	82
Ədəb və mərifət dərsi	87
Hadi kədəri	92
A.Səhhət əsərlərinin yeni nəşri	99
Şaiq inamı	105
Romantik nəsrin hüdudları	110
Azərbaycan romantiklərinin həmkarı.....	115

CÜMHURİYYƏT İLLƏRİ

Demokratik respublika dövründə romantik bədii fikir...	120
--	-----

CÜMHURİYYƏT DÖVRÜNDƏN SONRA

O illərin ağrısı	130
------------------------	-----

Hüseyn Cavid kimdir?	142
Böyük sənətkar	148
Mütəfəkkir sənətkar	155
Humanist sənətkar	159
Cavid həqiqəti	163
Cavid sənətinin müasirliyi	168
H.Cavidin dramaturgiya yolu	171
“Məhəbbətdir ən böyük din”	176
Ağac, dəniz və insan	181
C.Cabbarlının romantik qəhrəmanları	184
Mühüm axtarışlar	200
R.Rzanın yaradıcılıq yolu	203
Mübarizliyin tərcüməsi	212
Xalq hünərinin salnaməsi	216
Zirvələrdən zirvələrə	222
Şəxsiyyət və ideal vəhdətinin yeni mahiyyəti	226
□□□□□ □□□□□□□□ □□□□□□□	
□□□□□□□□□□□	246
Tarazlıq anı	256
Gələcəyə məktub	262
Sürgünlüyün anatomiyası	267
Öz mahnısı olan şair	271
Yol çəkən gözlərin işığı	274
CƏNUBİ AZƏRBAYCAN ƏDƏBİYYATI	
Romantik şairin arzuları	277
«Günəş»lə doğulanlar	284
TARİX DEYİL, ƏDƏBİYYATDIR	
Qafqaz davası	290
Paris sükutu	294

Kamran Əliyev.
Ədəbiyyat tarixinə bir baxış.
Bakı, “Elm və təhsil”, 2013.

Nəşriyyat direktoru:
Nadir Məmmədli

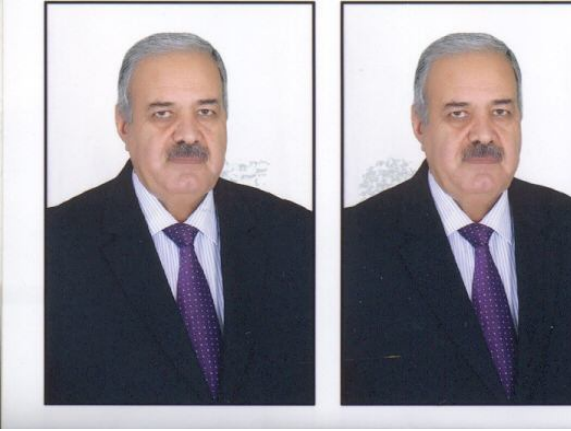
Kompüterdə yığdı:
Ruhəngiz Əlihüseynova

Korrektor:
Həbibə Hüseynova

Kompüter tərtibçisi və
texniki redaktoru:
Ramin Abdullayev

Kağız formatı: 60/84 1/32
Mətbəə kağızı: №1
Həcmi: 312 səh.
Tirajı: 300

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun
Kompüter Mərkəzində yığılmış, “Elm və təhsil” NPM-də
ofset üsulu ilə çap olunmuşdur.



**KAMRAN
İMRAN OĞLU
ƏLİYEV**

–
filologiya elmləri
doktoru,
professordur.

1953-cü il
mart ayının 5-də
Naxçıvan MR
Şərur rayonunun
Diyadin
kəndində anadan
olmuşdur. 1969-

cu ildə orta məktəbi, 1974-cü ildə isə Azərbaycan Dövlət Universitetinin filologiya fakültəsini fərqlənmə diplomu ilə bitirmişdir.

1976-1979-cu illərdə Azərbaycan MEA-nın Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun aspiranturasında oxumuşdur. 1980-ci ildə namizədlik, 1990-cı ildə doktorluq dissertasiyası müdafiə etmişdir. 200-dən artıq elmi və elmi-publisistik məqalənin, aşağıdakı monoqrafiya və kitabların müəllifidir:

1. «XX əsr Azərbaycan romantiklərinin ədəbi-nəzəri görüşləri» (1985)
2. «Hüseyn Cavidin şəxsiyyəti və poetikası» (1997)
3. «Mirzə Fətəlidən Hüseyn Cavidə qədər» (1998)
4. «Cavid möcüzəsi» (2002)
5. «Azərbaycan romantizminin poetikası» (2002)
6. «Azərbaycan romantizminin nəzəriyyəsi» (2006)
7. «Romantizm və folklor» (2006)
8. «Teoroiya azərbaydjanskaya romantizma» (2006)
9. «Hüseyn Cavid: həyatı və yaradıcılığı» (2008)
10. «Abbas Zamanov olmasaydı» (2011)
11. «Eposun poetikası: “Dədə Qorqud” və “Koroğlu” (2011)
12. «Tənidin poetikası» (2012)
13. «Ədəbiyyat tarixinə bir baxış» (2013)
14. «Ədəbiyyat» - dərslər vəsaiti (2010)
15. «Azərbaycan dili» - dərslər vəsaiti (2011)

16. «Sədarək döyüşləri» - publisistika (1992)

Naxçıvan Dövlət Universiteti nəzdində fəaliyyət göstərən Dissertasiya Şurasının, Folklor İnstitutunun Elmi Şurasının, Azərbaycan Yazıçılar Birliyinin üzvüdür.

Hal-hazırda Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunda “Folklor və yazılı ədəbiyyat” şöbəsinin mədiridir.

Tiraj: 100 nüsxə, qalın.