

**KAMRAN ƏLİYEV**

**HÜSEYN CAVİD**

**Əsərləri, 10 cilddə  
III cild**

**“Elm və təhsil”  
Bakı – 2018**

**Elmi redaktor:**        **Şirindil ALIŞANLI**  
*filologiya üzrə elmlər doktoru, professor*

**Tərtib edən:**        **Aytac ABBASOVA**  
*filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*

**Nəşrə məsul:**       **Gülnar OSMANOVA**  
*filologiya üzrə fəlsəfə doktoru*

**Kamran Əliyev. Hüseyn Cavid. (Əsərləri, 10 cildə, III cild).  
Bakı, “Elm və təhsil”, 2018, 456 səh.**

Monoqrafiyada böyük şair və dramaturq Hüseyn Cavidin həyatı və şəxsiyyəti, ədəbiyyata baxışı, poeziyası və dramaturgiyası, bədii yaradıcılığının poetikası, folklorla əlaqəsi və sənətkarlıq məziyyətləri araşdırılmışdır.

**ISBN 978-9952-8176-1-2**

**© Kamran Əliyev, 2018.**

## **HÜSEYN CAVID İRSİNİN GÖRKƏMLİ TƏDQİQATÇISI**

XX əsr ədəbiyyatşünaslığının tarixi təcrübəsi göstərir ki, romantik sənət haqqında nəzəri qənaətlər və konsepsiyalar bütün tərəfləri ilə elmi fikrin ümumi nailiyyəti kimi formalaşmış, onun metodoloji inkişaf mərhələlərini özündə əks etdirib. Romantizm tədqiqatçıdan yüksək nəzəri hazırlıq və dünya romantizm hadisəsinə bələdçiliklə yanaşı, bu sənəti duymaq baxımından xüsusi istedad tələb edir. Təsadüfən demirlər ki, romantizm incə və mürəkkəb problemdir, o, estetik düşüncənin mahiyyətini duymaq göstəricisidir.

XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının nəzəri-metodoloji inkişaf mərhələləri onun romantizmə münasibətdə rəhbər tutduğu konsepsiya, təhlil prinsipləri ilə bağlı olmuşdur. Hələ ötən əsrin 20-30-cu illərində romantizmi öz estetik norma və prinsipləri olan bir sənət kimi dəyərləndirməyin müəyyən təcrübəsi yaranmışdı. Xüsusən H.Zeynallının H.Cavid haqqında məqalələri bu gün də öz dəyərini saxlamaqdadır. H.Zeynallının "Peyğəmbər" əsərini təhlil edərkən rəhbər tutduğu təhlil prinsipi romantizmi öz estetik qanunları və sərhədləri çərçivəsində dəyərləndirməyin ilk nümunələrindən idi. Sonralar M.Cəlil, M.Cəfər, Ə.Sultanlı, C.Xəndan, K.Talıbzadə, M.Əlioğlu, Ə.Mirələmov, Y.Qarayev kimi müəlliflərin əsərlərində romantik ədəbiyyatın poetika problemləri haqqında orijinal təhlillər bu ədəbiyyatın estetik fərdiliyini üzə çıxarmağa kömək edirdi. Ötən əsrin 60-cı illərindən romantik sənətə münasibətdə yeni mərhələ formalaşdı. M.Cəfər, M.Əlioğlu, Ə.Mirəhmədov, Y.Qarayev

kimi görkəmli alimlərin qənaətləri eyni olmasa da, mübahisəli məqamlara baxmayaraq belə bir yekdil rəy formalaşdı ki, Azərbaycan ədəbiyyatında romantik ədəbiyyatın müstəsna yeri vardır və ədəbi fikir tariximizin bir çox problemləri məhz bu sənətin kontekstində öyrənilməlidir. Xüsusən akademik M.Cəfərin “Hüseyn Cavid” və “Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm” monoqrafiyaları romantizmi öyrənməyin elmi əsaslarını hazırladı.

Bu gün ədəbiyyatşünaslıq elmimizin görkəmli nümayəndələrindən olan Kamran Əliyev romantik sənət haqqında söz demək, bu sahədəki araşdırmalara istiqamət vermək səlahiyyəti qazanmışdır. Mən Kamranı tələbəlik illərindən tanıyıram, onun şəxsiyyətini təyin edən, ona nüfuz qazandıran mənəvi dəyərlərin zamanın sərt sınağından necə çıxdığının şahidiyəm. Romantik sənət haqqında ancaq mənən ləyaqətli, natura etibarlı ilə məhz romantik alimlər danışa və yaza bilərlər. Kamran Əliyev bütün ömrünü bu sənətin bitib-tükənməyən yaradıcılıq sirlərini öyrənməyə sərf edib və Azərbaycan elminə bir-birini tamamlayan monoqrafiyalar bəxş edib.

Kamranın elmə gəldiyi illərdə romantizmə güclü qayıdış var idi. Romantizm artıq realizmin sənət prinsipləri ilə müqayisədə yox, öz estetik normaları çərçivəsində dəyərləndirilirdi. Kamranın romantizm haqqında tədqiqatlarının bitkinliyini onun nəzəri konteksti ehtiva edir. Namizədlik dissertasiyası kimi yazdığı "Azərbaycan romantiklərinin nəzəriyyəsi" monoqrafiyası onun bu yaradıcılıq tipinin bədii-estetik dərinliyinə enmək üçün başlanğıc oldu. Azərbaycan romantiklərinin nəzəri görüşlərini dünya romantizm estetikasının təcrübəsi fonunda tədqiqi ədəbiyyatşünaslığımızda romantizmi yeni estetik kateqoriyalar müstəvisində öyrənmək üçün zəmin hazırladı. Kamran Əliyevin “Azərbaycan romantizminin poetikası” monoqrafiyası ədəbiyyatşünaslığımızdakı mövcud boşluğu doldurdu.

Azərbaycan romantizmi bu monoqrafiyada öz estetik kateqoriyaları hüduqlarında tədqiq olundu. 60-70-ci illərin dünya, xüsusən rus ədəbiyyatşünaslığının nailiyyətlərinə əsaslanan bu əsər romantik ədəbiyyatımızın ideya-bədii qaynaqları ilə yanaşı onun bədii ifadə sistemi haqqında təsəvvürləri konkretləşdirdi.

Kamran Əliyevin bütün tədqiqatlarının mərkəzində H.Cavid sənəti dayanır. O, Cavidə ədəbi-bədii fikrin, bədii tərəqqinin aparıcı siması kimi öyrənir, hər dəfə də bu ecazkar sənətin gözlənilməz bədii çalarlarını dövrüyyəyə gətirir. Müəllif haqlı olaraq belə bir mövqedə dayanır ki, “Hüseyn Cavid XX əsr Azərbaycan romantizminin tarixi taleyidir”. Bu monoqrafiyanı Cavidşünaslıqda fərqləndirən hansı keyfiyyətlərdir? İlk növbədə müəllifin müasir demokratik elmi prinsiplərin bərqərar olduğu, onun ehtiva etdiyi obyektiv dəyərləndirmə prinsipinə riayət etməsində Kamran heç nəyi şişirtmədən milli bədii tərəqqidə H.Cavidin yerini və rolunu müəyyən edir. H.Cavidin sənəti ilə şəxsiyyətinin kəsişdiyi yaradıcılıq məqamları bu əsərdə həssaslıqla təhlil edilir. H.Cavidin bədii dünyagörüşünü formalaşdıran amillər, onun ideyalar aləmi, H.Cavid və folklor, bu böyük sənətkarın bədii kəşfləri səriştəli bir alimin qənaətləri kimi mənalı və düşündürücüdür.

Bu monoqrafiya, eləcə də Kamranın H.Cavid haqqında çap etdirdiyi əsərlərinin sayı və sanbalı onun elmi maraq dairəsinin sabitliyinə dəlalət etməklə yanaşı Cavidşünaslığı zənginləşdirən dəyərli əsərlərdir.

Yarım əsrə yaxın tanıdığım, tələbəlik və aspirantlıq dövrünün şirinliyini və acılarını bir yaşadığımız əziz dostum Kamrana yeri düşəndə deyirəm ki, sənəin xətrini dünyalar qədər istəyirəm, səbəbini isə bilmirəm və bu haqda düşünürəm də! Sən demə yarım əsrin yaddaşında da iz qoyduğu aşağıdakı dəyərlər tez-tez görüşməsək də mənə əziz, doğma edən insanlıq və alimlik meyarları imiş: sadəlik, səmimilik, bütün dəyərli insanlara

məxsus təvazökarlıq, gözlərində oxunan xeyirxahlıq, uşaq məsumluğunu xatırladan təbəssüm!

Bu dəyərli monoqrafiyanın müəllifi, filologiya elmləri doktoru, professor, Əməkdar elm xadimi, AMEA-nın müxbir üzvü Kamran İmran oğlu Əliyev uğurları ilə sevindiyim, fəxarət duyduğum nadir dostlarımdandır.

***Şirindil Alışanlı***

*filologiya üzrə elmlər doktoru, professor*

## **HÜSEYN CAVID VƏ AZƏRBAYCAN ROMANTİZMİ**

Müəyyən dövr – ötən əsrin 30-50-ci illəri istisna olunmaqla heç bir ədəbiyyatşünas və heç bir oxucu Azərbaycan ədəbiyyatı tarixini Hüseyn Cavidsiz təsəvvür etməmiş və bundan sonra da, şübhəsiz, belə olacaqdır. Çünki xaraktercə bütöv və qeyri-adi bir şəxsiyyət olan Hüseyn Cavidin bədii yaradıcılığı da sənətkarlıq – poetika baxımından bütöv və qeyri-adi idi.

Hər hansı bir sənətkarın ədəbiyyat tarixindəki yerinin və mövqeyinin müəyyənləşdirilməsi həmin sənətkara mənsub olan bədii irsin müəyyən bir cəhətinə əsaslanır. Bu, inikas etdirilən mövzu və ideya da, müraciət olunan janr da, hərtərəfli işlənmiş bədii qəhrəman da ola bilər. Amma böyük fəlsəfi düşüncəyə, cahanşümul idraka sahib olan Hüseyn Cavidin ədəbiyyatımızdakı, eyni zamanda dünya ədəbi prosesindəki mövqeyini janrda, mövzu və ideyada, bədii qəhrəmanda axtarmaq üçün elə birbaşa onun XX əsr Azərbaycan romantizmi ilə əlaqə və təmasının mahiyyətini bilmək lazımdır.

Məlumdur ki, Azərbaycan romantizminin ilk nümunələri kiçik həcmli şeirlərlə meydana çıxmışdır. O dövrün romantik sənətkarları olan Məhəmməd Hədinin, Abbas Səhhətin, Abdulla Şaiqin, Səid Səlmasinin romantizmə bəxş etdiyi bədii əsərlər də daha çox şeirdə – həcmcə kiçik janrda reallaşmışdır. Təbii ki, yeni tarixi dövrlərin ədəbiyyatından və yeni bədii sistemlərin ilk təcrübələrindən iri, monumental, sənətkarlıq baxımından kamil nümunələr ummaq son dərəcə çətin və mürəkkəb məsələdir. Bu mənada Azərbaycan romantizminin ilk addımlarını müşayiət edən Hadi, Səhhət, Şaiq və Səlmasidən, elə Cavidin özündən də

həm həcm etibarilə, həm də ideya baxımından iri, sanballı əsərləri tələb etmək doğru olmazdı.

Lakin müəyyən vaxt və mərhələ keçdikdən sonra janr və poetika baxımından seçilən, əvvəlkiləri təkrar etməyən nümunələrə ehtiyac duyulur. Bəlkə elə bu daxili ehtiyacın, yaxud da romantizmin sistemə çevrilmək zərurətinin nəticəsi olaraq M.Hadi yalnız ömrünün sonlarına yaxın “Əlvahi-intibah” poeması ilə romantik şeiri lirik poema ilə əvəz edə bilmiş, lakin nə qədər təəssüflü olsa da, həmin poema Hadi yaradıcılığının yeganə faktı olaraq qalmışdır. Məsələ burasındadır ki, bir ədəbi cərəyanın bir janr çərçivəsində reallaşa biləcəyi ehtimalı varsa da, janr yeknəsəkliyi tam və bütöv bir bədii sistemin ortaya çıxmasına kifayət etmir. Ona görə də bu gün bütün şəxsiyyətləri və bütün bədii nümunələri ilə birgə tanıdığımız XX əsr Azərbaycan romantizmini Hüseyn Cavidsiz təsəvvür etsəydik, bu romantizm ya yarımçıq, ya ona doğru meyil və təşəbbüslər, ya da ən yaxşı halda ədəbi cərəyandan kənarında yeni və orijinal xətt səviyyəsində dəyər qazanmış olardı.

Dünya romantizm təcrübəsi və ənənəsi göstərir ki, bu ədəbi cərəyanın mövcud olduğu bütün xalqların ədəbiyyatında onun ilk növbədə özünəməxsus janr siması vardır. Bu mənada Cavidin XX əsr Azərbaycan romantizminə bəxş etdiyi mənzum dramaturgiya, konkret desək, mənzum faciə birbaşa elə romantik metodun özüdür. Başqa sözlə, Hüseyn Cavid novator janr seçimi ilə Azərbaycan romantizmini onu təyin edən romantik metod əsasına qaytardı və son dərəcə zəruri olan bu əsasla qovuşdurdu. Onda Hüseyn Caviddəki mənzum faciə və bu faciəni təpədən dırnağadək bürüyən romantik medod əsası haradan qaynaqlanır?

Bəllidir ki, Aristotel vaxtilə faciəni ən yüksək ədəbi janr kimi dəyərləndirərək dünyaya tanıtmışdır. Bu mənada orta əsr Avropa intibahı da bədii ədəbiyyatda antik dövrün mövzularından daha çox, həmin dövrün faciə janrına sığınmaqla şöhrət qazanmışdır. Orta əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı, yəni Nizami,



Füzuli ədəbi faktı isə ilk növbədə poeziya vasitəsilə reallaşmışdır. Başqa sözlə, Nizamidən Axundova qədərki dövrün həqiqi sənət meyarı poeziya idi və həmin dövrdə əsas yaradıcılıq vəzifəsi yeni mövzu tapmaq deyil, məlum mövzunu yeni poetik formada oxucuya çatdırmaq ətrafında cərəyan edirdi.

Belə olduğu təqdirdə Hüseyn Cavid Nizami Gəncəvidəki romantik əsası Nizamidən sonra gələn Şekspir, Füzulidəki romantik əsası Füzulidən sonra gələn Höte faciələri ilə birləşdirə bilməzdi. Çünki Cavid romantizminin janr-poetika xüsusiyyətlərini Hötenin “Faust” əsərinin bədii məziyyətləri ilə müqayisədə meydana çıxarmaq və buraya Füzuli romantik düşüncəsini əlavə etmək cəhdi Nizamini və Şekspiri kənarda qoyur. Yaxud Cavidin mənzum faciələrini Şekspir faciələri ilə bir müstəviyə gətirib onu Nizaminin romantik bədii düşüncə sistemi ilə vəhdətdə götürmək meyilləri Esxil faciələrinə uzanan dayaq nöqtələrini sarsıtmış olur. Bu halda Hüseyn Cavid üçün bədii yaradıcılıqda romantik metod əsasının ehtiva müstəvisi klassik Şərq poeziyasından (uyğun olaraq Nizamidən və Füzulidən!) geridə qalan Şekspir və Höte faciələri deyil, yalnız və yalnız Esxil faciələri ola bilərdi. Ona görə də Cavid romantizm üçün forma axtarışlarında bir janr kimi faciə vahidini Hötedən, Şekspirdən deyil, birbaşa Esxildən götürür.

Beləliklə, Hüseyn Cavid antik dövrün kəşfi və intibah dövrünün sığınacaq yeri olan faciəni Azərbaycan klassikasının romantik metod layına malik poeziya ilə birləşdirdi. Daha geniş mənada isə yalnız Cavid deyil, bütövlükdə XX əsr Azərbaycan romantizmi öz janr əsasını ayrıca götürülmüş faciədə, yaxud ayrıca götürülmüş poeziyada deyil, onların birliyi və vəhdətində – mənzum faciədə tapdı. Azərbaycan romantizmi isə öz növbəsində bir ədəbi cərəyan kimi yaşamaq və vətəndaşlıq hüququ qazanmaq üçün vacib bir özlü üzərində inkişaf etməyə başladı.

Digər tərəfdən faciənin janr kimi dövrdən-dövrə, ədəbiyyatdan-ədəbiyyata keçməsi başa düşüləndir. Amma klassik poeziyadakı romantik metod əsasının mənimsənilməsinin və yeni ifadə planı qazanmasının təhlilə ehtiyacı var. Bu məqamın ilk reallığı Nizami və Füzuli poemalarının rəsmi-ənənəvi hissəsidir. Çünki həmin ənənəvi hissələr Tanrı ilə başlayır, Peyğəmbərdən keçir, Hökmdara ünvanlanır və Şairlə qurtarır. Əhəmiyyətli cəhət ondadır ki, həmin rəsmiyyət sadəcə olaraq orta əsr romantik poemalarının yalnız “müqəddimə”si səviyyəsində qalmır, eyni zamanda həmin poemalardakı romantik metodun başlanğıcı olur.

Hüseyn Cavidə isə bu rəsmiyyət yeni forma ilə əvəz olunur. Mütəfəkkir sənətkar hər hansı bir əsərini minacat, nət, mədhiyyə, fəxriyyə ilə başlamasa da, ayrı-ayrı əsərlərini Tanrıya, Peyğəmbərə, Hökmdara və Şairə həsr edir. Beləliklə, məsafəcə uzun əsrlərin ayırdığı bədii fakt və nümunə bədii düşüncədə birləşir və yaxınlaşır.

Hüseyn Cavid və Azərbaycan romantizmi problemi başqa bir cəhətlə də bağlıdır. Belə ki, M.Hadi, A.Səhhət, A.Şaiq yaradıcılığındakı mövzunun müasirliyi, bir az da dəqiq desək, cariliyi romantizmi tam təsəvvür etmək imkanları baxımından yetərli deyildir. Başqa sözlə, bu müasirlik, bu carilik romantizmi realizmdən fərqləndirən deyil, onu realizm ilə yaxınlaşdıran, bir az da sərt desək, onu realizmə yuvarlayan amil idi. XX əsr romantizmi bu faktların çərçivəsində qalsaydı, onda ən yaxşı halda həmin dövrün poeziyasındakı iki xətdən – satirik (Sabir!) və lirik (Hadi və Cavid!) plandan danışmalı olacaqdıq. Hətta M.Hadinin Birinci Dünya müharibəsi mövzusunə müraciəti və bu mövzunun cahanşümullüğü belə romantizmi bir ədəbi cərəyan kimi lazımı səviyyədə təsdiq edə bilmirdi. Əslində Hüseyn Cavid yaradıcılığa başlayana qədər Azərbaycan romantizmi hələlik özünün yeni mövzularını, yəni özününkü olan mövzuları tapmamışdı.

Bircə faktı qeyd edək ki, Cavidəqədərki dramaturgiyanın mövzuları, Qacar və Nadir şah dövrünə gedib çıxırdı. Yaxud M.F.Axundovun yaradıcılığında əks olunan Lənkaran xanlığı faktını da nəzərə alsaq, əslində bütün bunları xanlıqlar dövrünün tematikası kimi də səciyyələndirmək olar. Bir az da irəli getsək, həmin mövzular xanlıqlar dövrünün tematikası olmaqla yanaşı əslində Səfəvilər dövrünün nostaljisi idi.

Hüseyn Cavid isə yaradıcılığının ən nadir nümunələrini Səfəvilərdən əvvəlki dövrə həsr etdi: “Topal Teymur”, “Xəyyam”, “Peyğəmbər”, “Səyavuş”. Bu əsərlərin hər biri bəşəriyyət tarixinin yeni mərhələlərinin əks-sədasi idi. Peyğəmbər Şərq renessansının başlanğıcı, Xəyyam yeni türk dövlətçiliyinin əks-sədasi, Topal Teymur nəhəng türk yürüşlərinin simvolikası, Səyavuş türk və islam vəhdətinin romantikası idi.

XX əsr Azərbaycan romantizminin Hüseyn Cavid tərəfindən təmin olunan janr faktı, bədii metod əsası və mövzu müəyyənliyi öz-özlüyündə yeni qəhrəman və yeni poetika çalarlarını ortaya çıxarırdı.

Hüseyn Cavidəqədərki Azərbaycan ədəbiyyatı nümunələrinin bir çoxunda, hətta romantik metodda yazılanlarda belə ad seçimində ikili plan ortaya çıxmışdır. Nizamidə “Yeddi gözəl”, yaxud “Bəhramnamə”, Füzulidə “Yeddi cam”, yaxud “Saqi-namə”, M.F.Axundovda “Hekayəti-mərdi-xəsis”, yaxud “Hacı Qara”, “Aldanmış kəvakib”, yaxud “Hekayəti-Yusif şah”, N.Vəzirovda “Yağışdan çıxdıq, yağmura düşdük”, yaxud “Hacı Qənbər”, C.Cabbarlı da “Vəfalı Səriyyə”, yaxud “Göz yaşları içərisində gülüş”, “Trablis müharibələri”, yaxud “Ulduz”, hətta M.Hadidə “Əlvahi-intibah, yaxud “İnsanların tarixi faciələri” və sair. Bunlar sadəcə olaraq ad məsələsi deyil, daha artıq dərəcədə qəhrəman axtarışı problemdir. Hüseyn Cavid həmin zəngin ənənələr içərisində həm yeni qəhrəmanlar kəşf etdi, həm də addakı ikiplanlılığa son qoyaraq qəhrəmanın adını əsərin adına çıxardı və müəyyən mənada özünü də təshih etdi: “Maral”,

“Şeyda”, “Şeyx Sənan”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam”. Cavid maarifçini, islahatçını, sosial təşəbbüs sahibini deyil, şəxsiyyəti qəhrəmana çevirdi və Azərbaycan romantizminin silsilə qəhrəmanlar qalereyasını yaratdı.

Hüseyn Cavidə qədər Azərbaycan ədəbiyyatı və Azərbaycan oxucusu bu qəhrəmanları tanımırdı. Əslində onların bu qəhrəmanlara öyrəşməsi də çətin oldu, hətta bəzilərinə bu gün də çətinidir. Ancaq mütəfəkkir sənətkarlar öz əsərlərini bir ovuc insanlar üçün deyil, bəşəriyyət və nəsillər üçün yazırlar. Hüseyn Cavidin əsərləri bəşəriyyət və nəsillər üçündür.

Bir sözlə, yeni janr, yeni mövzu, yeni qəhrəman və bütövlükdə yeni poetika müəllifi olan Hüseyn Cavid XX əsr Azərbaycan romantizminin tarixi taleyidir.

## H.CAVIDİN HƏYATI VƏ ŞƏXSİYYƏTİ

### 1. QISA TƏRCÜMEYİ-HALI

**1882**-ci il oktyabr ayının 24-də Naxçıvanda Molla Abdulla oğlunun ailəsində anadan olmuşdur. Bu ailə ruhani ailəsi kimi tanınırdı. O, ilk təhsilini mollaxanada almış, sonra isə təhsilini öz dövrünün görkəmli maarifpərvər ziyalısı olan Məhəmməd Tağı Sidqinin yeni tipli məktəbində davam etdirmişdir. İlk şeirlərini “Gülçin” və “Salik” təxəllüsləri ilə yazmışdır.

**1898-1903**-cü illərdə Təbrizdəki “Talibiyə” məktəbində oxumuşdur. Xatırladaq ki, on il sonra həmin məktəbdə dahi sənətkar Məmməd Hüseyin Şəhriyar da təhsil almışdır.

**1903**-cü ildən tanınmış ictimai-siyasi xadim, əvəzsiz publisist və yazıçı Məhəmmədəğa Şahtaxtlının nəşr etdiyi “Şərqi-Rus” qəzetində məqalələrlə çıxış edirdi.

**1906-1909**-cu illərdə İstanbul Universitetinin ədəbiyyat fakültəsində oxumuşdur. Qeyd etmək yerinə düşər ki, bu universitetin əsası 1453-cü ildə Sultan Məhəmməd Fətəh tərəfindən qoyulmuşdur. H.Cavid burada görkəmli türk alimlərindən və pedaqoqlarından öyrənmiş, idealist fəlsəfənin sirlərinə yiyələnmişdir. Elə həmin dövrdən sanballı şeirlərini yazmağa başlamışdır.

İstanbulda tələbə olarkən H.Cavidin Əziz Şərifin atası Qurbanəli Şərifovun ünvanına göndərdiyi məktublar həm o dövrün ədəbi-ictimai mühitini, həm də görkəmli sənətkarın bədii-estetik görüşlərinin araşdırılmasında mühüm mənbədir.

H.Cavid İstanbuldan “İrşad” qəzetinə və “Füyuzat” jurnalına şeirlər göndərirdi.

**1909-1910**-cu illərdə Naxçıvanda müəllimliklə məşğul olmuş və ədəbiyyatımızda ilk mənzum dram olan “Ana” pyesini də məhz burada yazmışdır.

**1911-1917**-ci illərdə Tiflisdə həm bədii yaradıcılıqla, həm də pedaqoji fəaliyyətlə məşğul olmuşdur.

**1913**-cü ildə Tiflisdə “Keçmiş günlər” adlı ilk kitabı çap edilmişdir.

**1918-1919**-cu illərdə yenidən Naxçıvana qayıdaraq “Rüşdiyyə” məktəbində dərs demişdir.

**1918**-ci ildə Müşkinaz xanımla ailə həyatı qurmuşdur.

**1918**-ci ildə Bakıda “Bahar şəbnəmləri” adlı ikinci şeirlər kitabı çap edilmişdir.

**1919**-cu ildə Azərbaycan Demokratik Respublikası dövründə A.Şaiqlə birgə ilk ədəbiyyat nəzəriyyəsi dərsliyimiz olan “Ədəbiyyat dərsləri” kitabını yazmışdır.

**1920**-ci ildən sonra Azərbaycan Müəllimlər İnstitutunda və Bakı Teatr Texnikumunda dərs demişdir.

**1922**-ci ildə Bakıda “Hüseyn Cavid axşamı” təşkil edilmişdir.

**1926**-cı ildə gözlərini müalicə etdirmək üçün dövlət tərəfindən Almaniyaya göndərilmişdir.

**1937**-ci il iyun ayının 4-də həbs edilmiş və Uzaq Sibirə sürgün olunmuşdur.

**1956**-cı il mart ayının 6-da bəraət verilmişdir.

## 2. ŞƏXSİYYƏT VƏ YARADICILIQ BÜTÖVLÜYÜ

Hüseyn Cavidin şəxsiyyəti və yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyəti tarixinə, ictimai həyat salnaməsinə əbədiyyət qələmi ilə həkk olunmuşdur. O, bütün ömrü boyu məsuliyyət hissi ilə yaşamışdır. Şair, dramaturq, publisist, müəllim, ən başlıcası ziyalı kimi tanınan H.Cavid həmişə öz məsləkinə sadıq olmuş, bədii əsərləri ilə öz əqidəsinin daşıyıcısına çevrilmişdir. “Sovqat” qəzeti 1916-cı il nömrələrinin birində yazırdı: “Cavid əfəndinin mövqe və vəzifəsi birinci sinifdə “At, ata, tat”, dördüncü sinifdə “Qaranquş və Arı” dərsləri deyil, bizim arzu etdiyimiz milli məktəblərin müntəha siniflərində ədəbiyyatımızın incəliklərilə övladi-milləti aşına etməkdir”. Bu mülahizə H.Cavidin yalnız müəllimliyini deyil, ondan daha artıq dərəcədə xalq qarşısındakı vətəndaşlıq məsuliyyətini ifadə edirdi. Çünki görkəmli sənətkar şeirlərinin hər mısrasında, dramlarının hər kəlməsində möhz bu ideali yaşadır, bu ideala xidməti özünün borcu kimi başa düşürdü.

H.Cavid ilk qələm təcrübələrindən ədəbi ictimaiyyətin və ədəbi tənqidin diqqətini cəlb etmiş və onun əsərləri yüksək səviyyədə dəyərləndirilmişdir. Çünki o, kimdən və nədən necə yazmağın sirrini bilirdi və öz istək və arzularının poeziyasını yaradırdı. Bu mənada onun 1913-cü ildə çap olunmuş ilk kitabının “Keçmiş günlər” adlandırılması da təsadüfi deyildir. Əslində keçmiş günlər, geniş mənada tarixi yaddaş və hətta uzaq gələcəyin də əsası olan bir yaddaşdır. Elə bu vaxt “İqbal” qəzeti Hüseyn Cavidə “Qafqazın ən füsunkar mühərrir və şairlərindən” biri hesab edirdi. Çünki şairin qələmində Şəfiqənin ağırları dil açır (“Məsud və Şəfiqə”), “açılmadan solan” bir gözəlin qüssəsi ürək dağlayır (“Otuz yaşında”), öz sevgilisinə çatmayan gənc oğlanın hönkürtüləri eşidilir (“Gecəydi”), uyuyan qadını mübarizəyə çağırış nidaları səslənir (“Qadın!”). Bu əsərlərin

oxucuları H.Cavidin obrazlarına təəccüblənmişlər, onları arayıb axtarmağa vaxt sərf etmişlər. Çünki kiçik sərsəri də, öksüz Ənvər də elə hamının gördüyü və tanıdığı adamlardır.

H.Cavid bir az da tanınandan sonra 1915-ci ildə “Yeni iqbal” qəzeti şairi “Qafqazın ən dərin düşüncəli və incə duyğulu əməlpərvər, həqiqi şairi” kimi qiymətləndirirdi. Hətta 1918-ci ildə H.Cavidin ölümü haqqında yalan məlumat, şayiə yayılanda “Bəsirət” qəzeti onu “Qafqazın məşhur ədiblərindən” biri kimi yad etdi.

Bütün bunlar iki cəhətdən təbii idi. Bir tərəfdən H.Cavid o dövr sənətkarları içərisində özünəməxsus mövqe qazanmış, digər tərəfdən də Qafqaz həyatının bilicilərindən olmuş, bu həyatın ən zəruri problemlərini teatr səhnəsinə gətirmişdir. Məsələn, dramaturq “Ana” pyesində Dağıstan həyatını göstərir, burada böyüyən ananın müdrikliyini mənalandırır. “Maral” pyesində “Qafqaz şəhərlərinin birində vəqə olan” hadisələri təsvir edir, Barjominin füsunkar təbiəti qoynunda əzilən və öz arzuları uğrunda çarpışaraq məhv olan məsum insanların faciəsini qələmə alır.

Bir müddət Tiflisdə yaşayan Rza Təhmasib və Əziz Şəriflə tez-tez Şeyx Sənan dağına gəzməyə gedən H.Cavid üçün bunlar adi gəzintilər olmadı. Görkəmli dramaturq “Şeyx Sənan” şeirini, sonra “Şeyx Sənan” faciəsini yazdı və bununla da H.Cavidin həyatı və dünyanı duymaq istedadı yeni zirvəyə çatdı.

Burada belə bir sual meydana çıxır: H.Cavidin dramaturgiya yolu hardan başlayır? Birinci növbədə onun teatra, dram sənətinə olan məhəbbətindən. Belə olmasaydı, H.Cavid hələ İstanbulda oxuyarkən Qurbanəli Şərifova yazdığı ilk məktublarının birində “keçən günlərdə bir teatroya getməsi” barədə xüsusi vurğu ilə danışmazdı.

Şübhəsiz, inkar olunmaz faktdır ki, o dövrdə teatrın kütləvi şəkil alması H.Cavidin ziyalı həssaslığının və şairlik istedadının diqqətindən kənar qala bilməzdi. Bununla yanaşı, H.Cavidin



teatra olan marağı teatr sənətinin geniş bir vüsət alması ilə məhdudlaşmırdı. Şair-dramaturq qarşısına qoyduğu fikir və ideyanın oxuculara və tamaşaçılara çatdırılması üçün ən mükəmməl bədii formalar axtarır və bunları canlı şəkildə, yəni aktyorların oyunu ilə verməyi üstün tuturdu. O, yaxşı bilirdi ki, 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 və səhnələşdirmək xətrinə yazmırdı. Onun dram əsərləri həmçinin “**oxu**” dramları idi. Bu fikri “Şeyx Sənan” əsərinin əvvəlində verilən qeyd də təsdiq edir: *“Şeyx Sənan” mövqeyi-tamaşaya qoyulan zaman ikinci pərdənin birinci səhnəsi ilə ikinci 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 bəzi başqa əsərləri də belə səciyyə daşıyır.

H.Cavidin “Şeyx Sənan”dan sonra qələmə aldığı “İblis” əsəri Azərbaycan ədəbiyyatında və teatr səhnəsində hadisəyə çevrildi. Heç də təsadüfi deyil ki, Azərbaycan teatrının səhnəsi 1920-ci ildə məhz “İblis” tamaşası ilə açıldı. Əsər H.Cavidin “orijinallıq və bədilik cəhətdən müsəlman aləmində yeganə olan pyesin” müəllifi kimi tanıtdı. Beləliklə, “Cavid teatri” yaranaraq inkişaf etdi. İki il istisna olmaqla 1930-cu ilə qədər bütün teatr mövsümləri H.Cavidin müxtəlif səhnə əsərləri ilə açıldı. Azərbaycan teatr tarixində H.Cavidin obrazları ilə məktəb keçən və məşhurlaşan aktyorlar nəslə yetişdi. Böyük şəxsiyyətlər kimi tanınan A.Şərifzadə (İblis), K.Ziya (Arif), R.Darablı (Şeyx Sənan), Mərziyə xanım (Xavər) kimi qüdrətli aktyorların ənənələri indi də yaşamaqdadır.

H.Cavid həmişə əsərlərini öz şəxsiyyəti kimi qoruyan, hər misrasında yenilməz şəxsiyyətini yaşadan və “İNSANI

HEYRƏTƏ GƏTİRƏN BİR QÜRURU MALİK İDİ” (R.Təhmasib). Bəlkə elə buna görə 1922-ci ildə latınçılar komissiyasının sədrinə yazırdı: *“Komissiyonda ərz etdiyim kimi, mən nə latınçıyam, nə də islahçı... Olsa-olsa mən yalnız ... alim, mütəxəssis lisançı və əlifbaçı vətəndaşların gələcəkdəki təcrübələrindən istifadə edən bir müəllim ola bilərəm”*. Göründüyü kimi, H.Cavid yalançı fədailərdən fərqli olaraq, əlifba kompaniyasında şəxsən iştirak etməsə də, mütərəqqi mövqedə dayanaraq *“gələcəkdəki təcrübələrdən istifadə edəcəyini”* açıqca bildirmişdir.

H.Cavid orijinal, bənzərsiz əsərlər, qürurlu qəhrəmanlar yaratmışdır: Afət, Peyğəmbər, Topal Teymur, Knyaz, Səyavuş, Xəyyam... Afət lazım gələrsə, gözəlliyə xəyanət edənə də, özünü də öldürə bilir. Peyğəmbər bütün insanlığı haqq yola dəvət edir. Tarixi qələbə və tarixi məğlubiyət üzərində qurulmuş *“Topal Teymur”* dramındakı baş qəhrəman – Teymur duyğu və düşüncənin, narahatlıq və təəssüfün, həyəcan və heyranlığın mənbəyi olur. Teymur və Yıldırımın daxilində yaşayan məğrurluq və təəssüf qoşa hiss kimi aparıcı amilə çevrilir. Lakin əsərin sonunda ortaya çıxan ideya ilə bütün yaradıcılığı boyu qan və ədalətsiz döyüşlər əleyhinə olan H.Cavidin aşağıdakı misraları tamamilə səsləşir:

*“Kəssə hər kim tökülən qan izini,  
Qurtaran dahi odur yer üzünü!”*

H.Cavid şəxsiyyətə ağır və səbirli idi. O, çox vaxt qulaq asar, az-az danışardı. Bəlkə də H.Cavidin qibtə ediləcək təmkinli təbiətinə paxıllıqdan idi ki, tənqidçilərdən biri onun *“Knyaz”* əsəri haqqında yazırdı: *“Pyesdə heç bir dinamika yoxdur”*. Mümkündür ki, tənqidçi *“Knyaz”* faciəsindəki dəyişən məkanları (Tiflis və Berlin) dinamikaya daxil etməsin, lakin təkə Knyaz obrazının hərəkətini və onun psixologiyasındakı dinamizmi görməmək isə ən azı günahdır.

Knyaz bizim ədəbiyyatda yeni tipli obraz idi. O, mənəvi və ictimai məğlubiyyətini anladıqdan sonra özünü öldürmək cəsarətini nümayiş etdirən xarakter və şəxsiyyət kimi yüksəlir.

Azərbaycan ziyalılarının 1927-ci ildə Bakıya gəlmiş rus şairi V.Mayakovski ilə birgə şəkil çəkdirmək mərasimini xatırlayan S.Rüstəm yazır: “Mayakovski zarafata başladı... O, boş bir araq şüşəsi tapıb dedi ki, “Bu şüşə mütləq şəkildə görünməlidir, çünki bir para şairlərin ilham mənbəyidir!” Biz gülüşdük. Hüseyn Cavid bir az pərt olub dedi: “Əgər bu araq şüşəsi şəkildə çıxacaqsa, onda mən şəkil çəkdirmək istəmirəm!”

Əlavə olaraq 1920-ci ildə C.Məmmədquluzadənin “Ölülər” pyesinin qəhrəmanı İskəndər üzərində ədəbi mühakimə zamanı H.Cavidin məhkəmə üzvü kimi çıxış etdiyini xatırlasaq, onda belə bir sual qarşısında qalırıq: bəs necə olmuşdur ki, dramaturq görkəmli Şərq mütəfəkkiri Xəyyamı öz piyaləsi ilə qələmə almışdır?

Hər şeydən qabaq, qeyd edək ki, H.Cavid bütün yaradıcılığı boyu sənətkara böyük məhəbbətini ifadə etmişdir. O, hələ “Uçurum” əsərində rəssamlığı çox böyük maraqla diqqət mərkəzinə gətirmiş, sənətə xəyanət edən Cəlalin faciəsini vermişdir. “Şeyda” əsərində də rəssam obrazı canlandırılmışdır. Bir az sonra isə “Topal Teymur” pyesində ittihamçı Şair Kirmani surəti yaradılmışdır.

Beləliklə, H.Cavidin sənətə və sənətkar şəxsiyyətinə məhəbbəti “Xəyyam” əsəri ilə ən yüksək zirvəyə çatır. Belə bir zirvədə isə Xəyyamı özü kimi – necə varsa, o cür göstərmək, onun yaradıcılığını və şəxsiyyətini vəhdətdə təqdim etmək nəinki vəzifə, eyni zamanda borc idi.

Ötən əsrin iyirminci və otuzuncu illərində yazdığı əsərlər bütövlükdə H.Cavidə yenidən “olduqca böyük bir sənətkar və söz ustası” kimi məşhurlaşdırdı. Hətta 1936-cı ildə Moskvada Yazıçılar İttifaqının üçüncü plenumunda Əli Nazim H.Cavidə görkəmli yazıçılarla bir sırada təqdim etdi və “böyük dramatik

əsərlər yaratmış” sənətkar kimi səciyyələndirdi. Artıq bütün bunlar təsdiq edirdi ki, H.Cavid həmişə vəhdətdə olan şəxsiyyəti və yaradıcılığı ilə dünyanın böyük sənətkarlarından biri səviyyəsinə ucalmışdır.

### 3. “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.Orjonikidze, 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 adiləşdirirdi 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 “İttiham irəli sürülməsi və cəza tədbiri təyin edilməsi haqqında” qərarı heç bir tərəddüd etmədən imzaladı. Həmin sənəddə yazılmışdı: “ Mən Azərbaycan Daxili İşlər Xalq Komissarlığı

idarəsi I 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 “sinfi 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. Aydınadır 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 inflyasiyaya uğramışdı, “dünyanın əsrəfi olan” insana hörmətdən və ehtiramdan əsər-əlamət 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 işiq üzü görmədi. H.Cavid heç vaxt düşünmürdü ki, onun əsərlərini bir-bir, obraz-obraz nəzərdən keçirən “elm” 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.Cavidin 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 burjua romantizminin məktəbində yetişmişdir. Bununla bərabər o, Azərbaycan sovet və partiya təşkilatlarının onun üçün yaratdığı imkanlara və hətta əsərinə verdiyi mükafatlara baxmayaraq, yenə Azərbaycan əməkçilərinin mübarizəsinə dair bir şey yazmamışdır”. Sən demə böyük sənətkara verilən mükafatlar təmənna funksiyasını daşıyırmiş.

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, burjua 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 səadəti, 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 iyul 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 burjua 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 ləngitməsindədir”.

**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 tezləri 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 təşkilata məfkurəcə pozulmuş, orijinallığını 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 sübh çağı həbs olundu. Elə həmin gün Müşfiq 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 Hüseyn, Salman Mümtaz, Yusif Vəzir, Sanılı, Hüseyn Cavid və başqaları kimi qəddar burjua millətçilərindən təmizləmədiyi faktdır”.

O da faktdır və təsadüfi deyil ki, son dərəcə böyük şəxsiyyət olan Hüseyn 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 səsleşirdi: “Trotskist-buxarınçı-rıkovçu casuslara, diversantlara və terrorçulara aman yoxdur və olmayacaqdır! Vətənimizin üzərinə əl qaldıran ən qəddar düşmənləri bütün yuvalarından çıxaracaq, əzəcək 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, döşlərimdən süd verib böyütmüsən, min bir əziyyətlə boya-başa çətdirmisən. Amma bir cəhət var ki, onu mən sənə heç vaxt bağışlamayacağam. Yadındadırmı, mən uşaqlıqdan 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 cəsəreti ilə mübarizə aparmaq sahəsində onu səhnədən sıxışdırıb çıxarır. Ən dəhşətlisi 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 böyükələr öz təlaşını uşaqlardan gizlədirdilər. Kəndin qırağındakı gölməçələrdə qurbağalar quruldayanda 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 göynərtiləri, ağırları var idi H.Cavidin yaşadığı o illərin!

Beləliklə, bizim yazıçılar, bizim yazıçılara qarşı dayanıdılar. “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, müsavətçi tör-töküntülərdən təmizləyəlim!”. Yazıçılar öz yazıçı yoldaşlarından bəhs edən məqalələrə aşağıdakı başlıqları seçmişdilər: “Səhvlərimiz haqqında”, “Sonadək ifşa etməli”, “Sıralarımızda düşmənlərə yer yoxdur”, “Sıralarımızı təmizləyəlim”, “Təmizliyə başlanmalıdır”, “Nizamnamə təhrif edilmişdir”, “Düşmənlərə qarşı amansız olmalı”, “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, cümləpəşəndliklər altında əksinqilabi millətçiliyi təbliğ etmiş”, hətta “öz murdar fikirlərini yürütmək məsədilə yazıçılar arasında ayrı şəkillərdə 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 mübarizədə amansız olmağa vadar edirdi”. Nizamnamənin təhrif edilməsindən şikayətlənən başqa bir yazıçımız Y.V.Çəmənəminli və Seyid Hüseynin “müsavət” partiyasının sabiq üzvləri”, Tağı Şahbazi, 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 Cavid** 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 Çəmənəminli, **Cavid**, Sanılı daha bir çoxlarını ittifaq sırasından xaric etməklə ittifaqı bu kimilərin təsirindən xilas etməlidir”. Başqa bir yazıçımız 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 əksinqilabi müsavətçilik zəhəri yaymağa çalışmışlar”. Başqa birisi dərin təəssüf hissinə bürünmüşdü: “Saxta avtoritetlə başını dolandıran əksinqilabçı **Cavid**, Sanılı, Müşfiq, Yusif Vəzir, Ə.Cavad və başqaları həmişə öz əclaf simalarını gizləməyə çalışmışlar. Biz isə onların maskasını yırt 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 an yaşamağa başlayır. O illərdə evlər, küçələr bütövlükdə torpaq deyil, dəqiqələr, 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, sabah 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 I 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)”.  
“

Əsl 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”.**

#### 4. BƏDİİ YARADICILIQDA ŞƏXSİYYƏT

Söz adi vəziyyətində – orfoqrafiya kitabında və lüğət səhifəsində bir az yalqız, bir az səssiz, bir az da donuqdur. O halda biz sözü baxışlarımızla sezirik, hərflərin yazılışı və düzülüşü üzərində müşahidələr aparırıq, bizə məlum olan ilk anlayış içərisindən yeni məna axtarmırıq. Bu seyr və müşahidə adamlara nəzərən nə qədər fərqlənsələr də, oxşarlıq və yaxınlıq baxımından daha çox bir-birinin eynidir. Sözlər təfəkkürdə canlanıb cümləyə və fikrə çevrildə, kağıza və kitaba köçəndə isə daha mənalı və daha əzəmətli olur. Deməli, sözün qüdrəti orfoqrafiya kitabından və lüğət səhifəsindən deyil, insan təfəkküründən asılıdır.

Əslində sənətkar şəxsiyyətinin gücü, sənətkar nüfuzunun miqyas genişliyi, sənətkar sözünün məna və hikməti də bila-vasitə həmin sənətkar düşüncəsinin harmoniyası ilə əlaqədardır. M.Füzulini N.Gəncəvidən, M.F.Axundovu M.Füzulidən, C.Məmmədquluzadəni M.F.Axundovdan, H.Cavid C.Məmmədquluzadədən fərqləndirən əsas əlamət və keyfiyyət də məhz onların düşüncəsi ilə bağlıdır.

H.Cavid düşüncəsinin xəritəsini cizmaq üçün adi bir müqayisədən başlamaq gərəkdir. Bu müqayisə ədəbiyyatşünas və tənqidçi, tələbə və məktəbli – hamı üçün eyni dərəcədə bəlli və anlaşılındır. Təsəvvür etmək çətin deyil ki, Nizami Gəncəvi ilk əsərinə mücərrəd bir ad – “Sirlər xəzinəsi” adını verdi. Sonra qoşa insan adı sərlovhəyə çıxdı: “Xosrov və Şirin”, “Leyli və Məcnun”. Daha sonra isə “Yeddi gözəl” poemasında sakral rəqəmlə gözəlliyin vəhdəti əsərin adını müəyyənləşdirdi və insan toplum halında göründü. O, “İskəndərnamə” əsərində şəxsə və şəxsiyyətə qabarıq və açıq meyilli olsa da, klassik Şərq poetikasının “namə” – dastan və kitab prinsipi (Xatırla: “Şahnamə”, “Fərhadnamə”, “Bəxtiyarnamə”, “Dəhnamə”, “Şikayətnamə”, “Nəsihətnamə” və s.) bu meylin inkişafına mane oldu.



M.Füzuli şah əsəri olan “Leyli və Məcnun” poeması ilə yanaşı “Səhhət və Mərz”, “Bəngü Badə”, “Söhbətül əsmar” əsərlərini də yazdı və bunların hamısında aparıcılıq qoşalığı və mücərrədə məxsusdur. Burada şəxsə və şəxsiyyətə kifayət qədər yer yoxdur.

M.F.Axundovda isə əsərlərin sərlövhəsindəki sintaktik düzüm bir az da genişləndi, tarixi ənənədən gələn qoşalığ və toplum qorunub saxlandı: “Hekayəti-müsyö Jordan və dərviş Məstəli şah”, “Mürəfiə vəkilləri”, “Aldanmış kəvakib”, “Kəmalüddövlə məktubları”. Burada da şəxs və şəxsiyyət lazımcına görünür.

N.B.Vəzirovdə isə bütövlükdə atalar sözü bədii əsərin adına çevrildi: “Əti sənin, sümüyü mənim”, “Sonrakı peşmançılıq fayda verməz”, “Daldan atılan daş topuğa dəyər”... Şəxsiyyətin qabardılmasına bir az meyilli olan “Müsibəti-Fəxrəddin” adı isə “Çəkmə, çəkə bilməzsən, bərkdir fələyin yayı” pyesinin məsləhətlə meydana çıxan yeni ünvanıdır və N.B.Vəzirov estetikası ilə bir o qədər də uyuşmur.

Realist C.Məmmədquluzadə dramaturgiyası da mücərrədə və toplumu “baş qəhrəman”a çevirdi: “Ölülər”, “Dəli yığıncağı”, “Danabaş kəndinin məktəbi”, “Anamın kitabı”. Onun nəsrindəki “Qurbanəli bəy”, “Usta Zeynal” isə zümrəni və peşəni ifadə etməklə yanaşı şəxsiyyətin ucalığını göstərməkdə daha çox “Danabaş kəndinin əhvalatları”ndan gələn xəttin nümayişi oldu.

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin 1000 ilə yaxın bir mərhələsinə hakim olan şəxsiyyət ətrafındakı hərəkət ənənəsini Hüseyn Cavid dəyişdirdi və yeniləşdirdi, şəxsə və şəxsiyyətə olan qlobal marağın yaddaşla bədii əsər arasındakı qabarıq əlaqəsini ilk dəfə önə – açıq müstəviyə çıxardı. Bu, böyük kəşf idi.

H.Cavid düşüncəsində həmin proses “Ana” pyesi ilə (bu həm də onun ilk böyük əsəri idi!) başladı. Lakin həmin əsər şair-dramaturqun əsas hədəfini hələlik tam ifadə edə bilmədi. Amma

pyesdəki baş qəhrəmanın – Səlma ananın qonaq kimi qəbul etdiyi qatili bağışlamaq idrakı yeni və qeyri-adi idi. Eyni zamanda, o qədər yeni və qeyri-adi idi ki, Səlma ana bütün tərəfləri ilə – dramaturji əsərin, həmçinin bitkin bədii nümunənin estetik prinsiplərinin tələbinə kifayət qədər cavab verməsə də, bir şəxsiyyət kimi ucada dururdu.

Həmçinin H.Cavidin “Zavallı qadın” pyesi elə öz adı ilə qalsaydı, klassik ədəbiyyat ənənəsinin davamından başqa heç nəyin şahidi olmayacaqdıq. Lakin müəllif əsərin adını dəyişdi: “Zavallı qadın” əsəri baş qəhrəmanın adı ilə “Maral” oldu və bu aparıcı qəhrəmanın zavallı taleyi öz qüvvəsində qalsa da, bədii inkişafın yönü və istiqaməti yeniləşdi. Beləliklə, baş qəhrəmanın yalnız özü əsərin adına çıxdı, yeni silsilə yarandı, bu silsilə və ardıcılığı müşayiət edən poetika ədəbiyyat tarixinə daxil oldu: “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, “İblis”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam”.

Həmin silsilə indi bəlkə də adi görünür. Heç nəyin fərqi nə varmıyən ədəbiyyatşünas və tənqidçi, yazıçı və oxucu H.Cavidin öz əsərlərini baş qəhrəmanın adı ilə adlandırmaq prinsipini dəyərləndirmək duyğusundan uzaqdır. Əslində isə şair-dramaturq insana şəxsiyyət kimi baxmağın yalnız yolunu və üsulunu göstərmədi, həmçinin bədii nümunəsini və abidəsini yaratdı. Cəmiyyətin və bütövlükdə bəşəriyyətin inkişafının şəxsiyyətdən və ideyadan kənarında təsəvvür edilmədiyinin həm fəlsəfi, həm də bədii-estetik müddəalarını sistemləşdirib ədəbiyyata və nəsillərə yadigar qoydu. Təsədüfi deyildir ki, elə o vaxtlar C.Cabbarlı “Aydın”, “Oqtay Eloğlu”, “Sevil”, “Almaz” və S.Vurğun “Vaqif”, Xanlar” pyesləri ilə həmin prosesə qoşuldu.

H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsərinə qədər sufi dünyagörüşün təşviq və təbliğinin aparıcı simalarını və şəxsiyyətlərini oxucu tarixi keçmişin yalnız həyat səhnəsində axtarırdı. Biz təriqət əhlinin cəfasını Nəsimi kimi şairin şəxsiyyətində, müqəddəs

ideala doğru atılan addım izlərini təzkiyə və cünglərdə tapırdıq. Dialektik və dramatik məzmunu malik sufi yaddaş yalnız H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsərində özünün yüksək bədii forma və normasına yiyələndi. İlk dəfə olaraq şəriət, təriqət, mərifət pillələrini aşıb həqiqətə can atan insanın duyğu və düşüncəsinin, iztirab və psixoloji sarsıntısının dramaturji ölçülərə sığışan poetik örtüyünü “Şeyx Sənan” əsərində gördük.

Şeyx Sənanın mübarizə taktikasının mənzərəsi insana qarşı savaşı və vuruşu məqbul saymırdı. Ona görə də bu obraz ədəbiyyat tariximizin və folklor irsimizin ox atan və qılınç vuran qəhrəmanlarına oxşayıb onları təkrar etmir. Şeyx Sənan həyatda və ədəbiyyatda şəxsiyyəti və kamilliyi hər şeydən uca tutur, şəxsiyyətin və kamil insanın cəmiyyəti və insanı dəyişdirmək bacarığını qiymətləndirir. Ola bilsin ki, H.Cavidin yaratdığı Şeyx Sənan tarixin hər hansı bir dönəmində nümunəyə çevrilə bilmir, lakin o, elə nümunəyə çevrilə bilmədiyi vaxtda da səbir və dözümlə yaşayır və öz zamanını gözləyir.

H.Cavid dəlicəsinə sevən bir qəlbin sahibini – Afəti də məhəbbət dünyasının künc-bucağında, küçələrində və dalanlarında deyil, ən yüksək pilləsində – zirvəsində təqdim edir. Hərgah “Afət” pyesinin qəhrəmanı yalnız özünü düşünsəydi və yalnız öz eşqi və taleyi naminə intiqam alıb intihar etsəydi, adi bir insandan və adi bir obrazdan qətiyyənlə seçilməzdi. **Afət aşıq şəxsiyyətdir.** Ona görə də aldanan bu məsum qız özünün deyil, məhz gözəlliyin və məhəbbətin intiqamını alır, intiqamında və intiharında da əzəmətli görünür.

H.Cavid Şərin bədii obrazını yaradanda isə tərəddüd etmədən əcinnələr içindən adi bir cini və şeytani deyil, onların ən nəhəngini və qartımışını – İblisi seçdi. O, bununla yalnız Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində Şərin ümumi obrazını yaradan sənətkarlardan deyil, eyni zamanda dünya ədəbiyyatının Dante, Şelli, Höte, Lermontov kimi dahilərindən də fərqləndi və ayrıldı. Sanki Azərbaycanın bədii söz klassikası İblisin simasını və

“şəxsiyyətini” ilk dəfə gördü, onu ilk dəfə yaxından duydu və tanıdı.

Əslində H.Cavidin İblisə münasibətində sənətkarın estetik prinsiplərinə nəzərən qəribə paradoks görünür. Lakin bu paradoks H.Cavid şəxsiyyətinin və sənətinin təzadı və ziddiyyəti deyil, sənətkarın dünyaya və insana baxışının qeyri-adi poetik inikasıdır. Təsəvvür etmək çox asandır ki, H.Cavid yaradıcılığının romantik pafosu Yer oğlunu göylərə, yüksəkliyə qaldırmaq təşəbbüsündə daha fəal və daha inadçıdır. Şeyx Sənan kimi əngin üfüqlərə can ata bilməyən obrazlar isə ya Knyaz kimi bunu arzulayır, ya Peyğəmbər kimi özünü bütün bəşəriyyətin fəvqünə qaldırır, ya Topal Teymur kimi böyük məmləkətlərin hökmdarı olur, ya da Səyavuş kimi döyüş meydanlarının şəriksiz sərkərdəsinə çevrilir. Amma İblis Yerə altından çıxıb göyləri dolaşaraq Yer oğlunun – Arifin yanına enir. Elə paradoks da burada yaranır: H.Cavid bir tərəfdən kimləri isə göylərə qaldırmaq istəyir, onlara qanad və uçmaq ehtirası verir, digər tərəfdən də göylərdə olanı, səmada dolaşanı yerə – insanlar arasına düşürür. Bu halda obraz – İblis romantik sənətin cazibə dairəsindən çıxmırmı? O, insanlara qarışıb reallığa çevrilmirmi? Əsla yox!

Şərin nəhəng obrazını mücərrəd varlıqlar, səmavi obrazlar içərisində insana nişan vermək yeni bir mücərrədlik aramaq demək olardı. Eyni zamanda İblisin insanlar arasında gəzişməsini təşkil edən dahi sənətkar ona münasibətdə bir an belə öz romantik yanaşma metodunu heç nəyə güzəştə getmir. Çünki İblis sadəcə olaraq məkanını və libasını dəyişir, əməlində və niyyətində isə olduğu kimi qalır və əsərin sonunda gəldiyi kimi də geri qayıdır.

H.Cavid Peyğəmbərin şəxsiyyətini qələmə alanda islam renessansının yeniləşdirmək gücünə üstünlük verdi. Bu zaman H.Cavidin “Lenini Peyğəmbər simasında, movzeleyi Məkkə timsalında” verməsini iddia edənlər açıq-açıqına yanılırdılar. Ən

azı ona görə yanılırdılar ki, H.Cavid “Peyğəmbər” pyesini qələmə alanda (1922-1923) bolşevik rəhbəri sağ idi və adamlarda movzeley təsəvvürü yaranmamışdı. Lakin vulqar sosiologiya nə qədər yanlışlıqlara yol versə də, H.Cavid yaradıcılığında Peyğəmbərin bədii əhyasını görür və təşvişə düşürdü. Bilənlər yaxşı bilirdilər ki, H.Cavid qələmindəki Peyğəmbər şəxsiyyəti qarşısında yeni sosialist gerçəkliyinin eksperiment nizamı dözüb tab gətirməyəcək.

H.Cavid Peyğəmbərin şəxsiyyətini böyük bir eranın başlanğıc faktı kimi ortaya qoyurdu. Adamların yaddaşını təzələyirdi və onlara hansı erada yaşadıklarını xatırladırdı. İnsan ruhunu buxovlayan və əzən ictimai gerçəkliyi hamıdan öncə görürdü və xəbərdarlıq edirdi. H.Cavid “Peyğəmbər” əsərində baş qəhrəmanın – Peyğəmbərin əzabını, onun keçdiyi yolun çətinliyini və keşməkeşli olmasını daha qabarıq verməklə əslində qibtəyə layiq olan şəxsiyyətin görünməyən ağrılarının mənzərəsini yaradırdı. Beləliklə, H.Cavid üçün Peyğəmbər şəxsiyyəti bəşəri bir dəyər idi.

H.Cavid yaradıcılığına Topal Teymur və Yıldırım Bəyazidin (“Topal Teymur”), Keykavus, Əfrasiyab və Səyavuşun (“Səyavuş”), Alp Arslan, Məlik şah və Xəyyamın (“Xəyyam”) gəlişi də təsadüfi deyil. Bəs elə isə bu şəxsiyyətlərin ötən əsrlərdən – qədim dövrlərdən H.Cavid zamanına və H.Cavid düşüncəsinə daxil olmasının səbəbi nədir?

Belə bir məsələyə aydınlıq gətirək ki, hər hansı bir dövrdə yaşayan sənətkarların hamısı vaxt anlamında eyni bir zamanın övladları və ədəbi şəxsiyyətləridir. Lakin bu sənət korifeylərinin hərəsi o dövrdə baş verən tarixi hadisələrdən biri ilə daha sıx bağlı olub, məhz həmin tarixi hadisəni öz canına hopduran dövrün sənətkarı kimi tanınır və məşhurlaşır. M.Ə.Sabiri, C.Məmmədquluzadəni, Ə.Cavadı, C.Cabbarlıni xatırlamış olsaq, belə bir qənaət şübhə doğurmaz ki, M.Ə.Sabir daha çox Səttərخان hərəkəti dövrünün üsyankar şairidir; C.Məmməd-

quluzadə daha çox milli düşüncənin oyandığı illərin (1906-1918) mütəfəkkir yazıçısıdır; Ə.Cavid daha çox Azərbaycan Demokratik Respublikası zamanının “istiqlal” – deyə hayqıran sənətçisidir; C.Cabbarlı daha çox sovet dönmənin istedadlı dramaturqudur.

Həmin sıradan Hüseyn Cavidə gəldikdə isə o, daha çox dünyanı bürümüş Birinci cahan müharibəsini öz düşüncəsinə hopdurmuşdu. Bu mənada H.Cavid XX əsrin əvvəllərində müasirləri ilə birgə yaşayıb yaratsa da, onlardan fərqli olaraq dünyanın bölündüyü və dünya xəritəsinin yenidən cızıldığı bir dövrün sənətkarıdır. Heç Məhəmməd Hadi də bu məqamda H.Cavidə şərik çıxıb bilmədi: Hadi Birinci cahan müharibəsinin yalnız iştirakçısı və şair tənqidçisi olaraq qaldı.

Beləliklə, H.Cavid Topal Teymurun, Səyavuşun, Xəy-yamın – hökmdarın, sərkərdənin və şairin şəxsiyyətini poetik fikrin mərkəzinə gətirəndə bölünmüş yeni dünyanın xəritəsini əhatə edən məkanın tarixi coğrafiyasına diqqət yönəldirdi. Bölünən zamanların obrazını və bölünən dünyaların hakimi-mütləqlərini bir idrakdan süzüb bir təfəkkürə sığışdırırdı. Bu halda H.Cavid özü bir şəxsiyyət kimi ucalır, həm sovet gerçəkliyinə, həm də bütün dünyaya qarşı dayanırdı. Ona görə də tənqidçi Mustafa Quliyev deyəndə ki, H.Cavid “Knyaz” əsəri ilə bizim inqilab trenimizə oturdu, lakin dayanacaqların birində sonuncu vaqonun dal qapısından düşüb qaçdı, bizcə, o, bir az düz deyirdi. Bir az da düz demirdi, ona görə ki, H.Cavid adı ilə “qaçmaq” anlayışı təzad və əkslik təşkil edir, “qaçmaq” sözü H.Cavid şəxsiyyətinə yamaq kimi görünür. Necə ki, onu “cığırdaş”, “kiçik burjua şairi” adlandıranlara o, özü mən “böyük burjua şairiyəm”, – deyə qəzəblə cavab verirdi.

H.Cavidin dünyaya baxışındakı dəyərlər sistemi öz işini yalnız böyük şəxsiyyətlərə olan ümumi maraqla bitirmir. Hərgah belə olsaydı, bu amil yalnız bədii yaradıcılıqdan kənar olan düşüncə müstəvisi ilə məhdudlaşardı. Məsələ burasındadır ki,

H.Cavid yaradıcılığının şəxsiyyət planı bədii əsərin poetikasında reallaşır və sənətdə möcüzə baş verir.

“Topal Teymur” əsərində təqdim olunan saraylarda və döyüş meydanlarında baş verən hadisələrə Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid tərəfindən nəzarət olunur. “Səyavuş” pyesində hadisələr Kəyan tacdarı Keykavusun və türk Xaqanı Əfrasiyabın ətrafında cərəyan edir. “Xəyyam” pyesindəki hadisələrin əsas məkanı Alp Arslanın və Bağdad xəlifəsinin sarayıdır.

Həyatda saraylara və döyüş meydanlarına hakim olan Teymur, Bəyazid, Keykavus, Əfrasiyab, Alp Arslan, Məlik şah, Bağdad xəlifəsi – bütün bu hökmdarlar müəllifi H.Cavid olan romantik dramaturgiyanın süjet və kompozisiyasına, dilinə və üslubuna, bütövlükdə poetikasına da “nəzarət edirlər”. Necə ki, “Topal Teymur” əsərində “Əşxas” siyahısına hər iki hökmdar şəxsiyyət – Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid başçılıq edir və başçı-hökmdar kimi hətta siyahını da “bövlürlər”: dramaturq onların adını alt-alta yazmır, hərəsi üçün ayrıca bir siyahı tərtib edir. Hətta düşündürücüdür ki, H.Cavidin əsərində məğlub olan böyük şəxsiyyət Yıldırım Bəyazid də diz çöküb səcdə etmir və əslində Topal Teymur özü də buna imkan vermir.

“Səyavuş” pyesindəki “Əşxas” siyahısında isə “Topal Teymur” əsərində olan qəti və aydın bölgü olmasa da, Keykavusun tabeliyində olanlarla Əfrasiyaba tabe olanlar bir-birindən ayrılır və asanca seçilir. Burada tabe olanların adları öz hökmdarlarının adının altında yazılır.

“Xəyyam” pyesindəki “Əşxas” siyahısındakı bölgü də “Topal Teymur” və “Səyavuş” əsərlərindəki siyahılara bənzəyir: Alp Arslan öz əyanlarına, Bağdad xəlifəsi isə öz adamlarına başçılıq edir. Ancaq burada əvvəlkilərlə müqayisədə çox ciddi bir fərq də aydınca görünür. Belə ki, Alp Arslanın və Bağdad xəlifəsinin hakim ola bilmədiyi bütöv siyahıya məhz şair şəxsiyyəti – Xəyyam başçılıq edir. Bu, Cavidin idraka verdiyi yüksək qiymətin ifadəsi və müdafiəsidir. Deməli, zamanından

və dövründən asılı olmayaraq, hökmdarların dirəndiyi bir dalan varsa, o da idraktır – idrakın sınağıdır!

H.Cavid yaradıcılığının şəxsiyyət planı Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində heç kəsi təkrar etməyən və gələcəkdə də təkrar olunmayan bir plandır. O, zamanı keçmiş və gələcəklə birgə, məkanı yer və göylə vəhdətdə, şəxsiyyəti Tanrı və ruhla qovuşuqda götürür və bədii sənəti, bədii yaradıcılığı isə onlardan kənarında təsəvvür etmir.



## HÜSEYN CAVIDİN ƏDƏBİYYATA BAXIŞI

### 1. ƏDƏBİ-NƏZƏRİ MƏNBƏLƏR

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində XX əsr yeni bir çiçəklənmə dövrünün başlanğıcıdır. Bu dövrdə bütün Azərbaycan ictimai həyatında olduğu kimi, ədəbiyyat-şünaslıqda da böyük bir dəyişiklik əmələ gəlmiş qabaqcıl şair və yazıçılar bədii yaradıcılıqla məşğul olmaqla bərabər, ədəbiyyatşünaslığın da mühüm problemlərindən bəhs etmişlər. Bu sənətkarlardan biri də XX əsr Azərbaycan romantizminin görkəmli nümayəndəsi olan H.Cavid idi.

Digər romantik sənətkarlar kimi H.Cavid də öz ədəbi mülahizələrini şeir dili ilə verməyə ciddi meyil göstərmişdir. Bu mülahizələr təkcə ayrı-ayrı şeirlərdə deyil, bəzən şeirin müəyyən bir misrasında da öz əksini tapmışdır. Belə misraları isə təsadüfi hesab etmək olmaz. Məsələn, romantik sənətkarın “Nəcmi-geysudar”, “İbtilayi-qəram”, “Şeir məftunu” və s. şeirləri bu qəbildəndir. Lakin H.Cavidin bir sıra məktubları və ədəbi məqalələri də vardır ki, onlar da tədqiqata çox cəlb edilmişdir. H.Cavidin “Müharibə və ədəbiyyat” (Cavid, 1915), “Bir-iki söz” (Cavid, 1913), “Cavablara cavab yoxdur, yaxud ikinci və son rica” (Cavid,1913), “Mirzə Abdulla Məhəmmədzadə, A.Sur, yaxud Abdula Tofiq” (Cavid, 1912) və s. məqalələr tədqiqat üçün zəngin material verir.

H.Cavid həmin dövr üçün ədəbi tənqidin xarakterini belə aydınlaşdırır: *“Bir tənqid ki, məhəbbət və səmimiyyətdən ari, xudfuruşluq və xudkamlıq nəticəsi olaraq yürüdülsə, əvvəla yürüməz, daha doğrusu, yürüyəməz. Yürüsə belə əmin olmalı ki, səbatsız olur, çabıq yorulur. Tarixi-ədəbiyyat ki, münəqqidlərin ən qüdrətli, ən nüfuzlusudur, əsla qərəz-mərəz bilməyəmək*

*yalnız, o vaxtında hər kəsin haqqını kəndinə verir, verə bilir”* (Cavid, 1913).

H.Cavidin “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsi isə ciddi nəzəri məsələləri diqqət mərkəzinə çəkilməsi və müəyyən elmi prinsiplər irəli sürülməsi deməkdir.

H.Cavidin görkəmli tənqidçi Abdulla Sur haqqında məqalələri sənətkar portretinin yaradılması işində ən mühüm addım hesab edilə bilər.

H.Cavid öz ədəbi mülahizələrini məktub və cavab formasında da ifadə etmişdir. Hər şeydən qabaq bu formalar dövrün ədəbi prosesindən irəli gəlmiş, müqabil tərəflərin əməkdaşlığından, yaxud da sənət məsələlərinə daha ciddi yanaşmalarından yaranmışdır. Onun “Cavablara cavab, yaxud ikinci və son rica” məqaləsi (Cavid,1913) bu qəbildəndir.

Ümumiyyətlə, istər dünya, istərsə də XX əsr Azərbaycan romantiklərin yaradıcılığında insan, daha çox sənətkar itkisindən doğan elegiyalar xüsusi yer tutur. Bununla yanaşı romantiklərin yaradıcılığında elegiya tipli məqalələrə də təsadüf etmək olar. H.Cavidin “Nakamlıq” məqaləsində (Cavid,1912) bu cəhət açıqca duyulmaqdadır.

XX əsr romantik tənqidində, eyni zamanda H.Cavid yaradıcılığında səciyyəvi hal kimi özünü göstərən Avropaya münasibət məsələsi həmin dövrün ən səciyyəvi cəhətlərindən biri idi. Ümumiyyətlə, H.Cavid məqalələrində dəfələrlə Avropa ədəbi-mədəni həyatından nümunələr gətirərək, müqayisələr aparmış, əksər hallarda Avropa mühitini üstün tutmuş, müəyyən aludəçiliklə bərabər, tənqidi münasibətini də ifadə etmişdir.

Lakin bununla bərabər H.Cavid romantizminin tematikası, ideyaları, hətta romantik sənətkarın nəzəri fikirləri belə Şərq mövzularının və Şərq problemlərinin diqqət mərkəzinə çəkilməsi ilə bağlıdır. Romantiklər Şərq geriliyinə və Şərq despotizminə üsyən edirdilər. Çox maraqlıdır ki, H.Cavid istər publisistik,

istərsə də ədəbi məqalələrində bu və ya digər dərəcədə Şərq mühiti ilə bağlı əsərləri, sənətkarları təhlilə cəlb etmişdir.

Bunlardan belə görünür ki, H.Cavidin ədəbi-nəzəri görüşlərinin formalaşma prosesi geniş və çoxşaxəli mənbə zənginliyinə malikdir. Çünki bu formalaşma klassik Azərbaycan və Şərq ədəbi fikri ilə, Avropa fəlsəfəsi və romantizmi ilə bağlı olmuşdur. Əslində bu çoxcəhətlilik H.Cavidin nəzəri fikirlərinə mürəkkəblik gətirsə də, hər halda onu millilikdən, özünəməxsusluqdan təcrid edə bilməmişdir.

Deməli, H.Cavid romantizmi öz kökləri ilə milli klassik ənənəyə və klassik Şərq mütəfəkkir fikrinə daha çox bağlı olmuşdur. Bu cəhət onun bədii əsərlərindəki ideyalarda, ictimai-siyasi mətləblərdə, mənəvi-əxlaqi problemlərdə və nəhayət, ədəbi-nəzəri görüşlərində əks edilmişdir.

Məsələn, H.Cavid də XX əsrin əvvəllərində tənqidçi kimi məşhurlaşan Abdulla Sur haqqında yazırdı: *“Abdulla Tofiq ölmədi, ölməz! O yaşar! Tarixin ağuşı-səmimiyyətində, millət qəlbində yaşar”* (Cavid,1912). Bunlar A.Surun xalq üçün böyük işlər görməsinin və buna görə ürəklərdə yaşamasının təsdiqi idi.

Eyni zamanda H.Cavidin Xəyyam yaradıcılığına və Firdovsinin “Şahnamə” əsərindəki süjetlərə əsaslanaraq, özünün məşhur “Xəyyam” və “Səyavuş” dramlarını yazması təsadüfi deyildir. Həmçinin əlavə etmək vacibdir ki, böyük romantik sənətkar “Xəyyam” pyesinin daxilində verdiyi Xəyyama aid rübailəri özü tərcümə etmişdir.

H.Cavidin ədəbi-bədii fəaliyyətlərində, həmçinin Türkiyədəki ictimai-siyasi həyat şəraiti, onun irticaçı xarakteri, türk ədəbiyyatının nailiyyətləri, onun yeni istiqamətləri diqqət mərkəzində olmuşdur. Bu cəhətlər ilk dəfə H.Cavidin İstanbuldan Qurbanəli Şərifovun ünvanına göndərdiyi məktublarda öz əksini tapmışdır.

H.Cavid dəfələrlə maddi çətinliklərindən şikayət-lənmiş, lakin öz dediyi kimi, “əsərə zəncirinə bağlanmaq” istəməmişdir.

Gənc tələbə İstanbulda ağır güzəran keçirmiş, “Həftələrlə pendir-əkməyə qənaət edib” yaşamışdır. O yazır: “*Məşhur Kamal bəy demiş ki: (“Kimsənin lütfünə olma talib, əvəzi cövhəri-hüriyyətdir”)*” (Şərif, 1977: 54). Cavid göstərdi ki, başqasından kömək istəyən, öz azadlığını verməlidir. Bu mənada o dözürlü, çətinliklərə sinə gərir, gələcəkdə xalqa xidmət etmək ehtirası ilə təhsilini davam etdirirdi.

O, sonrakı məktubunda da yazır ki, “*Üç-dörd sənələr ilə hər sənə altmış-yetmiş lirə sərf edən şair Qafqaz tələbələri şimdiyə qədər bizim dibsiz, heçəheç rəzalətimiz qədər böyük və çirkin bir zillətə hədəf olmalıdır*” (Şərif, 1977: 59). Müəllif yalnız özünün deyil, başqalarının da ictimai həyatla bağlı dərdlərini göstərməklə Əbdülhəmid dövrünün ümumi səciyyəsinə verir.

H.Cavid 1912-ci ildə Abdulla Surun ölümü ilə əlaqədar yenə bu məsələyə qayıtmış və yazmışdı: “*Mərhumun (A.Surun – K.Ə.) böylə üful etməsinə səbəb də İstambulda keçirdiyi günlər olsun gərək... Çünki onu məhv edən bu xəstəlik orada iken başlamışdır*” (Cavid, 1912). Yaxud ədib Türkiyədəki ədəbi-mədəni inkişafa qarşı yönələn təsirləri də vaxtında görmüşdü: “*İstambulda çox böyük qiraətxana və kitabxanalar var; amma layiqincə kitabları və qəzetləri yoxdur, çünki hər bir eyni mündəricat və mətbuat yasaqdır. Belə anlaşılır ki, dörd-beş sənə bundan əqdəm Türkiyədə hürr əsərlər var imiş və camaata da belə dəhşətli surətdə sıxı tutulmamış, ələlxüsus kütübxaneyi-ümumeyi – Osmaninin bir tərəfindən yeddi-səkkiz sandığa kimi kitab vardır ki, beş sənə bundan əqdəm yasaq və məmnü deyilmiş, amma indi yasaq olmuş...*” (Şərif, 1977: 45).

Əlavə edək ki, H.Cavid mövzusunun Türkiyə həyatından aldığı “Uçurum” pyesini də yazmışdır.

Türk ədəbiyyatının, xüsusilə Ə.Həmid, N.Kamal və T.Fikrətin XX əsr Azərbaycan romantiklərinə təsir göstərmələri haqda mövcud ədəbiyyatda danışılmış və bu təsirin bəzi tərəfləri,

cəhətləri izah edilmişdir. Vaxtilə Hənəfi Zeynallı H.Caviddən bəhs edərkən yazmışdı: “Cavidin əsərləri forma cəhətdən Hamidin, üslubuna görə Fikrətin, fəlsəfi mahiyyətinə görə R.Tofiqin əsərlərini xatırladır” (Zeynallı, 1924: 11). Məsud Əlioğlu isə Cavid dünyagörüşündə və bədii yaradıcılığının inkişafında yuxarıda adını qeyd etdiyimiz üç sənətkarın, xüsusilə Ə.Hamidin rolunun olmasından bəhs edir (Əlioğlu, 1975: 4-6). T.Fikrət və XX əsr Azərbaycan romantiklərinin əlaqəsi barədə isə akademik H.Araslının çox ciddi və elmi mülahizələri vardır. O yazır: “Tofiq Fikrətin qabaqcıl görüşləri və onun istedadının gücü bir çox Azərbaycan şairlərinin yaradıcılığına – Hüseyn Cavid (1882-1937) Məhəmməd Hadi (1879-1920), Abbas Səhhət (1874-1918) və Abdulla Şaiqə (1881-1959) güclü təsir göstərmişdir” (Araslı, 1966: 11).

H.Cavid Qurbanəli Şərifovun ünvanına göndərdiyi məktublarının birində yazır: “*Bən hammallığı, xidmətkarlığı pək ziyadə sevəram, fəqət belə bir dövri-hüriyyət və zamani-səadətə bənliyimi satmaq, əsir olmaq istəməm (əsir olduğum bir şey varsa, o da həqiqət və məhəbbətdir)*” (Şərif, 1977: 54).

Romantik sənətkarın dünyagörüşündə və məsləkində yaranmış bu prinsip, şübhəsiz, az və ya çox dərəcədə Türkiyə ədəbiyyatının təsirindən kənarında deyildir. 1908-ci ildə yazdığı həmin məktubundakı “həqiqət və məhəbbətə əsir olmaq” məsələsi H.Cavidin bütün sonrakı ədəbi-bədii yaradıcılığının estetik qayəsinə çevrildi.

Onun “Şeyx Sənan” əsəri bu qayənin, bu idealın təsdiqidir. H.Cavidin faciədəki ən böyük qələbəsi məhz həmin vahid məsləkin işığında izah edilir. Əsərin o yerini xatırlayaq ki, Şeyx Sənan Xumarı görəndən sonra ona qovuşmaq arzusu ilə yaşayır. Ona bildirəndə ki, “Bütün İslam hər ziyarət üçün” sənin yanına gəlmişdir, “İstəməm, çəkilin” deyir. Çünki artıq Şeyx Sənanı özünün ziyarətgah olmağından daha çox, Xumarın ziyarətinə

getmək düşündürür. Din ecazkarlığını itirir, gözəllik və məhəbbət həqiqət səviyyəsinə yüksəlir.

O, şərab içir, hətta Quranı da yandırmağa hazırdır. Çünki bunlar “eşqdən başqa” olanlardır. Platonun:

*“Şeyxim, bir iş də yapmalısan,  
İki il tam donuz otarmalısan”* (Cavid, 1912: 199)

– şərtini Şeyx Sədra “təhqir” adlandırır, Şeyx Sənan isə “hər nə əmr etsəniz qəbul edərim” deyir. Artıq Quranı unutmaq, şərabı, donuz otarmağı qəbul etmək Şeyx Sənan üçün təhqir deyil, bunlar yeni ideala – məhəbbətə (!) doğru gedən yolun keçidləridir və o inanır ki, yalnız bu keçidlər onu həqiqətə (!) çatdıra bilər.

Bu mənada A.Şaiqin “Cavid hər zaman həqiqəti ideallaşdırmağa təmayül edir” fikrində (Şaiq, 1974: 175), Z.Əkbərovun “Cavid, “Şeyx Sənan”da özünün həqiqət axtardığını, əsl həqiqətin isə bütün din və təriqətlərdən yüksək olması fikrini ifadə etmişdir” mülahizəsində (Əkbərov, 1977: 78), S.Musayevin “...bu obrazın (Şeyx Sənanın – K.Ə.) ən yüksək keyfiyyəti, şübhəsiz ki, onun məhəbbətidir” tezisində (Musayev, 1978: 143) H.Cavid dramaturgiyasının dünyagörüşü ilə vəhdətdə inkişaf etməsinin təsdiqi vardır.

Bütün bunlar göstərir ki, türk sənətkarları ilə H.Cavid arasında üzvi yaxınlıq olmuş, bu isə H.Cavidin ədəbi-nəzəri görüşlərinin formalaşması üçün mühüm əhəmiyyət kəsb etmişdir.

Digər tərəfdən məlumdur ki, XIX əsrin ikinci yarısında Avropa ədəbi fikri Türkiyədə sürətlə yayılmağa başlayır. Bu vaxtlar Şünasinin əsas məqsədi “Şərqi Qərb mədəniyyəti ilə tanış etmək” olmuşdur, deyən V.Qordlevski yazır: “1859-cu ildə Şünasi fransız yazıçılarından Rasin, Lamartin, Lafonten, Jilber və Fenelonun əsərlərinin tərcüməsindən ibarət məcmuə buraxır. Seçilmiş parçalar Şünasi romantizmi haqqında şəhadət verir”

(Гордлевский, 1961: 356). Yaxud N.A.Ayzenşteyn yazır: “Sərvəti-Fünun” ədəbiyyatı XIX əsr türk ədəbiyyatının inkişafı tarixində, türk burjuva nəsrinin yaranmasında mühüm mərhələdir. Bu proses Qərbin, hər şeydən qabaq, fransız ədəbiyyatının güclü təsiri ilə baş vermişdir” (Айзенштейн, 1959: 67).

H.Cavid də “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsində türk ədəbiyyatına Avropanın, xüsusilə, fransız ədəbi fikrinin təsirindən danışır. Bu təsirin həm müsbət, həm də mənfi cəhətlərini göstərir (Cavid, 1915). Yaxud A.Şaiqlə çap etdirdiyi “Ədəbiyyat dərsləri” kitabında yazır: “*Şünasiyi-mərhum Avropa üsullu nəsr və nəzmi ilk öncə türklərə tanıdan bir zətdir*” (Cavid, 1919: 143-144). Bunlar sübut edir ki, XX əsr Azərbaycan romantikləri həm də türk ədəbiyyatından Qərbi Avropa fikrini öyrənmiş və müdafiə etdikləri romantizm estetikasının prinsiplərini zənginləşdirmişlər.

H.Cavidin estetik görüşlərinin formalaşmasında Avropa ədəbiyyatının, Avropa sənətkarlarının, filosoflarının mühüm rolu olmuşdur. O, Avropa klassiklərinin əsərlərini dönə-dönə oxumuş və bu əsərlərdən öyrənmişdir. H.Cavidin “Həsbi-hal” məqaləsini oxuyanlar orada adları çəkilmiş Kant, Lokk və H.Spenserin üzərindən sükutla keçə bilməzlər. O, Lokkdan belə bir nümunə gətirir: “Tərbiyə insanları fəzilətli, cəmiyyətə faydalı və kəndi məsləklərində məharətli bir hala gətirmək üçün ən qüvvətli və qısa olan üsuldur” (Cavid, 1910). Beləliklə, H.Cavid qərb mütəfəkkirlərinin əsərlərindən öyrənir və bunlar onun üçün faydasız olmurdu. O hətta Nitsşenin fəlsəfi konsepsiyasına öz tənqidi münasibətini də bildirir: “Məzkur Nitsşeyə gəlincə: daha başqa bir yol, daha başqa bir qayeyi-əməl təqib etmiş. Onun əsərlərində Tolstoyun düşündüyü məsələlərdən əsər yox... O, zəiflərin əzilməsini qayət təbii bulur. Məhəbbət, mərhəmət kimi duyğuların xəyalpəstanə, mənasız şeylər olduğunu isbata çalışır...” (Cavid, 1910).

Doğrudur, H.Cavid alman filosofunu tam tənqid etməyə müvəffəq ola bilməmişdir. Bu barədə fəlsəfə elmləri doktoru İ.Rüstəmov yazır: “Cavid Nitsşenin rus dilində çıxmış “Vaxtsız düşüncələr” (1903), “Hakimiyyət ehtirası” (1910) əsərləri ilə tanış olmuş və onlara tam tənqidi yanaşa bilməmişdir” (Rüstəmov, 1969). Bunlar indi o cəhətdən maraqlıdır ki, H.Cavid Qərb fəlsəfi və ictimai, ədəbi-bədii fikrinə yaxından bələd olmuş və bunlar onun dünyagörüşünə təsirsiz qalmamışdır.

H.Cavid H.Spenserə təlim-tərbiyə ilə bağlı məsələlərin izahında istinad etmişdir. Lakin diqqətəlayiq cəhət odur ki, romantik sənətkar H.Spenserin yaradıcılığı ilə yaxından tanış olmuş, onun fəlsəfi irsini öyrənmişdir.

Herbert Spenser Avropa fəlsəfi fikrində pozitivizmin görkəmli nümayəndələrindəndir. Təkamül qanunları ilə əlaqədar onun söylədiyi mülahizələri H.Cavid öyrənmiş və tərbiyə haqqında, ədəbiyyatın, ictimai həyatın inkişafı barəsində tezislərində ondan qidalanmışdır.

Eyni zamanda, H.Cavid Avropa ədəbiyyatı nümayəndələrindən bəhs edəndə, onlar haqqında mülahizələr irəli sürür, öz ədəbi fikirlərini genişləndirirdi. Onun Russo barəsində danışması bu qəbildəndir. Müəllif Russonun yaradıcılıq fəaliyyətini yüksək qiymətləndirərək, bir növ təqdir etmişdir. Əlbəttə, J.J.Russonun maarifçilik baxışları Azərbaycan romantikinə doğma gəlmiş və hətta onu Fransanın “*bir taqım xəyalpərəst, hoppa şairlərinə bəzi əxlaqsız, modaçı romançılarına qarşı qoyaraq*” (Cavid, 1910) öz mövqeyini bildirmişdir.

H.Cavid rus ədəbiyyatının klassikləri olan Tolstoy və Dostoyevskidən bəhs etmiş, onlardan öyrənmişdir. H.Cavid L.Tolstoy haqqında yazırdı: “*Tolstoy qocaman və möhtəşəm romanları ilə bir məslək izləmiş, izlədiyi qayeyi-əməli, düşündüyü məsləki rusiyalılara, bilxassə ruslara bəyəndirmiş, milyonlarla qərəilərini, İncili-şərəfin əfvedici təlimatı ilə*



*yaşatmağa gözətmiş, az-çox da müvəffəqiyyətə müvəffəq ola bilmişdir”* (Cavid, 1910).

Göründüyü kimi, ədib Tolstoy yaradıcılığındakı ikili xarakteri tutmuş, Tolstoy teizmini xüsusilə qeyd etmişdir.

Ədibin Dostoyevski sənətinə də dərin marağı olmuş və hətta o öz mülahizələrində bu rus sənətkarından “pərəstiş hissi ilə danışmış” (Məmmədov, 1971: 31).

## 2. ROMANTİZM UĞRUNDA MÜBARİZƏ

H.Cavidin mənsub olduğu romantizm bir ədəbi cərəyan kimi mürəkkəb xarakterə malik olduğuna görə müxtəlif və mübahisəli fikirlərin meydana çıxmasına səbəb olmuşdur. Romantizm estetikasında mövcud olan bəzi məsələlər isə realizmin müdafiə etdiyi prinsiplərə uyğun gəldiyi üçün, onların tələbləri arasındakı sərhədləri müəyyənləşdirmək, spesifik əlamətlərini meydana çıxarmaq səmərəli axtarışların zəruriliyini təmin etmişdir. Hər halda romantizm nəzəriyyəsidəki sənət problem-lərinin tarixi qısa olmadığı kimi, onların şərhə də çox əvvəllərdən başlamış, lakin nəzəri səviyyənin müxtəlif dövrlərində bu şərhlər elmiliyə, obyektivliyə doğru hərəkət etmişdir. Bu baxımdan H.Cavid yaradıcılığında “ədəbiyyat və həyat” probleminə baxış xüsusi yer tutur. Məsələn, H.Cavid “*Ölülər*”i *həyatı əks etdirib acı bir fəryad qopardığına*” görə qiymətləndirir (Cavid, 1916).

H.Cavid isə Türkiyədən Qurbanəli Şərifzadənin ünvanına göndərdiyi beşinci məktubunda yazır: “...*bir yarpaq kağızı əlimə aldım, dərhal geniş sahələr, parlaq-parlaq ülvyyələr, acı-acı həqiqətlər (!) xüsusən təsvir və təsvürü güc bir çox fikirlər alay-alay gözümdə təcəssüm edir kibi olur*” (Şərif, 1977:58). Göründüyü kimi, romantik sənətkar mövcud cəmiyyətdəki acı həqiqətləri – eybəcərliyi, iyrəncliyi, insan həyatını məhv edən cəhətləri əsas götürür, onların sənətdə inikasını əsas vəzifə kimi qəbul edirdi.

H.Cavid məqalələrinin birində Sabirin “Bir gecəlik mətləbin bir sənə məbədi var” misrasını nümunə gətirir və s. Hətta M.Ə.Sabirin həyat və yaradıcılığı ilə bağlı H.Cavidin “Nakamlıq” məqaləsində bəzi maraqlı fikirlər də vardır (Cavid, 1912).

Romantiklər ilk növbədə oxuculara təsir edən, onların fikir və düşüncələrini dəyişməyə qabil olan əsərləri mənalandırır, onları ədəbiyyat üçün, xalq üçün dəyərli hesab edirdilər. Bu baxımdan H.Cavidin də bir fikri çox diqqətəlayiqdir: “*Əgər bir millətin fəlsəfə və ədəbiyyat kitabları həssas, xəyalpərvər, laübalı qələmlərlə yazılmışsa, şübhə yox ki, o millət, o nəsil cərəyana qapılıb da həp o yolda hərəkət edər və mümkün deyil, axıntıya qarşı bir dürlü kürək çəkəməz, məsələn, bir gənc bir şeir, hekayə, bir roman, bir tarix, bir faciə oxuyacaq olursa, dərhal kəndisinə ruhdaş, məsləkdaş olmaq üzrə bir qəhrəman seçər, bəgənər, o ruhda yaşamağa bəzlənir və bu yazılan əsərlər isə, adətən, aləmşümul bir müəllim yerinə keçər, onların ruhlarına nüfuz etməyə başlar*” (Cavid, 1915). Göründüyü kimi, o da “nüfuz edən” əsərləri qiymətləndirir, bir növ oxucunun tələbləri səviyyəsindən çıxış edirdi. Bu mənada H.Cavid haqqında deyilmiş aşağıdakı mülahizə də obyektivdir: “Onun (H.Cavidin – K.Ə.) nəzərinə ən faydalı düşüncələr fəlsəfə və ədəbiyyat vasitəsilə əldə edilə bilər” (Rüstəmov, 1969: 35).

H.Cavidin yeni ədəbiyyat uğrunda apardığı mübarizədə sənətə ictimai mətləblər və yüksək ideyalıq baxımından yanaşma əsas prinsip idi. Ona görə də H.Cavidin mülahizələrindəki əsas tənqid istiqaməti ideyasız, təsirsiz əsərlərə qarşı çevrilmişdir. Romantik sənətkar öz fikrini sərt və amansız şəkildə bildirir: “*Firdovsi, Sədi, Nizami, Hafiz, Xəyyam kimi nadireyi-fitrətətlər müstəsna; onlardan sonra gəlib də dünyanı beş quruşa almayan zahidməslək ədiblər, laübalı və məsxərəçi şairlər, əxlaqsız və yaltaq müddahlar, əcəba hansı rəzalət qaldı ki, yapmadılar? Nə saçmalar, nə əfsanələr uydurmadılar?*” (Cavid, 1915).

H.Cavid əsərlərin mövzu və ideyalarına daha çox fikir verirdi. Şübhəsiz, yeni mövzular və ictimai həyatla səsleşən yeni ideyalar məhz yeni ədəbiyyatı meydana gətirə bilərdi. Buna görə də o, yaxşı mənada ədəbiyyatın “eşq məbədghasına” səcdəyə

getmir, məhəbbətin doğurduğu bəşəri (!) problemləri, insan taleyinin münaqişələrini (!) araşdırırdı.

H.Cavid də romantik müasirləri kimi yeni ədəbiyyatın nümunələrini özü yaradırdı. Mənzum faciələr, şərqlər, himnlər, sonetlər məhz bu qəbildəndir. Eyni zamanda digər romantiklər kimi şübhəsiz, H.Cavid də yaratdığı yeni ədəbiyyatın – romantizmin nəzəri-estetik prinsiplərini öz məqalələrində və bədii yaradıcılığında qismən də olsa əks etdirməli idi. Bir cəhət var ki, H.Cavid romantizm müddəalarından açıq şəkildə danışmamışdır. Lakin onun yaradıcılığında elə mühüm faktlar vardır ki, bu faktlar birbaşa romantizmi müdafiə edir, ya da həmin ədəbi cərəyanın spesifik xüsusiyyətlərinin səciyyəsinə verir.

H.Cavid Qurbanəli Şərifova 1909-cu il 23 fevral tarixli məktubunda yazırdı: “...*Sizə məktub yazarkən, düşünürəm ki, kaş ki, mümkün olaydı da bir səhifədə, bir sətirdə, bəlkə bir kəlmədə fikrimi, duyğumu məhsulət-təcrübiyyəmi sizə arz edə biləydim*” (Şərif, 1977: 58).

Əlbəttə, fikri “bir səhifədə, bir sətirdə, bəlkə bir kəlmədə” ifadə etmək istəyi kağız və ya qələm qıtlığından deyildi. Bu, şübhəsiz, “üstüörtülü” yazı tərzinə haqq qazandırmaq, az sözlə böyük məna ifadə etmək tendensiyası idi.

H.Cavid bu ideyanı inkişaf etdirərək sonralar şeirlərinin birində yazırdı:

*“Mən açıq şerdən də həzz edirəm,  
Fəqət gizli şeri pək sevirəm”* (Cavid, 1968: 73).

Bunlar əslində H.Cavidin romantik şeirlə, romantizm ilə bağlı proqram misraları idi.

İstər Avropa, istər Şərq, istərsə də Azərbaycan romantikləri kimi H.Cavid də bədii əsərlərində simvollara geniş yer vermiş, romantizmin poetikası baxımından mühüm tədqiqat

sahəsi qoyub getmişdir. Simvollardan istifadə romantizmin ana xüsusiyyətlərindən biridir.

H.Cavidin “İblis” faciəsi də simvollardan istifadənin bariz nümunəsidir.

Bunlar onu şərtləndirir ki, mənaları sətraltı vermək, fikri birbaşa deməmək, rəmzlərlə danışmağın tərəfdarı kimi çıxış etmək sadəcə olaraq üslubu, məcazlar sisteminin elementlərini müdafiə etmək meylı olmamış, əksinə romantiklər bu məhdudluğun çərçivələrini dağıdaraq “üstüörtülü” yazmaq tendensiyasını romantizmin nəzəri-estetik prinsipi səviyyəsinə yüksəltmişlər.

H.Cavid yaradıcılığında başqa bir cəhət də diqqəti cəlb edir. O, “Xəyal” və “Uzaq” anlayışlarından şeirlərində tez-tez istifadə etmişdir ki, bunu təsadüf hesab etmək olmaz. H.Cavid “Mən istərim ki...” şeirində yazır:

*“Əvət, uzaqda səadət var, eşqə hörmət var,  
Yaxın zəhərlidir, amma uzaqda cənnət var”*

(Cavid, 1968: 79).

Yaxud “Nəcmi-geysudar” şeirindən götürülmüş iki misraya diqqət yetirək:

*“Uzaq, ey nəcmi-geysudar! Uzaq gəz, ərzə yaxlaşma!  
Uzaqdan pək gözəlsin, mənzərən pək dadlı, pək dilbər”*

(Zeynallı, 1924: 112).

Məsələ burasındadır ki, bunlar həm də sənətin qarşısında qoyulan tələblərlə səsleşir. Bu haqda H.Cavidə aydın işarə vardır:

*“Cahanı cənnətə təşbiyə edər də bir şair,  
Gözəl bir afəti bəzən mələk sanır, sevinir,  
Fəqət səadəti – aldanma! – pək müvəqqətidir”*

(Cavid, 1968: 79).

Müəllif dolayısı ilə bildirir ki, şairin bu cahandan yazıb, onu cənnətə bənzətməsi, yaxud burada səadət aaraması müvəqqətidir, yalnız “uzaqda səadət var” və şair uzaqdan – səadət, xoşbəxtlik olan yerdən yazmalıdır.

Digər bir ciddi məsələ də, “xəyal” anlayışı ilə bağlıdır. H.Cavid xəyal yüksəkliyini şair, şeir üçün əsas amillərdən hesab edir:

*“Ağlaram, sızlaram, fəqət o zaman  
Ruhi-şerimdə çırpınır sanırım  
Bir qırıqlıq, bir ehtiyac nihan.  
Öylə bir ehtiyac mübrəm ki:  
Ona vəbəstə etilayi-xəyal,  
Şer, şair bulur onunla kəmal”* (Cavid, 1968: 113).

Göründüyü kimi, romantik şair xəyalı poeziyanın atributu hesab edir ki, bu da, şübhəsiz, romantizm ilə bağlı nəzəri-estetik prinsiplərdən biri kimi meydana çıxır.

Ümumiyyətlə, romantiklərin şeirin mövzusunu və istiqamətini gözəlliyə doğru yönəltmələri də qoyulan problemlə bağlı məsələlərdən biri hesab edilməlidir. Məlumdur ki, romantizm ədəbiyyatında gözəllik xüsusi mövqedə dayanmış, həmişə yazıçı idealına çevrilmişdir. Bu mənada şeirin gözəlliklə, gözəl qızla müqayisə edilməsi tamamilə təbii səslənir.

H.Cavid yazır:

*“Daima gözlərində şeir oxunur”* (Cavid, 1968: 114).

Yenə H.Cavid yazır:

*“Kəndi bir şeir pürməlahət ikən,  
Şeirə bilməm bu incizab nədir?”*

H.Cavidin gözəllə şeir arasında poetik mənada bərabərlik işarəsi qoyması, qismən də olsa şeirdə gözəlliyi təsvir etmək kimi tələbini şərtləndirə bilir.

H.Cavid bədii ədəbiyyat üçün sözün təsir gücünü də əhəmiyyətli hesab edirdi. Bu mənada o, “Peyğəmbər” əsərində yazır:

*“Yenə bilməm neçin-neçin daldın,  
Nə düşündün, neçin çayıb qaldın?  
Sevgidən xoşmu sənə atəş, kin  
Yox, qılinc söz qədər deyil kəskin”* (Cavid, 1971: 14).

H.Cavid məqalələrinin birində yenə yazır: *“Hər söz sahibinin sözü ilk öncə ruhu ilə, vicdanı ilə üzləşməli, müvəffəqiyyət etməli, sonra müxatibə söylənilməlidir.*

*Bir ərəb ədibi deyir ki; “qəlbdən çıxan sözlər, daima qəlbə nüfuz edə bilər...”*

*Demək ki, sözün təsirbəxş olması üçün, söz söyləyənin eyi bir qəlbə, parlaq bir vicdana, gözəl bir əxlaqa, həqiqi bir məlumata malik olması icab ediyor”* (Cavid, 1910). Bu mənada H.Cavidin söz haqqındakı mülahizələri onun dünyagörüşündən, ideallarından doğurdu. Ümumiyyətlə, romantiklərdə sözü həmişə romantizm estetikası baxımından mənalandırməğa çalışmaq meyli güclü olmuşdur.

H.Cavid romantizminin ideya mübarizəsində azadlıq problemi əsas yerlərdən birini tutur. Əslinə qalsa onun romantizmindəki mütərəqqi mahiyyət də məhz buna əsasən izah edilir. H.Cavid yaradıcılığında azadlıq ideyalarına rəğbət, onun uğrunda mübarizə ilk mərhələdən başlamış, lakin müxtəlif vaxtlarda öz səciyyəsinə aydınlığa, həqiqi dərkə doğru dəyişmişdir.

Ümumiyyətlə, cəmiyyəti və insanı azad görmək – digər romantiklər kimi H.Cavidin də ən böyük idealı bu idi. 1918-ci ildə H.Cavid azadlığı yalnız mübarizədə görür:

*“Çox əzildin, yetər, ər oğlu ər ol,  
Çırpınıb çareyi-xilas ara, bul!”*

Bu kontekstdə H.Cavidin sənətkar taleyi, yaradıcılıq azadlığı ilə bağlı olan mülahizələri, onun azadlıq ideallarını əhatə edən ictimai-siyasi, fəlsəfi baxışları ilə üzvi vəhdətdə olub, onu tamamlayır.

Mövcud cəmiyyəti qabaqcıl sənətkarları sıxışdırarsıxışdır, qısnaya-qısnaya əsl “əzabkeşə” çevirir. Ona görə H.Cavid, A.Surun ölümü münasibətilə yazdığı bir məqalədə açıqca deyirdi ki, A.Sur *“üç sənədən ziyadə fəqir və fəlakət*

*içində orada (İstanbulda – K.Ə.) fəna və ucuz lokanta – (restoran)larda yemək yeyərək, gecə-gündüz uğraşmış durmuş. Mərhumun böylə üful etməsinə əsl səbəb də İstanbulda keçirdiyi günlər olsun gərək” (Cavid, 1912). Yenə həmin məqalədə müəllifin mövqeyi geniş şərh olunandan sonra oxuyuruq: “Bununla bərabər aldıqları mükafat nə? Bir çox pis möhlük xəstəliklər, canəndaz vərəmlər (çekotkalar)... səfalət və fəlakətlərdən başqa bir şey olmasın gərək...”.*

H.Cavid sənətkar taleyinin səciyyəsinə “xurafat ilə kirlənmiş mühit”ə xüsusi şərh verirdi. Məhz xurafatın dairə genişliyi, dini mühafizəkarlıq və ondan doğan məhdudiyətlər, bilərəkdən sapdırmalar sənətkar idealının dərkini pərdələyirdi. H.Cavid yazır: “...yalnız Rza Tofiq, Əbdülhəqq Hamid, Tofiq Fikrət kibi məşahir bir də milli ənənələri, milli duyğuları dinləyən bəzi gənc ruhlar, gənc qələmlər köhnəlikdən, müqəllidlikdən ayrılmağa başladılar. Namiq Kamal kibi özünü hər kəsə sevdirə bilən böyük bir hünərvəri böylə pək kiçik, pək darruhlu buldular” (Cavid, 1915). Əslində “kiçik” və “darruhlu” Namiq Kamal deyil, məhz “kirlənmiş mühit”dir.

H.Cavid isə Sabir haqqında belə yazırdı: “*O lətif və düşgün sima hala gözümlün önündə təcəssüm edib duruyor. Qafqaz eylə nadir bir vücuda çətinliklə malik ola bilər*” (Cavid, 1912).

Burada “lətif və düşgün sima” ifadəsi yaşadığı mühitin Sabirə verdiyi görkəmdirə, “nadir bir vücut” birləşməsi böyük şairin klassik poetik müvəffəqiyyətlərinin geniş tanınma miqyasının təsdiqidir.

H.Cavid sənətkar üçün qayğı göstərilməsinə tam aludə deyil. Daha doğrusu, belə düşünmürdü ki, qədirşünaslıq göstərilməyəndə sənətkarlar əllərini qatlayıb qoltuqlarına qoymalı və sükut içində dayanmalıdırlar. Yox, əlbəttə, belə deyildir.

Bu mənada yazır: “...*ey müəllimlər! Ey möhtərəm əfəndilər! Sizlər, sizlər, əsla millətimizin, mühitimizin bu etinasızlığına*



*etina etməyin. Daima çalışın, çapalayın. Millət, vətən uğrunda canınızdan keçmək belə icab etsə... əsla cəsarətsizlik göstərməyiniz...*” (Cavid, 1912).

Romantiklər XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatını təzə janrlarla zənginləşdirir, onları nəzəri fikirdə müdafiə edirdilər. H.Cavid və A.Şaiq “Ədəbiyyat dərsləri” kitabında yazırdılar: *“Mövzusu iki şəklə münhəsir qalan bir millətin ədəbiyyatı olmazdı, bunun üçün mənzum faciələr, mənzum teatrolar, məzhəkələr, hətta kiçik hekayələr yazmaq icab edər. Bunları bir qəsidəyə, bir məsnəviyə sığdırmaq qabil olurmu?”* (Cavid, 1919).

Bu mülahizələrin dərin mənası yaradıcılıqda forma axtarışlarını yüksək qiymətləndirmək, yeni janrlarda yazmaq, mövzulara münasib şeir şəkilləri tapmaq, bədii ölçüləri qorumaq ideyasından ibarətdir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, epiqon şeirin əsas qüsurlunu da məhz yüksək ideyalılığa, bədii norma-lara qarşı yönələn etinasızlıqda axtarmaq lazımdır.

Ümumiyyətlə, istedad məsələsinə gəldikdə idealist dünya-görüşə malik H.Cavid fitri istedadı, istedaddakı fəvqəladəliyə daha çox əhəmiyyət verirdi. Onun fikrincə, yalnız bu vəziyyətdə böyük əsərlər, əsl sənət nümunələri yaratmaq mümkündür. Eyni zamanda istedadın zəhmət sayəsində öz mövcudluğunu qorumasını da inkar etmirdilər. H.Cavid universitet təhsilli bir nəfəri nəzərdə tutaraq yazırdı: *“Şimdi o istedad, o fəvqəladəlik ona nərədən gəldi? Göydən zənbilləmi endi? Yaxud allah-təala o zəka və istedadı olarmı münhəsir etmişdir? – təbii bunların heç birisi deyil: yalnız qələbə və müvəffəqiyyət çalışanlara gedər. Və çalışmaq yolunu bilən ərənlərdir”* (Cavid,1910).

Romantik sənətkar hətta müəllimlər üçün də bunu zəruri şərt kimi irəli sürürdü: *“...hər məsləkdə olduğu kibi, təlim və tərbiyə üçün də hər müəllimdə azacıq istedad bulunmalıdır”* (Cavid, 1910).

Göründüyü kimi, H.Cavid hər peşə üçün, “hər məslək” üçün istedadın vacibliyindən danışır, bir növ onun rolunu bədii yaradıcılıq çərçivəsindən çıxararaq insan həyatının mühüm atributuna çevirirdi. Bütün bunlarla bərabər romantiklər istedad üçün müəyyən obyektiv şəraitin təmin olunmasını da zəruri hesab edirdilər.

H.Cavid yaradıcılığında sənətkar fikrinə, sənətkar şəxsiyyətinə toxunulmazlığın müdafiəsi məsələlərinə də ciddi yanaşılmışdır. Bunun ən gözəl təzahürünü H.Cavidin 1914-cü ildə mətbuatda çıxan “Sevinmə, gülmə, quzum” şeiri ilə bağlı mübahisələrdən görmək olar.

“Şəlalə” jurnalında (1913, № 4, s. 2) çap olunan “Sevinmə, gülmə, quzum” şeiri ona görə münafişəyə səbəb olmuşdur ki, jurnalın redaktoru şeir üzərində “əl gəzdirmiş” və onu öz aləmində “redaktə” etmişdir. Bu haqda H.Cavid özü yazır: “*Şu yuxarıdakı mənzuməcik keçən həftələrdə “Şəlalə” məcmuəyi-ədəbiyyəsinə göndərilmiş və dördüncü nömrədə təb edilmişdir. Fəqət hər nədənsə məcmuənin müsəhhihi-ədibisi dördüncü misraya bir (mərhəmət takınmış), yeddinciyə də bir takım (altun, gümüş)lər hədiyyə etmişdi.*

*Ehtimal ki, yeddinci misradakı (düşünmüş) feli İstanbul türkcəsinə biganə qaldığından müsəhhihi-möhtərəm təshih və təbdilə lüzum görmüş”* (Cavid, 1913).

Geniş fikir toqquşmasının səbəbini qismən də olsa burada axtarmaq lazımdır. Çünki bu “düzəlişlər”, hər şeydən qabaq, vəznin pozulmasına səbəb olmuşdur. H.Cavid yazır: “*Bu xüsusda təfsilatı lüzumsuz görüb yalnız osmanlı (türk) ədəbiyyatına dair yazılmış qəvaid kitablarına diqqət edilməsini acizənə rica edirəm. Yalnız məsələnin incə bir nöqtəsi var ki, mühərririn təshih edəyim deyə misraların vəznini pozmasıdır.*

*Şübhəsiz, bu nöqtəyi bildiyi üçündür ki, heç bu xüsusda bir söz belə söyləmir... Bilməm, təshih etmək vəzni üzüb qırmaqmi deməkdir?”* (Cavid, 1913)

Lakin mübahisələrin mərkəzində vəzn məsələsindən qat-qat problematik və ciddi olan sənətkar toxunulmazlığı, fikir sərbəstliyi, yaradıcılıq azadlığı məsələləri dayanmış, yaxud tərəflərin söylədiyi mülahizələr məhz bu istqamətə yönəlmişdir. Jurnalın redaktoru X.X.Səbribəyzadə mübahisələrin kəskinləşdiyi vaxt açıqca yazırdı: “Biz idarimizə gələcək ovraqı təshih etməyə səlahiyyətliyiz. Və bu səlahiyyətimizi məcmuəmizin qabığı üzərində bəyan etmişiz. Şəraitimizi nəşr və təhrir etməyə də bizzat “Hüseyn Cavid” əfəndi səbəb olmuşdur. Binaəleyh idarəmizə əsər göndərənlərə biz tabe deyiliz”.

Redaktor özünü müdafiə üçün səkkiz müddəə hazırlamış və maraqlı burasıdır ki, “sərbəstliklə” bağlı yuxarıdakı fikir onların birincisidir.

Yaxud mübahisə ilə əlaqədar olaraq H.Cavidin qardaşı Məhəmməd İbn Abdulla “İqbal” qəzeti redaksiyasına göndərdiyi qəzəbli məktubunda yazır: “tənqidin üslubu o deyildir ki, *başqasının kəlamını naməşru təsürrüf edib də, başqa şəklə salıb nəşr etsin* (Kursiv bizimdir – K.Ə.); bəlkə münəqqid borcludur ki, tənqid etmək istədiyi kəlamı eynən dərc etdikdən sonra kəndi mülahizatını da əlavə eyləsin. “Əshabi-ədəb” o vaxt hər kimin haqlı olduğunu mühakimə edib də təqdir və təhsin edərlər” (Abdulla,1913).

Göründüyü kimi, X.X.Səbribəyzadənin həddindən artıq sərbəst hərəkət etməsi və H.Cavidin sənətkar şəxsiyyətinə toxunması oxucunu da narahat edirdi.

H.Cavid də son cavabında məsələni məhz bu nöqtəyə gətirib çıxarır: “Məzkur misraların əslində olduğu kimi “Şələlə” vasitəsilə bildirilməsini əvvəlcə idarədən rica etmişdim. *Ərze aciznamə diqqət edilsə idi* (Kursiv bizimdir – K.Ə.), ehtimal ki, hər iki tərəf etilafçı olmaqdan çəkinib qareləri bu qədər incitməzdi.

Möhtərəm müsəhhihin kiçik bir **etinasızlığı** (!); tədiri məzur buyurulsa – **məğruluğu** (!) bunca keşməkeşə səbəb oldu” (Cavid, 1913).

Deməli, şeirin müəllifi özü də ona qarşı olan “etinasızlığı” qəbul etmir, başqa sözlə, bədii yaradıcılıqda azadlığı, sənətkar şəxsiyyətinə hörmət etməyi müdafiəyə qalxır, yersiz məğruluğu yabançı bir hal kimi təkzib edirdi.

## HÜSEYN CAVIDİN POEZİYASI

### 1. ŞEİRLƏRİ

Şairin şeirləri **“Keçmiş günlər”** (Tiflis, 1913) və **“Bahar şəbnəmləri”** (Bakı, 1917) kitablarında toplanmışdır.

**“Hübuti-adəm”**. Bu şeirdə “hübut” sözü aşağıya düşmək, enmək mənasındadır. Şeirnin əvvəlində Adəmlə Həvvanın bir vaxtlar cənnətdə qayğısız yaşamasından danışılır. Cənnət isə qəmsiz, kədərsiz bir yerdir ki, orada mələklər uçur, hər yerdə güllər, çiçəklər görünür. Hətta burada insan ağlayırsa, o da fərəhdən ağlayır. Lakin onların hissləri və ehtirasları ağılı üstələmiş və bunun nəticəsində Tanrı tərəfindən gələn əmrlə Adəm və Həvva cənnəti tərk etmişlər. Şeir aşağıdakı misralarla bitir:

*“Əmin ol, nerdə nəfs olmuşsa hakim:*

*Həqiqi eşqi məhv etmiş məzalim.*

*Kimin ülvivsə ruhu, söz onundur,*

*Əsiri-nəfs olan daim zəbundur”*.

**“Bakıda”**. Bu şeir Bakıda neft mədənləri arasında gedərkən Məsudla Şəfiqənin bir mübahisəsini əks etdirir və bu şeir **“Məsud və Şəfiqə”** adı ilə də tanışdır. Şəfiqə Məsudu ittiham edir ki, sənin dediyinə görə bu şəhəri nə qədər gəzsən, çiçəkli bir kiçik bağça tapılmaz. Bəs uzaqdakı o orman, şairanə sərvistan nədir? Məsud da cavab verir ki, sən uzaqdan sərvistan kimi gördüyün yerlər bataqlıqdır, orada çiçəklər yoxdur. İnsanlar isə əzab içərisində yaşayırlar. Şəfiqə bu zaman cavab verir ki, mən o lövhəni görmək istəmirəm, geriye dönmək lazımdır. Sonra bildirir ki, məişət bələləri həyatı məhv edəcəkdir. Yabançı ölkələrdən gələnlər üçün isə daha dəhşətlidir, çünki onları öz vətənlərində gözü yollarda qalan qəmgin adamlar gözləyir. Lakin Məsud bildirir ki, sən bəyənmədiyən o neft quyuları səadət mənbəyidir, evləri və bütün

cahanı işıqlandırır. Şəfiqə yenə etiraz edərək deyir ki, həmin sərəvətdən zənginlər xeyir götürür, fəqir adamlar isə çürüyüb məhv olurlar. Şeir Məsudun Şəfiqənin sözlərinə qarşı dediyi aşağıdakı misralarla bitir:

*“Bu fikrə qarşı nə mazi cavab verdi, nə hal;  
Sənin bu fikrini kəşf eylər ancaq istiqlal”.*

**“Yadi-mazi”.** Şeir keçmişin yad edilməsi haqqındadır. Burada keçmiş şənlik xatirəsi, gələcək isə qaranlıq gecə kimi təqdim olunur.

**“Otuz yaşında”.** Şeir otuz yaşlı bir qızın düşüncələri haqqındadır.

**“Gecəydi”.** Şeirdə gecə qaranlığında küskün baxışları və solğun surəti olan bir gəncdən danışılır. Həmin gənc süslü pəncərəsi, şıq, ipəkli pərdələri olan bir evin qarşısında dayanaraq sevgilisindən gileyənir və onun əğyara uymasından narahatdır. Amma eyni zamanda sevgilisinə söyləyir ki, bu eşqi, bu hissi məndə məhz sən yaratmısan. İndi gəl qəlbimi yar və məhəbbətini çıxar. Bunun əvəzində isə yalnız qəhqəhələr eşidən gənc özünü qurşunla öldürür.

**“Bir rəsm qarşısında”.** Həmin rəsmdə həzin bir çöhrə, ülvi bir zəka, məsumanə bir surət, nazlı bir mələk təsvir edilmişdir. Lirik qəhrəman söyləyir ki, bu lövhə mənim qəlbimdən heç vaxt silinməyəcək, amma səbəbi nədir, bilmirəm.

**“Elmi-bəşər”.** Şeirdə müəllif qardaşına üz tutaraq bildirir ki, mənə “Durma, yüksəl!” deyirsən, lakin nə qədər çalışsam, yenə axırı heçlikdir. Mənə “Arif olmaq” lazımdır deyirsən, bu da sevimli bir xülyadır. Bilmək, öyrənməyin isə intəhası yox, dibi yox. Ancaq bugünkü və sabahkı hikmətdən daha çox, şübhə və tərəddüd doğar ki, bu, elmi-bəşərdir.

**“Qadın”.** Şeir qadına müraciətlə başlayır və anaların oyanmasına, ayılmasına çağırış səslənir. Aşağıdakı misralarda anaya yüksək dəyər verilir:

*“Ana övladını bəslər, böyüdür,  
Anasız millət, əvət, öksüzdür”.*

Sonra qadının əsarət və həqarət üçün bu qədər səbir etməsi narahatlıq doğurur və zəifliyi buraxıb gücünü göstərməsi təlqin edilir. Şeir aşağıdakı misralarla bitir:

*“Kimsədən gözləmə yardım əsla;  
Yalnız kəndinə kəndin ağla!”*

**“Kiçik sərsəri”**. Toz-torpaq içərisində ümidini itirən, soluq bir yarpaq kimi görünən, heç bir kimsəsi olmayan öksüz bir uşaq təsvir olunur. Uyuyan bu uşağa yoldan keçənlər nəzər yetirmirlər. Bu mənzərə zavallı bəşərin aldanışı kimi təqdim olunur.

**“Öksüz Ənvər”**. Doqquz yaşlı Ənvəri müəllimlər daima sevärdilər. Lakin Ənvər indi yorğundur, çünki onun anası xəstədir. Anası ölür və Ənvər bir neçə gün məktəbə gəlmir. O, hər gün anasının məzarı üstünə gedib ağlayır. Məktəbdə müəllimlər və uşaqlar onu qınayırlar. Ənvər məktəbə gələndə müəllim onu təhqir edir, lakin biləndə ki, anası ölmüşdür, hamı təəssüf hissi keçirir.

**“İlk bahar”**. Şeir kiçik bir məktəbliyə yazılmışdır. Baharın gəlişi ilə günəşin nur saçması, quşların oynaması, dağların, çəmənlərin yaşıl geyinməsi və sevgili bir çobanın axar sular başında düdük çalması təsvir edilir. Bir qadın xəstə uşağını öpüb oynadır, məktəbli qız və oğlanlar əl-ələ, qol-qola tutub şad-yanalıq edir və “Haqqın qüdrətinə heyran olurlar”.

**“Qız məktəbində”**. Şeir müəlliflə Gülbahar adlı bir qızın dialoqu əsasında qurulmuşdur. Müəllif Gülbahardan soruşanda ki, nə üçün altun bilərziklər taxmırsan, onda qız cavab verir: “Bir qızın ancaq bilgidir, təmizlikdir ziynəti”. Bəs kimləri sevirsən sualına isə cavab verir ki, yeri-göyü, insanları xəlvəyləyən Allah, onun göndərdiyi elçilər, yəni peyğəmbərlər, anam, babam, müəllimim, bir də bütün insanlar.

“**Çiçək sevgisi**”. Şeir Əli bəy Hüseynzadəyə ithaf edilmişdir. Orada deyilir ki, 4-5 yaşında sarışın, mələk baxışlı bir qız bağçada bir şey görüb anasından onların nə olduğunu soruşur. Anası cavab verir ki, onlar çiçək toxumlarıdır və bir az sonra səninçün ağ, mavi, sarı çiçəklər açacaqdır. Qız isə cavab verir ki, mənimki ayrı olmalıdır və toxumları götürüb bəyəndiyi yerdə toxumları əkir. Bir müddət sonra bağça gül-çiçəyə bürünür, fəqət həmin nazlı mələk yoxdur. O, məzar içərisində uyquya dalmışdır.

“**Verdim o gün ki, zülfi-pərişanə könlümü...**” Bu şeir “Könlümü” rədifli qəzəldir. İlk beyti belədir:

*“Verdim o gün ki zülfi-pərişanə könlümü,  
Saldı nigar o zülfə zindanə könlümü”.*

“**Hali-əsəfiştimalimi təsvirdə bir ahi-məzlumanə**”. Şeir ictimai xarakterdədir, vətən problemlərindən danışılır.

“**Novruz bayramı**”. Şeir Novruz bayramının gəlişinin, bu bayramın gözəlliyinin təsviri ilə başlayır. Sonra hər tərəfin məhv olduğunu, dağıldığını söyləyən şair şeirin sonunu kinayə ilə bitirir:

*“Bütün aləm dağılsa, od tutsa,  
Bizə lazımdır imdi zövqü səfa.  
Bir müsəlman ki, onda qeyrət var,  
Sevinər, kef edər, çalar, oynar”.*

“**Mənim tanrım**”. Qoşma formasındadır. Birinci bəndin axıncı misrası belədir:

“Mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir”.

“**Şərq qadını**”. Şərq qadınının keçmişi və bu günü göstərilir.

“**Solğun bənövşələr**”. Boynu bükülmüş bənövşələr haqqındadır.

“**Qaçqın**”. Yurdundan, elindən aralı düşmüş qaçqının halı təsvir edilir.

“**Bir zamanlar**”. Ayrılıq, hicran təsvir edilmişdir.



**“Çəlik qollar”**. Bakı işçilərinə həsr edilmişdir.

**“Türk əsirləri”**. Əsir düşmüş türklərin taleyindən danışılır. Şeirinin sonu aşağıdakı kinayəli misralarla bitir:

*“Ey türk eli! Ey milyonlar ölkəsi!  
Saqın, duyma nədir bu hal, bu dəhşət;  
Titrətməsin səni bu qardaş səsi,  
Korluq, sağırlıq o da bir səadət!...”*

**“Hərb və fəlakət”**. Şairin ruhu yenə kədərli diyara qoşar. Bu uzaq mühitdə hər yer soyuqdur və zavallı bayquş inlər. Teyflər, qızıl qanlar dalğalanır, hər tərəf od tutub yanır. “Yığının bəşəriyyət ölümümlə pəncələşir” və bu davaların axırı yoxdur. Amma unutma ki, “Cahanda haqq da, həqiqət də həpsi qüvvətdir”.

**“Dəniz tamaşası”**. Şair günəşin qurub etdiyi çağы göstərir və bu zaman dəniz gömgöy görünür:

*“Bütün gözəlliyi həp sanki toplamış yaradan,  
Dənizdə xəlfə nişan vermək istəyir əlan”.*

Sonra uzaqdakı ormanlar, dənizdəki gəmi və balıqlar təsvir edilir. Ürək, könül isə bu lövhəni duyduqca göylərə uçmaq istəyir:

*“Göydə bir bitməyən dərinlik var  
Ki, donar hər düşüncə heyrdən.  
Uça bilsəydi bəlkə insanlar,  
Bir şey anlardı künhi-qüdrətdən”.*

**“Şeyx Sənan”**. Tiflisdəki Şeyx Sənan türbəsi önündə yazılmışdır. Burada Şeyx Sənanın əfsanəvi məhəbbəti xatırlanır və şeir aşağıdakı misralarla başa çatır:

*“Məhəbbətsiz bütün mənəyi-xilqət şübhəsiz heçdir;  
Məhəbbətdir əvət, məqsəd bu pürəfsanə xilqətdən”.*

**“Rəqs”**. Şeirdə rəqs və rəqqasə tərənnüm olunur. Şair bu rəqsi bir sevdə səhnəsi adlandırmaqla bərabər azad sənətin təntənəsi hesab edir.

**“Hər yer səfalı, nəşəli”**. Bahar fəslə təsvir edilir. Lakin kainat nə qədər cənnətə bənzəsə də, insan və məhəbbət olmasa, o, mənasızdır. Şeir aşağıdakı misralarla qurtarır:

*“Həp sevgidir gözəlliyi insanə sevdirən,  
Məhrumi-eşq olunca gözəllik də can sıxar.  
Dünyada varsa dövləti-cavid o, eşqdir;  
Olmaz sevib-sevilməyən ömründə bəxtiyar”*.

**“Çəkinmə, gül!...”** Sonet formasındadır. Sevgilisinin həmişə gülümsəməsini arzulayır və yazır ki, “Bütün bir ömrə bərabərdir öylə hər gülüşün”.

**“Sevinmə, gülmə, quzum!...”** Şeir birinci misraya əsasən adlandırılmışdır: “Sevinmə, gülmə, quzum, kimsənin fəlakətinə”. Məntiqi nəticə isə bundan ibarətdir ki, “Bu gün gülən yarın ağlar, saqın öyünmə, düşün!”.

**“Pənbə çarşaf”**. Şair pənbə çarşaf ilə gözəlliyin harmoniyasını göstərir. Eyni zamanda burada romantik şeirin mahiyyətinə dair aşağıdakı misraları söyləyir:

*“Mən açıq şeirdən də həzz edirəm,  
Fəqət ən gizli şeiri çox sevirəm”*.

**“Xuraman-xuraman”**. Qoşma formasındadır. Səhər çağı görünən bir qızın gözəlliyini vəsf edir. Lirik qəhrəmanı onu çinar ağacının arxasından seyr edir, çəmənəzərdə gəzdikcə onun bahara şövq verdiyi məlum olur. Bu gözəllik qəhrəmanı elə məst edir ki, o, dərin bir xəyalda dalır. Ayılanda isə gözəlin yoxa çıxdığını görür:

*“Nə sehr eyləmiş derkən, axır nə etmiş!?  
Dalıb getmişim, mənliyim sanki bitmiş;  
Ayıldım ki, halımdan ürəküb də getmiş,  
Hərasanü heyran xuraman-xuraman”*.

**“Uyuyur”**. Şeir yatmış bir gözəlin tərənnümünə həsr edilmişdir. Şair hətta bahar küləyinin gözələ baxan lirik qəhrəmanı qısqandığını söyləyir. Ötüşən quşların da susub bu “zöhrə yıldızını” seyr etmələrini istəyir. Hətta deyir ki, belə bir gözələ

yalnız cənnətdə rast gəlmək olar. Onu günəşin həmşirəsi (bacısı) adlandırır və günəşin də buludlar arxasına keçməsinə arzulayır. Şeirin sonunda gözəlin yatmasına mane olmamaq üçün hətta öz ürəyinin də susub dayanmasını istəyir.

**“Görmədim”**. Şair öz narahatlığını və narazılığını bildirir. Məcnun könlünün fəryadına uyaraq eşqə dil verdiyi üçün bəladan və cəfadan başqa bir şey görmədiyini söyləyir.

**“Mən istərim ki...”** Sonet formasındadır. Bütün gözəllərin, gözəlliklərin məhz uzaqda olmasını istəyir. Hətta gözəl mələyin də göy üzündə, yəni uzaqda yaşadığını bildirir. Nəticə isə bundan ibarətdir ki, “Əvət, uzaqda səadət var, eşqə hörmət var”.

**“Vərəmli qız”**. “Sarı gül” adlandırdığı bu qızdan nə üçün solmasının səbəbini soruşur. İstəyir ki, əvvəlki dadlı cümləri yenidən qayıtsın. Bu qız sanki kədər içərisində böyümüşdür. Bütün bunlara baxmayaraq, şair axırda yazır ki, “Yenə ruhum sənə əsir olur”.

**“Məzlumlar üçün”**. Şair çox böyük ürəkyağışı ilə məzlumlar üçün mərhəmət və imdadın əsirgənməməsini arzulayır. Şeirinin sonunda isə yazır:

*“Yaşamaq istəsən çalış, çapala,  
Rəd olub gurla, bərq olub parla!  
Yoxsa fəryadü nalə zaidir,  
Bir həqiqət bu: “əzməyəm əzilir!..”*

**“Çoban türküsi”**. Qoşma formasındadır və hər bəndin axırında “Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram” misrası təkrar olunur. Bu şeirdə yarın həsrəti ilə alovlanan Aşiqin yağısı və iztirabı verilmişdir. Şeirinin orta bəndlərindən birində Aşiq özünü Məcnunla da müqayisə edir:

*“Məcnun könül Leylasını unutmaz,  
Başqa bir gözəl dərdimi uyutmaz,  
Bir məsəldir: “Tər lan yerin sar tutmaz!”  
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram”.*

**“Dün və bu gün”**. Şeirdə göstərilir ki, dünən parlayan gözlərdə bu gün yas və kədər görünür, dünən sevinən könüldən bu gün sızıltı eşidilir. Yaxud da əksinə: dünənki məhkum bu gün hakimdir. Yəni bütün xilqət dəyişməkdədir. Şeir aşağıdakı misralarla bitir:

*“Hər qaranlıqda çırpınır bir nur,  
Hər həqiqətdə bir xəyal uyuyur”.*

**“Qüruba qarşı”**. Hər yer məhzundur, “nəhayətsiz fəzanın nazlı sultanı” olan günəş çıxsın insanlar sevinər. Günəş isə çıxmır. Çünki zalım adamlar alim, qabiliyyətli adamlar da zalımdır. Ona görə də “cahan bir qətlgah olmuş”dur. Ona görə də:

*“Çalış hər qalib ol, mərd ol! Bu aydın bir həqiqətdir:  
Cahan bir nəzənin dilbər ki, yalnız mərdə qismətdir...”*

**“Hərb ilahı qarşısında”**. Şair hər b allahını kinli əjdaha hesab edir. Arzulayır ki, bu qanlı səhnələrə son qoyulsun. Amma misraların birində şair hürriyyət – azadlıq barədə yazır ki, “Qan axmadıqca kimsəyə gülməz o işvəkar”.

**“İştə bir divanədən bir xatirə”**. Şeirin əvvəlində “Sən nəsen? Kimsən? Deyən arıflərə” sözləri epiqraf kimi verilmişdir. Orada bildirilir ki, dərd əhlini biganələr anlamaz. Mən özüm isə könlü vıranə olmuş qayğısız bir divanəyəm. Əvvəlcə hər şeydən bixəbər idim, ayılanda isə bir yığın adam üçün əyləncə olduğumu hiss etdim. Qayğısız bir uşaq olduğum vaxt fikrimi başqa bir aləm cəlb etdi. Elmə meyil etdim və aqlım, kamalım yüksəlməyə başladı:

*“Bilməyirdim qəm nədir, sevda nədir,  
Bilməyirdim aşıqi-rüsva nədir”.*

Bir müddət sonra bütün bunların hamısını unudum və başqa bir əhvali-ruhiyyə qazandım:

*“Məncə xilqət imdi bir əfsanədir,  
Kim ki, həll etmək dilər divanədir”.*

**“Ey ruhi-pürsükun”**. Ey ruh, bu gün sükut içindəsən, amma bir zamanlar şeir və zövq içində yaşadığın üçün bəxtiyar idin. Həmişə nifrətdən uzaqlaşıb məhəbbətə doğru get.

**“Kiçik bir lövhə”**. Hər tərəf çəmənazardır və uzaqdan günəş gülümsəyir. Səhər küləyi kainatı sevindirir. Hər tərəfdə quşlar ötüşür. Qarşıda isə məlahətli bir qız vardır. Bu lövhə sanki bir lətif şeirə bənzəyir.

**“İki həmsireyi-lətafətü an”**. Şair gözəlliyi tərənnüm edir və şeirin sonunda yazır:

*“Qadın! Ey möhtərəm ənisi-bəşər!*

*Sənsiz öksüz qalırdı hissi-bəşər!”*

**“Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsində bir səs”**. Zindan guşəsində qalan bir qız səsinin duyulmamasından fəryad edir. Söyləyir ki, sanki bütün izzət və kədər mənimlə doğmuşdur. Ay da mənim kimi kədərlidir, lakin o, azad gəzdirdiyi üçün bəxtiyardır. Ey qəmər, mənim vəziyyətimi xanım qızlara söylə və onlar bilsinlər ki, mən onların xoşbəxtliyi üçün bu zindanı seçdim.

**“Qonşu çiçəyi”**. Balkonun kənarında solmuş, saralmış bir çiçək bir gözəl mələyin “Nurdan tökmə nazik əllərini” gözləyir. O gələrək çiçəyin kədərini dağıdır və onu güldürür. Amma baxın, bu gözəl qız da bir qönçədir.

**“Nəcmi-geysudar”**. Şeirdə fəzalarda dolaşan nəcmi-geysudarın (kometanın) yerə yaxınlaşmamasından söhbət gedir və göstərilir ki, ey nəcmi-geysudar, sən çox uzaqdan daha gözəl görünürsən.

**“İbtilayi-qəram”**. Şeirin adı “hicran düşkünü” mənasını verir. Şair söyləyir ki, öz şeirimi dinləyəndə qəlbimdən bir inilti yüksəlir. Ağlayıb sızladıqca da şeirimdə bir qırıqlıq hiss edilir. Elə düşünürəm ki, şairin və şeirin bir ehtiyacı var, o da xəyaldır. Şairin ruhunda həmişə eşq dərdi, hicran düşkünlüyü olmalıdır.

**“Şeir məftunu”**. Şeirdə gözəl bir qız ulduza, şeir isə nura, işığa bərabər tutulur:

*“Pürhəvəs şerə mübtəla bir qız:  
Nura aşiq sevimli bir yıldız”.*

O, özü də bir şeir olduğu, gözündən şeir oxunduğu halda, şeirə nə üçün məftun olduğu sirdir.

**“Dəniz pərisi”.** Hər tərəf şəndir, günəşin cilvələnməsindən bahar da vəcdə gəlib. Səma rəngində olan dəniz şəfəq saçır, nur yayan dalğalar sanki ruh üçün oxuyur. Dənizdə üzən qayıqda isə bir gözəl qız vardır. Həmin qız o qədər gözəldir ki, dəniz pərisini xatırladır.

**“Bilməm kimə?..”** Şeirdə deyilir ki, uşaqlıqda eşqin atəşi olduğunu eşitmişdim, ancaq bunun nə olduğunu o qədər də başa düşməzdim. Bu fikrə uyanları zavallı insanlar hesab edirdim. Bir gün gözlərimə bir gözəl mələk göründü. Elə o vaxtdan eşqə düşər oldum və mənliliyim də əsir düşdü. O mələk indi xəyala çevrilib:

*“Xəyal!.. Əvət, yaşadan yalnız əhli-halı odur,  
Yaşarsa bir könül az-çox xəyal içində yaşar”.*

**“Bu gecə”.** Lirik qəhrəman bir gözəlin həsrəti ilə alovlanır. Gecələr daima səmaya baxıb Qəmərdən (Aydan) səni soraqlaram. Həmişə səni soruşduğum üçün indi ruhum Ayla birləşib.

**“Ah... yalnız sən!”** Sevgilisini ruhu hesab edən lirik qəhrəman daima onun həsrətində olduğunu bildirir. Mən səndən ayrılanda süzgün baxışların “Get, fəqət tez gəl” söyləsə də, dilinlə “Get, saqın unutma!” dedin. Mən indi səni gözləyirəm, sən isə biganəsən.

**“Qəmər”.** Abdulla Sura həsr edilmişdir. Lirik qəhrəman söyləyir ki, bir gecə səbrim tükənmiş, hərərətim qalxmış və gözlərimə teyflər görünürdü. Dəniz kənarına çıxdım. Gördüm ki, dəniz də mənim kimi düşkün vəziyyətdədir. Amma o, çiçəklənirdi, çünki Qəmərin şəfəqləri onun üzərinə səpələnmişdir. Bu zaman bir inilti eşitdim və dönən kimi önümdə sənə həzin çöhrəni gördüm.

“**Neçin?**” Şeir suallarla başlayır. Lirik qəhrəman söyləyir ki, “məsti-eşqi-yar” olandan sonra öz bəxtiyarlığımı itirmişəm. Lakin o nazlı dilbəri heç vaxt atmayacağam.

“**Get!**” Qəzəl janrında yazılmışdır. İlk beyti belədir:

*“Məni anlatma ki, eşq aləmi – sevda nə imiş?*

*Bilirəm mən səni, get! Hər sözün əfsanə imiş”.*

“**Məyus bir qəlbın fəryadı**”. Şair işvəli ümiddən usandığını bildirir və onun uzaqlaşib getməsini istəyir. Yası, kədəri isə öz qəlbınə səsləyir.

“**Son baharda**”. Bacısı qızının vəfatı münasibətilə 1909-cu ildə yazılmışdır. Şair 9 yaşında olan bu qızın ölümünə acıyır.

## 2. “AZƏR” POEMASI

Poema H.Cavid 1926-cı ildə Almaniyadan səfərdən qayıtdıqdan sonra tamamlanmışdır.

Əsər “Düşündüm ki...” adlı şeirlə başlayır. Burada lirik qəhrəman güllərin açacağını, baharda insanların sevinəcəyini, qanlı tufanların yatacağını, dumanların çəkəcəyini, hicran dəmlərinin bitəcəyini düşündüyü halda ortalığı zülmət alır, yar yardan aralı düşür.

Poemaya daxil edilmiş “Könlüm”, “Gəlin” və “Ay qız” qoşmaları həmin fikirlərin davamını əks etdirir. Hər üç şeirdə lirik qəhrəman sevgi və məhəbbətlə bağlı taleyindən narahat və narazıdır. “Könlüm” şeirinin axıncı bəndi hər üç nümunədə ifadə edilən mətləbi ümumiləşdirmək qüdrətinə malikdir:

*“Şaşqın bir yolçuyam, yolum qaranlıq,  
Yanğın oldu şafəq sandığım işıq.  
Of, yetər, bir daha vurulmaz artıq  
Hər süzgün yıldıza pərvanə könlüm”.*

“Gəlin köçərkən” şeirində isə anası tərəfindən bir zənginə zorla ərə verilmiş bir qızın intiharından və ananın keçirdiyi iztirablardan danışılır. Bundan sonra isə “atəşgədələr, fırtınalar yavrusu” Azərin düşüncələri verilir. Məlum olur ki, o, “Düşkün bəşərin eşqini, fəryadını inlər”, amma şeir vurğundur. İztirablardan bezərək bəşərdən uzaqlaşır, qəfəsi xatırlayan bir qülbəni özünə məkan seçir. Adamlar isə onu “sərsəm, dəli, xudbin” adlandırırlar. Azər Aya baxıb onunla birgə səfərə çıxır.

“Gecə aydınlığı və gün doğuşu” hissəsində Azər aydın və sərin bir yaz gecəsi sahil boyu hərəkət edir. Birdən onun qarşısında “Bu dənizdən doğan altın bir qız” peyda olur. Bu zaman dəniz sahilində rəsm çəkməyə hazırlaşan rəssam soruşur ki, sən kimsən? Azər ona belə cavab verir: “Mən yetişdim atəşlə su öpüşdüyü bir ölkədən”. Rəssam ona təklif edir ki, mən sənin



rəsmi yeni doğmuş günəşi seyr edəndə çəkmək istəyirəm. Rəssam çəkəndən sonra Azər bildirir ki, çox solğundur və orada sənətdən başqa hər şey vardır.

Sonra Azər rəssamla birgə şəhərə daxil olur və orada kim-səsiz bir qızcıgazu görüb ona bilgi öyrənməyi tövsiyə edir. Sonra isə əl açıb dilənən başqa bir uşağı isə Azər məzəmmətləyir.

Azər dolaşib gəzdiyi yerlərin birində məscidə rast gəlir. Şair buradakı hadisəni “Məsciddə” başlığı altında oxuculara təqdim edir. Azər məscidə girib buradakı adamlardan yalan eşidir və minbərdən enib gələn şeyxə deyir ki, “Ən gözəl dindir iştə dini-həyat”. Sonra isə camaata söyləyir:

*“Könlünüz cənnət istəyirsə əgər  
Xocanız başqa nəğmə bilməlidir.  
Mütəvəkkil duran bu məbədlər  
Hər kitabxanə, məktəb olmalıdır.  
O zaman fəzlü mərifət günəşi  
Ölgün, azğın cahanı hər süslər.  
Bu sönik torpağın bulunmaz eşi,  
Qurular hər bucaqda cənnətlər.  
O zaman qanlı, kinli qüvvətlər  
Səni dəhşətləriylə inlətməz.  
Şərəfin, mənliyin olub da hədər,  
Ayaq altında çeynənib getməz!..”*

Poemanın “Əsgərlər təlim edərkən” hissəsində Azər müxtəlif xarakterli adamları duyaraq şəhəri tərk edir və sahil boyunca bir bağçaya enir. Qarşıdakı xiyabanda isə əsgərlər təlim keçirlər. Burada yeddi tamaşaçının hər biri əsgərlərə baxıb ölüb-öldürməyi yamanlayır, cəlladlığı pisləyir, həmişə sülh olmasını arzulayır, zalım əllərin çoxluğundan şikayətlənir, böyük yanğınların qıgılcımdan törədiyini söyləyir, göylərə uçub bəşərin şərindən qurtarmaq istəyir, dərviş olub dünyadan uzaq düşməyin həsrətini ifadə edir. Azər də dərviş olmağın tərəfində durur. Bu hissə Azərin dediyi aşağıdakı misralarla bitir:

*“Quzu gördünmü sev, o, kin bilməz;  
Canavar qarşı gəlsə parçala, əz.  
Qüvvət üstündə varsa əqli-səlim,  
Sənə həp kainat olur təslim!”*

“Qərbə səyahət” hissəsində Azərin Qərbə doğru səyahəti təsvir edilir. Trenlə gedən Azər hər tərəfi seyr edir və hürrriyyət üçün mübarizənin vacibliyindən danışır. “Azad əsirlər” hissəsində əxlaqi məsələlərə toxunulur. “Kömür mədəninə”, “Mühacirlər yuvası”, “Nil yavrusu”, “Tısbağanın zövqü” hissələrində də Qərb aləmi təsvir edilir və Azər Qərbin “dumanlı, sisli” mühitindən Şərqə yola düşür. Sonra “Kor neyzən”, “Yaşamaq və yaşatmaq”, “Yurdsuz çocuqlar”, “Bayramdı”, “Lalə”, “Məzarlıqdan keçərkən”, “Dəniz kənarında”, “Vəhşi qadın”, “Köydə”, “Səlmanın səsi”, “Üsyan” hissələri verilir. Poema Azərin gənclik haqqında deydiyi aşağıdakı sözlərlə bitir:

*“Onlar güləcək, yüksələcəklər,  
Həp yüksələcək, həp güləcəklər.  
Onlar güləcək, güldürəcəklər  
Bizdən daha xoş gün görəcəklər!”*

## HÜSEYN CAVIDİN DRAMATURGIYASI

### 1. “ANA”

1910-cu ildə qələmə alınmış, 1913-cü ildə Tiflisdə çap edilmişdir. Nəzmlə yazılmışdır. 1 pərdəli dramdır.

İştirak edən şəxslər: Səlma (ana), onun oğlu Qanpolad, Qanpoladın nişanlısı İsmət (çərkəs qızı), İsmətin qardaşı Səlim, Səlimin arxadaşı gənc bir ləzgi, İsmətə vurulmuş dəliqanlı Orxan, Orxanın arxadaş və qonaqları İzzət, Murad.

Hadisələr Dağıstanda otlu və ağaclı bir bağçada cərəyan edir. Bağçanın kənarında fəqiranə bir evciyəz görünür. Uzaqda rəngarəng buludlar və yüksək dağlar nəzərə çarpır. Səlma üzünü göylərə – Tanrıya tərəf tutub deyir:

*“Ey mərhəmət kəni, ey ulu tanrı!  
Ey yerlərin, göylərin hökmdarı!  
İnayət qıl, yox başqa bir havadar,  
Yalnız varım-yoxum tək bir oğlum var...”*

Bu vaxt İsmət gəlib Qanpoladdan məktub gətirir. Məktubu oxutdurmaq üçün Səlma gedir, İsmət isə öz-özünə danışaraq, bir il nişanlı qalmasından, Qanpoladın gəlib çıxmasından və həyatından gileyənir:

*“Bəzənmiş bir gəlin kimi kainat,  
Fəqət mənim qəlbim açılmaz, heyhat!..”*

Bir azdan Orxan ilə İzzət gəlir. Onlar İsmət barədə danışirlar və Orxan onu necə ələ gətirmək barədə düşünür. İsmət bayıra çıxır və Orxanla qarşılaşır. Səlmanın evdə olmadığını görüb ona öz sevgisini bildirir. İsmət isə nişan üzüyünü göstərərək ömürlük ona bağlandığını bildirir:

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

Orxan İsməti hədələyir. İsmət isə onu yenə rədd edir. Orxan isə xəncəri onun qarşısına tullayaraq İzzətlə gedirlər. Bir azdan Səlim gəlib Qanpoladı soruşur. Sonra isə İsmətin halının nə üçün dəyişdiyini soruşur. İsmət bundan əvvəl olmuş hadisəni gizlədir. Birdən İsmətin gizlətdiyi xəncər düşür və Səlim daha da şübhələnir. Lakin İsmət Səlimə heç nə demir. Səlim isə ondan narahatdır ki, bəlkə İsmət özünü vurmaq istəyirmiş. Bir az sonra İsmət məcbur olaraq Orxanın ona eşq elan etməsini söyləyir. Səlim xəncəri götürüb *“Orxan istər xan olsun; istər sultan, Haqsızlıq əfv olunmaz heç bir zaman”* sözlərini deyərək uzaqlaşır.

Orxan və İzzət ağaclıqdan çıxırlar. Bir az keçməmiş Səlmanın gəldiyini görüb yenə ağaclığa çəkirlər. Səlma İsmətə gözyaşlıqlığı verir ki, bu gün, sabah Qanpolad gələcəkdir. Həm də bir həftəyə toy edəcəyini bildirir. İsmət bu məlumatı anasıgilə bildirmək üçün evlərinə yollanır. Səlma onların hər ikisinə xeyir-dua verir və evə daxil olur.

Orxan və İzzət yenə görünürlər. Onlar arasında Qanpolada qarşı çevrilmiş belə bir dialoq olur:

**“Orxan**

*Zərər yox, onu mən sağ qoysam əgər,  
Dünyada yox məndən alçaq bir nəfər.*

**İzzət**

*(Yana)*

*Mərd atalar bir məsəl söyləmişlər:  
“Daldan atılan daş topuğa dəyər”.*

Onlar ürəklərində bir intiqam hissi ilə gedirlər.

Səlma əlində məktub xeyli sevinir. Bu vaxt Səlim gəlib xəbər verir ki, Qanpolad artıq kənddədir. Səlma ona xoş xəbər üçün gümüş kəmər bağışlayır. Səlim gedir. Birdən tapança səsləri eşidilir. Murad əlində tapança gələrək Səlmadan imdad istəyir. Səlma onu öz evində gizlədir və deyir:

*“Allah şahid, mən onu verməm ələ.  
İnsaf yoxmu? Səlma ölməmiş hələ!”*

Səlim əlində xəncər gələrək qatilin harada olduğunu soruşur və söyləyir ki, buraya qaçan qatil Qanpoladı vurmuşdur. Qanpolad yaralı halda gəlir. Anasını dəhşət бүrüyür. İsmət də gəlib hönkür-hönkür ağlayaraq Qanpoladı qucaqlayır. Murad vəziyyətdən hali olub qaçmaq istəyərkən Səlma ilə qarşılaşır və Səlma ona deyir:

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

Murad sonra özünü vurmaq istərkən Səlma buna yol verməz. Murad gedər, əsər Səlmanın monoloqu ilə bitər:

*“Mərhəmət! Ya rəb, mərhəmət, inayət!  
Təhəmmül ver! Qalmamış məndə taqət;  
Ah, qəlbim az qalır partlasın allah!  
Allah, nə bədbəxt ana oldum... Eyvah!  
Həsrəti könlündə can verən övlad!  
Ah, qəhrəman oğlan, nakam Qanpolad!”*

## 2. “MARAL”

Əsər 1912-ci ildə qələmə alınmış, 1917-ci ildə Bakıda çap edilmişdir. Nəsrə yazılmışdır. 4 pərdəli faciədir.

İştirak edən şəxslər: ortaboylu, 48 yaşlı mülkədar Turxan bəy, Turxan bəyin hərəmi, 16 yaşlı Maral, Turxan bəyin oğlu, 27 yaşlı Cəmil bəy, ucaboylu, 45 yaşlı texnik (mühəndis müavini) Bəypolad, Bəypoladın həmsirəsi, 42 yaşlı Səltənət, Bəypoladın həmsirəzadəsi, 22 yaşlı Humay, dava vəkili, 36 yaşlı Nadir bəy, topçu alayına mənsub bir zabit, 32 yaşlı Çingiz bəy, Turxan bəyin əqrəbasından olan 25 yaşlı Arslan bəy, 70 yaşlı Qazı, ortayaşlı bir rus olan Doktor, haqq aşığı Aşıq Sultan, dindar bir qadın olan Nazlı, Turxan bəyin xidmətçisi, 30 yaşlı Bayram, Bəypoladın xidmətçisi cavan bir ləzgi.

**Birinci pərdə** Qafqasya şəhərlərinin birində baş verir. Turxan bəyin qəbul odası görünür. Divarda Şeyx Şamilin portreti ilə yanaşı böyük bir divar saati və ayna asılmışdır. Maral sol tərəfdəki qapıdan içəri girir və öz halından məmnun deyil. Sağ tərəfdəki qapıdan Nazlı daxil olur və onlar söhbət edirlər. Nazlı ona deyir ki, bahar çiçəklərinin olduğu və bülbül nəğmələrinin eşidildiyi bağçanı gəzsən könlün açılar. Maral cavabında bildirir ki, bu gözəl bahar məni sıxır, çiçəklərin rayihəsi sanki məni boğur. İki il əvvəl *“məsud bir göyərçin kimi saf və azadə yaşayırdım”*, Turxan bəy mənimlə evlənəndən sonra sıxıntılarım başlayıb.

Bu vaxt Bayram əsgərvari aşağıdakı marşı oxuya-oxuya onlara tərəf gəlir:

*“Mən bir türkəm, dinim, cinsim uludur;  
Sinəm, özüm atəş ilə doludur”.*

Bayram gedəndən sonra Turxan bəy gəlib Maraldan dalgınlıq və küskünlüyünün səbəbini soruşur. Maral isə yalnızlıqdan gileylənir. Turxan bəy cavabında deyir ki, Cəmil bəy gələn kimi evləndirəcəyəm. Onun nişanlısı isə sənin arxadaşın olar. Bu vaxt Bayram gəlib Nadir bəyin onu görmək istədiyini söyləyir. Maral gedir, Nadir bəy daxil olur. O, Turxan bəyin cavan bir qız almasını Cəmil bəyin yaxşı qəbul etməyəcəyini söyləyir. Nadir bəy *“çoluq-çocuq ağzına baxacaq deyiliz”* söyləyir və məlum olur ki, Cəmil bəy hüquq üzrə diplom alıb Barjomidə dincəlidir. Həmçinin əlavə edir ki, Cəmili evləndirmək istəyirəm. Turxan bəy öz həyat fəlsəfəsini də söyləyir: *“Heç bir hiss, heç bir qüvvət. Heç bir yer yox ki, orada altun, gümüş rol oynamasın. Əmin olunuz ki, dünyanın bütün izzəti – bütün səadəti ancaq para ilə əldə edilə bilir”*.

Bu sırada Bəypolad ilə Aşıq Sultan içəri girir, salamlşırlar. Hər üçü oturur, yalnız aşıq Sultan ayaq üstə durur. Bəypolad Cəmilin arxadaşı kimi onun haqqında xoş sözlər söyləyir. Həmin vaxt Çingiz bəy və Arslan bəy daxil olurlar. Çingiz bəy yarımşərxoş vəziyyətdə deyir: *“Dağ bizə gəlməzsə, biz dağın ətəyinə gedəriz”*. Çingiz bəy Bəypoladın Dağıstandan olduğunu bilib onlara böyük hörmət bəslədiyini söyləyir. Sonra isə Aşıq Sultandan xahiş edirlər ki, oxusun. O, sevgi barədə oxuyur və ətrafdakılar alqışlayırlar. Aşıq İskəndərlər və Çingizlərin qan tökməsi barədə oxuyanda isə Çingiz bəy bundan narazı qalır və deyir: *“Əcnəbilər böyük İskəndər, böyük Napoleon deyə öz qəhrəmanlarına abidələr yapdırır, heykəllər tikdirirlər. Fəqət bizlər! Bizlər isə Çingiz kimi cahangirlərə, Teymur kimi qəhrəmanlara xunxar, canavar deyə, ləkələmək istəyiriz!..”* Nadir bəy isə bildirir ki, *“əsl qəhrəmanlıq yara bağlamaqdadır, abad etməkdədir”*. Bəypolad Bayramın öz maaşını itirməsini eşidəndə ona sərt şəkildə bir şillə vurur, onun pulunu verər və sonra deyər: *“Nərdə boynu bükük və miskin bir*

*erkəyə rast gəlsəm, dərhal sinirlərimə toxunur, baxışus o adam türk qövmünə mənsub olursa!..”*

Müsafrilər gedəndən sonra Maral və Nazlı görünür. Maral yerdəki sarı bir gülü götürüb özünün taleyini onunla müqayisə edir. Sonra masa üstündə bir gümüş cığara qutusu görürlər. Üstündəki yazıdan bəlli olur ki, bu, Arslan bəyə məxsusdur. Nazlı sağ qapıdan çıxıb Arslan bəyi çağırmaq istərkən Arslan bəy sol qapıdan daxil olur. Maralın əlindəki gülləri alıb ona üstüörtülü şəkildə məhəbbət elan edir. Pərdə Maralın məhzun və yaralı bir səslə dediyi *“Ah, Arslan, Arslan, Arslan!..”* sözləri ilə bitir.

**İkinci pərdədəki** hadisələr iki həftə sonra Barjomidə baş verir. Cəmil bəy əlində bir kitab Bəypoladla birgə gəlir və uzaqdan eşidilən çoban tütəyinin və bülbül şaqırtısının sədələri altında söhbət edirlər. Onlar ətrafdakı təbiət mənzərələrini cənnətə oxşadırlar. Bəypolad bildirir ki, atası Turxan bəy onu qonşuluqdakı bir milyonçunun qızı ilə evləndirmək istəyir. O, kinayə ilə buna etirazını bildirir. Bu vaxt Bəypoladın bacısı Səltənət gəlir və söhbətə qoşulur. Bəypoladın digər bacısından – Humaydan söhbət düşür və nişanlısı Şahmarı xatırlayandan sonra Səltənət deyir: *“İndi hər hansı bir qıza baxsanız, ən birinci arzusu evlənəcəyi adamın zabit olmasıdır”*.

Bu vaxt yaxında tütəng açılır. Səltənət diksinir. Bəypolad və Cəmil isə səs gələn tərəfə baxır və sonra söhbəti davam etdirirlər. Cəmil bəy atılan tütənglə quşun öldürülməsinə heyfsilənir, Bəypolad isə onu başqa əsrlər adamı hesab edir. Bəypolad və Səltənət gəzməyə çıxırlar və Cəmil öz-özünə Humayı sevməsi barədə danışıq. Bu vaxt ormanın bir tərəfindən aşağıdakı türkü eşidilir:

*Alagöz bir mələk gördüm, vuruldum,  
Dərdə düşdüm, ah çəkməkdən yoruldu,  
Hənuz cavan ikən saraldım, soldum,  
Eşq atəşi hər an yaxıb canımı,  
Əlimdən aldı səbrü imanımı.*



*Bulunmaz olmuş dərdimin dərmanı,  
Fəryadım inlədir vəhşi ormanı,  
Gəzib alt-üst etdim bütün cahanı,  
Bir ağ gün görmədim, səfa görmədim,  
Heç bir gözəldə bir vəfa görmədim”.*

Cəmil bəy səs gələn tərəfə gedər və yerə uzanıb onu dinlər. Görər ki, oxuyan Humaydır. Humay Cəmili görüb yerdən qaldırar. Cəmil ona sevgi dolu ən xoş sözlər söylər. Humay isə deyir ki, mən səni qardaş kimi sevirəm. Cəmil diz çökərək onun əlini öpmək istərsə də, Humay geri çəkilər. Bu vaxt Bəypoladın xidmətçisi teleqram gətirir. Humay gəzinir. Teleqramdan məlum olur ki, Şahmardan Peterburqda sevdiyi bir rus qızı üçün intihar etmişdir. Pərdə onların Humaya başsağlığı vermək üçün getmələri ilə başa çatır.

**Üçüncü pərdə** üç ay sonra yenə Barjomidə vaqe olur. Sadə bir oda. İyul ayıdır. Cəmil xəstə yatır. Humay və Səltənət Cəmilin xəstəliyi barədə söhbət edirlər. Bəypolad gəlib onlardan Doktoru soruşur. Elə bu vaxt Doktor gəlir. Doktor xəstənin nəbzini yoxlayıb vəziyyətinin xeyli yaxşı olduğunu söyləyir və evdən çıxır. Bəypolad bundan narazı qalır. Bu sırada Bəypolada bir vizit kağızı gətirirlər. Məlum olur ki, gələn Cəmilin əqrəbasından olan advokat Nadir bəydir. Nadir bəy Cəmil bəyin halını görüb pərişan olur. Cəmil bəy isə onu tanımır və sayaqlayır. Bu vaxt Səltənət və Humay gəlirlər. Cəmil haqqında danışırlar. Humay gedəndən sonra Səltənət Humayın Cəmildən ötrü nə qədər narahat olduğunu söyləyir. Nadir bəy isə Bəypolada deyir ki, o, xəstədən çox, eşq divanəsidir və Cəmil bəy Humayı dəlicəsinə sevir. Elə bu zaman Cəmil bəy “Humay! Humay!” – deyər sayaqlayır. Hər ikisi onu heyrətlə dinləyirlər.

Səltənət süd içirmək üçün Humayı Cəmil bəyin odasına göndərir. Cəmil Humayı görüb heyrətlənir, həmçinin ona olan nisgilini bildirir: “Sənmi!? Humay, sənsənmi?!. Ah, yıxdığın heykəli tikməyəmi gəldin? Yoxsa İsa kimi ölü diriltmək

*istəyirsən?! Heç ölü dirilərmə, ya?” Humay isə onu sevdiyini etiraf edir. Pərdənin sonunda Bəypolad orada yığılmış adamları çağırمامışdan əvvəl Cəmil bəy deyir: “Xayır, xayır, sən bəşər deyilsən, Humay!.. Ah! Sən əcəlin pənceyi-qəhrində mələyən, fəlakət zəncirində inləyən bir əsiri qurtarmaq üçün allah tərəfindən göndərilmiş şəfqətli, mərhəmətli bir mələksən!..”*

**Dördüncü pərdə** birinci pərdədə olduğu kimi Turxan bəyin evinin təqdimi ilə başlayır. Sentyabr ayıdır. Cəmil bəy və Humay söhbət edirlər. Onlar Barjominin təbiəti ilə buradakı bağçanı müqayisə edir və sonra bağçada gəzişməyə başlayırlar. Salona Turxan bəylə Nazlı daxil olur. Turxan bəy Cəmilin milyonçu qızını burada qoyub Humayı gətirməsindən narazılığını bildirir. Turxan bəy qonşuya gedəndən sonra Maral gəlir və o isə Turxan bəydən narazılığını bildirir. Dəsmalı çıxarıb göz yaşını silmək istərkən dəsmalının arasından Arslan bəyin şəkli düşür. Bayram içəri daxil olub Arslan bəyin gəldiyini və Maral üçün indi fayton göndərəcəyini çatdırır. Maral qapıdan çıxarkən öz-özünə deyir: *“Ah, bu bayquş yuvasından qurtula bilsəydim...”*

Humay və Cəmil bəy əllərində çiçək dəmətləri gəlirlər. Turxan bəy də gəlir və onları görərək narazılığını bildirir və hamının onlar haqqında danışmalarını qınaq kimi qəbul edir. Nadir bəy isə onların açıq-saçıq hərəkətlərinə haqq qazandırır və deyir: *“Sağlam bir tərbiyəyə, sarsılmaz bir əxlaqa malik olan xanımların açıq gəzməsində heç bir məhzur görə bilmirəm. Bununla bərabər əcnəbilərdə olan mənasız sərbəstliyə də əsla tərəfdar deyiləm”*. Turxan bəy qadının sərbəstliyinə haqq qazandırmır. Bu vaxt Qazı gəlir və Turxan bəyə deyir ki, siz namuslu, heysiyyətli xanədanınızı ləkələmək istəyirsiniz, yəni *“Gəlinin islam qızı olduğu halda bir xristiandan seçilmir”*. Turxan bəyin əvəzində Nadir bəy Qazıya kəskin cavab verir və onların söhbəti kəskinləşir və Qazı hirsələ qapını çırpıb gedir.

Turxan bəy isə günahı Cəmildə görür. Bu vaxt Cəmil bəy gəlir və atasının tənələri qarşısında bu saat Humayla şəhərdən çıxacaqlarını bildirir. Humay da gəlib onlarla xudafizləşir və gedirlər. Sonra Maral xanımın qoşulub Arslan bəylə qaçaacağı Nazlıya məlum olur. Dindar qadın olan Nazlı bunun qarşısını almaq istəyir. Arslan bəyin gəldiyini bilən Maral Bayrama onu içəri buraxmamağı tapşırır və özü də iki fikir arasında qalır: *“Ah, aman, ya rəbbi! Hər iki tərəfim təhlükəli uçurum... Burada qalsam Turxan bəyin murdar nəfəsi, qoşulub qaçsam namus, iffət məsələsi məni bitirəcək, məni məhv edəcəkdir”*. Arslan bəy güclə içəri daxil olur. Maral onunla getməyə etiraz edir. Lakin qəfil içəri daxil olan Turxan bəy onların bu söhbətini eşidib Maralı revolverlə vurur. Arslan bəyi vurmaq istəyəndə revolver açılmaz. Arslan bəy isə Turxan bəyi xəncərlə qolundan yaralar. Maralın səsinə Humay gələr. Maral ölümqabağı anasına salam söyləməyi Humaydan rica edir. Pərdə və əsər Humayın *“Ah, Maral!.. Maral!.. Maral!..”* fəryadı ilə sona yetir.

### 3. “ŞEYX SƏNAN”

Əsər 1912-1914-cü illərdə qələmə alınmışdır. 1915-1916-cı illərdə Bakıda müxtəlif qəzetlərdə, 1917-ci ildə isə ayrıca kitab şəklində çap edilmişdir. Mənzum faciədir. 4 pərdədən ibarətdir.

Faciənin əvvəlində müəllif belə bir qeyd vermişdir: “*Şeyx Sənan*” *tamaşaya qoyulduğu zaman ikinci pərdənin birinci səhnəsi ilə ikinci səhnəsi bir yerdə təmsil edilir. Üçüncü pərdənin ikinci səhnəsi ilə sondakı əlavə isə bütün-bütünə atılır*”.

Əsərdə iştirak edən şəxslər: ağsaqqal və nurani bir mürşid Şeyx Kəbir, Şeyx Kəbirin ev işlərinə nəzarət edən bir ixtiyar Şeyx Əbuzər, Şeyx Kəbirin qızı Zəhra, Zəhranın rəfiqəsi, Şeyx Əbuzərin qızı Əzra, xoşsima bir tələbə olan 30 yaşlı Şeyx Sənan, Şeyx Sənanın yaxın arxadaşları: Şeyx Hadi, Şeyx Sədra, Əbülüla, ortayaşlı bir şəxs olan tək gözülü Şeyx Mərvan, Şeyx Mərvanın məsləkdaşı Şeyx Nəim, iki zahidməslək arxadaş: Şeyx Əbülləhyə, Şeyx Cəfər, iki dəliqanlı Oğuz, Özdəmir, Dərviş, gürcü qızı Xumar, Xumarın rəfiqəsi Nina, iki dəliqanlı: Anton, Simon, Xumarın atası Platon, Platonun xidmətçisi Serqo, keşiş Papas, iki kor ərəb, Dəvəçi, şeyxlər, müridlər, çocuqlar və başqaları.

**Birinci pərdə** iki səhnədən ibarətdir. Birinci səhnə Mədinədə Şeyx Kəbirin odasında olan hadisələrlə başlayır. Şeyx Əbuzər namazını bitirmiş və əlləri göyə doğru dua edir. Zəhra, Əzra və Şeyx Əbuzər söhbət edirlər. Zəhra Şeyx Əbuzərdən Şeyx Sənanı soruşur, o isə cavab verir ki, qonşular onun hər gün biyabana getdiyini bildirirlər:

*“Halı pəjmürdə, sanki bir məcnun;*

*Anlaşılmaz nədir məramı onun?!”*

Zəhra Şeyx Əbuzərin yenə Şeyx Sənanın dalısınca getməsini rica edir. Əzra Zəhranın gözəlliyini tərifləyir, Zəhra

isə 6 ildir ki vurulduğu Şeyx Sənanın ondan üstün olmasında ısrarlıdır. Bu vaxt Şeyx Sənanın gəldiyi görünür və Zəhra onları tək buraxmağı Əzradan xahiş edir.

Zəhra böyük bir təlaş içərisindədir. Şeyx Sənan daxil olub Zəhranı görəndə kimi halı dəyişir. Zəhra Şeyx Sənana sual verir, lakin cavabını almaz:

*“Söylə, Sənan, nədir bu müdhiş hal?*

*(Şeyx Sənan sükut edər.)*

*Nə bəla var başında? Söylə nə var?*

*(Şeyx Sənan cavab verməz.)”*

Şeyx Sənan isə bildirir ki, indi get, sonra anlısan.

Bu vaxt səhnədəki ikinci pərdə qalxar, bir az yüksəklikdə şairanə, cazibədar, behiştə bir mənzərə görünər. Orada incə qəhqəhələrlə gülüşüb gəzinən altun qanadlı mələklər arasında Xumar görünər və Şeyx Sənanı yüksəlişə səsləyər:

*“Şeyx, gəl-gəl! Sevimli Sənan, gəl!*

*Sana layiq deyil o yer, yüksəl!”*

Şeyx Sənan da heyrətə düşür və Xumarı özünə tərəf çağırır. Bütün bunları Zəhra görmür və məcnunanə bir hıçqırıqdan sonra baygın bir hala düşən Şeyx Sənanın başını dizi üstünə alır. Əzra, Şeyx Mərvan, Şeyx Əbuzər gəlirlər. Əzra və Şeyx Əbuzər Şeyx Sənanın halına acıdıqları halda, Şeyx Mərvan bunu hiylə adlandırır. Az sonra Şeyx Nəim də Şeyx Sənanın əleyhinə danışar. Şeyx Kəbir və Şeyx Hadi gələr və Şeyx Hadi Şeyx Sənanın başını qolları arasına alır. Şeyx Kəbir bunun səbəbsiz olmadığını söyləyir. Şeyx Hadi Şeyx Sənanın narahat olmasının səbəbini yalnız şübhədə görür. Şeyx Kəbir isə bu barədə söyləyir:

*“Şübhədir hər həqiqətin anası,*

*Şübhədir əhli-hikmətin babası”.*

Şeyx Kəbir Şeyx Sənanın nə baş verdiyini söyləməsini istəyir və deyir: *“Yaşamaqçün hicab qorxuludur, Utanlar pək az müvəffəq olur”.* Şeyx Sənan yerindən qalxaraq rəyasını

söyləyir və bu rüyada Gürcüstan mənim son mənzilim hesab edilir. Şeyx Kəbir deyir ki, sən böyük nüfuz sahibi olacaqsan, lakin “Səni alçaldan ehtiras olacaq”. Sonra Şeyx Kəbir Şeyx Sənanı belə səciyyələndirir:

*“Səni annən doğurdu Turanda,  
Yaşadın bir zaman da İranda.  
Kəsbi-ürfan için, fəzilət için  
Sonra İrani tərک edib gəldin.  
Ərəbistanı ixtiyar etdin,  
Gənc ikən kəsbi-iştihar etdin.  
Lakin ən son yerin, zəki Sənan!  
Olacaq son nəfəsdə Gürcüstan.  
Qapılıb hissə olmasan gümrəh,  
Olacaq məqbərən ziyarətğah”.*

Bu vaxt yenə ikinci pərdə qalxar, həmin behiştə mənzərə görünər. Xumarla Şeyx Sənan danışarlar. Şeyx Sənan onu qucaqlamaq istəsə də, müvəffəq ola bilməz. Birinci səhnə Şeyx Mərvanın Şeyx Sənan haqqında dediyi “*İştə divanədir o, divanə!..*” sözləri ilə bitir.

Birinci pərdənin **ikinci səhnəsi** Məkkədəki bir yolun təsviri ilə başlayır. Qara örtülü Kəbə görünür. Hadisə on il sonra baş verir. Şeyx Sədra və Əbülülə söhbət edir və istidən şikayətlənirlər. Hər ikisi çəkiləndən sonra Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim görünür və Zəhra haqqında danışirlər. Bu arada iki kor ərəb görünür. İkinci kor aşağıdakı misraları oxuyur:

*“Nə eşq olaydı, nə aşiq, nə nazlı afət olaydı,  
Nə xəlq olaydı, nə xaliq, nə əşki-həsrət olaydı.  
Nə dərd olaydı, nə dərman, nə sur olaydı, nə matəm,  
Nə aşyaneyi-vüslət, nə bari-firqət olaydı.  
Könüldə nuri-məhəbbət, gözümdə pərdeyi-zülmət...  
Nə nur olaydı, nə zülmət, nə böylə xilqət olaydı.  
Nədir bu xilqəti-bimərhamət, bu pərdəli hikmət?  
Bu zülmə qarşı nölur bir də bir ədalət olaydı.*

*Tükəndi taqətü səbrim, ədalət! Ah, ədalət!  
Nə öncə öylə səadət, nə böylə zillət olaydı”.*

Dəvəçi nə üçün gəldiklərini soruşanda Birinci kor deyir ki, ilac üçün Şeyx Sənanı görməyə gəlmişik. Bu zaman Şeyx Sənan müridlərlə gəlir, onu gören Zəhranın halı büsbütün dəyişir. Şeyx Sədra söyləyir: *“Hər kimin qəlbi korsa, keçmiş ola!.. Şeyx Sənanı anlamaz əsla”*. Şeyx Hadi isə hamıya bildirir ki, Şeyx Sənanın əsas məqsədi İslam dinini yaymaqdır. Bu vaxt iki kor ərəb gəlir və Şeyx Sənan onların görməməsini daha məqbul sayır: *“Nəyi görmək dilərsiniz, bilməm? Yanıyor zülm içində həp aləm”*. Zəhra Şeyx Sənanla vidalaşmağa gəlir. Birinci pərdə Şeyx Sənanın *“Əlvida!.. Əlvida!.. Gözəl Zəhra!..”* sözləri ilə bitir.

**İkinci pərdə** iki səhnədən ibarətdir. Birinci səhnə Tiflisdə kiçik bir dağ ətəyində mənzərəli bir yerin təsviri ilə başlayır. Bir tərəfdə Kür çayı, digər tərəfdə isə dağa doğru uzanan cığır görünür. Bahar mövsümüdür. Şeyx Sənan Şeyx Sədra ilə bərabər gəzişərək söhbət edirlər və Şeyx Sənan Qafqazın gözəlliyinə heyranlığını bildirir. Bu vaxt aşağıdan türkü eşidilir:

*“Uca dağlar aşdım, ormanlar keçdim,  
Gözəllər içində bir gözəl seçdim,  
Mən o gündən yaradana and içdim,  
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan.*

*Mənim yarım al yanaqlı mələkdir,  
Tazə açmış sevimli bir çiçəkdir,  
Qəhr olsun o qəhrəman ki, dönəkdir,  
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan”.*

Türkü qurtaran kimi Özdəmir və Oğuz görünür. Hər ikisi böyük hörmət və səmimiyyətlə Şeyx Sənan və Şeyx Sədranın əlini öpürlər. Onlar Şeyx Sənanı qonşu köyə getdiklərini söyləyirlər. Bu sırada ağ geyimli, nurani bir Dərviş görünür. Şeyx Sənan Dərvişə sual verər, lakin cavab ala bilməz:

*“Baba dərviş! Qılmayın, lütfən,  
Bizi məhrum feyzi-söhbətdən.  
(Dərviş sükut edər.)  
Kimsiniz? Məsləkü təriqətiniz  
Nə imiş? Söyləyin, rica edəriz.  
(Dərviş cavab verməz.)”*

Dərviş bildirir ki, *“Babam heyrət, anamdır şübhə”*. Sonra isə Şeyx Sənan deyir:

*“Əgər fəvqəlbəşər olmaq dilərsən,  
Kənar ol daima cinsi-bəşərdən!..”*

Dərviş uzaqlaşmış gedir. Şeyx Sənan yalnız qalır. Qızlar, uşaqlar, dəliqanlılar bir yerdə şərqi söyləyirlər. Şeyx Sənan sərsəm bir halda Dərvişin getdiyi tərəfə doğru irəliləyir. Dərvişin getdiyini söyləyirlər. Birinci səhnənin sonunda Şeyx Sənan hamını rədd edərək dalğın addımlarla onlardan uzaqlaşır.

İkinci pərdənin **ikinci səhnəsi** yol üzərində kiçik bir balkonun təqdimi ilə başlayır. Gündüzdür. Qarşıda hovuzlu, çiçəkli bir bağça görünür. Serqo türkü oxuyur və Anton əlindəki gül dəmətini Serqo ilə Xumara göndərir. Xumar isə onu qaytarır. Simon da Xumarın balkonuna baxıb onu sevdiyini bildirir. Xumar onu da rədd edir. Şeyx Sənan da yoldan ötürkən Xumara baxıb rüyada gördüyü qızın olduğuna şübhəsi qalmır. Platon yarımşərxoş halda içəridən çıxaraq qeyli-qala etiraz edir. Bu vaxt yoldan ötən Papas Platonla hal-əhval tutur. Nina bağça tərəfdən gəlir və Xumarın küskünlüyünə etirazını bildirir. Yəni Şeyx Sənan gəlir və Xumar ondan kimliyini soruşur. Şeyx Sənan cavab verir: *“Bəlkə məcnunam, eyləməm inkar, Bais ancaq o hüsnü-əfsunkar”*. Platonla Şeyx Sənan söhbət edirlər. Şeyx Sənan Platona da öz röyasını danışır və Platon bu qərara gəlir ki, o, Xumara vurulmuşdur.

Şeyxlər və müridlər gəlirlər. Şeyx Sədra axın-axın insanların Şeyx Sənanı görmək üçün gəldiyini söyləyir. Şeyx Sənan isə *“İstəməm, çəkilin!”* söyləyir. Sonra isə Xumarı



göstərərək deyir: “*Onun eşqilə iştə məcnunam*”. Papas ona şərab içirmək istəyəndə camaatın etirazına baxmayaraq içir. Sonra isə Papas Quranı yandıрмаğı ondan tələb edir. Şeyx Sənan buna etiraz etmir, çünki yanan “*kağız və mürəkkəbdir*”. Nəhayət, Xumara çatmaq üçün Şeyx Sənanın qarşısına iki il donuz otarmaq tələbi qoyulur. O, buna da razılıq verir. Hamı çəkilib uzaqlaşır. İkinci səhnə və bütövlükdə ikinci pərdə Şeyx Sənanın aşağıdakı sözləri ilə qurtarır:

*“Gediniz, gərçi hiylə ya təzvir*

*Sizcə xoş... mənəcə eşq yüksəkdir!..”*

**Üçüncü pərdə** iki səhnədən ibarətdir. **Birinci səhnə** payızda bir gecənin təsviri ilə başlayır. Ötən pərdədəki hadisələrdən il yarım keçmişdir. Uzaqda donuz damı göstərilir. Serqo türkü oxuya-oxuya Şeyx Sənanın yanına gedir. Onu şərab içməyə çağırır, lakin Şeyx Sənan razılıq vermir. Özdəmir və Oğuz bərabər gəlir, xurcunu boşaldıb sonra gedirlər. Bu arada Xumar və Nina əllərində bir qab yemək gəlirlər. Xumar yeməyi Serqoya verir, Şeyx Sənana hörmət etməyi tapşırır və geri qayıdır. Sonra Simon iki dəliqanlı ilə gələrək Serqoya pul verib Şeyx Sənanın üstünə hücum çəkmək, onu öldürmək istəyir. Serqo onları rədd edib sonra gəlmələrini söyləyir. Bu əhvalatı Özdəmir, Nina və Xumar kənardan seyr edirlər. Lakin Simon “*Mənəcə fürsət qanadlı bir quşdur, Kim ki əldən uçursa, sərxoşdur*” söyləyərək Şeyx Sənana hücum edəndə Özdəmir yetirib vuraraq xəncəri Simonun əlindən yerə salır. Dəliqanlılar Özdəmiri tuturlar. Bu sırada Oğuz gələrək hər iki dəliqanlının boğazından tutub sıxır. Sonra Simon və dəliqanlılar gedirlər.

Şeyx Sənan bu hadisədən xəbər tutur və özünü bu fəlakətlərin səbəbi hesab edir. Eyni zamanda Xumar yolunda hər bəlanı səadət, hər cəfanı məhəbbət sayır. Şeyx Sənan bağçanın bir tərəfinə gedərkən Anton arxadaşı ilə gəlir və elə zənn edirlər ki, Şeyx Sənan öz damının içərisində yatıb. Ona görə də dama od vururlar. Xumar və Nina buna heyrətlə baxırlar. Antongil

gedir. Xumar və Nina təlaş içərisində donuz damına yaxınlaşırlar. Xumar Şeyx Sənanın məhv olduğunu düşünüb huşunu itirir. Qəfil Şeyx Sənan bağçadan gələrək onların yanında görünür. Birinci səhnə Şeyx Sənanın monoloqu ilə bitir:

*“... Kim ki eşq atəşilə oldu hədə,   
 Onu yandırmaz öylə atəşlər...”*

Üçüncü pərdənin **ikinci səhnəsi** Mədinədəki hadisələrin təsviri ilə başlayır. Günəş yenicə doğmağa başlayır. Şeyx Hadi və Əbülbulə söhbət edir və Mədinəyə qayıtmalarından məmnunluq duyurlar. Əbülbulə Zəhranı sormağa gedərkən Şeyx Hadi əbasını üzünə çəkib uzanır. Bu sırada ikinci pərdə qalxır, Şeyx Sənan atəşlər və alovlar içərisində deyir:

*“Atəşi-eşq bir səadət imiş,   
 Bu da bir başqa dürlü cənnət imiş”.*

Bir mələk Şeyx Sənanın əlindən tutub kənara çəkmək istərkən səhnə aydınlaşır. Şeyx Əbuzər gəlir və Şeyx Hadi ilə Zəhra barəsində danışrlar. Onların söhbətindən Şeyx Sənanın da sabah gələcəyi bəlli olur. Şeyx Hadi gəzdikləri yerlər barədə məlumat verir. Şeyx Sədra gəlib Şeyx Sənanın Gürcüstanda onlardan ayrıldığını söyləyir. Şeyx Mərvan Şeyx Sənanın əleyhinə danışır, ancaq Şeyx Hadinin izahatından sonra hamı Şeyx Sənanın arxasınca getmək qərarını verir. Üçüncü pərdə Əbülbulənin dediyi bu sözlərlə bitir:

*“Bir həqiqətdir iştə, gözsüzlər,   
 Kor olur, nuri-həqqi görməzlər...”*

**Dördüncü pərdə** iki səhnədən ibarətdir. Birinci səhnə ikinci pərdədə olduğu kimi yol üzərində bir balkonun təsviri ilə açılır. May ayıdır. Dəliqanlılar çalib oynaya-oynaya yoldan keçirlər. Onlara tamaşa üçün Nina və Xumar balkona çıxırlar. Nina Xumara çıxıb gəzməyi təklif etsə də, Xumar hüzn və kədər içərisində olduğunu söyləyir. Bu vaxt qızlar, çocuqlar və dəliqanlılar şərqi oxuya-oxuya gəlib keçərlər. Bu vaxt Xumarın atası ilə Papas gələr və Xumar Papası xəyanətkar adlandırır. Məlum

olur ki, Simon ölmüşdür. Papas bildirir ki, o, Xumarın eşqindən intihar etmişdir. Platon Xumarı Şeyx Sənana verəcəyini deyəndə Papas etiraz edir.

Bu sırada Şeyx Sənan saçı-saqqalı ağarmış halda və əlində çoban dəyənəyi bağça tərəfdən görünür və düşüncəli addımlarla balkona doğru irəliləyir və Xumarla söhbətləşirlər. Xumar ondan nə istədiyini deməsini xahiş edəndə Serqo gəlib bir yığın insanın – əski yoldaşlarının onu görmək istədiklərini söyləyir. Şeyx Sənan onları görmək istəmədiyini bildirir və deyir ki, ən böyük səadətım Xumarın yolunda məhv olub getməyimdir. Bu vaxt Papas, Platon və Nina balkona çıxırlar. Papas Şeyx Sənanı ittiham edir ki, o, yenə Quran oxuyur, namaz qılır və boynundakı xaçı qırıb atmışdır. Papas Platon və Xumarı dərhal evə aparar, balkonda yalnız Nina qalar. Şeyx Sənan Xumarı çağırar və sonra mütərəddid və məcnunənə addımlarla çəkilib gedər. Xumar isə yola doğru enərək Şeyx Sənanı izlər. Bu vaxt bütün şeyxlər və müridlər yolun sol tərəfinə çıxarlar. Hamı Şeyx sənani soruşar. Birinci səhnə Ümum insanların dediyi aşağıdakı misralarla bitir:

*“Gedəlim, haydı durmayın, gedəlim!”*

*Gedəlim, şeyxə can nisar edəlim...”*

Dördüncü pərdənin **ikinci səhnəsi** Kür sahilinin təsviri ilə başlayır. Şeyx Sənan əlində dəyənək, saçları dağınıq və düşüncəli halda qaya başında görünür. Bu sırada nurani Dərviş ağaclıqdan çıxar və Şeyx ürkək bir halda Dərvişə baxar. Dərviş niyə bu hala düşdüyünü soruşur və o isə cavab verir ki, indi hamı mənim pərəstişkarım olub. Ona tərəf gələn adamları görəndə Dərviş onlardan intiqam hissi gəldiyini söyləyir, dinin isə ixtilaf mənbəyi olduğunu bildirir. Bunu eşidən Dərviş deyir:

*“Din bir olsaydı yer üzündə ağar,*

*Daha məsud olardı cinsi-bəşər”.*

Dərviş Şeyx Sənanı diqqətlə süzüb onda əhli-hal əlaməti olduğunu nəzərə çatdırır. Xumarın gəldiyini görüncə Dərvişin çəkilməsini tələb edir. Xumar Şeyx Sənanla qaçıb qurtulmaq

barədə danışır. Gələn adamlar Şeyx Sənanı qayanın təpəsində görürlər. Şeyx Sənan onları rədd edir. Şeyx Sədra onun enib gəlməsini deyəndə Şeyx Sənan belə cavab verir:

*“Yüksələn məhv olar, fəqət enməz!*

*Nuri-həqq daima yanar, sönməz!”*

Sonra isə bildirir ki, məni kim sevirsə, yüksəlsin. Papas, Platon və gürcülər də qayanın üzərində görünürlər. Xumar Şeyx Sənanın qolları arasına sığır. Papas və Platon nə qədər çağırırlarsa, Xumar Şeyx Sənanla qalacağını bildirir. Hücumları görəb hər ikisi əl-ələ verib Kür çayına atılırlar. Pərdə Platonun *“Heyhat!”* sözü ilə bitir.

Əsərin axırında **“Əlavə”** adlı hissə verilmişdir. Aydın bir may gecəsidir. Kürdən azca uzaqda çiçəkli bir dağ kəməri görünür. Şeyx Sənan Xumarı qolları arasında tutmuş olduğu halda yorğun addımlarla dağın təpəsinə çıxmaq istər. Xumarın duyğusuz, hərəkətsiz vücudunu yerə buraxır və başını dizi üstünə alaraq dağın saçlarını oxşamağa başlar. Şeyx Hadi gəlib Şeyx Sənana getməyi təklif edir və sonra Xumarın nəbzini yoxlamaq istəyəndə Şeyx Sənan ona bir şillə vurur. Şeyx Hadi deyir ki, artıq o ölmüşdür. Şeyx Sənan yenicə gələn Şeyx Mərvanı da təhqir edir. Sonra Xumarı oyatmaq istəyir. Xumar ayılmayanda özü də huşunu itirir və ölür. Dərviş Xumarla Şeyx Sənanın göydə uçduğunu söyləyir. Heç kəs buna inanmır və bu vaxt Dərviş deyir:

*“Hər kimin korsa qəlbi, vicdanı,*

*Edəməz dərk o nuri-yəzdanı”.*

Bu sırada ikinci pərdə açılır. Xumar ilə Şeyx Sənanın qol-qola olaraq buludlar içində uçuşduqları görünür. Hamı onlara baxır. Əlavə və ümumiyyətlə əsər Ümum adamların dediyi aşağıdakı misrələrlə bitir:

*“Yüksəldilər, yüksəldilər,*

*Cənnətdə rahət buldular.*

*Yüksəldilər, yüksəldilər,*

*Qeyb oldular, qeyb oldular”.*

#### 4. “ŞEYDA”

Əsər 1913-cü ildən əvvəl qələmə alınmış və 1916-cı ildə çap edilmişdir. Nəsrə yazılmışdır. 5 pərdədən ibarət faciədir.

Əsərdə iştirak edən şəxslər: mətbəə müdiri Məcid əfəndi, onun oğlu Əşrəf, mühərrirlər Şeyda Rəmzi və Rauf, alman rəssam Maks Müller, Müllərin qızı Roza, Rozanın anası Mariya, baş mürəttib Məsud, mürəttiblər Qara Musa, Yusif və başqaları.

**Birinci pərdə** mətbəyə məxsus böyük bir müdiriyyət odasının təsviri ilə başlayır. Divarlarda təqvimlər, xəritələr, teleqraf kağızları və məktublar asılmışdır. Masalar üzərində kitablar, risalələr, məcmuələr və qəzətlər vardır. Qışdır. Rauf və Şeyda mətbəə işlərinin çətinliyindən söhbət edirlər. Lakin Şeyda mühərrirlikdən deyil, həyatdakı boşluqdan, həyatdakı mənasızlıqdan üzüldüyünü bildirir: *“Könlümü sevindirməyə heç bir hiss, heç bir qüvvət yox. Ruhumu güldürəcək heç bir ümid, heç bir təsəlliyyət yox... Xəyalımı oxşayacaq bir şölə, bir yıldız arayıram da bulmayıram. İntihar edib də qurtulmaq istəyirəm, heyhat! Ona da müvəffəq olmayıram”*. Rauf ona təsəlli verir.

Bu sırada məktəbli qişafətində olan Roza daxil olur. Roza ilə Şeyda dəniz gəzintisinə çıxmağı qərarlaşdırırlar. Sonra Əşrəf gəlir. Şeyda mətbəə müdiri Məcid əfəndinin oğlu Əşrəflə rəssam Maks Müllərin qızı Rozanı tanış edir. Maks Müller evlərində bir otaq boşaldığı üçün Şeydanı orada qalmağa dəvət edir.

Məcid əfəndi Maks Müllərlə xüsusi bir işi olduğunu söyləyir və onlar Roza ilə birgə mağazaya gedirlər. Əşrəf Rozanı süzərək onun lətafət və cazibəsinə heyran qaldığını bildirir. Şeyda onun sözlərini təsdiqləyir. Bu sırada Qara Musa və vərəm xəstəsi olan qardaşı Yusif daxil olur. Rauf və Şeyda onlarla hal-əhval tutur. Bu arada mürəttiblər və Məsud gəlir. Onlar narazılıqlarını bildirərək işin ağırlığından və nəticəsiz olmasından danışırlar. Şeyda işçiləri özlərini müdafiə etməyə çağırır. Bir

azdan işçilər marş oxuyurlar. Həmin marşın mətbəədə çap olunduğunu bilən Məcid əfəndi Şeydanı işdən çıxarır. Bir əli mətbəədə yaralanmış Musanın isə tək əllə işləyə bilməyəcəyini görərək “Tək əldən səs çıxmaz” deyib onu da uzaqlaşdırır. Pərdə Musanın Məcid əfəndiyə söylədiyi “*Ah, alçaq, vicdansız!..*” sözləri ilə bitir.

**İkinci pərdə** Şeydanın kiçik və sadə bir odasının təsviri ilə başlayır. Aydınlıq bir gecədir. Raufla Məsud pəncərəyə yaxınlaşıb Şeydanı çağırırlar. Onlar Şeydanı tapa bilməyib gedirlər. Sonra Mariya Əşrəfi Şeydanın odasına dəvət edir. Oda dağınıq vəziyyətdədir. Roza söyləyir ki, Şeyda işdən çıxarılandıqdan sonra içki düşkünü olmuşdur. Əvvəlcə Mariya, sonra isə Roza çıxır. Əşrəf tək qaldığı zaman Şeyda gəlir. Əşrəf Şeydanı və Rozanı sabahkı bir may gəzintisində dəvət edir və sonra Roza ilə bərabər çıxır.

Bu vaxt bayırdan Məsud Şeyda ilə salamlaşır. Şeyda Məsudu və yanındakı mürəttibi evə dəvət edir. Mürəttib söyləyir ki, Məcid əfəndi adamlara “göz verir də, işıq vermir”. Onlar Məcid əfəndiyə veriləcək tələbnaməyə baxır, tələbnaməni qalmaq üçün Şeydaya verir və gedirlər. Şeyda pəncərəni açarkən bağçada Rozanı görür. Roza ona söyləyir: “*Bu gecə səndə ağlar gözlü bir öksüz ruhu, pürşikəstə bir şair iztirabı var*”. Şeyda isə ona cavab verir ki, “*Olsa-olsa, məndə ancaq sərsəri bir məcnun qəlbi, fələkzadə bir aşıq hissi ola bilər*”. Əşrəf gəlib hamı ilə sağollaşır və gedir. Pərdə Rozanın onun yenə gəlməsi barədə arzusu, Əşrəfin razılıq verməsi və Şeydanın qapını örtüb qısqanc və məyus bir vəziyyətdə olması ilə bitir.

**Üçüncü pərdə** bağçanın təsviri ilə başlayır. May ayıdır. Şeyda yaşıl çəmən üzərində uzanmış halda görünür. Qara Musa onun yanından keçib gedəndə Şeyda Musanı səsləyər. Musa isə ona cavab verir ki, “*Mən artıq bildiyin Musa deyiləm. İndi mənə səfillər kralı, sərsərilər sultanı derlər*”. Musa paltosunun

cibindəki tapançanı göstərərək bir tülkü ovlayacağını bildirir və gedir.

Bu sırada mürəttiblərin marş söyləyərək yaxınlaşdıqları görünür. Sonra onlar bir tərəfdə oturlar. Raufla Məsudun söhbətindən bəlli olur ki, artıq Yusif ölmüşdür. Əşrəf və Roza gələrək gəzişirlər. Xanəndə mahnı oxuyur və mürəttiblər ona qoşulurlar. Şeyda Əşrəf və Rozanın söhbətini dinləyir. Şeyda fəryadla Rozanı çağırır və uzaqlaşır gedər. Qarşıdan qəhqəhələr eşidilər. Musa qəfil çıxıb tapançanı Əşrəfə tuşlayır. Əvvəlcə atıb Əşrəfin qolunu yaralar. Roza ikisinin arasına girər. Atılan ikinci güllə Rozanın köksünə dəyər. Pərdə Rozanın “*Ah, annəciyim!..*” sözləri ilə bitir.

**Dördüncü pərdə** xristian məzarlığında Mariyanın matəm libasında göstərilməsi ilə başlar. Müllər də onun yanındadır. Bu arada türkü səsi eşidilər. Onlar uzaqlaşır gedəndən sonra Raufla Məsud gəlir. Onlar Rozanın ölümündən və Şeydadan danışirlar. Əşrəfin də hər gün buraya gəldiyini bilən məzarçı onlara bu sözləri deyir: “Nərdə bir şaşqın, sərsəri varsa, həp buraya toplaşır”. Rauf və Məsud Şeydanı burada görməyib onu axtarmağa gedirlər. Bu vaxt Musa məzarçı odasından çıxır, onlara baxıb yenə odaya qaydır. Bu arada Məcid əfəndi gəlib məzarçıdan odada kimin olduğunu soruşur. Musa özü onun qarşısına çıxar. Sonra isə revolveri çıxarıb Məcid əfəndini köksündən vurur. Məcid əfəndi arxası üstə düşər.

Əşrəf Rozanın qəbrini ziyarətə gələrkən Şeyda da başıaçıq, saçları dağınıq halda yan tərəfdən qarşısına çıxar. Onlar bir-biri ilə danışarkən qurşun açılar, amma heç birinə dəyməz. Şeyda Musanın Əşrəfi vurmasına imkan vermir və deyir: “*İnan ki, əfv etmək, intiqam almaqdan daha müdhişdir*”. Musa təkrar tapança ilə nişan almaq istəyərkən Rauf, Məsud və məzarçı yaxınlaşar, onu vurmağa qoymazlar. Musa isə deyir: “Fəqət ilanı öldürüb də yavrusunu buraxmaq sərsəmlik deyilmi

ya?” Onlar getmək istəyərkən Rozanın xəyalı Şeydaya görünər və o, sürətli addımlarla ona doğru irəlilər.

Pərdənin sonunda Musa və məzarçı polislər tərəfindən qolu bağlı gətirilər.

**Bəşinci pərdə** həbsxananın təsviri ilə açılır. Həbsxana odasının bir tərəfində Raufla Məsud yatır, digər tərəfində isə Şeyda öskürüb inildəyir. Hər üçü dustaq qiyafətindədir. Şeyda sayıqlayır. Raufla Məsud dəhşətli bir inqilab olacağı barədə söhbət edirlər. Şeyda pəncərəni açıb Rozanı səsəyir. Bu vaxt Qara geyimli mələk görünərək onu xilas etmək üçün gəldiyini söyləyir və sonra Rozanın xəyalı ilə birgə qeyb olub gedirlər. Bu arada Rauf durub Şeydanın açdığı pəncərəni örtər və yenidən yatar.

Bu sırada Qara geyimli mələk yenidən görünər. O, Şeydaya bildirir ki, Şeydanı başqa aləmlərə aparmaq üçün gəlmişdir. Sonra yenə deyir: *“Əvət, mən çox anaları yavrusuz, çox yavruları anasız qoydum. Bir diyyün, yas olursa mənim əlimlə olur. Bir məmləkət padşahsız qalırsa, yenə səbəb mənim. Əvət, bir çoxlarını eşindən ayırdım. Çox aşıqləri sevgisinə həsrət qoydum. Lakin, lakin sizi ayırmaq deyil, biləks əbədi bir eşqlə, sönməz bir məhəbbətlə qovuşdurmaq istərim”*. Şeyda yenə Rozanın xəyalını görür və bir azdan arxası üstə düşərək təslimi-ruh edər.

Səhər açılır. Rauf və Məsud qalxırlar. Uzaqdan Marselyozu andıran marş eşidilir. Pərdə və bütövlükdə əsər Qara Musanın Şeydanın ölümü ilə bağlı həyəcanlı sözləri ilə bitir.



## 5. “UÇURUM”

1917-ci ildə qələmə alınmış, 1926-cı ildə Bakıda nəşr edilmişdir. Mənzum pyesdir. 4 pərdədən ibarət faciədir.

Əsərdə iştirak edən şəxslər: rəssam Cəlal, Cəlalin hərəmi Gövərçin, Gövərçinin babası, yəni atası Uluğ bəy, Gövərçinin qardaşı tələbə Yıldırım, Uluğ bəyin köy işlərinə baxan Aydəmir, mütəfəkkir bir gənc Əkrəm, gözəl və işvəkar bir fransız qızı Anjel, soluq çöhrəli bir fransız Edmon, dayə və xidmətçilər.

**Birinci pərdə** Cəlalin İstanbuldakı kitabxanasının təsviri ilə başlayır. Divarlara dəyərli lövhələr, tarixi rəsmlər asılmış, masa üzərində məcmuələr, kitablar, heykəlciklər görünür. Gövərçin pəncərədən dənizi tamaşaya dalar həzin bir ahənglə kədərli şərqi söylər. Cəlal gələrək Gövərçinin niyə belə küskün olduğunu soruşar. Gövərçin isə Cəlalin getməsindən pərişan olduğunu bildirir. Cəlal isə söz verir ki, həmişə onun haqqında düşünəcək:

*“Əsla tapındığım mələkdən dönməm,  
Səndən başqa bir kimsəni düşünməm”.*

Bu sırada Yıldırım daxil olur və onun pərişanlığından narahat olduğunu bildirir. Aydəmir, sonra isə Əkrəm gəlir. Yıldırım ona bildirir ki, biz Fransaya getməyə hazırlaşırıq. Mən oranı gəzəcəyəm, Cəlal isə maraqlı bir rəssam kimi həm Parisi, həm də İtaliyanı gəzmək, yeni əsərlər yaratmaq istəyir. Əkrəm onlara belə bir cavab verir:

*“Əvət, bu çox gözəl düşüncə, lakin  
Səyahətdən zövq alan bir türk için  
Kırım yalıları, İdil boyları,  
Qafqaz dağları, şanlı türk soyları,  
Birər sərgidir – seyrinə doyulmaz,  
Gənc bir rəssam üçün dəyərsiz olmaz”.*

Yıldırım cavab verir ki, Cəlal xəyal düşkünüdür, onun son əsərlərində xəyal şəhpəri çırpınır, ən şah əsəri isə rəyada bir mələyin gülümsəməsini təsvir edən tablodur. Əkrəm isə Cəlalin rəsmlərini seyr edəndən sonra bildirir ki, mən elə bir rəssam olsaydım Məhəmmədi Hira dağında çəkərdim. Sonra isə Cəlal və Əkrəm pəncərədən görünən Ay haqqında danışırlar. Bu vaxt piano çalınır, vaxtilə Gövərçinə vurulan Əkrəm salona keçib Gövərçinin çaldığını görür və həyəcanlanır.

Uluğ bəy Aydəmirlə daxil olurlar. Uluğ bəy Gövərçinin pərişanlığından narahatdır və Gövərçinin bu işə mane olmamasını istəyir. Cəllalla Gövərçin xudahafizləşirlər. Əkrəm bildirir ki, iki ay sonra mən də ya Parisə, ya da Berlinə gələcəyəm. Uluğ bəy onlara uğurlar diləyir. Pərdə Əkrəmin “*Gövərçin! Ah, gözəl, füsunkar mələk!..*” sözləri ilə başa çatır.

**İkinci pərdədəki** hadisələr beş ay sonra Parisdə baş verir. Cəlal pəncərə önündə böyük bir rəsmə diqqətlə baxıb düşünür. Bu vaxt Anjel şərqi söyləyə-söyləyə içəri daxil olur. Onlar sevgi macərəsində bulunurlar. Xidmətçi qız Əkrəmin gəldiyini deyəndə Anjel öz odasına keçir və Əkrəm avropalı qiyafətində daxil olur. Anjel barədə söhbət edirlər. Cəlal onun nazlı bir mələk, bir lətif çiçək olduğunu söyləsə də, Əkrəm bunları qəbul etmir. Cəlal isə Anjeldən ayrılmayacağını bildirir. Axırda Cəlal üzr diləmək istəyəndə Əkrəm ona belə cavab verir: “*Üzrün suçundan bətər!*”

Sonra Anjellə *Edmonun* sevgi macərələri təsvir olunur. Anjel Cəlalin, moskvalı bir qrafın, İranlı bir şahzadənin bağışladığı hədiyyələri Edmona göstərir. Edmon çıxandan sonra Cəlal gəlir. Anjel həmişə onunla birgə olacağını bildirir. Xidmətçi qız Yıldırımın gəldiyini deyəndən sonra Anjel öz otağına keçir. Yıldırım sabah Parisdən gedəcəyini bildirməklə yanaşı Gövərçinin uşağı ilə birgə çəkdiyi şəkli ona verir. Cəlal öz otağına keçən kimi Anjel daxil olur və Yıldırıma öz sevgisini bildirir. Cəlal Gövərçinə yazdığı məktubu və təzə çəkdiyi tablonu gətirib

Yıldırıma göstərir. Yıldırım isə hər ikisinin əlini sıxıb ayrılır. Cəlal Anjeli qolları arasına alıb öpmək istəyərkən gözlərinə Gövərçinin xəyalı görünür. O, Anjeli buraxıb “Gövərçin, ah, Gövərçin!..” deyərək hıçqırır düşür. Pərdə Anjelin “*Aman, nə dəhşətli hal!..*” sözləri ilə başa çatır.

**Üçüncü pərdə** iki səhnədən ibarətdir. **Birinci səhnə** İstanbulda baş verən hadisələri əks etdirir. Balkonun Bosfora uzanan bir salon təsvir olunur. Gövərçin titrək bir ahənglə şərqi söyləyir. Yıldırım ağlayan Gövərçinə təsəlli verir və gətirdiyi məktubu ona uzadır. Bu vaxt əlində yol çantası Aydəmir, sonra əlində əsa, qolunda yaz paltosu Uluğ bəy gəlir, Gövərçinə təsəlli verir. Əkrəm də gəlir və Yıldırımla Cəlalin azgınlığı barədə söhbət edirlər. Bu vaxt Aydəmir gəlib Cəlalin gəldiyini söyləyir. Cəlal Anjelin də bir müsafir kimi gəldiyini söyləyir. Əkrəm və Yıldırım bundan narahət olduqlarını bildirirlər. Yıldırım Anjeli görəndə onu qucaqlayıb öpür və Anjel Yıldırımın dəyişdiyinə heyrətlənir. Birinci səhnə Yıldırımın Anjelə dediyi məhəbbət dolu sözlərlə bitir.

Üçüncü pərdənin **ikinci səhnəsi** də həmin yerdə baş verir. Cəlal salonun ortasında yarımşəxş bir halda siqaret çəkir. Yıldırımla Əkrəm daxil olur. Onlar Əkrəmin İstanbulu – şəhəri tərk edib köyə getməsi barədə danışirlər. Əkrəm deyir:

*“Köy həyatı gurultusuz bir həyat;*

*Orda bütün xilqət, bütün kainat*

*Təsliyəət şəhpərilə ruhu oxşar.*

*Köydə insan daha qayğısız yaşar”.*

Cəlal isə şəxşə qəhqəhələrlə uçmaq istədiyini bildirir. Yıldırım və Əkrəm çıxmaq istəyərkən Gövərçin məhzun və pərişan halda daxil olur. Gövərçin özünü məhv etməsindən danışır, Əkrəm isə ona təsəlli verərək Bosfora tamaşa etməyə çağırır. Əkrəm onu öpmək istərkən Gövərçin geri çəkilib qəti etiraz edir və özünü Bosforun qoynuna atacağını bildirir:

*“Xayı, heç bir təsəlli istəməm, ah!  
Artıq yetər, mənimçin ən son pənah  
İştə Bosforun şafqətli qucağı!  
İştə qayğısız qurtuluş ocağı!  
Əvət, ta əskidən bir çox məsumlar,  
Mənim kimi bəxti dönmüş məzlumlar,  
Həp bu Bosfora etmiş də iltica,  
Rahətlə dalmış əbədi uyquya”.*

Onlar söhbət etdiyi zaman Cəlal gəlir. Gövərçin digər odaya keçəndə Əkrəm Cəlala Anjeldən uzaqlaşmağı məsləhət görür və sonra hər ikisi bərabər çıxarlar.

Yıldırımla Anjel sağ tərəfdən daxil olurlar. Onlar sevgi bərədə söhbət edirlər. Anjel yenə də təəccüblə Yıldırıma deyir: *“Sən ki, daim eşqə gülərdin; neçin, Neçin böylə birdən-birə dəyişdin?”* O isə Anjelin gözəlliyinin əsiri olduğunu bildirir və Anjeli qolları arasına alıb balkona keçər. Gövərçinlə Aydəmir daxil olub həmin mənzərəni seyr edər, Anjel və Cəlal bərəsində danışarlar. Sonra onlar bir odaya, Yıldırım isə başqa odaya keçər. Cəlal gəlib Anjeli yaxalar, Anjel isə Cəlalin məsum bir çocuq olduğunu söylər. Cəlal *“Başından çıxmalı boş düşün-cələr; Yetər, yetər, bunca sapqınlıq yetər!..”* sözləri ilə hədələyir və gedir. Anjel onun arxasınca laübalı və istehzal qəhqəhələrlə gülməyə başlar.

Bu vaxt Edmon gəlir və Anjel buna xeyli təəccüblənir. Edmon onunla bir az əylənmək arzusunu bildirir və Anjeli öpmək istəyir. Anjel başqa gün görüşməyi təklif edir və Edmon bununla razılaşıır və gedir. Yıldırım Anjellə balkonda söhbət edərkən Edmon təkrar salona girib onları dinlər. Anjel Yıldırımdan xahiş edir ki, dərhal onu bu evdən çıxarsın. Yıldırım onunla birgə çıxırlar. Edmon arxadan onları izləyir və hədələyir.

Gövərçin uşaq qucağında salona daxil olur. Aydəmir gələrək Gövərçinə bildirir ki, Anjel Yıldırımla dəf olub getdilər və özü də onları izləməyə başlar. Cəlal konyak içə-içə gəlir və

Gövərçinin nə üçün müztərib olduğunu soruşur və onu Əkrəmlə məhəbbət macərəsində olmasına görə günahlandırır. Gövərçin isə bunu rədd edir. Balkona çıxanda aşağıda Anjeli görür və onun dalısınca getmək istəyəndə Gövərçin çocuğu ona uzadaraq getməsinə mane olur. O, Gövərçini itələyir, uşaq əlindən düşür. Pərdə Gövərçinin *“Ah, qatil!..”* sözləri ilə bitir və o, huşunu itirib yerə yığılır.

**Dördüncü pərdə** köyün təsviri ilə başlayır. Burada da evin balkonu vardır. Payıza məxsus çiçəklər və ağaclar vardır. Yıldırım Anjel ilə görünür və öz doğma yurdunu ona təqdim edir. Bu vaxt görünməz bir guşədən həzin bir ahənglə Gövərçinin şərqişi eşidilir:

*“Gövərçinim, Gövərçin,  
Ağlaram için-için,  
Mən bu qara bəxt ilə  
Neçin doğdum, ah, neçin!?”*

Yıldırım Gövərçinin səsinə tanıyır. Uluğ bəy də dalğın bir halda balkona çıxır və onu dinlər. Sonra Gövərçinə nəsihət və məsləhət verir. Aydəmir gəlib Yıldırımla Anjelin burada olduğunu bildirir. Hətta Cəlalı da görmüşlər. Əkrəm gələndə Uluğ bəy yerindən qalxar, son dərəcə səmimiyyətlə Əkrəmin əlini sıxar. Onlar dünya haqqında, keçmiş və gələcək barədə danışırlar. Yıldırım gələndə isə Uluğ bəy onu məzəmmət edir. O isə bildirir ki, gördüyü işlər yalnız Gövərçinin taleyi və xilası üçündür. Yenə də Gövərçinin səsi eşidilir:

*“Söndü parlaq əməllər,  
Mən ağlaram, el gülər;  
Yaralı, məhzun könül,  
Həp çırpınar, həp inlər”.*

Gövərçin onlara yaxınlaşanda Cəlal da görünür və ondan əfv olunmasını xahiş edir. Gövərçin isə bağışladığını söyləsə də, bildirir ki, gəl, köksümü parçala, çünki o günahsız körpəm indi məzarda məni gözləyir. O, Cəlalı rədd edərək içəri girir. Bu

zaman Anjel yan tərəfdən çıxaraq Cəlalla üz-üzə gəlir, Cəlal onu şeytan adlandırır və sonra uzaqlaşır.

Yıldırım Anjellə qarşılaşır. Anjel Yıldırımın onu hədələdiyini görüb qorxuya düşür. Yıldırımın fikri isə qətidir: “*Zənn edərsəm artıq əl verir sükut, Mələk də olsan unut məni, unut!*” Sonra içəri girir. Edmon ağaclar arasından çıxaraq onu atdığı üçün Anjeli töhmətləndirir və intiqam duyğusu ilə yandığını bildirir. Anjel isə deyir: “*Öylə isə gəl, gəl də, məhv et məni, Gəl intiqam al da, ovut könlünü...*” Edmon sinirli halda onu aparır.

Yıldırım Anjeli İstanbula özü aparacağını bildirəndə Uluğ bəy söyləyir ki, o, bir fransızla sovuşub getdi. Bu vaxt Cəlal təpə başında görünür və Gövərçinə deyir:

*“Qartaldan ürəkən bir gövərçin kimi,  
Məndən qaçmaq istəyirsən, öyləmi?  
Heç təlaş etmə dur, saqın, getmə dur!  
İmdi əfv olunar yapdığım qüsur”.*

Gövərçin isə bunu boş bir xəyal adlandırır. Əkrəm gələrək bu işlərin bir çarəsi olduğunu Cəlala söyləyir. Cəlal cavab verir:

*“Xayır, heç bir şey istəməm, imdi mən  
Yalnız məsum Gövərçinin qəlbindən  
Silinməz ləkəyi silmək istərəm,  
Çox alçaldım da yüksəlmək istərəm”.*

Sonra Cəlal Əkrəmə məhəl qoymadan qorxaq, şaşqın və məcnunənə baxışlarla baxıb həyəcanlı bir fəryadla monoloqunu söylər:

*“Uçurum: qaranlıq, çıxılmaz yolum,  
Uçurum: uçurum həp sağım, solum.  
Uçurum: duyduğum həqiqət, xəyal.  
Uçurum: uçurum yıldıızlı amal.  
Uçurum: çağlayanlar, kəhkəşanlar,  
Uçurum: dənizlər, dağlar, ormanlar.  
Uçurum: üfüqlər, əngin fəzalar.  
Uçurum: uçurum çilğın dəhalar,*

*Uçurum: sürəkli, coşğun alqışlar,*

*Uçurum: uçurum süzgün baxışlar,*

*Uçurum: bu çirkin, bu alçaq həyat,*

*Uçurum: uçurum bütün kainat!..*

Cəlal uçuruma yaxınlaşır və Əkrəmin çağırışına baxmayaraq, uçuruma atılır. Pərdə və əsər Gövərçinin “*Cəlal, ah, Cəlal!..*” sözləri ilə bitir.

## 6. “İBLİS”

Əsər 1918-ci ildə qələmə alınmış, 1924-cü ildə çap edilmişdir. Mənzum pyesdir. 4 pərdəli faciədir.

Əsərdə iştirak edən şəxslər: İblis, Mələk, İxtiyar şeyx, İxtiyarın qızı Xavər, sadə bir gənc Arif, Arifin kiçik qardaşı, türk zabiti Vasif, Vasifin arxadaşı Kiçik zabit, Rəna, ərəb zabiti İbn Yəmin, rus ordusuna mənsub Yaralı zabit, Zənci çovuş, Rənanın babasının xəyalı olan Teyf, qaçaq zabit Elxan və başqaları.

Birinci pərdə Bağdadda mənzərəli bir guşənin təsviri ilə başlayır. Sadə bir qülbəcik görünür. Arif bir tərəfdə dayanmışdır. Qarşıda iki böyük pəncərədən müharibə dəhşətləri görünür. Pəncərələrin birində İblis, digərində Mələk görünür.

İblis deyir:

*“Dəryalara hökm etmədə tufan,  
Səhraları sarsıtmada vulkan,  
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,  
Canlar yaxar, evlər yıxar insan...”*

Sonra Mələk deyir:

*“Ya rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?  
Ya rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?  
Yox kimsədə insafü mürüvvət,  
İblisəmi uymuş bəşəriyyət!?”*

Arif görünərək ulu Tanrıya müraciətlə öz monoloqunu söyləyir:

*“Dünyaları yoxdan yaradan, ey ulu Tanrı!  
Ey xaliqi-hikmət!  
Duyduqca, düşündükcə olur qəlbimə tarı  
Min şübhəli illət...  
En, gəl mənə, yaxud məni yüksəklərə qaldır,  
Gəzdir qonağında;  
Yerlərdə süründüm, yetişir, göylərə qaldır,*



*Dindir qucağında.*

*Qaldır məni, bir seyr eləyim xoşmu, gözəlmi  
Cənnətdə mələklər?*

*Qaldır məni, ta görməyim insandakı zülmü  
Bax, yer üzünü inlər.*

*Ya rəb, bu cinayət, bu xəyanət, bu səfalət  
Bulmazmı nəhayət?*

*İnsanlara xələq etməkdə var bəlkə də hikmət,  
İblisə nə hacət!?”*

Arif yorğun və düşüncəli halda oturur. İblis sürəkli və istehzalı qəhqəhələrlə yerdən – alovlar içindən çıxır və ona deyir ki, “*Biçarə çocuq, səndəmi İblisə tapındın?*” Sonra isə özünün böyük bir qüdrət olmasından danışır və laübalı qəhqəhələrlə uzaqlaşır gedir. Bu vaxt İxtiyar gəlir və Arif ondan dərindən çarə istəyir. İxtiyar isə bildirir ki, insandakı haqsızlığı və zülmü unut, yoxsa məhv olacaqsan.

Bu sırada şiddətli göy gurultusu ilə birgə yenə də İblisin qəhqəhələri eşidilir və İblis Arifin qarşısına keçir. Arif ondan kimliyini soruşur, o isə cavab verir ki, “*Allah ilə bir zikr edilir namü nişanım*”. Arif İblisi tanıyanda İblis gəlişinin məqsədini bəyan edir: “*Baxdım, səni məhv etmədə min dürlü xəyalət, Gəldim ki, verim qəlbinə bir nuri-həqiqət*”. Arif öz növbəsində heç vaxt İblisə uymayacağını söyləyir. İblis çəkilir və Xavər gəlib Arifi həyəcan və təlaşla seyr edir. Xavər nə qədər soruşsa da, Arif İblis barədə ona heç bir məlumat vermir.

İxtiyar, İbn Yəmin, Rəna və başqaları daxil olurlar. Onlar söhbət edirlər. Arif Rənanı tanıyır və İbn Yəminin müharibədən gəldiyini bilib ölüb-öldürməyin dəhşətini xatırladır. Rəna onun kimliyini İbn Yəminə belə çatdırır: “*Məncə, sərsəm deyil, o çox huşyar, Neyləsin, hər bə qarşı nifrəti var*”. Arif isə Rənanı İbn Yəmindən uzaqlaşdırmağa çalışır. Rəna isə babasının qatilini aramaqda davam edəcəyini söyləyir. Sonra Arif Xavərə də bidirir ki, Rənanı xilas etmək lazımdır.

Bu sırada Vasiflə arxadaşı yaralı bir rus zabiti gətirirlər. Vasif yaralı zabitin yol kənarında düşüb qaldığını söyləyəndə Arif bildirir ki, cinsi-bəşər məhz bu xislətdə olmalıdır. Sonra Vasiflə Kiçik zabit müharibədən və müharibə aparən dövlətlərin mövqeyindən danışirlar. Vasif aşağıdakıları söyləyir:

*“İdrakı sönük başçıların qəfləti ancaq  
Etmiş, edəcək milləti həp əldə oyuncaq.  
Turana qılıcdan daha kəskin ulu qüvvət,  
Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət”.*

Vasif və Kiçik zabit İbn Yəminin ardınca gedirlər. Arif durduğu yerdə qalır və bu zaman İblis şiddətli qəhqəhələrlə qarşısına çıxır. İblis Arifə məsləhət verir ki, çarpışmaq üçün əsəbilik yox, cəsarət lazımdır. İblis ona tapança və altun uzadır, Arif onları rədd edir və gedir. Pərdə İblisin sözləri ilə bitir.

**İkinci pərdə** ərəb zövqünə uyğun süslü bir salonun təsviri ilə başlayır. İblis xidmətçi ərəb qiyafətində salonu qaydaya salır. İbn Yəmin İblisi imamı çağırmaq üçün göndərmək istəyəndə məlum olur ki, baş çavuş onun dalısınca getmişdir. İblis İbn Yəminə Rəna haqqında danışarkən İbn Yəmin ona öz işləri ilə məşğul olmağı tapşırır. İblis İbn Yəminin orduya və dövlətə xain çıxdığını da söyləyir. Sonra məğrur qəhqəhələrlə özü haqqında deyir:

*“Əvət, İblis, o böyük sənətkar  
Həm yapar, həm də yıxar, qüdrəti var”.*

Vasif daxil olur, İblis Vasifə otelin sahibinin İbn Yəmin olduğunu və onun Rəna ilə nikah bağlamağa hazırlaşdığını söyləyir. Onlar çəkilərkən gələn Rənaya da İblis bu barədə məlumat verir. Rəna əsəbiləşir və Arifin doğru dediyini xatırlayır. Rəna gedərkən Arif gəlir və yenə İblislə qarşılaşırlar. Arif onun gəlməsini Rənaya bildirməsini xahiş edir. İblis isə söyləyir ki, altunun və silahın yoxdursa, sən ona qovuşa bilməzsən, amma başqa bir çıxış yolun var: könlünü mənə ver. Arif isə

könlünü Rənaya verdiyini söyləyir. Bu zaman İblis ətrafa Arif haqqında belə söyləyir:

*“İştə Şərqin mütərəddid çocuğu!  
Şaşqın, abdal, əsəbi yavrucuğu!”*

Arif şərab içən vaxt Rəna gəlir və Arifi görüb heyrətlənir. Rəna babasının qatilinin İbn Yəmin tərəfindən tapılacağına inanmaqda səhv etdiyini bildirir. Sonra İbn Yəmin gəlir və Rənaya öz məhəbbətini izhar edir. Bu vaxt müsafirlərin gəldiyini bilib Rənaya getməyi tapşırır. Vasif və iki-üç zabıt gəlir. İbn Yəmin bunu xoş təsadüf adlandırır. Rəqqasələr gəlib şərqə söylər və rəqs edirlər. Rəqs bitərkən Arif də əli silahlı iki nəfər qanun keşikçisi ilə gəlir. Qanun keşikçiləri rəqqasələri dağıdır və İbn Yəmini tutub aparırlar. Sonra Vasiflə Rəna qarşılaşır və onlar da gedirlər. Bu vaxt Arif gəlib Rənanı soruşur və İblis deyir ki, *“Bir zabıtə uyub getdi”*. Arif onların arxasınca yollanır, pərdə İblisin istehzal qəhqəhələri və sözləri ilə bitir.

**Üçüncü pərdə** ilk pərdədə olduğu kimi İxtiyar şeyxin çardağının – qülbəsinin təsviri ilə başlayır. Şeyx bayırda, çardağın altında təsbih çəkərək xəyala dalmışdır. Xavər yaralı zabitin sarğısını açıb yarasının sağaldığını söyləyir. Yaralı zabıt isə onu Arifdən ayırmasının peşmançılığını bildirir. Xavər bunu taleyin işi hesab edir. Bu sırada iki türk zabiti gəlir və İxtiyar onlara su verir. Zabıtlər yaralının kimliyini soruşurlar. Yaralı zabıt bir müsəlman, qazanlı bir türk olduğunu bildirir. Birinci zabıt türkə atəş açdığı üçün onun edam olunmasını istəyir. Bu vaxt o, tapançasını çıxarıb özünü vurmaq istəyəndə digər zabıt buna imkan vermir. Sonra ərəb zabiti gəlir və söyləyir ki, ingilislər İstanbula girmişlər. Bundan qəzəblənən Yaralı zabıt tapança ilə onu vurur. Ərəb zabiti yerə yığılıb ölür. Bu zaman bayırdan marş sədaları eşidilir:

*“Türk oğlu sözündən dönməz,  
Məhv olur da sürüklənməz,  
Həp yüksəlmək dilər, enməz,  
Çarpışır yaşar.*

*Yurdumuzun arslanları,  
İzlər durur düşmanları,  
Fırtınalı dənizvarı  
Həp coşub daşar.  
Əngin fəza çardağımız,  
Al şafəqlər bayrağımız,  
Qorxu bilməz oymağımız,  
Haqq üçün qoşar”.*

Zabitlər gedirlər. İxtiyar yerdəki cənazəni götürmək üçün yardım istəyərək deyir:

*“Yox kimsədə mərhəmətlə vicdan,  
İnsanlığı həp unudu insan”.*

Bir guşədə ağsaqqal abid qiyyəsinə İblisin qəhqəhələri eşidilir. Vasiflə Rəna təlaş içərisində gəlirlər. Rəna bir yığın fəlakətin onları izlədiyini bildirir və Xavərdən daldalanmaq üçün yer istəyir. Qülbəyə daxil olarkən İblis həsirin altındakı qapını qaldırır Rənanı zirzəmiyə düşürür, Vasifə isə ormanı göstərir. Bu vaxt Arif gəlir. Xavər ona tərəf gedir və birdən şaşqın vəziyyətdə geri çəkilir. Xavər Arifi onu atıb getdiyi üçün ittiham edir, sonra isə atasını çağırmağa gedir.

Arif raqı şüşəsini çıxarıb içir, ətrafa baxdıqda gözüne ilişən tapançanı yerdən götürür. Bu halı kənardan seyr edən İblis məmnun və istehzal qəhqəhələrlə gülür. Öz alnını nişan alarkən yaxınlaşmaqda olan İblisi görüb durur. İblis ondan bu hala niyə düşdüyünü soruşur və Arif sevgilisinin onun əlindən alındığını bildirir. İblis bu dəqiqə sevgilisini tapacağını deyir və Rənanın zirzəmidə olduğunu ona anladır. Bu zaman Xavər gəlir və Xavər Arifin halının dəyişməsinin səbəbini soruşanda Arif qülbədə gözəl bir qızın olduğunu söyləyir. Xavər bu sözlərə inanmayanda Arif daha da şiddətlə bağırır və Xavərin üstünə yeriyərək onu boğazından yapışdırıb boğur. Həsirlə ölmüş Xavərin üstünü örtüb Rənanı zirzəmidən çıxarır və deyir:

*“Burda durulmaz, çəkilib qaçmalı,  
Qaçmalı, vəhşətdən uzaqlaşmalı...”*

Hər ikisi təlaş və iztirab ilə uzaqlaşib görünməz olur. Bu vaxt İblis qəhqəhələrlə deyir:

*“Siz nə qədər məndən uzaqlaşsanız,  
Yer deyil, əflakə uçub qaçsanız,  
Qarşılaşib birləşiriz daima,  
Ayrı deyil, çünki biriz daima”.*

İbn Yəmin gəlib Xavərin cənazəsini görür və onun kim tərəfindən öldürüldüyünü soruşur. İblis o cinayətkarın Rənaya uyan bir səfilin olduğunu söyləyir. Pərdə İxtiyarın Xavərin cənazəsi önündə dediyi sözlərlə bitir.

**Dördüncü pərdə** ormanda bir cığırın təsviri ilə başlayır. Uzaqda həzin bir ahənglə ney və çoban düdüyü eşidilir. Ağaclar arasından köylü türk qiyafətində silah və qurşunlu iki haydut çıxır və onlar söhbət edirlər. Sonra buraya adam gəldiyini görüb yenə ağaclığa çəkilirlər. Ariflə Rəna gəlir. Rəna buradan tez getmələrini istəyir. Bu zaman atəş açılır, Rəna daha da qorxuya düşür. Arif cibindən bir revolver və bir ovuc altın çıxarır Rənaya göstərir və deyir ki, qorxmaq lazım deyil. Arif Rənaya sarılmaq istərkən haydutlar ağaclar arasından çıxırlar. Arifin pullarının bir hissəsini alıb digər hissəsini də almaq istərkən Elxan ağaclar arasından çıxır və haydutları qovur və bildirir ki, mən bir ərəb zabitinin xəyanətini açmaq istərkən o, məni asdırmaq istəyirdi. Ona görə də ordudan qaçıb burada gizlənmişəm. Bu vaxt haydutlar İbn Yəmini silahsız olaraq gətirirlər. Elxan onu asdırmaq istəyənin bu adam olduğunu söyləyir. Çingənələr rəqs edib onları əyləndirirlər. Rəqs bitən kimi İblis ağaclar arasından çıxır. Arif İblisin əlini öpür. Elxan İblisin kimliyini soruşanda İblis deyir:

*“Mən heçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət;  
Bir qüdrəti-külliyə ki, aləm mənə bədxah,  
Dünyadə əgər varsa rəqibim o da: Allah!”*

İblis birdən əbasını, başındakı sərpuşu və uzun, ağ saqqalını qoparıb atır. Bu vaxt Arif onun İblis olduğunu tanıyır və deyir:

*“Eyvah! Ona yaxlaşmayın əsla, odur İblis;  
İblis o, əvət, cümlə fəlakətlərə bais...”*

Bu vaxt İxtiyar da ağaclar arasından çıxır. Qızı Xavərin ölümü ilə bağlı ah-nalə edir və intiqam alacağını bildirir. Bu zaman Vasif də gəlir. Vasif Rənaya atasının qatilinin İbn Yəmin olduğunu söyləyir. Rəna xəncər çıxarıb İbn Yəmini öldürmək istərkən Elxan imkan vermir. Bu sırada qaçaqlar bir papas, bir xaxam, bir iranlı şeyx və başqalarını gətirirlər. İblis deyir:

*“Dərdə bax, millətə bax, niyyətə bax!  
Ölülərdən ölülər feyz alacaq!”*

Elxanın əmri ilə gətirilən satqınlar və xainlər güllələnirlər. Vasif Rənadan onu kim xilas etdiyini soruşanda Rəna Arifi göstərir. Vasif Arifə təşəkkür edir, Arif isə bildirir ki, bu, onun borcudur, çünki Rənanı sevir. Həmin sözləri eşidən Vasif qışqırır ki, o ya sənin, ya da mənim olmalıdır. Rəna Arifin əski pərəstişkarı, Vasifin isə yeni bir dildarı olmasını söyləyir. Vasif də, Arif də silahlarını çıxarıb atırlar, Arif Vasifi vurub öldürür. Arif sonradan Vasifin qardaşı olduğunu bilir və əlində silah ikən intihar etmək istəyir. Rəna mane olur. Arif çaşqın vəziyyətə düşür. Pərdə və əsər İblisin monoloqu ilə bitir:

*“İblis!.. O böyük ad nə qədər calibi-heyvət!  
Hər ölkədə, hər dildə anılmaqda o şöhrət.  
Hər qülbədə, kaşanədə, viranədə İblis!  
Həp Kəbədə, bütxanədə, meyxanədə İblis!  
Hər kəs məni dinlər, fəqət eylər yenə nifrət  
Hər kəs mənə aciz qul ikən, bəslər ədavət.  
Lakin məni təhqir edən, ey əbləhü miskin!  
Olduqca müsəllət sənə, bil, nəfsi-ləimin,  
Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaqsan,  
Daim ayaq altında sönüb məhv olacaqsan.*

*Mənsiz də, əmin ol sizə rəhbərlik edən var;  
Qan püskürən, atəş sovuran kinli krallar,  
Şahlar, ulu xaqanlar, o çilgin dərəbəklər,  
Altun və qadın düşgünü divanə bəbəklər.  
Min hiylə quran tülkü siyasilər. O hər an  
Məzhəb çıxaran, yol ayıran xadimi-ədyan;  
Onlarda bütün fitnəvü şər, zülmü xəyanət,  
Onlar duruyorkən məni təhqirə nə hacət?!  
Onlar, əvət onlar sizi çeynətməyə kafi,  
Kafi, sizi qəhr etməyə, məhv etməyə kafi...  
Mən tərək edirəm sizləri əlan nəmə lazım!  
Heçdən gələrək, heçliyə olmaqdayım azim.  
İblis nədir? – Cümlə xəyanətlərə bais...  
Ya hər kəsə xain olan insan nədir?  
-İblis!..”*

## 7. “AFƏT”

Əsər 1921-ci ildə qələmə alınmış, ilk dəfə “Maarif və mədəniyyət” jurnalında hissə-hissə, 1969-cu ildə isə kitab şəklində çap edilmişdir. Nəsrə yazılmışdır. 4 pərdəli faciədir.

Əsərdə iştirak edən şəxslər: 33 yaşlı füsunkar bir qadın Afət, Afətin əri, 35 yaşlı mühərrir Özdəmir, onun 18 yaşlı qızı Alagöz, 30 yaşlı mühərrir Ərtoğrul, Ərtoğrulun 30 yaşlı müəllim arxadaşı Yavuz, Ərtoğrulun 50 yaşlı anası İlcay, Ərtoğrulun maarif müdiri işləyən 53 yaşlı dayısı Xandəmir, Xandəmirin 22 yaşlı qızı Altunsaç, 35 yaşlı Doktor Qaratay, 28 yaşlı doktor Oqtay, zabitlər: 30 yaşlı Qaplan və 22 yaşlı Qorxmaz və başqaları.

**Birinci pərdə** qarşısında bağçası olan süslü bir salonun təsviri ilə başlayır. Xandəmir və Afətlə söhbət edir, Özdəmir Xandəmiri çağırıb yenə də içmək üçün konyak istəyir. Afət ərinin çox içməsindən narahat olduğunu bildirir. Bu arada Doktor Qaratay da gəlib çıxaraq Afətin əlini öpür və Xandəmirə əl verir. Afət Qaratayın halında dəli bir həyəcan gördüyünü söyləyir. Doktor isə ona belə cavab verir: *“Zatən sənin könlünü bulmaq, sənin məhəbbətinə nail olmaq hər məcnunu aqıl, hər aqili məcnun edə bilər”*. Afətlə Doktor bağçaya getmək istərkən Altunsaç ilə Alagöz qarşılarına çıxır. Doktor onları tərifləyir.

Bu sırada Özdəmir və Qaplan sağ tərəfdəki odadan çıxarlar. Xandəmir Özdəmirin sərxoşcasına danışığından əsəbiləşir. Xandəmirə Özdəmir şahmat oynamağa gedirlər. Afət ondan marağı əskilməyən Doktora üz tutaraq deyir: *“Mən bütün mənliliyimi, bütün həyat və səadətimi yoluna fəda etməyə hazırım. Hətta sənin uğrunda cinayətdən belə çəkinməm. Ancaq bu qədər var ki, aldadılmaq istəməm, aldandığımı duysam məhv olaram. Həm də çox kinliyəm, anlayırmısan? Məni aldatmaq istəyənləri əsla əfv etməm. İki gözüm olsa belə intiqam alıram,*



*intiqa!*.. *Əvət, mən, çox kinliyəm. Məni təhqir edənlər Əzrailin qucağına atılmış olurlar*". İçəridən Özdəmirin səsi gəlir. Afət doktora sarılaraq onu Özdəmirin əlindən qurtarması üçün yalvarır. Doktor cibindən çıxarıb bir şüşədə olan zəhəri Afətə verir. Alagöz gəlib Afətdən tezliklə evlərinə getməyi xahiş edir və sonra sağdakı odaya keçirlər.

Bu sırada Ərtoğrul və Yavuz sol tərəfdən gəlir, Afət və Özdəmir haqqında danışrlar. Ərtoğrul ailəsini düşünməyən, hər gün sərxoş olan Özdəmiri günahkar hesab edir. Yavuz isə Özdəmirin səfil olmasının səbəbini Afətdə görür və onun qızı Alagözü sevdiyini bildirir. Bu vaxt Ərtoğrulun nişanlanmaq istədiyi Altunsaç gəlir. Ərtoğrulla Altunsaç bir-birlərinə məhəbbət dolu sözlər söyləyirlər. Qaplan gəlib Altunsaçdan kamanda çalmağı xahiş edir və onlar bağçaya gedirlər. Bir azdan Altunsaçın çaldığı kaman səsi və Qaplanın şərqişi ətrafa yayılır. Xandəmir Altunsaçı evə çağırandan sonra Ərtoğrulla Qaplan qarşılaşır və bir-birlərinə acı sözlər deyirlər. Qaplan cibindən revolveri çıxarıb onu vurmaq istərkən Yavuz imkan vermir. Səs-küyə Altunsaç, Özdəmir, Xandəmir və Ərtoğrulun anası İlcay çıxırlar. Onlar bir-birlərini anlamadıqları halda mübahisə edirlər. Alagöz darıxıb gedir. Ərtoğrul da getmək istəyəndə anası onu geri qaytarmaq fikrində olsa da, mümkün olmur. Xandəmir və Özdəmir qalırlar. Özdəmir yenə şərab içmək istəyir və Afət ona bir qədəh zəhər qatılmış şərab gətirir. Pərdə Doktorun Özdəmir haqqında dediyi "*Əvət, bayıldı, fəqət bir daha ayılmamaq üzrə bayıldı*".

**İkinci pərdə** Ərtoğrulun evinin təsviri ilə başlayır. Orada hovuzlu, ağaclar, çiçəkli bir bağça var. İlk baharın son günləridir. İlcay xidmətçini bağçada gəzinən Ərtoğrulun dalısınca göndərəndə Yavuz gəlir. İlcay deyir ki, tam bir aydır ki, həmin gecənin bəlasını çəkirik. Ərtoğrul Altunsaçın hərəkətlərini, Özdəmirin fəlakətlərini unuda bilmir, hətta Özdəmirin ölməsini də Qarataydan görür. İlcay oğlunun taleyi üçün qorxduğundan

danışanda Ərtoğrul eşidir və sinirli qəhqəhələrlə deyir: *“Qorxma, annəciyim. Heç qorxma!.. Çünki həyatda qorxulacaq bir şey yox... İnsanları qurtaracaq bir qüvvət varsa, o da cəsarət, yalnız bir cəsarətdir. Mən yaşamaq üçün titrəyənləri daima Əzrail qucağında gördüm; ufaq biq qığılcımdan ürkənləri daima yanğın ocağında buldum”*.

Onlar söhbət edərkən Altunsaç gəlir. Ərtoğrul onu kinayəli sözlərlə qarşılayır: *“Əvət, sən bir gülsən ki, zəhərli tikənlərin könlümü parçalayır; sən bir pərisən ki, atəşli dırnaqların beynimi gəmirir”*. Bu sözlərdən sonra Altunsaç getmək istərkən Ərtoğrul onu saxlayır. İlçayın *“Barışa bildinizmi?”* sualına onlar belə cavab verirlər:

*“A l t u n s a ç (istehzalı təbəssümlə). Əvət, barışdıq, fəqət atəşlə pambığın barışması kimi...”*

*Ə r t o ğ r u l. Əvət, qovuşduq, fəqət kürreyi-əzrlə püsküllü ulduzun qovuşması kimi...”*

Alagöz qara geyinmiş olduğu halda əlində iki kitab xəstələnmiş Ərtoğrula baş çəkmək üçün gəlir. Sonra Altunsaçı görmək üçün içəri girir. Ərtoğrul Yavuzla Alagözün xətrinə dəyməsini xatırladanda Yavuz üzr istəyəcəyini söyləyir. Ərtoğrul isə ona deyir ki, *“Üzrün qəbahətindən daha betər”*. Yavuz Alagözü sevdiyini bildirir və onlar da içəri girirlər.

Bu sırada Afət ilə Qaplan görünür. Qaplan geri qayıtmaq istəyir. Onlar ayrılan kimi Qaratay gəlir. Doktor kinayəli şəkildə Qaplanı göstərərək Afətin yeni eşqini təbrik edir. Bu, Afətə təsir göstərir və o deyir: *“Ah, sən təhqirə belə layiq deyilsən. Sən, sönük bir arzun üçün məni qatil etdin, öz əlimlə qocamı zəhərlətdin; əməylə bəsləndiyim bir biçərəni məhv etdin”*. Ərtoğrul sərv ağacları arasında görünür və onları dinləyir. Doktorla Xandəmir Altunsaç barədə söhbət edirlər. Doktor Altunsaça əlac edəcəyini söz verir və ətrafa söyləyir ki, *“Özdəmiri zəhərlətdiyim kimi, Ərtoğrula da bir çarə düşünərəm”*. Doktor Ərtoğrula baxıb, onun şəhərdən uzaqlaşdırılmasını

məsləhət bilir. Ərtoğrul isə “*Ah, tülkülər, çaqqallar!..*” deyərək Doktorla Xəndəmiri təhqir edir. Altunsaç da gəlir. O, Ərtoğrudan Doktorla onu yalnız buraxmasını xahiş edir. Pərdə Ərtoğrulun Altunsaça istehzalı qəhqəhələrlə dediyi sözlərlə bitir.

**Üçüncü pərdə** bir il sonra dəniz kənarında, bağçada bir xiyabanın təsviri ilə başlayır. Xiyaban ilə dəniz arasında örtülü bir çardaq var. May ayıdır. Uzaqdan yaralı bir səsle oxunan türkü eşidilir:

*“Mən aşiqim, bəlalər var başımda,  
Durmuş qorxunc uçuurlar qarşımda,  
Yaralandım, vuruldum gənc yaşımda,  
Sağalmaz yarası coşqun könlümün.*

*Cahan cənnət olsa, insanlar mələk,  
Dağlar inci saçsa, dənizlər çiçək,  
Güldürsə hər ağlar gözləri fəlak,  
Sağalmaz yarası məhzun könlümün.*

*Sərxoşam keçmədim meyxanələrdən,  
Aqiləm, dərs aldım divanələrdən,  
Dün gecə öyrəndim pərvanələrdən:  
Sağalmaz yarası məcnun könlümün.*

*Yer üzünü sarsa dilbər mələklər,  
Mənim gözüm yalnız birini bəklər,  
Əflatunlar gəlsə xoşdur əməklər,  
Sağalmaz yarası vurğun könlümün”.*

Ərtoğrul Yavuzla gəlir. Ərtoğrul indi büsbütün dəyişmiş və sağlamdır. Altunsaçı sevmədiyini bildirir, sonra isə əlavə edir: “*İndi mənim sevəcəyim bir qız bulunursa, o da mütləqə insanlardan qaçmalı və kimsəyi sevməməlidir*”. Yavuz da bildirir ki, artıq Altunsaç Doktora nişanlanmış və düz bir ay sonra toyu olacaqdır. Ərtoğrul qadınları bir-biri ilə müqayisə edir:

*“Alagöz boynubükük bir mənəkşə, Afət bəyaz bir zənbaq, Altunsaç isə tikənli bir güldür”*. Onlar gedir, Alagöz ilə Afət gəlir. Afət Alagözün sevməsini istəyir və ona deyir: *“Dünyadakı otları, çiçəkləri, quşları, insanları və heyvanları həp birər-birər gözdən keçirsən, sevgidən məhrum heç bir məxluqə, heç bir zihayətə rast gəlməzsən. Hətta günəşlər, aylar və ulduzlar arasında belə sıxı bir rabitə var, sarsılmaz bir cazibə qanunu var”*. Bu vaxt Oqtay gəlir və Afət Alagözle Oqtayı baş-başa buraxır. Onlar söhbət edir və Oqtay söyləyir: *“Məncə, bütün cahanı xilas edəcək iki qüvvət var, yalnız iki böyük qüvvət var; o da gözəllik və məhəbbətdən ibarətdir”*. Bu sırada Yavuzla Ərtoğrul gəlir. Ərtoğrul Alagözün şeirlərdən, musiqi parçalarından və din fəlsəfəsindən ibarət kitablarına baxıb bütün bunların hamısını təbiətlə bağlayır. Ərtoğrul getmək istəyərkən Alagöz ondan nə üçün qaçdığını soruşur. O isə belə cavab verir: *“Biz yarasanıyız ki, günəşdən qaçalım”*. Sonra Oqtayla Alagöz gedir. Ərtoğrulla Yavuz da bir tərəfə çəkilirlər.

Afətlə Qaplan gəlir. Doktorun Altunsaçla nişanlanmasından danışarkən Afət deyir: *“Fəqət o dodaqlar ki, dün mənim ayaqlarımı öpərdi, bu gün Altunsaçın dodaqlarını əməcək. O hərif ki, bir az əvvəl mənim əlimdə oyuncaq idi, bir az sonra Altunsaçı öz əlində oynadacaq”*. Bu arada Qorxmaz da gəlir. Qorxmaz bildirir ki, bir ay köydə çox şairanə və gözəl günlər keçirdim. Sonra bir-birlərinə məhəbbət dolu sözlər söyləyirlər. Qorxmaz Afətin halından pərişan olub səbəbini soruşur. Pərdə Afətlə Qorxmazın bir-biri ilə qucaqlaşdığını görəndən Alagözün *“Ah, aman, ya rəbbi!..”* fəryadı ilə başa çatır.

**Dördüncü pərdə** son dərəcə gözəl görünən bir odanın təsviri ilə başlayır. Alagöz sinirli və düşüncəli bir halda masa qarşısında oturmuşdur. Masanın sürməsindən məktublar çıxarıb onları cıraqa sərbətə atır və keçmişləri unutmaq istəyir. Afət isə bildirir ki, *“Qadın ruhunu oxşayan bir şey varsa, o da yalnız məhəbbət və pərəstişdir”*. Alagöz isə anasının gətirdiyi yeni

məktubları da oxuyandan sonra cırıb səbətə atır və çıxır. Bu vaxt Afət masanın digər sürməsindən revolver çıxarır və alnını nişan almaq istərkən qapı döyülür. Silahı gizlədib qapını açır, Doktor Qaratay daxil olur. Afət onu kinayəli sözlərlə qarşılayır və deyir ki, məni məhv edən yalnız sən oldun: *“Öncə miskin bir kölə kimi qarşımda diz çökdün, boyun bükdün; fəqət sonra məni atdın, başqalarını tutdun”*. Bu zaman kiminsə gəldiyi hiss edilir. Doktor getmək istəyəndə Afət qoymur. Gələn Qorxmazdır. Qucaqlaşib öpüşmək istəyəndə Alagöz gəlir. Qorxmaz gedir, Afət isə Alagözdən üzr diləyir. Bu sırada Oqtay gəlir və Afət sol qapıdan çıxır. Oqtay Alagözə bildirir ki, sənə yadigar verdiyim rəsmimi almaq üçün gəlmişəm, səbəbi isə budur ki, elə bir ananın qızı ilə görüşmək uçurlara atılmaq deməkdir. Sonra gedir.

Afət gəlib Oqtayın dediklərini eşitdiyini söyləyir və bildirir ki, bütün cavanların səndən qaçmasında günahkar mənəm. Alagöz isə anasına Ərtoğrula çatdırmaq üçün bağlı bir məktub verib gedir. Afət həmin məktubu açır və orada bu sözlər yazılmışdır: *“Ərtoğrul, anam xəstədir, qəribdir, onu unutma!.. Mümkün olsa, əski yurduna, əqrəbasına göndər. Bir saat sonra məni görməyəcəksən. Əlvida!.. Səni bütün ruhilə sevən və həsrətini məzara götürən Alagöz”*. Elə bu vaxt Ərtoğrul gəlib Alagözü axtarır və söyləyir ki, əzəxanadan zəhər almışdır. Ərtoğrul pəncərədən girib Alagözə zəhər içməyə imkan vermir. Alagöz özünü qəhr olmuş bir mələk adlandırır, *“çünki ləkəli bir ananın övladıyam”* söyləyir. Afət isə bildirir ki, mən sənin anan deyiləm və sən iki yaşında olanda anan dünyanı tərk etmiş, sonradan atan mənə evlənmiş və atan Özdəmiri də mən zəhərləyib öldürmüşəm. Demək, mən qatiləm.

Afət başqa bir odaya daxil olur. Bir azdan atəş səsi eşidilir. O, Doktoru öldürür və əlində silah acı qəhqəhələrlə öz monoloqunu söyləyir: *“Özdəmirin intiqamını aldım, öz intiqamımı aldım (cənazəyə). Sən məni unutdun, gözəlliyimi təhqir etdin;*

*iştə gözəlliyin intiqamını aldım. Ah, intiqam vəhşətlərin ən alçağıdır, lakin özümü alamadım, əfv et!.. Ah, sən bu axşam diyyün yapacaqdın, Altunsaça qovuşacaqdın... Halbuki mən buna razı olamam, çünki səni çox sevirəm”.* Sonra özünü vurmaq istəyəndə Ərtoğrul silahı yaxalayıb alır. Bu vaxt sağ tərəfdəki odaya girib zəhər içir və geri qayıdıb Doktorun cənazəsi üzərinə yığılaraq ölür. Pərdə və əsər Ərtoğrulun acı və mənəli bir ahənglə dediyi “*Afət!.. Afət!..*” sözləri ilə bitir.

## 8. “PEYĞƏMBƏR”

Əsər 1923-cü ildə tamamlanmış və elə həmin vaxtlarda da həm hissə-hissə jurnalda çap edilmiş, həm də kitab şəklində ayrıca nəşr olunmuşdur. Mənzum pyesdir. 4 pərdədən ibarətdir.

Sənətkarın digər dramatik əsərlərindən, eyni zamanda mövcud Azərbaycan dramaturgiya nümunələrindən fərqli olaraq, “Peyğəmbər” pyesində hər pərdəyə xüsusi ad verilmişdir. Birinci pərdə “Bisət”, ikinci pərdə “Dəvət”, üçüncü pərdə “Hicrət”, dördüncü pərdə isə “Nüsrət” adlanır. Onların mənasına gəldikdə isə “Bisət” – nəyisə göndərmək, yollamaq, “Dəvət” – çağırmaq, “Hicrət” – köçmək, nəhayət, “Nüsrət” – qələbə mənasında işlənmişdir. Əhəmiyyətli cəhət budur ki, həmin adların hamısı Məhəmməd peyğəmbərin həyatının bütün mərhələlərini tam dəqiqliyi ilə ifadə edir.

Adətən, dramaturji əsərlərdə iştirak edən şəxslərin adları və onlarla bağlı bəzi ilkin məlumatlar remarka formasında pyesin əvvəlində verilir. Həmin məlumatlar tanışlıq xarakteri daşısa da, əsərə giriş səciyyəsinə malikdir. Bu əənənəvilikdən fərqli olaraq, “Peyğəmbər” əsərində iştirakçı şəxslərdən heç birinin adı verilməmişdir. Görünür, dramaturq mövzuya uyğun olaraq ilahilik xarakterini saxlamaq arzusunda olmuşdur.

**Birinci pərdə** (“Bisət”) **Peyğəmbərin** təqdimi ilə başlayır. O, Məkkə yaxınlığındakı Hira dağında dərin düşüncələrə dalmışdır. Bu vaxt Mələk gəlir və Peyğəmbərlə Mələk arasında ciddi bir dialoq baş tutur. Mələk *“Tanrı qoynunda bəslənən bir qız”* olduğunu bildirərək, Peyğəmbəri yüksəlməyə, vücudimütləqə – Tanrıya qovuşmağa səsleyir. Eyni zamanda bildirir ki, sənin möcüzən söz sənəti, kəlam, yəni Quran olacaqdır. Bu arada Skelet görünür və Mələyin tam əksinə olaraq, Peyğəmbərə tövsiyə edir ki, kitabı buraxıb qılıncı götürmək lazımdır. Çünki qüvvət, haqq, şərəf və hürriyyət yalnız qılıncdadır. Mələk isə

yenə Peyğəmbəri düşüncələrdən ayıraraq ona bildirir ki, “*Yox, qılinc söz qədər deyil kəskin*”.

Birinci pərdənin sonunda Peyğəmbər məhəbbət əsiri olduğunu elan edir və eşq dolu bir kainat arzulayır. Bundan sonra Peyğəmbər əlləri köksündə başını göyə doğru qaldırır, Mələk isə ilahi bir baxışla yüksəklərə çəkilir.

**İkinci pərdə** (“Dəvət”) Kəbəyə uzanan yolun təsviri ilə başlayır. Yol kənarında bütçü dükanı vardır. Hər gün büt hazırlayıb satmaqla məşğul olan İxtiyar özünü bəxtiyar hesab edir. Ona yaxınlaşan iki müştəri – Topal və Nəim bütələrə olan maraqlarını ifadə edirlər. Məlum olur ki, büt almaqla öz arzularını həyata keçirmək istəyən Nəim son dərəcə razı, Topal isə qismən narazıdır. Hətta oğul istəyən Topal doğulan qızlarını diri-diri basdırmışdır. Bunları dinləyən Peyğəmbər Tanrıya üz tutaraq onun qüdrətindən danışır və ətrafındakı bütələrə inanan adamlara etirazını bildirir. Əbu Talib oğlu da Peyğəmbərin tərəfdarı kimi çıxış edir.

Bundan sonra **Birinci rəis**, **İkinci rəis** və **Üçüncü rəis** gələrək Peyğəmbəri lağa qoyurlar. Peyğəmbər isə onları haqq yoluna dəvət edir və özü haqqında söyləyir ki, “*Mən fəqət hüsni-xuda şairiyəm, Yerə enməm də, səma şairiyəm*”. Burada Peyğəmbər Baş rəisin hərəmi olan Rəisə ilə də qarşılaşır və Peyğəmbər ona bildirir ki, insanları bir-birindən fərqləndirən altun və gümüş yox, bilgi və düşüncədir.

İkinci pərdədə yenə Mələk və Skelet görünür. Mələk Peyğəmbəri ümitsiz olmamağa çağırır və deyir ki, “*Ümitsiz bir insan, ümitsiz millət, Səfil və bədbəxt olur ən nəhayət*”. Skelet isə onların insanları haqqa inandırmaq barədə düşüncələrinə istezalı qəhqəhələrlə gülür.

İkinci pərdədə Şəmsa ilə də tanış oluruq. O, gözəl səsi olan bir müğənnidir. Pərdənin sonlarına yaxın Peyğəmbərlə Şəmsanın dialoqu verilmişdir. Şəmsa “*həşmətli bir sima*” adlandırdığı Peyğəmbəri xəbərdir edir ki, Baş Kahin ona ölüm



hökmü vermişdir. Peyğəmbər isə Şəmsa haqqında deyir: “Yıldızların sevdasından, Yaradılmış bir çiçəksən”. Lakin Şəmsanın Tanrı eşqini unudub yalnız onu sevməsi barədə təklifini Peyğəmbər rədd edir.

İkinci pərdənin sonunda Baş Kahin və Xəttab oğlu gəlirlər, digərləri isə onların yanındadırlar. Bu adamların hamısı Peyğəmbərin əleyhinə danışirlar. Hətta Xəttab oğlu Peyğəmbər haqqında deyir: “*Qəhrəmanlar mənə aciz qul ikən, O nasıl qurtulacaq pəncəmdən?*” Sonda isə yenə Şəmsanın Peyğəmbərin ardınca getdiyi bildirilir.

**Üçüncü pərdə** (“Hicrət”) Xəttab qızı ilə onun həyat yoldaşı Səid arasındakı dialoqla başlayır. Onların söhbətindən məlum olur ki, Xəttab oğlu Peyğəmbəri məhv etmək üçün and içmişdir. Bunu eşidən Xəttab qızı qardaşı haqqında deyir ki, “*Tanrı qurutsun əlini*”. Sonra Xəttab oğlu ilə Əbu Talib oğlu arasındakı söhbət verilir. Əbu Talib oğlunun bütün söylərinə baxmayaraq, Xəttab oğlu öz inadından dönməyib Peyğəmbəri məhv edəcəyini bildirir.

Burada Ərəb və Qız obrazları canlandırılmışdır. Ərəb Qızı diri-diri basdırır. Bir azdan isə Peyğəmbər gəlib qızı xilas edir və deyir: “*Qadın gülərsə, bu issiz mühitimiz güləcək, Sürüklənən bəşəriyyət qadınla yüksələcək...*” Ana ilə qızına öz yanında qalmağı təklif edən Peyğəmbər mənalı baxışlarla “*Məhəbbətdir ən böyük din*” fikrini söyləyir.

Bu pərdənin ortalarında Peyğəmbər məzarlıqda göstərilir. Baş Kahin və rəislər Peyğəmbərə tərəf gələrək onu fikrindən daşındırmaq istəyirlər və ona altun və gözəl qız təklif edirlər, lakin bu mümkün olmur. Baş Kahin camaatı Peyğəmbərə qarşı üsyana çağırır və camaat daş parçaları götürərək ona tərəf gedirlər. Topal, Nəim, Şəmsa da onları seyr edirlər. Xəttab oğlu Peyğəmbəri arayıb tapa bilmədiyini deyir. Sonra Xəttab oğlu bacısı ilə Səidin Peyğəmbərin ardınca gedib Tanrıya

tapındıqlarını eşidib onları öldürmək istəyir, sonra özü də haqq yolunu tutur və Peyğəmbərə iman etdiyini bildirir.

Pərdənin sonunda Peyğəmbər yenə Şəmsanın qarşı çıxır və Mələklə Skelet yenidən görünürlər. Mələk Peyğəmbərə köçməyi, yəni hicrət etməyi bildirir, Skelet isə ona silaha sarılmağı təklif edir. Xəttab oğlu gələrək Peyğəmbərə inandığını nümayiş etdirir. Beləliklə, adamların bir-bir Peyğəmbərin tərəfinə keçdiyi nəzərə çarpdırılır.

**Dördüncü pərdə** (“Nüsrət”) 8 il sonrakı hadisələrin təsviri ilə başlayır. Məkkədə Baş rəisin evi göstərilir. Burada olan xidmətçilər, Rəisə və rəislər Peyğəmbərin Mədinəyə gedəndən sonra zəfər çalmasından danışırlar. Baş Kahin də bütənin məhv edilməsindən və qureysi tayfasının irəliləməsindən söhbət açır, eyni zamanda Peyğəmbəri “*Dünki yetim, dünki çoban*” adlandırır. Şəmsa isə ona cavab verərək bildirir ki, indi artıq Peyğəmbər yetim yox, komandan və hakimdir. Göyün guruldaması, bayquşun ötməsi isə Baş Kahini və onun tərəfdarlarını qorxuya salır, onların hamısı bir fəlakətin olacağından şübhələnirlər. Bu sırada Şəmsa Peyğəmbəri öldürəcəyini öz boynuna götürür. Bir az keçmiş bütün şəhəri od-alov bürüyür. Məlum olur ki, Peyğəmbər böyük bir qoşunla Məkkəyə hücum etmişdir. Baş rəis bunu bütün açıqlığı ilə camaata elan edir. Adamlar içərisində tərəddüdlər başlayır. Nəhayət, Baş rəis ona təslim olmaqdan başqa çarə görmür.

Bir az sonra Peyğəmbər əlində qılınc və boynunda Quran, sağ və solunda Əbu Talib oğlu ilə Xəttab oğlu gəlirlər. Baş Kahin tabe olur. Baş rəis də təzim edərək onu “*Mərhaba, ey ulu haqq Peyğəmbər*” sözləri ilə qarşılayır. Şəmsa əvvəlcə narazılığını bildirir, sonra nəsə fikirləşərək o da təzim edir. Bir azdan şərbət içmək istəyirlər. Beləliklə, Şəmsa Peyğəmbərə zəhər vermək istəyir, Peyğəmbər isə bunu duyur. İçində zəhər olan şərbəti Şəmsanın özünə içirirlər və Şəmsa ölür.

Pyes Peyğəmbərin monoloqu ilə bitir:

*Bu qılınc! Bir də bu mənalı kitab!  
İştə kafî sizə... Yox başqa xitab.  
Açar ancaq bu kitab el gözünü,  
Siləcəkdir bu qılınc zülm izini.*

Bayırdan əzan səsi gəlir.

## 9. “TOPAL TEYMUR”

Əsər 1925-ci ildə qələmə alınmış, 1926-cı ildə kitab şəklində nəşr edilmişdir. Nəsrə yazılmışdır. 5 pərdədən ibarətdir.

Pyesdə iştirak edən şəxslər iki hissəyə bölünmüşdür. Birinci hissə Topal Teymur və onunla bağlı adamları, ikinci hissə isə Yıldırım Bəyazid və onunla bağlı adamları əhatə edir. Topal Teymura aid adamlar onun hərəmi Dilşad, baş vəzir Divanbəyi, qoşun başçısı Ağbuğra, minbaşı Orxan, Divanbəyinin qızı Almas, “Teymurnamə” müəllifi Şair Kirmani, rus qızı Olqa, gənc zabit Sobutay, çevik bir dəliqanlı Qaraquş və əsgər Dəmirqayadan, Yıldırım Bəyazidə aid adamlar isə onun hərəmi Meliça, sədri-əzəm Əli paşa, Şeyx Buxari, masqara Cücə və qara ərəb Nazim ağadan ibarətdir.

**Birinci pərdə** Səmərqənddə Əmir Teymurun sarayındakı hadisələrlə başlayır. Saray Şərq zövqünə uyğun bəzədilmişdir. Salonun içi Türküstan, İran və Hindistandan gətirilmiş xalçalarla döşənmişdir. Orxan, Olqa və Dəmirqaya söhbət edirlər. Olqa bayırdakı əsgər marşına işarə edərək yenəmi müharibə olacağını soruşur. Orxan isə ona belə cavab verir: *“Biz türklər çadır altında doğulur, açıq səhralarda, qanlı müharibələrdə ölürüz”*. Eyni zamanda onlar bir-birlərinə öz məhəbbətlərini izhar edirlər. Onların bu söhbətini Qaraquş və Dəmirqaya eşidirlər.

Bu vaxt Əmir Teymur gəlir. O, ortaboylu, yüksək alınlı, rəngi ağ, omuzları geniş, qılçaları uzun formada təsvir edilir. Səsi isə güclü və gurultuludur. Teymurun bu əzəməti müqabilində axsaqlığı bir o qədər də nəzərə çarpmır. Sonra Teymurla Olqanın dialoqu verilir. Olqa Zərəfşan çayının oynaq dalğalarını və Bingül dərəsindəki şənlikləri xatırladır. Ərəbistan və İrana məxsus pərdələri yada salır. Teymur isə öz növbəsində bunları və eyni zamanda Səmərqənddəki möhtəşəm sarayları, ali mədrə-

sələri, böyük məbədləri və abidələri qalibiyyət əsərləri, fəth və zəfər tarixi hesab edir.

Qaraquş Orxanın xanımı Almasa Orxanın Olqa ilə görüşünü xəbər verir. Teymurun hərəmi Dilşad da bunu eşidir və Almasa tapşır ki, bu barədə Teymura heç nə söyləməsin. Eyni zamanda Dilşad Teymura bildirir ki, məhsulu az olan bir kəndli vergi vermədiyinə görə Mamay xan tərəfindən qırmancla döyürlmüşdür. Teymur isə cavabında deyir: “O düşünür ki, əhalini incidən bir hakim yavrusunu parçalayan bir heyvan qədər şüursuzdur”.

Teymur casusluq üçün Orxan və Dəmirqayanın Bursaya – Yıldırım Bəyazidin sarayına getməsinə tapşır. Qoşun başçısı Ağbuğa və “Teymurnamə” müəllifi Şair Kirmani ilə də müharibə barəsində söhbət edir və Misir və Şam üzərinə gedəcəklərini bildirir. Ağbuğa müharibə tərəfdarı olduğu halda, Şair Kirmani isə Teymura deyir: “*Siz hər b və dəhşət qalibi, biz eşq və məhəbbət məğlubu. Fəqət bizim bu məğlubiyyətimiz o qalibiyyətdən daha üstündür*”. Şair onu yenə nahaq qanlar axıtdığına görə ittiham edir. Teymur isə söyləyir: “*Mən məğrurları əzmək üçün yaradılmış bir allah bəlasıyam. Tökdiyüm qanlar da yalnız haqq və ədalət naminədir*”.

Pərdənin sonunda Teymurun Divan bəyi və Yıldırım Bəyazidin yanına elçi kimi göndərilmiş Sobutay ilə söhbəti verilir. Aydınlaşır ki, Yıldırım Bəyazid Qaraqoyunlu əmiri Qara Yusifi və Bağdad sultanı Əhməd Cəlayiri müdafiə edir. Qəzəbli Teymur axırda öz monoloqunda aşağıdakıları söyləyir: “*Mən İrana ayaq basdım, ən böyük cəngavərlər qarşımda durmayıb Mazandaran çaqqalları kimi ormanlara qaçdılar. Moskvaya hücum etdim, rus knyazları qorxudan şimal ayıları kimi ürəkşüb dağılmağa başladılar. Hindistana yürüdüm. Sultan Mahmud ordusu Qanq nəhri kənarındakı qaplanlar kimi oxlarıma şikar olub diz çökdülər. Əvət, bir gün gələr ki, məğrur Yıldırım da*

*paytaxtı Bursada Topal Teymuru qarşılar və o zaman... mənəm kim olduğumu həqqilə anlar”.*

**İkinci pərdə** Şair Kirmani və Olqanın dialoqu ilə başlayır. Orxanın Teymura xəyanət etməsi barədə danışırlar və Olqa buna inanmasa da, şairdən xahiş edir ki, Orxanı müdafiə etsin. Sonra Şair Kirmanın, Teymurun və Divan bəyinin söhbəti verilir. Onlar dünyanın problemlərini müzakirə etdikləri vaxt Teymur deyir: “Avropalılardan dilləri başqa, ürəkləri daha başqadır. Hər halda məmləkətimiz aslanlar yurdu, qartallar yuvası olaraq qalmalı. Bəlkə dünyada ən parlaq maarif və mədəniyyət ocağı, ən zəngin sənaye və ticarət mərkəzi olmalıdır. Əvət, qoy düşmənlərimiz görsünlər ki, türk övladı yalnız basıb-kəsməkdən deyil, yaşamaq və yaşatmaqdan da zövq alır”. Bununla yanaşı Divan bəyi Yıldırım Bəyazid üzərinə hücumu məqbul hesab etmir və bildirir ki, bu, fəlakətli bir uçuruma yol açar bilər. Teymur isə cavabında deyir ki, Allah bir olduğu kimi padşah da bir olmalıdır.

Almasla Teymurun söhbətində isə Almas Orxanın sürgün edilməməsini xahiş edir, lakin Teymur bildirir ki, o, xəyanət etmiş və yalnız sənə görə öldürülməyib sürgünə göndərilir.

Teymur Ağbuğanın döyüşə hazırladığı ordunu nəzərdən keçirir və məmnun olduğunu bildirir və bir neçə gündən sonra Misirə doğru yürüşün başlanacağını söyləyir.

Pərdənin sonunda Dəmirqaya, Orxan və Orxanın təkidi ilə Olqa Yıldırım Bəyazidin sarayına yola düşürlər. Dilşad Olqanın getdiyini bilib özünü məğrur və məmnun hiss edir.

**Üçüncü pərdə** Bursada Yıldırım Bəyazidin sarayının təsviri ilə başlayır. Təsvirdən sonra Nazim və Cücə arasındakı dialoq verilir. Onlar zarafat edirlər. Sonra Yıldırım və onun hərəmi Meliça gəlir. Yıldırım Meliçanın vətəni olan Serbistanın şərəbini tərifləyir. Əli paşa Teymura yazdığı cavab məktubunu gətirir və Yıldırım onu oxuyur, çox xoşuna gəlir. Cücə Teymur qiyafətində daxil olur və ustalıqla Teymuru yamsılayır. Cücə

Teymurun dilindən “*Mənəm cahangir dahi!*”, “*Mənəm hər b allahı!*”, “*Mənəm sarsılmaz imperator*” kimi sözləri işlədir. Yıldırım Cücəyə “*Mənmi eyi hökmdaram, Teymurmu?*” sualını verəndə Cücə qəhqəhələrlə cavab verir: “*O, dəlidir, sən də abdal!*”

Bu arada Yıldırıma xəbər gətirilir ki, Teymurun adamlarından 3 nəfər casus – Orxan, Olqa, Dəmirqaya yaxalanmışdır. Elçi kimi gələn Sobutayı da gətirirlər. Yıldırım onların boynunun vurulmasını əmr edir. Sonra Sobutayı buradan uzaqlaşdırır. Bu zaman Orxan söyləyir: “*Bütün dünya dəli Teymura səcdə edərkən, yalnız mən üsyan etdim. Halbuki onun kiçik bir təhqirinə dayansaydım, imdi edama layiq görülməz-dim*”. Həmin sözləri eşidəndən sonra Yıldırım onları Olqanın göz yaşlarına bağışladığını bildirir və deyir: “*Siz mənim oğlum, bu da qızımdır. Hər üçünüzün sədaqətinə şübhəm qalmadı*”. Bu hadisədən xeyli razı qalan Orxan həmişəbahar gülünü göstərərək böyük bir nikbinliklə deyir: “*Bir gün gələr ki, bu yeni qönçələr açar, bizim arzularımız da onunla bərabər çiçəklənməyə başlar*”.

Pərdənin sonunda Orxan “*uğurlu və parlaq bir sabah*” eşqi ilə yaşayır.

**Dördüncü pərdə** yenə də Yıldırım Bəyazidin sarayında baş verir. Olqa ilə Orxan söhbət edirlər. Orxan Teymur ordusunun Sivas qalasını alt-üst etməsini, Yıldırımın oğlu Ərtoğrulun öldürülməsini deyir və Olqaya təklif edir ki, qaçmaq lazımdır. Çünki qardaşını vəhşicəsinə parçaladan insan bizim də qanımızı tökdürər.

Bu vaxt Meliça onların yanına gəlir və ona həyan olduğu üçün Olqaya öz təşəkkürünü bildirir. Buraya gələn Yıldırım Teymurun qarasında danışır. Sonra isə öz şücaətini xatırlayır: “*Mən üzərimə gələn qocaman Səlib ordularını qəhr etdim. Fransa və Almaniya cəngavərlərini püskürtdüm. Lehistan, Avstriya və İtaliya əsgərlərini bir hücumda əzdim. Hətta qorxu-*

*suz Jan kimi bir qəhrəmanı belə heçə saydım. İndi Teymur kimi bir sərsərimi məni qorxudacaq? Ah, kor olsun fələyin gözləri. Gör kimlər mənə meydan oxuyur”.*

Yıldırım Əli paşa ilə Teymurun qələbələrini müzakirə edir. Şeyx Buxari bir qadınla onların yanına gəlir. Köylü qadın əsgərlərin – qaba və sərxoş yeniçərilərin onun öküzünü əlindən almasından, qızını aparmalarından şikayətlənir. Bu zaman Əli paşa Teymurdan məktub gəldiyini bildirir. Teymur yazır ki, *“mən sizi bir türk xaqanı olaraq sayaram və zatınıza qarşı hörmət bəslərəm, fəqət siz məni saymasanız aramız soyuyar və bu soyuqluğun nəticəsi çox acı olar... İştə bu mənim son məktubum və son təklifimdir. Qaraqoyunlu əmiri Qara Yusif oradan uzaqlaşmalı... Şahzadələrinizdən biri məmurən yanıma göndərməli... Mən ona övlad kimi baxacağımı imdidən vəd eylərəm, fəqət məktubuma müvafiq cavab gəlməzsə, hücum edəcəyim şübhəsizdir. Ona görə də hazırlanmanızı ixtar edərəm”.*

Bunun müqabilində Yıldırım müharibə edəcəyini deyəndə Şeyx Buxari bildirir ki, *“Boş yerə türk övladının qanını tökdürməyin və ətrafınızı saran düşmənləri öz fəlakətinizə güldürməyin”.* Yıldırım bu təklifi də rədd edir və Teymura təhqiramiz bir cavab yazır.

Pərdə Orxanın kiçik bir monoloqu ilə sona yetir: *“Əvət, daim sərxoşların təsəllisi həzryan, aciz və zəiflərin silahı isə söyüş və qarğışdır. Fəqət, ey məğrur və əyyaş Sultan! Əmin ol ki, yarın, əvət, yarın o qoca qəhrəmanın dəmir pəncəsində bir ilan kimi qıvrılacaqsan. Həm də umulmaz bir məğlubiyətlə zəbun və pərişan olacaqsan”*

**Beşinci pərdə** Anqara ovasında cərəyan edir. Teymurun çadırı göstərilir və çadırın önündə növbətçilər keşik çəkirlər. Keşikçilər Teymurun müharibələrindən danışirlar. Boru çalınır. Teymur, Divan bəyi, Şair Kirmani və Ağbuğa gəlirlər. Teymur Yıldırımın təhqiramiz məktubundan narahatdır. Bu zaman xəbər gəlir ki, Teymurun ordusu Yıldırımın ova çıxan 15 min əsgərini



məğlub etmiş, Yıldırım isə beş-on nəfərlə qaçıb qurtarmışdır. Teymur Ağbuğaya döyüşü başlamaq haqqında əmr verir və tapşırır ki, Yıldırımı yaralamasınlar.

Bu vaxt keşikçilər Alması görüb ondan bəhs edirlər. İkinci keşikçi Çingizin anasının at belinə minib böyük bir səltənət qurmasından danışır, sonra isə deyir: *“Aslanın erkəyi, dişisini olur?”*. Almas Dəmirqayanın gəldiyini görüb ondan Orxanı soruşur və müsbət cavab ala bilmir. Bir azdan Teymur, Divan bəyi, Şair Kirmani və Orxan gəlirlər. Orxan məlumat verir ki, bütün Anadolu əsgəri bizim tərəfdədir. Yalnız Rumeli sancaq bəyləri, yeniçərilər və serb əsgərləri Yıldırıma itaət göstərirlər. Sonra Yıldırım Olqanı ondan xəbərsiz aparən Orxanı edamla hədələyəndə Orxan özünü xəncərlə vurmaq istəyir. Teymur isə onu imtahan etdiyini bildirir və deyir: *“Teymur şahmat oynarkən belə, taxtadan yapılmış kiçik bir piyadanı qeyb etmək istəmər”*. Sonra Olqanı mükafat kimi ona bağışlayır. Almas isə buna etiraz edir: *“Xeyr, xeyr! Sən bunu əsla yapamazsan. Əvət, sən böyüksən, bütün dünyaya hökm edə bilərsən; fəqət Orxanın qəlbinə deyil! Unutma ki, mən anayam”*.

Bu sözlərin müqabilində Olqa Teymurdan onu öldürməyi xahiş edir. Teymur isə cavabında deyir: *“Mən yalnız qızğın aslanları, azğın qaplanları şikar edirəm. Mənim oxum yalnız vəhşi qartalların qanı ilə boyanır. Sən şətarətli bir gövərçinsən, halbuki Teymur əsla gövərçin qanı tökmədi”*.

Sobutay xəbər gətirir ki, Yıldırım ordusu dağılmış və əsgərlər qaçır. Teymur yenə əmr edir ki, Yıldırıma heç nə olmamalı və ehtiram göstərməlidir. Bir az sonra Yıldırımı gətirirlər. Teymur Yıldırıma oturmaq üçün yer göstərir, hətta məhəbbətini də qazanmaq istədiyini bildirir. Beşinci pərdə və ümumiyyətlə, əsər Yıldırımın Teymurun aşağıdakı dialoqu ilə bitir:

**“Yıldırım.** *Düşünəcək bir şey yox. Əvət, sən qalibsən. Lakin bu qələbə türk əqvamını deyil, yalnız fürsət bəkləyən*

*qonşu hökumətləri məmnun etdi. Ah, daha doğrusu İslam aləmini başsız qoydu.*

**T e y m u r.** *Heç maraq etmə, Xaqanım! Sən kor bir abdal, mən də dəli bir topal! Əgər dünyanın zərrə qədər dəyəri olsaydı, yığın-yığın insanlara, ucu-bucağı yox məmləkətlərə sənin kimi bir kor, mənim kimi bir topal müsəllət olmazdı”.*

## 10. “KNYAZ”

1928-1929-cu illərdə qələmə alınmışdır. Mənzum faciədir. 5 pərdədən ibarətdir.

Pyesdə aşağıdakı şəxslər iştirak edir: ucaboy, məğrur baxışlı, möhtəşəm bir gürcü tipi, 40 yaşlı Knyaz, Knyazın 22 yaşlı ikinci həyəmi Jasmən, Knyazın 19 yaşlı qızı Lena, Knyazın 60 yaşlı dayısı Solomən, 27 yaşlı texnik Anton, Antonun anası və Knyazın xidmətçisi olan 60 yaşlı Marqo, Knyazın yaxın adamlarından olan 35 yaşlı Şakro, 70 yaşlı İxtiyar alman, 45 yaşlı Alman qadını, 19 yaşlı Sarışın alman qızı və başqaları (Birinci işçi, ikinci işçi, Köylü, Kinto, Xəfiyyə, Müsafir, işçilər, milislər, xidmətçilər, musiqçilər, müsafirlər, müştərilər).

**Birinci pərdə** Tiflisdə cərəyan edir. Burada ətrafı yaşıllıq, çiçəklərlə süslü geniş bir qəməriyyə. Knyaz ağ əlbisə geyinmiş və dayısı Solomən onunla qarşı-qarşıya oturub içir və söhbət edirlər. Onlar həyat hadisələrinin gedişindən narazıdırlar. Bu vaxt Marqo gəlib Knyaza 5 nəfərin onu gözlədiyini deyir. Knyaz isə Şakroya göstəriş verir ki, gələnlərin kim olduğunu öyrənsin. Bu vaxt Jasmən də gəlib onların içmələrini nəşəli həyat adlandırır. Knyaz və Solomən Jasmən barədə öz fikirlərini bölüşdürürlər. Solomənin qadına münasibəti belədir: *“Qadın istərsə tikənlər gül açar, Qızacaq olsa; ölüm, fitnə saçar”*. Knyaz isə Jasmən barəsində çox yüksək fikirdədir: *“İncə bir köylü müəllim qızıdır, Qafqazın cilvəli bir yıldızıdır”*. Jasmən onların qədəhlərini doldurur.

Bu vaxt bağça tərəfdən nəğmə səsi gəlir. İncə və Qalın kimi təqdim edilən bu səs Lena və Antona məxsusdur. Onlar da buraya gəlirlər. Solomən Antonun da içməsini təklif edəndə o, imtina edərək cavab verir ki, mümkün olsaydı meyxanaların yerinə kitabxana yapardım. Bu vaxt Şakro işçilərin etirazlarını Knyaza çatdırır, Knyaz isə bunları rədd edir. Anton işə qarışaraq

Knyazdan köndlilərin istədiklərinin verilməsini tələb edir və sonra uzaqlaşır.

Marqo Antonun Knyaza qarşı nankor olmamağa çağırır. Anton isə bunun müqabilində bildirir ki, bu saraylar və sərvət bizimdir. Birinci pərdə Antonun sınırlı halda dediyi monoloqu ilə bitir:

*“...Könül istərsə geniş hürrüyyət,  
Bir düyün zövqü verir hər dəhşət.  
Hər bəla gəlsə köküs gər də bir az;  
Bizi məhbəs və ölüm qorxudamaz”.*

**İkinci pərdə** Tiflisdə botanika bağçasının təsviri ilə başlayır. Bağçada nümunəvi ağaclar, əlvan çiçəklər və hovuz vardır. Bülbül şaqirtləri eşidilməkdədir. Lena ilə Marqo söhbət edirlər. Onlar əvvəlcə təbiətin gözəlliyindən danışırlar. Çoban düdüyünün səsi isə Lenanı ölmüş anasını yada salmağa məcbur edir. Sonra Anton və Şakro gəlirlər. Onlar öz əqidələri və siyasi düşüncələri ətrafında mübahisə edirlər və bir-birlərinə təhqirəmiz sözlər deyərək ayrılırlar.

Sonra Antonla Jasmənin dialoqu verilir. Onlar bir-birini etibarsızlıqda ittiham edirlər və Jasmən Antonun əlini köksünə qoyarkən Knyaz gəlir. Bunu görəndə Knyaz Jasmənin üstünə kinayəli sözlər yağdırır və onu belə səciyyələndirir: *“Ah, dünkü mələk, imdi bir iblis”*. Bu arada Knyaz və Solomən hadisələrin daha da kəskinləşdiyindən bəhs edir və əsas günahı da Antonda görürlər. Xəfiyyə də gəlib Knyazın evində Antonu axtarır. Sonra milislər Antonu gətirirlər. Antonu xilas etmək mümkün olmur. Pərdə imdad diləyən Marqonun Anton barədə dediyi sözlərlə bitir.

**Üçüncü pərdə** Tiflisdə gürcü zövqünə uyğun xalça və mebellərlə bəzədilmiş süslü bir salonun təsviri ilə başlayır. İçəridə kamançada “Şur” çalınır. Şakro ilə Marqonun dialoqu verilir. Marqo Antonun həbsdə olmasından xeyli kədərli. Şakro öz əqidəsi barədə bunları söyləyir: *“Yaşamaq zövqü...”*

*Başqa şey bilməm, Dəyişər məsləkim zərər görsəm*". Knyaz sərxoş vəziyyətdə dayısı Solomonla içəri daxil olurlar. Kinto Knyaza güllər gətirmişdir. Müsafir isə Knyaza bildirir ki, söylənənlər doğru olsa, biz bolşevik pəncəsinə keçəcəyik. Bu arada Marqo Knyazı "canavar" adlandırır oranı tərk edir.

Qəfil Antonun həbsdən çıxıb gəlməsi məlum olur. Anton Knyazdan anasının yerini soruşduqda Knyaz onu rədd edir. Anton isə Knyaza qaçmaq təklifini verir. Knyaz Antonu revolverlə vurur. Anton aldığı yaradan bihal olub düşər. Bu vaxt geri qayıdan Marqo oğlu Antonu qucaqlayar. Pərdənin axırında Anton dirsəyinə dayanıb iztirab və sevinclə "Bizimkilər gəliyor!" deyib yenə arxası üstə düşər.

**Dördüncü pərdə** iki il sonra Berlində baş verən hadisələrin təsviri ilə başlayır. Burada alman zövqünə uyğun süslü bir salon göstərilir. Balkon və pəncərələrin ətrafında rəngarəng çiçəklər vardır. Salonun sağ və sol divarlarında Şiller və Hötenin böyük portretləri asılmışdır. Knyaz balkondan içəri keçib dayısı Solomonla söhbət edirlər. Söhbətin mərkəzində var-yoxlarını itirmiş adamların taleləri dayanır. Solomon Tiflisə göndərilməsi üçün Şakroya məktub verir. Knyaz Berlini tərifləyib "*mədəniyyət ocağı*", "*cənnət bucağı*" adlandırdığı halda, Şakro Tiflisə üstünlük verir və deyir: "*Vətənin başqa gözəllikləri var*". Solomonun Şakroya olan inamı itmiş və onu "*İsanı satan Yuda*" ilə müqayisə edir.

Şakro ilə Jasmenin dialoqunda Jasmen Antonun öldüyünü söyləyir. Şakro isə öz növbəsində Jasmenə məhəbbət yetirir. Antondan başqa Knyazın da sərsəm və səfil olmasını onun nəzərinə çatdırır, həmçinin deyir: "*Sən mələk çöhrəli bir şeytansan*". Lena sağ qapıdan əllərini bir-birinə çarparaq gül-gülə gəlir və Jasmenə bildirir ki, Anton səni gözlər. Jasmen Marqonu soruşur, Anton isə cavabında deyir ki, Marqo çocuq evlərində işləyir və öksüz gürcülərin annəsidir. Jasmen Antonu gəzməyə dəvət edir və Potsdamı, Volterin yaşadığı Fridrix

sarayını tərifləyir. Anton isə bildirir ki, İsveçrəyə gedib sənaye alətləri almaq fikrindədir. Jasmən dərindən bir ah çəkərək deyir:

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

Bu vaxt Knyazın gəldiyini bilib Anton gedir. Knyaz isə bunu görüb əlindəki gül dəmətini Lenanın yanındaca Jasmənin üzünə çırpır. Lena açarı çevirib qapıdan çıxarkən Knyaz deyir: *“İştə bax, həm də qapanmış qapılar, Görünür pərdəli əngəllər var”.* Sonra Jasməni hədələyərkən Lena geri qaydır və hər şeyin oğurlandığını bildirir. Knyaz bunun Şakro tərəfindən edildiyini söyləyir və ətrafını vicdansızların, səfillər və qaniçən qansızların bürüdüyünü deyir. Lenanı öpür. Lena isə Jasmənin getdiyini görüb onu geri qaytarmaq istəyir. Jasmən getmədən öncə Lenaya deyir:

*“Sən deyilsən mənə həmsirə, xayır,  
Taleyim çünki ölümdən qaradır.  
Sən səadət və əsalət çiçəyi.  
Mən fəlakət və səfalət böcəyi.  
Məni qoynunda böyütmüş boralar,  
Kin və atəş sovuran fırtınalar.  
Olsa, həmsirəm olar həsrətlər,  
Acılar, faciələr, dəhşətlər”.*

Pərdənin sonunda Knyaz sinirli bir halda vücudu və səsi titrəyərək Lenaya hücum edir. Lena acı fəryadla başını itirib yerə yığılır. Pərdə Knyazın Lena haqqında dediyi *“İştə cəza! Haydı gəbər!”* sözləri ilə bitir.

**Beşinci pərdə** Berlindəki bir kafe-restoranın təsviri ilə başlayır. Knyaz və Solomon söhbət edirlər. Mayısın ilk günü, yəni bahar olmasına baxmayaraq, Knyaz boynu xəzli qalın paltosunu geymişdir. O, özünü *“ulu Knyaz”* adlandırır. Deyir ki, nəslim ulu bir nəsil olsa da, mən indi quru bir heykəlm.

Hadisələr belə dəyişdiyi üçün “*Kor şeytana lənət!*” oxuyur. Knyaz əhvalındakı dəyişikliyi belə səciyyələndirir:

*“Bir vulkan idim, mum kimi söndüm,  
Bir aslan ikən tülküyə döndüm”.*

Sonra Anton gəlir. Onlar keçmiş barədə, eyni zamanda Knyaz və Şakro haqqında söhbət edirlər. Lena səhnədə görünüb şərqə söyləyir:

*“Bilmədim də könül verdim hər gülə,  
Yaraladı acı tikənlər məni.  
Yan baxıb süzdülər min bir naz ilə,  
Həsrətlə nazımı çəkənlər məni.*

*Ömrümün baharı matəmlə doldu,  
Diləklərim sərab içində soldu,  
Halımdan ürəkərək tanımaz oldu,  
Uğrumda göz yaşı tökənlər məni.*

*Boğdu ümidimi ıssız bir gecə,  
Hilalə bənzədim dərd içə-içə,  
Taleyim dönüncə saydılar heçə,  
Hər gün önümdə diz çökənlər məni”.*

Lena şərqisini dayandırandan sonra **İxtiyar alman, Qadın, Sarışın qız** rəqs etmək barədə söhbət edirlər. Sonra hamı salonu tərk edər. Anton, Lena və Solomonun dialoqu verilir. Anton Lenaya bu gözəl səslə öz vətəninə oxumağı tövsiyə edir.

Bu sırada Knyaz pərişan bir halda içəri girir və Lenanı qolları arasına alıb öpmək istəyir. O geri çəkilir. Knyaz isə söyləyir:

*“Təyyarə verin, bir uçayım mən,  
Allahı bulub sirr açayım mən”.*

Sonra isə Lenaya üz tutub onu “*işvəli dilbər*” adlandırır, axşam bərabər uyumağı təklif edir. Lena isə Babasına sarılırağ

onun qızı olduğunu bildirir. Knyaz isə Lenanı Jasmen hesab edib onu qaba və möhtəris bir tərzdə qucaqlayıb öpmək istəyir. Lena nifrətlə geri çəkilir. Lena atasının məhv olacağını görüb ona yardım etməyə çağırır. Bu zaman Anton və Jasmen də gəlir. Jasmen Knyazdan onu əfv etməyi xahiş edir. Bu vaxt bayırda beynəlmiləl marşı çalınır. Knyaz revolveri götürüb bayıra və içəri bir neçə qurşun atar. Sonra isə öz alnını nişan alar və qurşun açılan kimi yerə düşər. Pərdənin və əsərin sonunda Anton bu ölümü qeysərlərə və knyazlara ən şanlı mükafat hesab edər.



## 11. “SƏYAVUŞ”

1932-ci ildə qələmə alınmış və 1933-cü ildə nəşr edilmişdir. Mənzum faciədir. 5 pərdədən ibarətdir. H.Cavid epiqrafda yazır ki, “*Şərqi böyük dahilərindən Firdovsinin min illiyinə ithafdır*”.

Əsərdə aşağıdakı şəxslər iştirak edir: Kəyan tacdarı Keykavus, Keykavusun hərəmi, Suriya kralının qızı Súdabə, Súdabənin anası Rübabə, Keykavusun oğlu Səyavuş, Məşhur pəhləvan Zal oğlu Rüstəm, Saray ərkanından olan Vəzir, Münəccimbaşı, Tus, Bəhram, Yavərlər, türk xaqanı Əfrasiyab, onun qardaşı Gərşivəz, Əfrasiyabın qızı Firəngiz, Divanbəyi Piran, Gərşivəzin yavəri Tosun və başqaları.

**Başlanğıc.** Əsərin ekspozisiyasını xatırladan bu hissə Azərbaycan dramaturgiya nümunələri içərisində yeganədir və H.Cavidə məxsusdur. Bu hissə Zabilistanda təlim meydanının təsviri ilə başlanır. Səhər erkən coşqun musiqi sədaları eşidilir. Səyavuş bir köylü dəliqanlı ilə qılınc təlimi yaparacaq vuruşur. Zal oğlu Rüstəmlə başqa cəngavərlər, ağsaçlı bir qadın və köylü qızlar tamaşa edirlər. Səyavuş rəqibinə üstün gəlir. İlk öncə Rüstəm, sonra isə hamı Səyavuşu alqışlayır. Səyavuş ikinci dəliqanlıni da məğlub edir. Bu vaxt Rüstəm özü deyir ki, Səyavuş mənimlə vuruşmalıdır. Səyavuş isə ona belə cavab verir:

*“Mən səndən öyrəndim qəhrəmanlığı,  
Yenilsəm də yoxdur peşimanlığı”.*

Onlar vuruşurlar və heç biri qalib gələ bilmir. Sonra Tus Səyavuşun saraya getməsi barədə Kəyan hökmdarı Keykavusun fərmanını gətirir. Rüstəm sabah tezdən yola çıxacaqları barədə qərar verir, Səyavuşun anası isə oğluna öz xeyir-duasını bildirir:

*“Zalimlə məzlumu, saqın, bir tutma,  
Yediyin əkməyi, duzu unutma!”*

**Birinci pərdə** iki səhnədən ibarətdir. **Birinci səhnə** Keykavus sarayının təsviri ilə başlayır. Sūdabə yanında cariyələr ziyafəti seyr edir. Sūdabə və cariyələr Səyavuşun cəngavərliyini təqdir edirlər. Səyavuş Sūdabənin yanına gəlir və onlar söhbət edirlər. Səyavuş köyü saraydan üstün tutduğunu deyir. Bu arada Sūdabə onu öpmək istəyir, lakin Səyavuş mane olur və gedir. Sūdabənin anası Rübabə gəlir və Sūdabə ilə danışır. Sūdabə Səyavuşu sevdiyini söyləyir: *“Əgər bütün saray yanib tutuşsa, Vaz keçməm onun eşqindən əsla!”* Rübabə onu bu məqsədindən çəkəndirmək istəyərkən Keykavus gəlir və Sūdabənin rahatsızlığına münasibətini bildirir. Sūdabənin ayaqlarının altına güllər atılır, şərqilər oxunur.

Vəzir türk ordusunun hücumu keçməsi barədə məlumatı Keykavusa bildirir. Rüstəm, Səyavuş, Tus və cəngavərlər onlara layiqli cavab verəcəklərini bildirirlər. Keykavus hamını döyüşə çağırır. Pişxidmət Sūdabə ilə Səyavuş arasında yaranan sevgi macərəsini Münəccimə söyləyir. Münəccim isə öz növbəsində deyir ki, zəfər bizim olacaqdır. Sūdabə bildirir ki, Səyavuşun anası turanlı olduğu üçün türklərlə döyüşə getməməlidir, lakin Keykavus buna etiraz edir. Pişxidmət, cariyələr və Keykavus arasındakı münasibətlər verilir. Sonra Sūdabə ilə Səyavuşun yeni dialoqu qələmə alınmışdır. Səyavuş ona söyləyir ki, *“Səndə vardır azğın bir əqrəb qanı”*, Sūdabə isə belə cavab verir: *“Gözəlliyə qarşı kordur gözlərin”*. Keykavus Sūdabəni dalğın halda görür və Sūdabə Səyavuşun ona xəyanət etdiyini söyləyir. Səyavuş isə heç bir günahı olmadığını bildirir. Münəccim söyləyir ki, həqiqəti bilmək üçün od qalamaq lazımdır, qoy onun üstündən keçsinlər, *“Yanan suçlu olar, yanmayan təmiz”*.

Birinci pərdənin ikinci səhnəsi atəş ətrafında Zərdüşt ayini icrasının təsviri ilə başlayır. Oda atılmaq ərəfəsində Sūdabə Səyavuşa vurulduğunu etiraf edir. Keykavus Sūdabənin edamını əmr edir, lakin Səyavuş və Vəzir onun məhbəsə atılmasını

istəyirlər. Birinci pərdə Keykavusun Səyavuşa inandığını bildirməsi və aşağıdakı xeyir-duası ilə bitir:

*“Haydı yavrum! Gözü yollarda ordun,  
Get, zəfər tanrısı yardımçın olsun!”*

İkinci pərdə də iki səhnədən ibarətdir. Birinci səhnə İran köylülərinin daş, çamır daşyaraq qala qurmalarının təsviri ilə başlayır. Uzaqda Bəlx qalası görünür. Bənnalar oxuya-oxuya divar hörürlər. İxtiyar və Altayın söhbətində müharibədən narazılıq ifadə olunur. Sonra Çindən gələn elçilərdən bəhs olunur. Kosa çinli rəqqasenin atası olduğunu bildirir. Bunun müqabilində isə birinci cəngavər *“O bir mələk, sən şeytan!”* cavabını verir.

Döyüşün qızgın yerində Rüstəm və Səyavuş gəlir. Səyavuş təklif edir ki, qoşunu bir-birinə qırdırmaqda olsa, iki igid vuruşsun. Əfrasiyabın qardaşı Gərşivəz də bununla razılaşıır. Əfrasiyabın vəziri Piran isə gəlib döyüşə son qoyur. Altay aşağıdakı misraları söyləyir:

*“Lənət bu varlığa, yetər, usandıq,  
Kəndi yaxdığımız atəşdə yandıq”.*

**İkinci səhnə** Keykavus sarayının təsviri ilə başlayır. Sədabə taxt üzərində oturmuş, çinli rəqqasə qız incə və lirik musiqi ilə həmahəng olaraq şərqçi söyləyib oynayır. Sədabə yenə də Səyavuşa olan məhəbbətində israrlıdır:

*“Qarşımda diz çöksə bütün yer üzü,  
Yenə Səyavuşda könlümün gözü”.*

Keykavus elçini qəbul edir və Çin elçisi bildirir ki, Əfrasiyab həm İrana, həm də Çinə təhlükədir. Sonra Rüstəm gəlir və döyüşdə Səyavuşun Gərşivəzə üstün gəlməsini və Səyavuşla Gərşivəzin Piranın tövsiyəsi ilə barışmasını söyləyir. Keykavus bunu xəyanət adlandırır. Rüstəm buna etiraz edib saraylarla müqayisədə Zabilistanın cənnət olduğunu bildirir. Pərdə Sədabənin Səyavuşu hədələməsi ilə bitir.

**Üçüncü pərdə** də iki səhnədən ibarətdir. **Birinci səhnənin** əvvəlində göstərilir ki, ətrafda yalçın qayalar və yaşıl ovalar görünür, uzaqdan isə çoban düdüyü çalınır. Səyavuşla Bəhram söhbət edirlər. Səyavuş ana yurdu olan və dayısı Əfrasiyabın başçılıq etdiyi Turan ovasının həsrətindədir. Firəngiz nədimlərlə Səyavuşun qəhrəmanlığından danışır. Ovçu qızlardan biri Səyavuşun qolundan oxla vurur. Piran gəlir və Səyavuşu salamlayır. Bundan Firəngiz Səyavuşu tanıyır və heyrətə düşür. Əfrasiyab da gəlib Səyavuşu salamlayır:

*“İştə, həmişrəmin şahin yavrusu!  
Parlar gözlərində zəfər duyğusu”.*

İkinci səhnə Gərşivəzin Səyavuş haqqında dediyi aşağıdakı sözlərlə bitir:

*“Bu ölkənin qorxu bilməz elləri,  
Kişnəyənlərlə, çosğun selləri,  
Qartal yavruları səni gözləyir,  
Hər səninçin şanlı günlər özləyir”.*

İkinci səhnədəki hadisələr türk zövqünə uyğun bəzədilmiş Əfrasiyab sarayında baş verir. Əfrasiyab və Piran Səyavuş haqqında danışirlar. Hətta Piran bildirir ki, Səyavuş Firəngizlə evlənsə, iki ölkə birləşər. Bunu eşidən Gərşivəzdə qısqanclıq hissləri oyanır və o, belə bir izdivaca yol verməyəcəyini qərarlaşdırır. Firəngiz isə Səyavuşa ürəkdən vurulur:

*“O bir yıldız kimi axdı könlümə,  
Atəşli bir çiçək taxdı könlümə”.*

Səyavuş da Firəngizi sevdiyini ona anladır:

*“Mən uymadım hər dilbərin kamına,  
Uğradım çoxunun intiqamına.  
Bilmədim ki, bir gün bənd olur könül  
O şahin gözlərin ehtişamına”.*

Əfrasiyab, Piran, Gərşivəz və Tosun gəlir və söhbət edirlər. Gərşivəz Səyavuşun dalğınlığına işarə edərək, bəlkə İranda sevdiyinin olmasına işarə vurur, lakin Səyavuş buna qəti

etirazını bildirir və sevdiyinin bir ovçu qız olduğunu söyləyir. Qızların hamısını çağırırlar. Səyavuş Firəngizi göstərərək Əfrasiyab deyir ki, o, mənim qızımdır. Piran onların bazubəndlərini dəyişdirərək nişan ayinini həyata keçirir. Səyavuşla Firəngiz nişanlanırlar. Əfrasiyab tac, xələt, rütbə təklif etsə də, Səyavuş bunları istəmir və cəngavər kimi qalmaq fikrindədir. Bu halda Əfrasiyab onu yasaya hörmət qoymayan və üsyan edən Çin hüduduna göndərməyi qərar verir. Pərdə Gərşivəzin aşağıdakı sözləri ilə başa çatır:

*“İştə alqışlara layiq bir nişan.*

*Xayır, xayır, mümkün deyil bu əsla,*

*Dağılsın gərək bu uğursuz yuva”.*

**Dördüncü pərdə** iki səhnədən ibarətdir. Pərdənin birinci səhnəsi Çin hüdudunda türk və Çin zövqü ilə süslənmiş vali otağında cərəyan edən hadisələrlə başlayır. Vali Müşavir buraya gələn Səyavuşu öldürmək barədə söhbət edir. Üsyan edən Yalçını gətirirlər. Vali onun zindana atılmasını tapşırır. Vali Yalçının nişanlısına ləkə gətirmək istəyir. Bu zaman türk və çinli qiyafəsində bir yığın üsyançı xalq gurultu ilə içəri soxulur. Sadə geyimli Səyavuşla Bəhram da bir tərəfdə durur. Altay isə qabağa keçir. Onlar Valiyə qarşı danışırlar. Altay özünü Valiyə belə təqdim edir: *“Zülmətləri yaran bir şimşəyəm mən, Doğdum məzlumların diləklərindən”*. Sonra Səyavuş Valinin *“Haqqa, ədalətə, insaniyyətə, Namusa, vicdana və heysiyyətə”* qarşı olduğunu bildirir və üsyançılar Yalçının qolunun zəncirini açıb Vali ilə Müşavirin qolunu bağlayırlar. Gərşivəz onların öldürülməsinin qarşısını alır. Birinci səhnə Altayın monoloqu ilə bitir:

*“...Səadət pərisi gülməz qullara,*

*Munis olar ancaq dəmir qollara”.*

Dördüncü pərdənin ikinci səhnəsi türk, moğol, çin qızları və dəliqanlılarının rəqsi ilə açılır. Firəngiz nədimələri ilə açıq pəncərədən onlara tamaşa eyləyir. Səyavuş, Firəngiz, Gərşivəz söhbət edirlər. Xoş mənzərələr parlaq dənizi xatırladır. Bununla

bağlı Səyavuş deyir: “*Dənizsiz bir ölkə çıxılmaz qəfəs, Havasız bir məhbəs, alınmaz nəfəs*”. Hamı qələbə bayramına sevinclə qoşulur və şərab içirlər. Kosa və çinli rəqqasə də gəlir. Fürsətdən istifadə edən Kosa Südəbənin verdiyi zəhəri Rəqqasədən alıb Səyavuşa məxsus qədəhə tökür. Firəngiz bu xəyanəti eşidir. Lakin bir az sonra Rəqqasə “*Parçalanmalıdır bu qanlı tabut...*” deyərək zəhərli qədəhi Kosadan alıb yerə çırpır. Bir az keçmiş Kosa xəncərlə Rəqqasəni vurmaq istəyəndə Rəqqasə onu alıb arxaya atır. Kosa Rəqqasəni boğub öldürmək istəyir. Bu vaxt Firəngiz yetişib xəncəri götürür və Kosanın böyründən vurur. Həmin hadisədən Səyavuş da xəbər tutur.

Gərşivəz Səyavuşa bildirir ki, Əfrasiyab onun taxt və tacına göz dikdiyini üçün səndən narahatdır. Səyavuş bu fikri qəti şəkildə rədd edir. Dördüncü pərdə Səyavuşun monoloqu ilə bitir:

*“Kimə inanmalı!? İştə hər diyar,  
Mənə qarşı kin və intiqam duyar.  
İran xəyanət və hiylə ocağı,  
Turan iftira və dəhşət qucağı!..  
Çinə getsəm, onlar daha amansız!  
Saray böcəkləri yaşarmı qansız?  
Lənət olsun, uymam bu gündən sonra  
Almasla parlayan qanlı taclara!”*

*Beşinci pərdə* dağ ətəyində bir ovanın təsviri ilə başlayır. Qurulmuş çadır önündə Vali, Müşavir və Tosun əsgəri qiyafədə olaraq söhbət edirlər. Onlar Səyavuşdan intiqam alacaqlarını bildirirlər. Rübabə gələrək Gərşivəzə bir məktub gətirir. Uyduurulmuş bu məktub Keykavusdan Səyavuşa yazılmışdır:

*“Ey könlümün sevinci, çəlik qollu Səyavuş!  
Tam fürsətdir, hazır ol, hər tədarük görülmüş.  
Sən bir yandan hücum et, Çin xaqanı bir yandan,  
Tus ilə Zal oğlu da qaldıracaq İrandan.  
Alt-üst edin Turanı, orduları əzilsin,*

*Əfrasiyab hüzura qolları bağlı gəlsin.*

*İmza: baban Keykavus”.*

Bu arada Əfrasiyab da Səyavuşun tezliklə tutulub gətirilməsini tələb edir. Məktubu görəndən sonra isə daha da qəzəblənir. Səyavuş gələndə məktubu oxumaq üçün ona verirlər. Səyavuş bildirir ki, bu, “*Südabənin yeni bir iftirası*”dır. Əfrasiyab buna inanmır. Firəngizin, Bəhramın, Piranın xahişlərinə baxmayaraq, Səyavuşu öldürməyə aparırlar.

Coşqun musiqi çalınır. Bir azdan Səyavuş sıyırma qılıncla gəlir. Valiyə və Müşavirə hücum edir. Gərşivəz onu arxadan vurur. Əsər ölüm ayağında Səyavuşun dediyi aşağıdakı sözlərlə bitir: “*Keykavus bir cəllad, sən də bir cəllad!*”

## 12. “XƏYYAM”

1935-ci ildə qələmə alınmış, ilk dəfə 1963-cü ildə çap edilmişdir. Mənzum pyesdir. 6 pərdədən ibarətdir.

Əsərdə aşağıdakı şəxslər iştirak edir: məşhur filosof, şair Xəyyam, onun sevgilisi Sevda, Xacə Nizam, yəni Nizamülmülk Əbülqasim, Sabbah, Xəyyamın sinif yoldaşı Rəmzi, Xəyyamın piyalə yoldaşı Xərabati, Vəfa, Səfa, əsrin xaqanı Alp Arslan, xaqanın oğlu Məlikşah, üsyançı bir dəliqanlı Yusif, Xacə Nizamın qulamu Hacib, Sabbahın xidmətçisi Əbu Tahir, yosma bir saraylı qız Saqiyə, Bağdad xəlifəsi Müqtədibillah, onun vəziri Əbu Şüca, şərabçı, Müfti, Saib, Naib və başqaları.

**Birinci pərdədə** hadisələr Nişapurda baş verir. Burada tələbələrə məxsus bir oda vardır. Ətraf taxçalarda kitablar, üstürlab və sair həndəsi alətlər görünür. Xəyyam, Rəmzi və Xərabəti birlikdə şərab içir və söhbət edirlər. Ətrafda minacat səsi yüksəlir və H.Cavid yazır:

*“Ey fəzalarda gülümsər əbədi şerü xəyal!  
O nə qüdrət, o nə həşmət, o nə ahəngü cəlal!?  
Hər dəha çırpınaraq səndə arar feyzi-kəmal,  
Yenə yox kimsədə əsla səni idrakə məcal”.*

Onların hər üçü dünya və kainat haqqında düşünürlər. Bu vaxt Xəyyamın oda arxadaşları Xacə Nizamülmülk və Sabbah gəlir. Sabbah onların şərab içməsinə qınayır. Xacə Nizam camiyə, Xəyyam musiqi məclisinə getməyi təklif edir, Sabbah isə sükut istəyir. Xəyyamla Xacə Nizam gedəndən sonra Sabbahla Əbu Tahir söhbət edirlər. Bu vaxt Sevda oraya gəlir. Sevda Xəyyamla Sabbahı dəyişik salmışdır və ondan falına baxmağı xahiş edir. Sevda Sabbahın verdiyi şərabı içər və halı dəyişilər. Hər tərəf Sevdaya cənnət kimi görünər, ətrafında qızlar rəqs edər. Bu vaxt Xacə Nizam gəlib Sevdanı diqqətlə süzüb deyər: *“Girmiş bəşər cildinə tavus”*. Bir azdan Hacib,



eşik ağası, saray məmurları və qızlar gələrlər. Saray qızları Sevdanı məzəmmət edəndə Sevda deyir:

*“Sevda çox uzaqdır ləkələrdən,  
Ah, uydum o əfsunçuya birdən”.*

Xəyyam gəlir və bir baxışdan Sevdaya, Sevda da ona vurulur. Xəyyam tanrıya tapınmaqda, ona tapınmağı üstün tutur. Sevda Xəyyamı vurğunca baxışlarla süzərək gedir və birinci pərdə Xəyyamın Sevdaya müraciəti ilə bitir:

*“Gəldin də, neçin pənbə buludlar kimi axdın?  
Bilməm, niyə getdin, niyə döndün, niyə baxdın?  
Şimşək kimi çaxdın da, neçin könlümü yaxdın?  
Bilməm, niyə getdin, niyə döndün, niyə baxdın?”*

*Sərpildi alov ruhuma süzgün baxışından,  
Sarsıldı da hər mənliyim, ey afəti-dövrən.  
Gəl, gəl, olayım səndəki hər cəlvəyə qurban,  
Bilməm, niyə getdin, niyə döndün, niyə baxdın?”*

**İkinci pərdədə** hadisələr bazarda cərəyan edir. Burada çadırçı və çölməkçi dükənləri var. Xoca, tacir, köylü və sairə alış-verişlə məşğuldur. Rəmzi ilə Xərabatı gəlib Çadırçıdan Xəyyamı soruşurlar. O isə deyir ki, Xəyyam altı ay bundan əvvəl nəyi varsa sataraq buradan köçüb. Bu zaman Xəyyam özü gəlir və İbn Sinanın “Məntiq”, “Qanuni-şəfa” kitablarını göstərərək onları dəyərləndirir. Xəyyam adamların onu başa düşməməsindən gileylənir. Rəmzi ona təsəlli verərək deyir:

*“Hiç maraq etmə, keçər, hamısı keçər,  
Əsrin öksüzüdür dahilər”.*

Bazar əhli, xüsusilə Çölməkçi usta onu ittiham edir ki, arxadaşın Xacə Nizam Alp Arslana vəzir olduğu halda sən nə üçün belə fəqir dolanırsan? O isə cavab verir ki, dünənki şahlar və vəzirlərin hamısı indi artıq xəyaldır.

Bu zaman Səbbah və Əbu Tahir gələrək Xəyyamı dinləyirlər. Sabbah da Xacə Nizamdan kömək istəməyi Xəyyama

təklif edir. Buna da etiraz edir. Sonra püsküllü söyüd altında oturub şərbət içirlər. Qulam əlində qırmanc adamları bir tərəfə çəkilməyə məcbur edir. Sevda qara qulların daşdığı təxt-rövanda gəlir, ətrafında saray qızları çoxşün bir sevinclə şərqçi söyləyirlər. O, Xəyyamın səsini eşidərək kimliyini soruşur, Xəyyam isə ona belə cavab verir:

*“İzləram göydəki yulduzları mən,  
Lakin onlar çox uzaqdan daha şən,  
Daha dilbər və gözəldir, bilsən,  
Bizə yaxlaşdımı, bəsbəlli, yaxar,  
O alov səndəki gözlərdə də var”.*

Sevda isə qızlara onda fəzilət, qüdrət və cəsarət olduğunu söyləyərək buradan uzaqlaşır. Xəyyam kədərli bir şeir söyləyir.

Alp Arslan ətrafında saray ərkanı və ordu ilə bərabər gəlir. Yusif adlı bir dəliqanlı isə arxadan gələrək “rədd olsun!” deyərək nifrətlə bağırır. Alp Arslan iki gün sonra asılmasını əmr edir. Bu arada Xacə Nizam Xəyyamı görüb onu qucaqlayıb öpərək deyir: “*Ah, o Xəyyammı? Nə pəjmürdə xəyal... Bir böyük şairə layiqmi bu hal?!*” Xəyyam isə cavab verir ki, “*Varlığım bir heçə bənzər mübhəm*”. İkinci pərdə Xacə Nizamın Xəyyama dediyi aşağıdakı sözlərlə bitir:

*“Saqın, aldırma ki, kor olsa cahan,  
Günəşin nuruna gəlməz nöqsan.  
Sən kiçilsən də böyüksən, hətta  
Qopsa zülmət. Yenə parlar o zəka!..”*

**Üçüncü pərdə** Alp Arslanın sarayında olan hadisələrlə cərəyan edir. Axşamüstüdür. Xacə Nizam Hacibə göstəriş verir ki, Sabbahla Xəyyamı çağır. Sabbah və Xəyyam kübarca geyinmiş və üzləri tərəş edilmiş halda gəlirlər. Xacə Nizam Xəyyamdan soruşur ki, hansı bir rütbəyə meylin varsa, buyurub söyləyə bilərsən. Xəyyam isə bunun cavabında belə deyir:

*“Yaşamaqçün mənə mümkünsə əgər,  
Bir əkin tarlası, bir bağça yetər”.*

Sabah isə ondan vəzifə istəyir. Bu vaxt pərdə arxasında musiqi çalınar. Xacə Nizam söylər ki, Alp Arslan üçün xoş bir gündür, çünki Rum qeysərinə qalib gəlmişdir. Xacə Nizamın işarəsi ilə pərdə qalxar və son dərəcə parlaq və süslü bir aləm görünər. Alp Arslan, saray ərkani, saraylı xanımlar və yavərlər önlərində şərab qədəhləri olaraq zövqə dalmışlar. Hamı qalxıb Alp Arslanın şərfinə içirlər. Alp Arslan Xəyyamın həm alim, həm də şair olduğunu söyləyir və Xəyyamın şair kimi şeir deməsini arzulayır. Alp Arslan Xəyyamın söylədiyi iki rübaini alqışlayır və şairin sağlığına içir. Rum qızları rəqs edir, sonra isə Sevda gəlib oxuyur:

*“Bir vəhşi gövərçin kimi mən də,  
Şən könlümü azadə dilərdim.  
Seyrana çıxıb dağda, çəməndə,  
Güldükcə günəş mən də gülərdim.  
Şən könlümü azadə dilərdim”.*

Alp Arslan onu ürəkdən alqışlayır və hansı mükafatı istəsə onu verməyə hazır olduğunu bildirir. Bu vaxt Sevda Xəyyamı ona tabe etmək barədə əmr verməsini arzulayır. Alp Arslan Sevdanın Xəyyam barədə dediyi “*Şən könlünü şair mənə versin*” fikri ilə razılaşıır və söyləyir ki, Sevdanı Bağdada hədiyyə göndərmək istərkən Xəyyama qismət oldu. Xacə Nizam da söyləyir: “*Birləşdi demək, şeir ilə şair*”. Bu vaxt Xacə Nizam Hacibin gətirdiyi məktubu oxuyaraq Məlikşahın Bağdaddan gələcəyini bildirir. Alp Arslan oğlunun gələcəyinə xeyli sevinir. Xəyyam dünənki əsirin suçu olsa belə bağışlanmasını istəyir və Alp Arslan onu bağışladığını bildirir. Bu vaxt Xəyyam söyləyir:

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

Bu vaxt çalğı səsi eşidilər, şux və işvəkar ərəb qızları həm oynar, həm də oxuyurlar. Rəqs bitir, əsir olan Yusifi gətirirlər və zəncirini açırlar. Lakin Yusif “*Zalim yenə zalımdır*” söyləyir. Alp Arslan onun boynunu vurmaq üçün cəllad çağırır. Cəllad

gəlir və əsirin oğlu Yusif olduğunu görərək onu qucaqlamaq istəyir. Yusif atasını rədd edir: “Ata olmaz mənə cəllad!” Atası oğlunu öldürmək istəməyəndə Alp Arslan **Yavərə** əmr verir ki, əvvəlcə cəlladı öldürsün. Bu vaxt Yusif qoynunda saxladığı xəncəri çıxararaq xaqanın – Alp Arslanın köksünə saplar. Hər tərəfdən tökülüşüb Yusifi öldürərlər və Alp Arslan da ölür. Üçüncü pərdə Xəyyamın cənazələri süzərək söylədiyi aşağıdakı şeirlə bitir:

*“Bir anda söniüb getdilər onlar,  
Yox artıq o kinlər, həyəcanlar.  
Heyrət!.. Nə amansız bu təbiət,  
İnsan nə qədər saçma həqiqət...”*

**Dördüncü pərdə** üç səhnədən ibarətdir. **Birinci səhnə** Xəyyamın iş odasının təsviri ilə başlayır. Bir yanda rəsədxanə alətləri, bir yanda kitabxana. İbn Sinanın portreti divardan asılmışdır. Tələbələr çalışırlar. Tələbələr, eyni zamanda Saib və Naib Günəş, kainat, cəbr və həndəsə elmləri haqqında danışırlar. Xəyyam həqiqəti dərk etməyin yolunu elmdə, Naib isə İslam dinində görür və səhnə Naibin sözləri ilə sona yətir.

**İkinci səhnə** son dərəcə süslü və şairanə bir odanın təsviri ilə başlayır. Ortada masalar və sandalyalar, ətrafda nimitaxtlar üzərində balıqlar və döşəklər. Xəyyam ayaq üstündə gəzinir, Rəmzi ilə Xərabəti iki çarşafli gənc qadınla gəlirlər. Bunlardan birincisi Vəfa Rəmzinin, ikincisi Səfa isə Xərabətinin sevgilisidir. Xəyyamın, Rəmzinin və Xərabətinin saçları bir qədər uzadılmışdır.

Vəfa və Səfa Sevdanı arzulayırlar. Bu vaxt Sevda heyrət və sevinclə içəri daxil olur. Qızlar öpüşür və hər qadın öz sevgilisinin yanında oturur. Qadınların şərəfinə içirlər. Xəyyam “*Şən, gözəl bir qadın azadə gərək!*” fikrini söyləyir. Saqiya gələrək Xəyyama bildirir ki, Xacə Nizam sizi görmək istəyir. Xəyyam, Xacə Nizamla Sabbahı qarşılar. Sabbah indi vəzir qiyafətindədir. Onlar Alp Arslanın məzarını ziyarətdən gəlirlər.

Bu arada Sevda da görünür. Sevda Sabbaha tənəli sözlər deyir, Sabbah isə ürəyində fikirləşir ki, bu qadın hökmən ölməlidir. İçirlər. Sevda lirik musiqi altında oxuyur. Bu vaxt Naib, Müfti və xocalar içəri gəlir və Xəyyamı içməkdə qınayırlar. Xəyyam onlara cavab verir və sonra Rəmzi ilə Xərabati də söhbətə qarışırlar. Onlar gedirlər, Sevda yenə oxuyur.

Bu vaxt bayırda əsgər marşı eşidilir və məlum olur ki, Məlikşah gəlir. İkinci səhnə Xəyyamın monoloqu ilə bitir:

*“Yox işimiz şah ilə, sərdar ilə,  
Xoş keçər ancaq günümüz yar ilə...”*

**Üçüncü səhnə** başlayan kimi göstərilir ki, Sevda odasında taxtın üzərində uyumaqdadır. Sabbah Əbu Tahirlə birgə ovçu qiyafəsində gəlirlər. Sabbah Sevda ilə söhbət edir və bu vaxt Əbu Tahir xəbər verir ki, gələnlər var. Sevda onların gizlənməsinə şərait yaradır. Xəyyam, Məlikşah, Xacə Nizam gəlirlər. Məlikşah Sevdanı salamlayır və Xəyyamı dinləmək istəyir. Xəyyam başında yeni fikirlərin dolaşmasını aşağıdakı mısralarla bildirir:

*“Edərəm əski xurafata hücum,  
Yeni bir fəlsəfə izlər ruhum”.*

Sonra Sevda oxuyur və Məlikşah bundan şadlanır. Sabbah fürsətdən istifadə edib Xacə Nizamın qədəhinə zəhər qatır, ancaq həmin qədəhi Sevda içir. Dördüncü pərdə Xəyyamın Sevdanın cənazəsi üzərində dediyi aşağıdakı sözlərlə bitir:

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

**Beşinci pərdə** iki səhnədən ibarətdir. **Birinci səhnə** məzarlıqla açılır. Birinci və İkinci məzarçı söhbət edirlər. Onlar məzarlara baxdıqca orada basdırılanları səciyyələndirirlər. İki əsgəri məmur gələrək onlardan Sabbahı və Əbu Tahiri soruşurlar və onları axtarmağa başlayırlar. Sabbahla Əbu Tahir boş

məzarda gizlənmişlər. Bu vaxt Xərabati də buraya gəlir. Məlum olur ki, Rəmzi, Səfa və Vəfa da zəlzələdən ölmüşlər və Sevdanın qəbrinin yanında dəfn olunmuşlar. Müfti öz adamları ilə gəib namazgaha keçirlər.

Xəyyam dalğın bir halda Sevdanın mərmər daşlı məzarı qarşısındadır. Saib də buradadır. Xəyyam göz yaşları içərisində Sevdanı xatırlayır və sonda deyir:

*“Həp qaranlıqdır, əvət, sirri-həyat,  
Qoca xaliq də qaranlıq, heyhat!..”*

Sonra Xacə Nizam buraya yaxınlaşır. Xəyyamı da götürüb Məlikşahla birlikdə səfərə çıxırlar.

**İkinci səhnədəki** hadisələr Bağdad xəlifəsi Müqtədibillahın sarayında baş verir. Xəlifənin vəziri Əbu Şüca dalğın bir halda düşünür və Müftini görəndə heyrətlənir. **Əbu Şüca** Müftinin nə üçün gəldiyini soruşanda o bildirir ki, bir çox xainlər var ki, onlar məhv edilməlidir. Bu arada musiqi sədaları altında Xəlifə Müqtədibillah Məlikşahla bərabər gəlir. Sabbah və Əbu Tahir də qiyafətlərini dəyişmiş halda arxa sıradadırlar. **Xəlifə** Məlikşahı camaata təqdim edər, camaat “Amin!” söylər. Sonra Xəlifə Məlikşaha cənnət arzular.

Bir azdan pərdə arxasında lirik musiqi çalınır. Sabbah və Əbu Tahir qulamdan icazə alıb pərdə arxasına baxmaq istərlər. Qulam pərdəni açır və bağça görünür. Xəlifə fəvvarəli hovuz kənarında zövq aləminə dalmış və yarımçıpaq qızlar rəqs edərək onu əyləndirirlər. Əbu Tahir və Sabbah həmin mənzərəni seyr edərkən Xacə Nizam gəlir. Fərsətdən istifadə edən Əbu Tahir Xacə Nizamı xəncərlə vurur və Xacə Nizam ölür. Cənazəni yan odaya keçirərlər. Xəyyam gəlir. Bu hadisələrdən xəbərsiz Xəlifə yenə də qızlarla əylənir. Qəfildən Xəlifə Xəyyamın onlara baxdığını görüb Xəyyama hirsələnir. Xəyyam isə öz növbəsində Xəlifəni yamanlayar:

*“...Etməsin sözlərim fəna təsir,  
Sən deyilsən şərəfli bir tacir.  
Xalqa cənnət verib o dünyada,  
Özün aludəsən bu dünyada”.*

Beşinci pərdə Xacə Nizamın ölümü barədə Əbu Şücanın Xəlifəyə verdiyi xəbərlə sona yetir.

**Altıncı pərdədəki** hadisələr Nişapurda baş verir. Saçları və saqqalı ağarmış ağ geyimli Xəyyam çardağ altındakı taxtda oturub fikrə dalmışdır. Uzaqda İmamzadə günbəzi və möhtəşəm bir qəsr görünür. Ətrafı ney səsi inlədir. İki qonşu qız əllərində gül dəməti Xəyyama yaxınlaşırlar. Xəyyamın yatdığını görüb gülləri yastıq üzərinə qoyub geri qayıdırlar. Saqiyyə Xəyyama bir qədəh şərab gətirir. O, şərabı içib çox təəssüflə keçmiş xatırlayır. Bu sırada qocalmış Müfti qiyafəsini dəyişmiş Naiblə İmamzadə ziyarətinə gəlirlər. Onlar Xəyyamın burada olduğunu bilirlər.

Bir azdan qaranlıq çökər, şimşəklər çaxar və rəqs edib oxuyan bir neçə qız Xəyyama yaxınlaşar. Xəyyam onların içərisində Sevdanı görür. Sevda onunla danışar və birdən üzündəki duvağı atıb qorxunc skelet kimi meydana çıxar. Xəyyam dəhşətə gəlir. Yaxınlaşıb Xəyyamı öpər və yox olar.

Yaxından bir yığın dəliqanlı keçər. Onların arasında Saib də vardır. Saib adamların Xəyyamı başa düşməməsindən gileylənir. Xəyyam isə kəskin və coşqun şəkildə deyir:

*“Dinləyin, bir də bulunmaz Xəyyam,  
İştə, məndən gələcək nəslə pəyam;  
Xilqətin şənliyi, hər rəngi sizin,  
Parlayıb gurlayan ahəngi sizin,  
Gömməyin heçliyə fürsət dəmini,  
Xoş görün zövqu səfa aləmini.  
Dün bir əfsanə, yarındır xülya,  
İki heç... Hər biri müzlüm rəya.  
Geri dönməz bu şətarətli zaman,*

*Qıyaraq bir gün əcəl verməz aman.  
Bir nəfəsdir bu sürəksizcə həya,  
Bir nəfəs!.. Getdimi? Gəlməz...”*

Bunları söyləyən Xəyyam bir andaca ölür.

Altıncı pərdə və əsər Saibin Xəyyam haqqında dediyi aşağıdakı sözlərlə bitir:

*“Getdi, eyvah!.. o fəzilət, o zəka!  
Əbədi susdu o qüdrət, o dəha...  
Söndü bir anda o sönməz atəş,  
Fərqi yox, batsa da parlar o günəş!”*



## HÜSEYN CAVIDİN DRAMATURGIYA YOLU

H.Cavidin dramaturgiya yolu haradan başlanır? Birinci növbədə onun teatra, dram sənətinə olan maraq və məhəbbətdən. 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 bilir.

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 meyil göstərdiyini nəzərə almış 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 unutmmaq lazım deyildir ki, belə surətlər, bir çox hallarda yalnız “özü üçün” hərəkət edən, hətta bir növ “gizlənpaç” oynayan obraz yox dərəcəsinədəir.

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 əvvəllərin 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 müdrək fəlsəfi fikrinin tədqiqinə yönəldilmiş, “Knyaz”da inqilab illərinin mürəkkəb hadisələri qələmə alınmışdır. Şübhəsiz, H.Cavidin öz dramaturgiyası ilə yaratdığı bu cür zaman genişliyinə öteri 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 obyektinə 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 Xumar, 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.

## “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 çilgün sevgisini elan edəndə İsmət Qanpoladı nəzərdə tutaraq qəti şəkildə deyir:

*Bütün dünya alt-üst olub dağılsa,*

*Ondan başqa sevdiyim yoxdur əsla!*

Bu, İsmətin sevgidəki böyüklüyü 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 dəhşətli 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 Afətin qəlbini fəth etdikdən bir müddət sonra onu atır. Afət ərini öldürdüynə və dəhşətli şəkildə aldandığına görə iztirab keçirir. Lakin o, öz taleyindən daha çox məhəbbətinin ləkələnməsi, gözəlliyinin təhqir olunması haqqında düşünür. O,

Əsərin sonunda doktor Qaratayı öldürüb elə beləcə də deyir: “Sən məni unuttun, gözəlliyimi təhqir etdin, iştə gözəlliyin intiqamını aldım”. Əsərin də əsas ideyası, Afətin də böyüklüyü məhz bundadır!

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

*Mənə anlatma ki, eşq, aləmi-sevda nə imiş?*

*Bilirəm mən səni, get, hər sözün əfsanə imiş.*

Hüseyn Cavidin “Uçurum” pyesində də ülvü 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 sənətkarlığını təkmilləşdirmək arzusu ilə getdiyi halda, orada Anjel adlı bir qıza uyur. Bütün günlərini bu qızla eyş-ışrətdə keçirir. Başqa sözlə, rəssamlığa olan vurğunluğu, Gövərçinə bəslənən eşqi “Fransa ərməğanı” ilə yüngül həyat keçirmək əvəz edir.

Maraqlıdır ki, dramaturq həqiqi eşqin timsalı olan Gövərçinlə yüngül təbiətli Anjeli heç üz-üzə də gətirmir. Sanki Hüseyn 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 Gövərçini “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 süjetləri 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 ayırıcı 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 macəraları 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 mənə daşır. Unutmaq olmaz ki, pyesdəki sevgi süjeti 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 gözəlīm?!*

*Həp təbiət, bəşəriyyət zalim...*

*Söylə, kimdən diləyim mən imdad?*

*Həp 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 hamısından 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”.



## 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 əhvali-ruhiyyəni izləyir.

Cavid yaradıcılığında dramaturji hadisələrin başlanmasından əvvəlki təbiət səhnələri çox sakit görünür: “Səhnə Dağıstanda otlu, ağaclı kiçik bir bağça ərz edər” (“Ana”), “Pək kənarında 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 ağaclardan 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 arası” 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 qısqançlıq 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 edər. Bir qaç zabıt əldə durbin müharibə komandasilə məşğul... gözlərin birində İblis, digərində Mələk görünür”.

Bəli, iblislər də, mələklər də – hamı pəncərələrdən baxa bilər və təbii ki, bu baxışlar onların mənəvi ələmləri, düşüncələri müqabilində müxtəlif səciyyələr daşıyır. Bu nöqtədə şər qüvvələr müharibə dəhşətlərinə səs verir, hətta təbiət hadisələrini belə dəhşətlərə haqq qazandırmağa 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 dәмətləri” 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 xiyaban dəniz kənarında yerləşir və s. Maraqlıdır ki, H.Cavid ayrıca “Dəniz tamaşası” adlı bir şeir də yazmışdır.

Bütün bunlardan görüldüyü kimi H.Caviddə təbiət mənərəsini rəssam kimi əks etdirmək yox, təbiətin hər hansı bir detalını cəmiyyət hadisəsi barədə fikir deməyə yönəltmək marağı daha güclü olmuşdur.

**1983**

## HÜSEYN CAVIDİN PUBLİSİSTİKASI

Hüseyn Cavid mütəfəkkir şair və dramaturq səviyyəsinə birdən-birə, qafil sıçrayışla qalxmışdır. Görkəmli sənətkar bu səviyyə qədərki məsafəni pillə-pillə, addım-addım keçmişdir. Onun ilk müşayiətçilərindən biri məhz publisistik yaradıcılıq olmuşdur. H.Cavid publisistikasının şəbəkəsi hələlik belədir: “Təəssürat”, “Təəssüf”, “Naxçıvanda nə gördüm?”, “Naxçıvana nə lazım?”, “Həsəb-hal”, “Nakamlıq”, “Mirzə Abdulla Məhəmmədzadə, yaxud A.Sur, ya Abdulla Tofiq”, “Böyük xəsrən”, “Bir-iki söz”, “Bir cavab”, “Cavablara cavab, yaxud ikinci və son rica”, “Müharibə və ədəbiyyat” məqalələri və İstambuldan Qurbanəli Şərifovun ünvanına göndərilən məktublar.

H.Cavid istər yeniyetmə və müəllim kimi, istərsə də şair dramaturq kimi həmişə narahatlıq içərisində yaşamışdır. Keçirdiyi hisslər 1904-1916-cı illər arasında yazdığı məqalələrində də aydın duyulur. Ədib “İrşad” qəzetində çap etdirdiyi “Təəssüf” məqaləsində öz təəssüfünü belə bildirdi: “Ordubaddan alınmış ikinci məktubu mütaliə etdikdə Ordubad və Naxçıvan əhvalında olan göylərin yenidən zülm altında yaxılıb, məhv və pərişan olmasını oxucaq, bihiss dəryayi-fikrə qərq olub özümü qeyb etdim”. Müəllif bu zülm və istibdadın əsl səbəbini gerilik və ədalətdə görürdü. O görə də, H.Cavidin mətbuat aləminə gəlişini bilavasitə gerilik və ədalətə qarşı etirazla dolu məqalələrlə başlamasına təbii hal kimi baxmaq lazımdır. Xalqın inkişafı, adamların savad və bilik qazanması onu düşündürən ən ciddi məsələlərdən olmuşdur. H.Cavid ürək ağrısı ilə yazırdı: “Qəzetə sütunlarına göz gəzdirirsən; filan məktəb bağlandı, filan qiraətxana Allahın rəhmətinə getdi, filan müəssisəni qapadılar. Fəqət neçün? Cəhalət!”.

Ədib “bir millətin hər halını tədqiqi etmək üçün ən doğru meyar, ən kəsdirmə yol o millətin məktəbləridir” – deyərəkən

tamamilə düğün mövqe tuturdu. Çünki o, məktəblər vasitəsi ilə şöhrətlənən və öz xalqını da şöhrətləndirən dünya mütəfəkkirlərini yaxşı tanıyırdı. Məqalələrində Spenser, Blokk, Kant və başqalarını əsərlərindən nümunələr gətirməsi onun elmi-fəlsəfi fikrə bələdliyindən xəbər veriridi.

H.Cavid “həqiqət” qəzetinin 78-ci nömrəsində çap olunana geniş həcmli “Həsb-hal” məqaləsində tərbiyə məsələlərinə ciddi mövqedən yanaşırdı. O, ailə və məktəb tərbiyəsindən, onların xüsusiyyətlərindən, onların xüsusiyyətlərindən danışır və insanın formalaşmasında ictimai mühitin rolunu qiymətləndirirdi. H.Cavid pedaqogika elminə böyük rəğbətlə yanaşaraq yazırdı: “Zirə təlim və tərbiyə saf dimaqları (beyinləri), ləkəsiz vicdanları ləkədar edəcək bir alət deyildir. O tərbiyə-bəşəriyyəti qaplayan çirkinlikləri, pasları beyinləri silib təmizləmək üçün mənəvi bir alət kimi qəbul edilməlidir”.

Müəllim kadrına onların, hazırlanmasına cəmiyyətdə yüksək mövqe tutan ziyalıların roluna xüsusi əhəmiyyət verən H.Cavid onlara belə müraciət edirdi: “Ey müəllimlər. Ey möhtərəm əfəndilər! Sizlər, əsla millətimizin, mühitimizin bu etinasızlığına etina etməyin!.. Millət, vətən uğrunda canınızdan keçmək belə icab etsə, əsla cəsarətsizlik göstərməyiniz”. Bu çağırış bir tərəfdən dövrün ziddiyyətlərini açırdısa, digər tərəfdən xalq qarşısında fədakarlıq nümunəsi göstərməyə səsləyirdi. Çünki H.Cavid qəti müəyyənləşdirmişdi ki, “Yalnız qələbə və müvəffəqiyyət çalışanlara gedər və çalışmaq yolunu bilən ərlərindir”.

Digər romantik sənətkarlar kimi, Hüseyn Cavid də həyatda şəxsiyyətin roluna xüsusi maraq göstərir, şəxsiyyətin nüfuzunun artması səbəblərini araşdırarkən dil bilmək məsləsinə də toxunurdu. Hələ 22 yaşında “Şərqi-Rus” qəzetində çap etdirdiyi bir məqaləsində ərəb, fars, türk dili ilə yanaşı rus dilini öyrənməyi də zəruri hesab edirdi: “O rus dili ki, bizim vətəndə bəzi həqiqətləri və məsələləri bilmək və dərk etməkdə ən lazımlı vəsait sayılır; o dini öyrənmək və bilmək lazım və vacibdir”.

Müəllif bu tezisi sonralar öz məktublarında və “Həsb-hal” məqaləsində daha da genişləndirmiş və zənginləşdirmişdir.

Görkəmli sənətkar və yazıçı əsl vətəndaşlar yetişdirməyə böyük əhəmiyyət verirdi. Buna gördə də ilk növbədə anaları diqqətli olmağa, uşaqlarını xüsusi qayğı ilə böyütməyə çağırır, yeri gəldikdə öz narazılığını da bildirirdi: “Bir ana oğluna: “Yavrum, quzum, get qardaşını çağır da gəlsin, yeməyini yesin” deyəcəyi yerdə: “Partdamış, gəbərmiş, get o qan qusmuşu çağır kəlsin, zəhirmarını zaqqumlansın!” – deyir”.

H.Cavidin bütün səy və cəhdləri vətən və xalq işi üçün idi. Onun İstanbula təhsilini davam etdirməyə getməsi də bəlkə bu sahədə şəxsi nümunə göstərmək arzusu ilə bağlı idi. Çünki İstanbuldan Q.Şərifovun ünvanına göndərdiyi məktubunda yazırdı: “İndi əsl məqsəd vətənə xidmət, həm də layiqli xidmət etməkdir”.

H.Cavid ilk müəllimi M.Sidqinin şəxsiyyətini yüksək qiymətləndirirdi. Çünki Sidqi vətənpərvər idi, həmiyyətli idi, məslək sahibi idi. Eyni zamanda Cavid “möhtərəm şair” adlandırdığı Sabirin həyatdan getməsinə ona görə təəssüf-lənirdiki, Sabir – “Qafqazın çox çətinliklə malik ola biləcəyi nadir vücut idi”. H.Cavidin Abdulla Surun ölmünü dərin kədər və təəssüf ilə qarşılamağının səbəbi də A.Surun məhz “Pək çalışqan, pək sahibməslək, pək himmətli” bir insan olmasında idi. O, mərhumun vəfatı münasibəti ilə yazdığı məqaləsində dəf mərasimini, məktəblilərin öz sevimli müəllimlərini, A.Surun gördüyü və görmək istədiyi işləri həzin və təsirli cümlələrlə oxuculara çatdırırdı. “Mirzə Abdulla Məhəmmədədə...”adlı bu məqalədən təsirlənən Oruc Orucov adlı bir oxucu yazırdı: “Möhtərəm Hüseyn Cavid əfəndi tərəfindən mərhumun haqqında yazdığı məqaləni oxuduqda biixtiyar gözümdən yaş axmağa başladı”.

Görkəmli sənətkarın publisistik məqalələrində ədəbi tənqiddə sözə dair irəli sürdüyü mülahizələr bu gün də öz aktuallıq və müasirliyini itirmişdir: “Bir tənqid ki, məhəbbət və səmi-

miyyətdə ari, xudfuruşluq və xudkamlıq nəticəsi olaraq yürüdü-lərsə, o yürüməz, daha doğrusu, yürüsə belə, əmin olmalı ki, səbatsız olur”. Eyni zamanda H.Cavid söz söyləməyə, danışmağa, bir məsələ barədə yazmağa məsuliyyətli iş kimi baxırdı: “Sözün təsirbəxş olması üçün söz söyləyən eyi bir qəlbə, parlaq vicdanda, gözəl bir əxlaqa, həqiqi bir məlumata malik olması icab edər”.

Ədib “İqbal” qəzetində çap olunmuş “Bir-iki söz” məqalə-sində “Şəlalə” jurnalının redaktoru X.Səbribəzadənin ünvanına yazırdı: “Fəqət hər nədənsə məcmuənin müsəhhihi-ədəbisi dördüncü misraya “mərhəmət takıtmış”, yeddinciyə də bir takım “altun, gümüşlər” hədiyyə etmişdir”. Çox düşünülmüş və sənət-karlığa yazılmış bu cümlədən aydın olur ki, jurnalın redaktoru öz məcmuəsində H.Cavidin “Sevinmə, gülmə, quzum” şeirini çap edərkən, həmin şeirin iki misrasında bəzi sözləri ixtisara salmış və onların yerinə başqa sözlər yazmışdır. Göründüyü kimi, şair də bu “redaktə”yə gözəl cavab vermişdir. H.Cavid dalbadal yazdığı “Bir cavab” və “Cavablara cavab, yaxud ikinci və son rica” məqalələrində bir daha həmin məsələyə qayıtmış və öz sənətkar mövqeyini yüksək mədəni və intellektual səviyyədə müdafiə etmişdir.

Ümumiyyətlə, H.Cavidin publisistikası və bədii yaradıcılığы bir-birinə sıx tellərlə bağlıdır. O, məqalələrində irəli sürdüyü fikir və mülahizələri az və ya çox dərəcədə pyeslərində də davam və inkişaf etdirmişdir. H.Cavid Qurbanəli Şərifova yazırdı ki, “Əsir olduğum bir şey varsa, o da həqiqət və məhəbbətdir”. “Şeyx Sənan” faciəsində isə bu ideya dərvişin söylədiyi “həqiqət istərim, yalnız həqiqət” fikri və baş qəhrəmanın məhəbbət, arzuları ilə birləşərək yeni vüsət, yeni məna kəsb edir. Ədəbin “Müharibə və ədəbiyyat” məqaləsində irəli sürdüyü “Əvət bu günkü müharibənin hazırlamaqda olduğu zərbə pək qorxunc, pək təhlükəlidir” mülahizəsi “İblis” faciəsində öz yüksək bədii həllini tapmışdır. Öz publisistik məqalələrində qadın

və qızların taleyini düşünən, “cənnət anaların ayaqları altındadır” deyən sənətkar “Afət” pyesində gözəlliyi təhqir edənlərin aqibətini göstərirdi.

Bütün bunlar sübut edir ki, Hüseyn Cavidin publisistik məqalələri ümumi yaradıcılığının ayrılmaz və üzvü tərkib hissəsidir. O, şeir və dram yaradıcılığında olduğu kimi, publisistik fəaliyyətində də əsl vətəndaş idi.



## HÜSEYN CAVIDİN “İBLİS” FACİƏSİ

Yeni dövr Azərbaycan ədəbiyyatının üçüncü mərhələsi XX əsrin əvvəllərini əhatə edir ki, həmin mərhələdə realizmlə yanaşı romantizm də formalaşmış inkişaf etmişdir. Romantizmin əsas prinsiplərinin təhlili və tanınmış nümayəndələrinin qələmə alındıqları əsərlərin öyrənilməsi müəllimlər və şagirdlər üçün həmişə çətinlik törədir. Bu mənada Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsinin tədrisi də müəllimlərdən geniş dünyagörüşü, erudisiya, şagirdlərdən isə xüsusi diqqət tələb edir.

Əvvəlcə bir həqiqət tam aydın olmalıdır ki, XX əsr Azərbaycan romantizmini Hüseyn Cavidə təsəvvür etmək mümkün deyil. Başqa sözlə, onun dramaturgiya yaradıcılığı olmasaydı, Azərbaycan romantizmi indiki kimi vətəndaşlıq hüququ qazana bilməzdi. Eyni zamanda qabarıq formada təqdim edilməlidir ki, Hüseyn Cavid ədəbiyyatımızda mənzum dramaturgiyanın, o cümlədən 1910-cu ildə yazdığı “Ana” pyesi ilə mənzum faciənin əsasını qoymuşdur. Eyni zamanda bir-birinin ardınca qələmə aldığı “Ana”, “Maral”, “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, “İblis”, “Uçurum”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam” kimi dram və faciələri ilə həm bir sənətkar kimi özünün, həm də bir ədəbi cərəyan kimi romantizmin təsdiqinə nail olmuşdur. Bu pyeslərin hər biri öz ideya və məzmun siqlətinə görə təkraredilməz bədii nümunələrdir. Həmin əsərlər içərisində “İblis” faciəsinin də öz yeri və mövqeyi vardır.

Belə bir cəhətə xüsusi diqqət yetirilməlidir ki, Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi tarixi bir gerçəkliyin əks-sədası idi. Məlum məsələdir ki, dünyanın bütün mütərəqqi sənətkarları həmişə qan, savaş və müharibələr əleyhinə olmuşlar. Müharibələrin törətdiyi dəhşətlər həm fiziki, həm də mənəvi baxımdan uzun illər boyu unudulmamış, insanların yaddaşında aman-

sız hadisələr kimi qalmışdır. Bu mənada 1918-ci ildə qələmə alınmış və 1920-ci ildə tamaşaya qoyulmuş “İblis” faciəsi Birinci Dünya müharibəsinin bəşəriyyət daxilində törətdiyi xaosun romantik inikası idi.

“İblis” faciəsində surətlərin sayı o qədər çox deyil, amma sənətkar fikrinin ifadəsi üçün yetərlidir. Həmçinin onların hər biri müsbət və mənfi xüsusiyyətlərin daşıyıcıları olmasına baxmayaraq, şübhəsiz, müharibə dövrünə aid obraz və simalardır: İblis, Mələk, İxtiyar şeyx, İxtiyarın qızı Xavər, sadə bir gənc Arif, Arifin kiçik qardaşı, türk zabiti Vasif, Vasifin arxadaşı Kiçik zabit, Rəna, ərəb zabiti İbn Yəmin, rus ordusuna mənsub Yaralı zabit, Zənci çovuş, Rənanın babasının xəyalı olan Teyf, qaçaq zabit Elxan və başqaları. Eyni zamanda izah edilməlidir ki, adətən dramaturji əsərlərin əvvəlində iştirakçı şəxslər təqdim olunarkən remarkalarda hər bir surətin geyimi, yaşı, boyu və s. göstərilir. H.Cavid də oxucuları surətlərin əksəriyyətinin əsas xüsusiyyətləri ilə tanış edir, amma İblis və Mələyin adlarının qarşısında heç bir məlumat yazılmamışdır. Təkcə bu faktın özü İblis və Mələyin mifik obraz kimi təqdiminin müəllif üsulu olduğu nəzərdən qaçırılmamalıdır.

Ədəbi faktlar sübut edir ki, Hüseyn Cavid bir romantik dramaturq kimi ifadə etmək istədiyi fikir və ideyaları həmişə azman qəhrəmanların şəxsində oxucuya çatdırırdı. Hətta burada Peyğəmbəri, Topal Teymuru, Səyavuşu və Xəyyamı xatırlatmaq da olar. Bu mənada qeyd etmək lazımdır ki, H.Cavid müharibə dəhşətlərini daha canlı və daha qabarıq təqdim etmək üçün məhz Şərin ən böyük təmsilçisi olan İblisi qəhrəman kimi seçmişdir. Beləliklə, dünya faciəsi tarixində az-az təsadüf edilən bir mənərə yaranmışdır: mənfi bir surət faciə janrının qəhrəmanı olmuşdur. Ona görə də yalnız Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsinin öyrənilməsində deyil, ədəbiyyat nəzəriyyəsi fənni üzrə ədəbi növlər və janrlar öyrəniləndə də bu məsələ xatırlanmalıdır.

Mifik təsəvvürlərdə İblisin həmişə üz-üzə dayandığı bir sima varsa, heç şübhəsiz, o, Mələkdir. Hüseyn Cavidin əsəri də məhz bu mifik obrazların qarşılaşması ilə başlayır. Həmin poetik mənzərə həm İblisin, həm də Mələyin qayə və məqsədləri barədə ilkin və tam təsəvvür yaradır. İblis ilk sözlərindən başlayaraq müharibələrin – fəlakət və sarsıntıların günahkarı kimi insanı nişan verir:

*“Dəryalara hökm etmədə tufan,  
Səhraları sarsıtmada vulkan,  
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,  
Canlar yaxar, evlər yıxar insan...”*

Mələk isə ondan tamamilə fərqli bir düşüncə sahibidir və öz gördüklərindən, bildiklərindən çıxış edərək əsl həqiqəti söyləyir. Bu həqiqət İblisin fəlakətlərin səbəbini insanda axtarmaq iddiasını tamamilə alt-üst edən bir həqiqətdir. Mələyin təqdimatında maskalanmış İblisin əsl sifəti görünür:

*“Ya rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?  
Ya rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?  
Yox kimsədə insafü mürüvvət,  
İblisəmi uymuş bəşəriyyət!?”*

Bir az sonra “İblisəmi uymuş bəşəriyyət!?” sualı bütün güman və şübhələrdən təmizlənir. Həmişə haqqın və həqiqətin tərəfinə də olan Mələyin qətiyyətli fikri eşidilir. Bu qətiyyətli fikrə görə, müharibə siyasəti – dəhşət və fəlakətlər məhz İblisin adı ilə bağlıdır:

*Başdan-başa hər yer üzvü vəhşət,  
İblis ilə həmrəngi-siyasət.*

Amma faciənin əsas aparıcı xəttini mifik dünyagörüşdə olduğu kimi İblislə Mələk arasındakı ziddiyyətlər deyil, İblislə Arif arasındakı münasibətlər təşkil edir. Beləliklə, romantik sənətkar mifik təsəvvürdəki İblis – Mələk qarşılaşmasını faciənin süjetində İblis – Arif qarşılaşması ilə əvəz edir.

H.Cavid gözlənilməz bir bədii gediş edərək İblisi insanlar içərisinə endirir və bəşər övladı ilə qarşılaşdırır. Artıq İblis mifik örtüyü ilə deyil, xidmətçi ərəb simasında və ağsaqqal abid qiyafəsində görünür. Belə bir dəyişmə prosesi oxucu qəlbində bədii obraza olan inandırma gücünü daha da artırır. Amma bu halda yenə İblis Şərin simvolu kimi öz “böyüklük qüdrətini” saxlayır və “Şərqin mütərəddid çocuğu” hesab etdiyi Arifə yuxarıdan aşağı baxır, onu təqib edir, onu öz eksperimentinin fiquruna – oyuncağına çevirir. İblis dünyada bir rəqibi varsa, onun da Allah olduğunu söyləyir.

Əsərin əvvəlində Arif ulu Tanrıya müraciət edir, yerdəki zülmələri görməməsi üçün Tanrıdan umur ki, onu göylərə qaldırsın. Belə bir arzu və istək romantik qəhrəmanın təbiətinə tam uyğun idi. Əslində Arif Birinci Dünya müharibəsi dövrünün yaşantıları içərisində boğulan, eyni zamanda özünə çıxış yolu tapa bilməyən gəncliyin nümayəndəsidir. Bu mənada da dramaturqun İblislə Arifi qarşılaşdırması təsadüfi deyil.

İlk səhnələrdə İblis – Arif qarşılaşması Arifin xeyrinədir. O, birmənalı şəkildə İblisin ona təklif etdiyi altunu və qurşunu rədd edir. Lakin hadisələrin inkişafı bu qarşılaşmanın məzmununun tamamilə dəyişir. Sonda Arif öz qardaşı Vasifi və sevgilisi Xavəri öldürür. Əsərin əvvəlində İblisin tam əksi olan, onun yağlı dilinə inanmayan Arif əsərin sonunda İblisin istədiyi adama – qatilə çevrilir. Bu dəyişmə İblisin qəhqəhələri ilə müşayiət olunur və o, bələlərin səbəbini insanların özündə, insanların içində axtarmağın daha doğru olduğu qənaətinə gəlir.

Bir məsələyə də xüsusi diqqət yetirilməlidir ki, ədəbiyyatda müharibə mövzusunun qələmə alınması sənətkarların istedadından və yaradıcılıq qüdrətindən nə dərəcədə asılıdırsa, bir o qədər, bəlkə ondan da çox həmin sənətkarın hansı ədəbi cərəyana bağlı olmasından asılıdır. Yəni realist sənətkarlar daha çox müharibə mənzərələrinin özünü, ayrı-ayrı döyüş səhnələrini təsvirə daha çox meyillidirlər. Amma “İblis” faciəsində roman-

tizmin tələblərinə uyğun olaraq, müharibə, dava, vuruş səhnələri deyil, müharibədə iştirak edən və yaxud müharibənin təsiri altında olan insanların keçirdiyi əhvali-ruhiyyələr, psixoloji vəziyyətlər inikas etdirilmişdir. Arif kimi Vasif, Elxan, İxtiyar şeyx, Xavər, Rəna, İbn Yəmin, hərbiçilər də məhz duyğu və düşüncə planında H.Cavidə gərək olmuşdur. Yəni bu məqamda da Hüseyn Cavid böyük romantik sənətkar kimi öz məsləkinə sadiq qalırdı.

Müharibə dəhşətlərini və onun törətdiyi fəlakətləri sadaladığımız surətlərin hər birinin yaşayışında görmək çətin deyil. Təsadüfi deyildir ki, Rəna əsərin əvvəlindən axırına qədər atasının qatilini axtarır. Rənanın atasının ölümü də, onun özünün qatil axtarışı da müharibənin törətdiyi əhvali-ruhiyyədən başqa bir şey deyildir.

Yaxud Yaralı zabitin fiziki durumu və psixoloji gərginliyi elə birbaşa hər b və fəlakət deməkdir. Qazanlı bir türk olan Yaralı zabitin taleyi, hətta özünü vurmaq istəyi müharibə qovğasının acı bir mənzərəsidir.

Belə bir cəhətə də diqqət göstərilməsi vacibdir ki, “İblis” faciəsi dramaturgiyamızın əruz vəznində yazılmış klassik bir nümunəsidir. Amma pyesə H.Cavidin heca vəznində yazdığı parçalar da daxil edilmişdir. Kanto surətinin pyesin dördüncü pərdəsində oxuduğu sözlərdən bəzi misraları xatırlatmaq olar:

*Of, bir qayğı bilməz çingənəyəm bən,  
Güldən-gülə uçan pərvanəyəm bən.  
Unut, yavrum, unut,  
Bax, iştə hər bulut.  
Söylə unut onu,  
Çünki heçdir sonu..*

Yaxud müharibə dövrünə tam uyğun gələn və heca vəznində yazılmış marşı da nümunə gətirmək olar:

*“Əngin fəza çardağımız,  
Al şəfəqlər bayrağımız,  
Qorxu bilməz oymağımız,  
Haqq için qoşar”.*

H.Cavidin “İblis” faciəsində sənətkarın ən əsas fikri insanları mədəniyyətə çağırışdır. Romantik sənətkara görə yalnız böyük mədəniyyətin gücü ilə insanlar və bütövlükdə bəşəriyyət təzyiq və zorakılıqdan, qan və ölüm yaddaşından uzaqlaşma bilirlər. Ona görə də müharibələrin içində olan və müharibələrin dəhşətini daha dərinədən dərk edən könüllü bir türk zabiti Vasif belə söyləyir:

*“İdrakı sönük başçuların qəfləti ancaq  
Etmiş, edəcək milləti hər əldə oyuncaq.  
Turana qılıcdan daha kəskin ulu qüvvət,  
Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət”.*

Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi müharibə fəlakətlərinin, müharibə qızıqırdıcıların tam əleyhinə olmaqla həmişə öz aktuallığını saxlamış və bundan sonra da saxlayacaqdır.

## HÜSEYN CAVIDİN İDEYALARI

### 1. HÜSEYN CAVID KİMDİR?

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 ümummilli 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 formalaşır. 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 vətəni ni tərk edib Almaniyaya qaçır. O dövrün tənqidçiləri H.Cavid-dən sovet reallığını əks etdirməyi tələb edirdilər və bu əsərdən sonra tənqidçi Mustafa Quliyev yazırdı ki, nəhayət, H.Cavid “Knyaz” əsəri ilə bizim inqilab trenimizə oturdu, lakin dayanacaqların birində trenin sonuncu vaqonun axırıncı 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 dərinləndən 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 olar: “Ana”, “Maral”, “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, “İblis”, “Uçurum”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”,

“Səyavuş”, “Xəyyam”. Bunlardan dördü nəsr ilə 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 xəniyəsi”, “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.Haqqverdiyev, N.Nərimanov, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına aid bədii nümunələrdə isə bəzi adlar daha geniş 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.Haqqverdiyevin “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 Türkünstan, İran, Hindistan, Ərəbistan, Bursa və İstanbul – bütövlükdə Yaxın və Orta Şərqlə, Almaniyə, Fransa, İtaliya – bütövlükdə Avropa! Bunlar H.Cavidin əsərlərindəndir və təsəvvürəgəlməz bir ənginlik tam aydınlığı ilə görünür.

Qəribə 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 nüfuza və hörmətə malik bir sərkərdə idi və Rusiyanın Volqoqram şəhəri yaxınlığındakı “Mamayevskiy kurqanı”nda 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 mənə 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 yönəldir.

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 Qacara kimi, N.Nərimanovda isə Nadir şah kimi gedib dirənirdi. Amma H.Cavidə 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.

## 2. 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 unutmaz. Unutmaq olmaz ki, H.Cavidin xidməti onun adının sadəcə olaraq “mənzum dram” istilahi 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 dramalarını 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” mövqe-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 səciyyə daşıyır.

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 məcnunənə baxışlarla Xumarı süzdükdən sonra bütün-bütünə sarsılaraq yaralı bir ahənglə” söyləyir. Yaxud “Afət” əsərindən Afətin Doktoru öldürdüyü səhnəni xatırlayaq:

*“Alagöz: Aman, ya rəbbi!..  
Ərtoğru: Nə yaptın, Afət, ah nə yaptın?”*

Afət (əlində silah, acı qəhqəhələrle): 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 yapacaqdın, 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 Afətə bütün cizgiləri ilə görür, hətta həssas oxucu onları elə səhnədə də təsəvvür edə bilər.

H.Cavidin dramaturgiyaya meylinin bir qütbündə 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 meyil 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.Cavid 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” tezisi də tanış tezisdır. 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. Təsadüf deyil ki, Cavid dramaturgiyasından hər hansı bir obrazın “əlaqə sistemini” qırıb onu əlahiddə şəkildə ucaltmaq meyli 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 xəliq olaydı, nə xəliq; 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, çılğın 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 yağılı 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 mənə və məzmunu ilə mifologiyaya söykənmiş, “Peyğəmbər” VII əsrə müasir baxış olmuş, “Topal Teymur”da XIV əsrin yürüşləri 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 sürdüüyü 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.

### 3. 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 bilməmişdir.

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 etdirir-etdirir “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 meyil 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 sənətkar 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 mövqə 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 epiqrafı 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 də 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 hadisələri 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 mövzusunə çevirir ki, bunlar ən mühüm hadisələr və böyük şəxsiyyətlər idilər. Bununla da H.Cavid öz poetik ideallarını daha qabarıq formada oxucuya təlqin edir. Tarixi süjet əsasında yazdığı “Səyavuş” faciəsi ilə sənətkar saray ixtişaşlarının iç üzünü açır. Bu əsər feodal dünyasına, məzlumları 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 Müller əsərdə o qədər də geniş miqyasda görünürsə, “Uçurum” faciəsində rəssam Cəlal daha çox diqqət mərkəzində olur. Dramaturq Cəlalın 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 şərəb içməyi də, xaç asmağı da məmnuniyyətlə qəbul edir. “Topal Teymur” əsərində Olqa dəlicəsinə sevdiyi Orxandan bir an belə ayrılmmaq 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**

#### 4. HUMANİST SƏNƏTKAR

Hüseyn Cavid sənətinin böyüklüyü və qüdrəti ondadır ki, bu sənət humanizm ideyalarını daha ülvî, daha mənalı təcəssüm etdirə bilər. 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 yaşmalıdır.

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 Səlma öz oğlunun qatilini əfv etməyi bacaran humanist bir qadındır. Murad Səlmadan onun öldürülməsini tələb edəndə ana deyir:



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

Bu, ana qəlbinin dəhşətlər içərisindən yüksələn alicənablılığı və müqəddəsliyi.

“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, xətdir.  
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 döyüzlərə, haqsız insan qırğınına 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 qızıdırıçılarına 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. “Uçurum” faciəsində Gövərçin Cəlali 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.

## 5. İDRAKIN GÜCÜ VƏ GÜCSÜZLÜYÜ

Təcrübə göstərir ki, hər hansı bir sənətkarın ədəbiyyat tarixindəki yerinin və mövqeyinin müəyyənləşdirilməsi həmin sənətkara mənsub olan bədii irsin faktlarına və nailiyyətlərinə əsaslanır. Bu nailiyyətlər müraciət olunan janra, mövzuya, hərtərəfli işlənmiş bədii qəhrəmana və təbliğ olunan ideyaya daha çox bağlıdır. Böyük fəlsəfi düşüncəyə, cahanşümul idraka sahib olan Hüseyn Cavidin də həm ədəbiyyatımızda, həm də dünya ədəbi prosesində qazandığı mövqeyini janrda, mövzuda, ideyada, bədii qəhrəmanda axtarmaq üçün elə birbaşa onun yaşadığı dövrlə və mənsub olduğu XX əsr Azərbaycan romantizmi ilə əlaqə və təmasının mahiyyətini dəyərləndirmək lazımdır. Bu gün bütün yaradıcı simaları və bütün bədii nümunələri ilə birgə tanıdığımız XX əsr ədəbiyyatını və Azərbaycan romantizmini Hüseyn Cavidə təsəvvür etmək mümkün deyil. H.Cavidə bu ədəbiyyat və bu romantizm ya yarımçıq görünür, ya məhdud meyil və təşəbbüslər içərisində boğular, ya da ən yaxşı halda ədəbi hərəkətdən kənar qalan bixətli, birtipli, hətta yeknəsək mənzərənin şahidi olardıq. Yeni janr, yeni mövzu, yeni qəhrəman və bütövlükdə yeni poetikanın yaradıcısı olan Hüseyn Cavid XX əsr Azərbaycan romantizminin tarixi taleyi, daha geniş mənada isə Azərbaycan ədəbiyyatı tarixinin əvəzsiz mütəfəkkir şəxsiyyətidir.

Hüseyn Cavidin həyatı və yaradıcılığı Azərbaycan ədəbiyyatı və mədəniyyəti səlnaməsinə əbədiyyət qələmi ilə həkk olunmuşdur. Şair, dramaturq, publisist, müəllim, ən başlıcası bitkin dünyagörüşə və düşüncəyə malik ziyalı kimi tanınan və bütün ömrü boyu öz sənətkarlıq və vətəndaşlıq məsuliyyətini dərk edən H.Cavid həmişə məslək və ideallarına sadıq qalmış, bədii əsərləri ilə öz əqidəsinin daşıyıcısına çevrilmişdir.

Hüseyn Cavid çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatının mövcud janr strukturunu kifayət qədər zənginləşdirdi: ilk dəfə olaraq əruz vəznə ilə şeirin vəhdətini dramaturgiya nümunələrinə hopdurdu, mənzum dramaturgiyanın əsasını qoydu, teatr tariximizə və aktyorluq sənətinə yeni pafos və vüsət gətirdi. Azərbaycan ədəbiyyatının yeni qəhrəmanlarını kəşf etdi və bu qəhrəmanların adını ardıcıl və sistemli şəkildə əsərlərin sərlövəsinə çıxardı: “Maral”, “Şeyx Sənan”, “Şeyda”, “Afət”, “Peyğəmbər”, “Topal Teymur”, “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam”. H.Cavid maarifçini, islahatçını, inqilabçını, sosial təşəbbüs sahibini deyil, şəxsiyyəti qəhrəmana çevirdi və Azərbaycan bədii fikrinin yeni silsilə qəhrəmanlar qalereyasını yaratdı. XX əsrin əvvəllərinə qədər bu qəhrəmanlar Azərbaycan ədəbiyyatına və Azərbaycan oxucusuna tanış deyildi. Əslində ədəbiyyatın və oxucunun H.Cavidin yaratdığı bu qəhrəmanları mənimsəməsi də xeyli çətin başa gəldi, hətta təəssüflə bildirmək olar ki, bu çətinlik bəziləri üçün bu gün də qalmaqdadır. Amma dünyanın mütəfəkkir sənətkarları öz əsərlərini bəşəriyyət və nəsillər üçün yazırlar, H. Cavidin əsərləri də bəşəriyyət və nəsillər üçündür.

Hüseyn 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 dayanmalıdır.

Hüseyn Cavidin ən böyük yaradıcılıq idealları öz başlanğıcını insanların həyatından və taleyindən, onların azadlıq çarpışmalarından götürmüşdür. Həyatı boyu təqib və təzyiqlərə məruz qalan şair insanların əzab-əziyyətli məişətinin şahidi olmuş, sarı gül rəngi alan “vərəmli qız”ı, toz-torpaq içərisində uyuyub qalan “kiçik sərsəri”ni, anasını itirib dalğın vəziyyətdə yaşayan “Öksüz Ənvər”i və neçə-neçə belə kimsəsizləri öz

gözləri ilə görmüş, zindan guşəsindən ucalan son fəryadları qovrula-qovrula dinləmişdir. Elə buna görə də “acı-acı həqiqətlər”i, bu həqiqətlərin məna və məzmununu bədii yaradıcılığa gətirmək – H.Cavid sənətinin əsas məqsədinə çevrilmişdir. İlk kitabına “Keçmiş günlər” adı verib bu cür ağrı və acıların keçmişdə qalmasını arzulasa da, ikinci kitabını “Bahar şəbnəmləri” adlandırmaqla güllü-çiçəkli həyat barədə istəyini bildirsə də, bu, sadəcə mümkün olmamış, əzablı həyat sona qədər davam etmiş, nə qədər təəssüfedicisi olsa da, şairin repressiyası ilə nəticələnmişdir.

Statistik bir mənzərəyə nəzər salmış olsaq H.Cavidin mənzum dram və faciələrində 100-dən çox obraz və bu obrazlarla yanaşı sayı-hesabı bilinməyən şeyxlər, müridlər, dəliqanlılar, cəngavərlər, zabitlər, əsgərlər, haydutlar, musiqiçilər, rəqqasələr, cariyələr, milislər, məmurlar, işçilər, xidmətçilər, müsafirlər, alverçilər, müştərilər, çadırçılar, çölməkçilər, mələklər, teyflər, qızlar, çocuqlar iştirak edirlər. Bununla belə H.Cavid yaradıcılığında müxtəlif zümrələrə mənsub insanları, ayrı-ayrı hökmdarların padşahlıq etdiyi məmləkətləri, tarixin dönüş nöqtələri olan dövrləri arayıb tapmaq o qədər də çətin deyil. Lakin şair-dramaturqu hər hansı insan, hər hansı məmləkət, hər hansı dövr deyil, bütövlükdə bəşər, dövlət və zaman düşündürür. H.Caviddə salnamələrdə olan tarix yeni bir tarix kimi görünür, oxucunun elmi və bədii kitablardan tanıdığı hökmdarlar yeni simaları ilə canlanır.

Romantik sənətkarın yaradıcılığında ağıla sığınmaq və ağıla söykənmək baş və aparıcı qəhrəmanların əksəriyyətinə xas keyfiyyətdir. Şeyx Sənanın göylərə yüksəlmək eşqi, həm həyat adamı, həm də bədii qəhrəman kimi Peyğəmbərin “ulu dahi” olması, Teymurun hökmü, Səyavuşun şücaəti, İblisin mənəmlik iddiası idrakdan süzülüb gəlir. Hətta “İblis” əsərində Rəna da ağıla və düşüncəsinə şübhə edilən Arifi “hüşyar” bir adam kimi tanıdır.

Hüseyn Cavid kimdən, nədən yazmağın, necə yazmağın sirrini bilirdi və öz arzularının bədii formada fəlsəfi traktatını yaradırdı. Həyatda heç nəyə ötəri hal kimi baxmayan, heç bir mövzunu təsadüfən qələmə almayan H.Caviddə insanın fiziki - cismani əlamətlərinin və mənəvi – ruhi keyfiyyətlərinin inikası da təsadüfi və epizodik məzmun daşımır, ardıcılıq qazanır və sistem təşkil edir. İnsanın daxili dünyası ilə xarici aləminin vəhdətdə olmasının bir sistem halında H.Cavid yaradıcılığına gəlişi ilk böyük və möhtəşəm əsəri olan “Şeyx Sənan” faciəsindən başlayır. Bu problem faciədəki iki kor ərəbin timsalında özünün ilk bədii həllini tapır. Qarşıya qoyulan ideyanın açılışında gözləri görməsə belə kor ərəblər əsərin strukturunda müəyyən mövqe tuturlar, H.Cavid fəlsəfəsinin çözülməsində digər obrazlardan heç də az rol oynayırlar, ən başlıcası sözün möcüzəsinə inam yaradırlar.

Kor ərəb üsyan edir. O, ədalət axtara-axtara eşqə və aşiqə, dərdə və dərmana, nura və zülmətə, hətta xəlqə və xaliqə (Tanrıya!) qarşıdır. Dünya və kainat ünvanında nə varsa, kor ərəb tərəfindən ağına-bozuna baxmadan rədd olunur. Bu məqamda onu başa düşmək də çətin deyil, çünki kor ərəb bir fərd kimi öz etirazı ilə dünyada yaşayıb dünya işığından məhrum olmağın əzabını və qəzəbini təcəssüm etdirir.

Lakin daha əhəmiyyətli budur ki, kor ərəb Şeyx Sənan üçün möcüzə obyektinə çevrilir. İnsanlar möcüzə göstərənlərə daha tez inanırlar və onların ardınca getməyi özlərinə böyük şərəfət hesab edirlər. Peyğəmbərlər də müxtəlif dövrlərdə yığınyığın adamı elə beləcə – möcüzələri ilə inandırır öz ümmətlərini təşkil edə bilmişlər.

H. Cavid qələmində korların görmək eşqi və ümidi dünyanı görməməyin daha böyük məziyyət olması qənaəti ilə əvəzlənir. Beləliklə, Şeyx Sənan möcüzəsi idrakın üstündən aşaraq duyğu və düşüncəyə yol tapır. Bu fəlsəfə “Uçurum”

pyesində Uluğ bəyin dediyi “Görməkdən daha dadlıdır eşitmək” fikr ilə yeni təcəssüm forması taparaq əxlaqi müstəviyə keçir.

Görkəmli sənətkarın romantik qəhrəmanları ya öz ağıllarını, ya da ağıldan doğan faciələrini nümayiş etdirirlər, onlar bütün ciddi cəhdlə Dünyanın və Allahın sirrini duymaq və öyrənmək niyyətindədirlər. Başqa sözlə, H.Cavidin ağıllı qəhrəmanları Dünya və Allahla oturub-dururlar.

H.Cavid yaradıcılığında ağılın faciəsi idrakın gücsüzlüyündən, zəifliyindən – korafəhm və kəmağıl baxışdan, həyatı və cəmiyyəti, Dünyanı və Allahu dərk edə bilməməkdən doğulur, əql və idrakın zora və gücə dayandığı yerdən başlayır. H.Cavid Dünya və Allah adından danışmağı da hər adamın ixtiyarına buraxmır. Ona görə də “Topal Teymur” əsərində bədii məkan kimi saraylarda və döyüş meydanlarında baş verən hadisələrə həyatda olduğu kimi ədəbi qəhrəman səviyyəsində də Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid nəzarət edir. Pyesdə qəzəbli Teymur məğlub olmuş Yıldırıma “kor bir abdal” ittihamı ilə yanaşı onun fiziki qüsurlu xatırlatsa da, əslində abdallığını, axmaq və səfehliyini önə çəkir və mənəvi – ruhi korluğunu ittiham edir. Deməli, Teymura görə Yıldırımın yalnız gözü kor deyil, həm də qəlbi və düşüncəsi kordur. Əslində Yıldırım haqqında bu fikri Teymur pyesin ilk pərdəsində də açıqca söyləmişdi: “Deyirlər; o, gözdən çox zəifdir, məgərsə qəlbi və düşüncəsi də kor imiş”.

Öz qəlbinin və vicdanının təmizliyini hər kəsdən yaxşı bilənlər, öz qəlbinin və vicdanının səsinə hər kəsdən yaxşı eşidənlər, öz qəlbinin gözü ilə insanı və dünyanı hər kəsdən yaxşı görənlər sirlə müəmmaları dərk etməkdə də hamıdan öndədirlər. Əksinə qəlbi və vicdanı kor olanlar Tanrını və Dünyanı dərk etməkdə çox acizdirlər. Ona görə də H.Cavid romantizminin filosof qəhrəmanı Dərviş Tanrını və Dünyanı dərk etməyin yolunu və üsulunu kənarında deyil, insanda, insanın

daxilində – qəlbin və vicdanın özündə axtarır, nadan şeyxləri və bütövlükdə dərk etməkdə aciz olanların hamısını ittiham edir:

*Hər kimin korsa qəlbi, vicdanı,  
Edəməz dərk nuri-yəzdanı.*

H.Cavid təliminə görə, cəmiyyət miqyasında korluq öz səbəbini və nicatını cəmiyyətdən kənarında axtarır və axtardıqca da səbəbini mifdə, nicatını isə üfüqdə tapır.

H.Cavidin “İblis” faciəsində idrakın gücü və gücsüzlüyü bütün tərəfləri ilə ortaya çıxır. Eyni zamanda bu əsər mifik düşüncə ilə insanın düşüncəsinin qarşılaşdığı klassik bədii nümunədir. Şər ruhların mücəssəməsinə çevrilən İblis bütün gücü ilə insanı – Arifi öz təsiri altına salmaq, onu cinayətə sürükləmək istəyir. İblisin altun və qurşun təklifi Arif tərəfindən rədd edilir. Əgər bu, sona qədər davam etsəydi, insana məxsus sağlam idrakın qələbəsi və təntəəsi baş tutardı. Amma Arifə məxsus idrakın gücsüzlüyü və zəifliyi özünü daha bariz şəkildə göstərir. “İblis” faciəsində Bədxah (Şər) ruhun diqtəsi qalib gəlir, İblisin təklif etdiyi qurşunu, nəhayət, Arif götürür və elə bununla da onun psixosferasında ciddi dəyişiklik baş verir, Arif şər ruhun təsiri altına düşür. Arifin Xavəri və qardaşı Vasifi öldürməsi, bir növ cinayətkara çevrilməsi şər ruhun verdiyi fasiləsiz əmrlərin nəticəsi kimi meydana çıxır. Əsər qətlər törədən, müharibələrə səbəb olan idrakı sönük insanlara qarşı ittiham kimi səslənir. H.Cavid “İblis” faciəsi ilə insanları şər ruhlara qarşı mübarizəyə çağırır.

H.Cavid adının və H.Cavid yerinin harada, hansı mövqedə olduğunu bilmək istəyənlər onu yalnız Tanrının, Peyğəmbərin, mifik obrazların və tarixi şəxsiyyətlərin yanında tapa bilirlər. Romantik sənətkar bu mövqeni Dünyanın yaradılışı və gedişi barədə əldə etdiyi təsəvvürlərlə, bu təsəvvürlərin Tanrıdan və Adəmdən (“Hübuti-Adəm” şeiri) başlamış Məhəmməd peyğəmbərə (“Peyğəmbər” əsəri) qədər bütün müqəddəslərdən kənarında olmadığını əxz etməklə qazanmışdır. Ona görə də



ədəbi-bədii düşüncədə keçmişə və gələcəyə baxış bucağının da istiqamətləri aydın və qaçılmazdır: hər hansı bir sənət adamının Tanrıya, Məhəmməd Peyğəmbərə, Alp Arslana, Əmir Teymura, Xəyyamlara və hətta İblisə müraciəti Hüseyn Cavid yaradıcılığı nəzərə alınmadan mümkün ola bilməz. Doğrudur, romantik sənətkar Dünyanın yaradılışı və gedişi barədə olan tematikanın bədii təcəssümünə nöqtə qoymamışdır. Kainat kimi bu tematika da sonsuzdur və H.Cavid də o qədər sadələvh deyildir ki, onu bitmiş və tükənmiş hesab etsin. Amma bir qaçılmazlıq var: bu cür sirli mətləblərin yenidən bədii təcəssüm zərurəti yaranarsa, o zaman H.Caviddən yan keçmək, H.Cavidə göz yummaq sadəcə olaraq qeyri-mümkündür. H.Caviddən keçərək gedilən yolun yolçusunun isə xələf və mürid olmaqdan başqa çarəsi yoxdur.

H.Cavid poetikasının xarakteri, tərtib prinsipi heç kəsi təkrar etmir və təkrarolunmazlığını da qoruyub saxlayır. Burada ortaqlıq kəsb edən cəhət yalnız xalq təfəkkürünə olan bağlılıqdır. Xalqına, torpağına, vətəninə bağlı olmamaqda ittiham edilən, həbslərə və sürgünlərə məruz qalan H.Cavid bu gün xalqına və dövlətinə daha ürəkdən bağlı olan sənətkar kimi tanınır və qəbul edilir. Heç bir şübhə yoxdur ki, H.Cavid dramaturgiyasına daxil olan əsərlərin baş qəhrəmanları əsl romantik qəhrəman kimi folklor qəhrəmanlarını yada salmaqla bütün ideyanı öz çiyinlərində daşıyırlar. Bu mənada H.Cavidin Şeyx Sənan, Elxan, Səyavuş kimi faciə qəhrəmanları folklorada olan Dəli Domrulu, Koroğlunu, Qaçaq Nəbini, Kərəmi (Qaçaq və Aşıq!) xatırladırlar. Folklor qəhrəmanları kimi H.Cavidin də romantik qəhrəmanları qarşıya qoyduqları məqsədə doğru tərəddüdsüz və çox sürətlə irəliləyirlər. Bu qəhrəmanların qarşısında heç bir maneə dözə bilmir. Xalq tərəfindən yaradılan, xalq bədii düşüncəsinin məhsulu olan obraz və qəhrəmanlar kimi H.Cavidin romantik qəhrəmanları da son məqsədə doğru getməkdə dözümlü nümayiş etdirir və cismən olmasa da, mənən qalib gəlirlərlər.

H.Cavid yaratdığı obrazları “lüt-üryan qardaşlar” içərisində axtarmır, onun baş qəhrəmanları məbədlərdə, saraylarda, döyüş meydanlarındadır. H.Caviddə Nizaminin Xosrovu və Şirini, Nizaminin və Füzulinin Leylisi və Məcnunu olmasa da, Səyavuş var, Xəyyam var. Caviddə İskəndər yoxdur, əvəzində Topal Teymur var və ən azı Topal Teymur İskəndərə ona görə bənzəmir ki, yolları ayrıdır: İskəndər Qərbdən Şərqə, Topal Teymur isə Şərqdən Qərbə hərəkət edir. H.Caviddə Axundzadənin cadu-bitik ustası Dərviş Məstəli şah yoxdur, filosof Dərviş var. H.Caviddə Mirzə Cəlilin fırlıdaqçı Şeyx Nəsrullahı yoxdur, dini-imanı olan Şeyx Sənan var.

H.Cavidin qəhrəmanları iş görüb sonra öz əməlindən utanan qəhrəmanlar deyil, qüvvətli və nəhəng şəxsiyyətlərdir. Səlima ana, Şeyx Sənan, Cəlal, Peyğəmbər, Teymur, Knyaz, Səyavuş, Xəyyam, hətta İblis xaraktercə geri çəkilməyən, işini, əməlini aydın bilən, sözünü, kəlamını hər şeydən uca tutan, daima irəliyə doğru yürüyən qəhrəmanlardır. Onların əksəriyyətinin qəlbində Tanrı eşqi yaşayır.

Bu qəhrəmanların düşüncəsinə əxlaqi dəyərlə fiziki kamilliyin münasibəti hakimdir. Səlima ananın, Şeyx Sənanın, Peyğəmbərin, Səyavuşun, Xəyyamın düşüncəsində harmoniya və nizam özünü ən yüksək səviyyədə göstərir. Verdiyi sözə sədaqət nümayiş etdirib oğlunun qatilini gizlədən Səlima ana, bütün maneələri aşaraq Xumara doğru yaxınlaşan Şeyx Sənan, ali və yüksək idealları Şəmsaya güzəştə getməyən Peyğəmbər, bəşəri dəyərləri hər şeydən uca tutan Xəyyam insanlar arasındakı münasibətlərin etalon ölçüsünü yarada bilirlər. Bunlarla müqayisədə Cəlalda, Knyazda, İblisdə və Afətdə ağıl düşkünlüyü daha qabarıqdır.

Hüseyn Cavidin baş qəhrəmanları yeni dünya axtarışındadırlar. Bu yeni dünya axtarışını yalnız mövcud cəmiyyətə etiraz aktı kimi şərh etmək son dərəcə qüsurlu və natamam görünür. Əslində mövcud cəmiyyətə etiraz motivinin özündə belə

“mövcud cəmiyyət” – maddi kök və zəmin vardır. Amma romantik qəhrəmanlar üçün ən başlıcası və ən ümdəsi mənəvi aləmdir – insanların daxili dünyasıdır.

Şeyx Sənanın qarşısında Merac, Cəlalın qarşısında Olimp, Afətin qarşısında Gözəllik zirvəsi, Xəyyamın qarşısında eşq dolu Kainat var. Meraca yüksəlmək, Olimpə qalxmaq, Gözəllik zirvəsinə çıxmaq, eşq dolu Kainatı fəth etmək! – bunlar mənəvi olanlardır.

Topal Teymur, Knyaz, Səyavuş da sonda olsa belə müqəddəs və gözəllik dünyasının astanasına gəlib çıxırlar.

İblis isə müqəddəs aləm və gözəllik dünyasından tamamilə uzaqdır.

Bu müqəddəs və gözəllik dünyasının canlı xəritəsini yaratmaq imkanı isə yalnız Peyğəmbərə xasdır, çünki o, buna daha çox səlahiyyətlidir.

*Mən fəqət hüsnü xuda şairiyəm,  
Yerə enməm də, səma şairiyəm*

– deyən Peyğəmbərə görə, gözəllikdən ibarət cahanın bütün kainatı eşq olmalıdır, orada könül əngin səmalara uçaraq yüksəliş bulmalıdır. Bu cahanda möhtəşəm bir hiss rəqs etməlidir, burada İblis yasa batmalıdır, qanlı vuruşlara son qoyulmalıdır, işgəncə, kədər görünməməlidir və səhər şəfəqləri al qönçələrdən saçılmalıdır. Ən ali insanın – Peyğəmbərin ən ali istəyi isə budur: “oxşasın ruhu pənbə röyalər”. Hətta Peyğəmbər “əhli-fəsad”ın belə İblisdən uzaqlaşmasını istəyir və onlara söyləyir ki, “ruhunuz rəqs edərək yüksəlsin”.

Əslində bunlar Peyğəmbərin idrakından süzülüb gələn işıqlı dünya haqqında olan düşüncələrdir. H.Cavid yaradıcılığında işıq axtarışı, işıq həsrəti müqəddəs idealın, arzu və ümidin həqiqi varlıq meyarına çevrilir. “Knyaz” əsərində “qarıışıq təcrübələrdən” çıxış edən Solomon tərəfindən Knyaza verilən ən müdrik məsləhətin ünvanı “Hər qaranlıqda gülümsər bir işıq” deyimidir. “Xəyyam” pyesində də Sevda “başı çox qarıışıq” olan

Xəyyamın narahatlığının səbəbini onun “qaranlıqda işıq arama-sında” görür.

İşığın kainatdakı mənbəyi Günəş, cisimdəki – bədəndəki dayaq nöqtəsi isə gözdür. Işıq insanın heç bir bədən üzvünə gözə yaraşdığı qədər yaraşmır. Bəlkə, elə bu sirrin nəticəsidir ki, qəlbə, könülə gedən yol da məhz gözdən başlayır. Bu cür işıqlı düşüncələrin sahibi olan H.Cavid yaradıcılığı üçün hər hansı bir fəlsəfi konsepsiyanı başlanğıc, əsas hesab etmək olar və Şərq-Qərb fəlsəfi düşüncəsinə yaxşı bələd olan romantik sənətkarı həmin düşüncələrdən kənarında təsəvvür etmək də mümkün deyil. Amma H.Cavidin də dünya ədəbiyyatının dahi sənətkarları və Azərbaycan ədəbiyyatında N.Gəncəvi və M.Füzuli kimi öz fəlsəfəsi, öz fəlsəfi dünyası var, bu fəlsəfə onun bədii əsərləri ilə reallaşmış və bu gün olduğu kimi sabah da millətin və bəşəriyyətin gələcəyinə xidmət edəcəkdir.

## 6. HÜSEYN CAVID VƏ TARIX

Hüseyn Cavid gənc yaşlarında Batumdan və Trabzondan keçib İstanbula təhsil almaq üçün yollananda kasıblığın ağrısını, arzularının sevincini yaşayırdı. Həmin vaxtlar H.Cavidin yaşıdları oxumaq üçün Peterburq və Paris şəhərlərinə üstünlük verəndə o, hətta gələcəyinin necə olacağını bilməsə də, İstanbulu seçməkdə qətiyyətli idi. Bu qətiyyətlə də gənc Cavid İstanbul Universitetinin ədəbiyyat fakültəsində hərətərflü təhsil və geniş bilik almağa nail oldu.

İstanbul Universitetini qurtarıb şair, dramaturq olmaq bəlkə də H.Cavidin heç ağına gəlmirdi. Sadə bir müəllimlik peşəsinə yiyələnib məktəbli uşaqlara təhsil və tərbiyə vermək onun ən böyük və müqəddəs arzusu idi. Lakin tale H.Cavidin üzünə güldü: o, müəllim olmaq arzusu ilə İstanbulu gedib oradan şair və dramaturq kimi geri döndü.

Artıq bu vaxt H.Cavidin içində dünyaya və həyata bir romantik baxış formalaşmışdı. O, ədəbiyyat tarixindəki səlflərindən və müasirlərindən dünyanı arzuladığı kimi görmək istəyində yeni düşüncə sahibi idi. Bu düşüncə məktəbə və dərslər otağına, qəzet və jurnal səhifəsinə sığışmırdı. H.Cavidin romantik baxışı İstanbulu təhsil almağa gedən bir gəncin romantik arzularına oxşasa da, romantik idealın axtarışları fonunda ondan xeyli dərəcədə fərqlənirdi və daha geniş, daha yüksək idi.

İlk şeirlərini və pyeslərini qələmə alan H.Cavid tarixlə poetik təmasın qovuşuğunda yaşayacağını da hələlik bilmirdi. Zərif bir güldən tutmuş göy üzündəki Aya qədər, kiçik bir lövhədən başlamış hər bəşəri qarşısındakı etiraza kimi, məyus bir qəlbin fəryadından ta Adəmin cənətdən qovulmasınadək həyatın və bədii düşüncənin müxtəlif obrazları içərisində H.Cavid qeyri-adi bir axtarışa çıxmışdı. Bu axtarışda onun yol yoldaşı yalnız və

yalnız özü idi. Elə bil ki, o heç kimə heç nə demirdi, heç kimdən heç nə soruşmurdu. Onun üçün deməyin və soruşmağın heç bir qorxusu yox idi, sadəcə deyilənin eşidilməz və soruşulanın cavabsız qalacağından ehtiyat edirdi.

Böyük əsərlərə aparan yolda H.Cavid mövzusunu müasir həyatdan götürdüyü “Ana”, “Maral”, “Şeyda” əsərləri ilə yanaşı, “Şeyx Sənan” və “İblis” faciələrini də yazdı. Beləliklə, sənətkarın qeyri-adi axtarışının bir ünvanı nəhayət ki, bəlli oldu: əfsanə və mif!

H.Cavidin yaradıcılığında əfsanə və mif sadəcə süjet iqtibası deyildi, bunlar onun bir az özünü tapmaq cəhdi, bir az ədəbiyyat tariximizin qəliblərinə və çərçivələrinə sığışmayan inadkarlıq səyi, bir az arzu və həqiqət arasındakı təzadın real zəmindəki mənzərəsinin poetik inikası, bunlardan daha artıq dərəcədə isə romantik düşüncənin bədii normaya çevrilməsi idi.

O dövrdə ədəbi həyatın və ədəbi prosesin özü belə H.Cavid gedisinə mat qalmışdı. Əslində H.Cavidin kimisə ədəbiyyatın şahmat taxtası qarşısına dəvət etmək fikri yox idi. Lakin əfsanədən qida alan “Şeyx Sənan”, mifdən qaynaqlanan “İblis” oxucunu heyrətləndirməyə bilməzdi. XX əsrin əvvəllərinin narahat və nigaran oxucusu da bu əsərlərdən müəyyən qədər razı qalmışdı. Ona görə razı qalmışdı ki, həmin dövrün tərəddüd və sarsıntılarla yaşayan, ziddiyyətlər içərisində boğulan insanı daxilən dəyişə-dəyişə yeniliklər axtaran Şeyx Sənanın və düşdüyü vəziyyətdən çıxış yolu arayan Arifin şəxsinə öz taleyinin bir parçasını görürdü.

Beləliklə, əfsanə və mifə qeyri-adi maraq H.Cavidin gələcək yaradıcılıq taleyinə də müəyyən istiqamət və yön verdi. Onun yaradıcılığında mifik tarix İslam tarixi ilə əvəz edildi. Şair-dramaturq “İblis” faciəsindən, “Uçurum” və “Afət” pyeslərindən sonra “Peyğəmbər” əsərini yazdı. Həmin əsər meydana çıxanda artıq sovet dönəmi başlamışdı və “Peyğəmbər”i qələmə alan H.Cavid romantik əsərə öyrəşmiş sadiq müasiri ilə pro-

letkult təfəkkürlü oxucu arasında qaldı. Daha doğrusu, o, romantik düşüncəni proletkult baxışla üz-üzə gətirdi, onları ciddi bir seçim qarşısında qoydu.

Eyni zamanda, səciyyəvidir ki, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi yüz illiklər boyu Peyğəmbəri nət etsə də, İslam simvolikasından kifayət qədər bəhrələnsə də, Azərbaycan ədəbiyyatı tarixində heç kəs H.Cavid qədər Peyğəmbərə bu qədər yaxınlaşmamışdı. Hətta H.Cavid özü də belə, on il öncə yazdığı “Şeyx Sənan” faciəsi ilə klassik ənənəyə sadıq qalıb Peyğəmbərdən bir az çəkinmiş, onunla özü arasında müəyyən qədər məsafə saxlamış və ondan müəyyən dərəcə uzaq düşmüşdü. Çünki həmin əsərdə Peyğəmbər şəxsiyyəti və Peyğəmbər tarixi deyil, İslam dinini yaymaq istəyən fə dai bədii qəhrəmana çevrilmişdi. Beləliklə, H.Cavid ilk dəfə olaraq Peyğəmbərin kəlamlarına, qəhrəmanı Peyğəmbər olan hədislərə deyil, birbaşa Peyğəmbərin həyatına və Peyğəmbər tarixinə müraciət etdi. Bu müraciət gözlənilməz olduğu kimi, ehtiyat tələb edən mövzunun bədii həllinin də qeyri-adiliyini zərurətə çevirdi. Çünki Peyğəmbər mövzusunun milli ədəbiyyatımızda ənənəsi yox idi və ona görə də H.Cavidin qarşısında iki yaradıcılıq vəzifəsi dayanırdı: bunlardan biri həmin mövzunu kifayət qədər bədii yüksəklikdə həll etməkdən, digəri isə yaranacaq ənənəni möhkəm özül üzərində dirçəltməkdən ibarət idi. Şair-dramaturq hər iki yaradıcılıq vəzifəsini çox böyük uğurla yerinə yetirdi.

Bəs H.Cavidin birdən-birə (həm Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi kontekstində, həm də öz yaradıcılığı müstəvisində!) Peyğəmbər şəxsiyyətinə və Peyğəmbər tarixinə müraciət etməsinin səbəbi nə idi? Bu sualın doğru cavabı üç tezis dürüst aydınlaşdırılmasından asılıdır.

Həmin tezislərdən birincisi sovet dönəmində ateist görüşlərə açılan qapılarla əlaqədar H.Cavid düşüncəsinin və məntiqinin vaxt fürsətini itirməyən etiraz gücüdür. Yəni belə

nəticə çıxarmaq olar ki, mütəfəkkir Cavid atesit dünyagörüşünün insan üçün mənəvi buxova çevrilmək ehtimalını qabaqcadan görürür və ona qarşı romantik inikas vasitəsilə real addım atırdı. Bu mənada mütəfəkkir Cavidin hadisələri və zamanı qabaqlamaq təfəkkürünə şübhə ilə yanaşmaq olmaz. Amma bir cəhətə diqqət yetirmək lazımdır ki, “Peyğəmbər” pyesi yazılarda – 1922-1923-cü illərdə ateist görüşlər hələlik cəmiyyətdə lazımı qədər yer almamışdı. Sovet dönəmində ateizmin dini etiqadla açıq toq-quşması çox sonralar – C.Məmmədquluzadəyə “Molla Nəsrəddin” jurnalının əvəzinə “Allahsız” jurnalını çıxarmaq təklifi ediləndə üzə çıxdı. Ona görə də “Peyğəmbər” əsərinin ateist dünyagörüşə cavab mənasında düşünülməsi fikri özünü qətiyyənlə doğrultmur.

İkinci tezis H.Cavidin İslamı digər dinlərdən üstün tutmaq fərziyyəsini özündə ehtiva edir. Ötəri münasibət, tələsik nəticə, H.Cavidin şəxsiyyətinə və yaradıcılığına yanaşmada naşılıq həmin tezisə haradasa haqq qazandıra bilər. Lakin H.Cavid yaradıcılığının tarixi təcrübəsi bu tezisi tamamilə rədd edir. İnsanın mənəvi aləminin dahi psixoloqu olan və bəşəri sənətkar kimi özünü təsdiqləyən H.Cavid əsərlərinin sətirləri və misraları arasında bir dinin digər din üzərində üstünlüyünə yer yoxdur. Əslində bu həqiqəti zərrəbinlə axtarıb vaxt itirməyə də dəyməz, çünki o, son dərəcə açıq və qabarıq formada ifadə edilmişdir:

*“Hər kimin qəlbi, ruhu düzgündü,  
Daima hiss edər də haqqı görür”.*

Üçüncü tezis tarixi həqiqətdən mənəvi və ruhi bir yüksəliş əldə etmək düşüncəsidir. Hərgah belədirsə, o halda H.Cavidin bu mövzu ətrafında qəflətən deyil, xeyli müddət fikirləşməsi faktı ortada olmalıdır. Yəni belə bir cəhət H.Cavidin Peyğəmbər şəxsiyyəti və Peyğəmbər tarixi barədə ardıcıl və sistemli marağının, öz yaradıcılığı çərçivəsində aydın məqsəd və ideya



mövcudluğunun təsdiqi deməkdir. Onun hələ 1910-cu ildə – “Peyğəmbər” pyesini qələmə almamışdan xeyli əvvəl A.Şaiqə yazdığı bir məktubunda həmin fakt öz varlığını qoruyub saxlamışdı. H.Cavid A.Şaiqdən “Tarixi-islamiyyət” kitabını istəyir və bu istək heç şübhəsiz “Peyğəmbər” peysinin düşünülməsinin başlanğıcı olur.

Pyesin meydana gəlməsinin obyektiv reallıq zəminini isə ictimai gerçəklikdə axtarmaq lazımdır. Belə ki, mənəvi və ruhi bir yüksəlişin qorunması narahatlığının bədii formada ifadəsi (“Peyğəmbər” əsəri!) sovet dönəminin alt qatda fürsət gözləyən təzyiq metoduna qarşı gizli mübarizədə doğuldu.

H.Cavid “Peyğəmbər” əsəri ilə İslam renesansının müdafiəsinə qalxdı. Burada dahi sənətkarın fəaliyyət əmsalı xeyli yüksəldi. O, bir tərəfdən Azərbaycan ədəbiyyatının son dövrlərində dini fanatizmə və geriliyə zərbə vuran, sadə və mömin insanı öz fırıldaqları ilə aldadan mollalara və şeyxlərə atəş açan, bu zərbə və atəşlərində xeyli mütərəqqi mövqedə dayanan S.Əzim, M.Cəlil, Sabir kimi klassiklərlə belə barışmırdı. Onların saf İslama maraq oyatmaq, tənqid yolu ilə adamları ayıltmaq kimi bədii priyom və üsullarını qəbul etmirdi. H.Cavid öz yaradıcılıq metoduna sadıq qalaraq insanın təmizlənməsini, fəal həyat mövqeyinə nail olmasını cəmiyyət içindəki “kiçik” adamların məzəmətində deyil, yüksək və bəşəri ideallarla nəfəs alan bədii qəhrəmanların təsir gücündə görürdü.

Digər tərəfdən H.Cavid İslam renesansının vaxtilə bəşər tarixinə verdiyi nailiyyətlərin əhəmiyyətini kifayət qədər dərk edir, bu nailiyyətlərin yenidən dirçəlməsinə inanırdı. H.Cavid orta dövr Avropa renesansının neçə əsr öncəki antik mədəniyyətə qayıdışın nəticəsində hasil olduğunu yaxşı bilir və eyni ilə İslam dirçəliş dövrünə qayıtmağın da real əhəmiyyətini görür və onu cidd bir prinsip kimi irəli sürürdü.

Beləliklə, H.Cavid “Peyğəmbər” pyesi ilə yalnız Peyğəmbər şəxsiyyətini və Peyğəmbər tarixini deyil, həmçinin

bütövlükdə hicri tarixini nəzərə alır, bütün bunların vahid məkan və zaman daxilində götürülməsinin zəruriliyini ortaya qoyurdu. Belə bir nəhəng ideya “Peyğəmbər” əsərinin poetikasına da təsirsiz qalmadı. Nəticədə nadir poetika elementləri ilə səciyyələnən pyes meydana çıxdı. Təsəvvür etmək asan deyil ki, şair-dramaturq heç bir tənqid və məzəmmətin fərqi varmadan klassik dramaturgiyanın “pərdə – şəkil” mizanını bir göz qırpımında dəyişdirdi və hər pərdəni orada təsvir olunan tarixi hadisələrə uyğun olaraq öz adı ilə adlandırır: Bisət, Dəvət, Hicrət, Nüsrət.

H.Cavidin tarixə baxışının yeni bir mərhələsini 1926-cı ildə yazdığı “Topal Teymur” pyesi təşkil etdi. Burada həm Teymurilər dövrü, həm də ayrıca 1402-ci ildə Topal Teymurla Yıldırım Bəyazid arasında baş vermiş Ankara döyüşü qələmə alınmışdır.

Əvvəlcə onu qeyd edək ki, iki türk sərkərdəsi və tərəfi arasında baş verən mövcud döyüşlər tarixi silsilə təşkil edir. Buraya Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid (1402), Uzun Həsən və Sultan Məhəmməd Fateh (1473), Şah İsmayıl və Sultan Səlim (1514), Şah Təhmasib və Sultan Süleyman Qanuni (XVI əsrdə bir neçə dəfə!) arasındakı qanlı vuruşlar daxildir. Bu silsiləni nəzərdən keçirdikdə H.Cavidin niyə məhz Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid savaşının təsvirinə üstünlük verdiyi də aydınlaşır. Çünki bu döyüş tarixi faciəni əks etdirən həmin silsilənin məhz ilkidir.

Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid savaşının səbəbi nadan və düşüncəsiz başçı – hökmdar anlayışında deyil. Çünki hər iki hökmdar kifayət qədər döyüş bacarığına, qalibiyyət uğurlarına, özünümüdafiyə imkanlarına, siyasi hadisələri dəqiq təhlil etmək idrakına malikdir. Hərgah belə olmasaydı, H.Cavid təqdimatında Teymur İran, Moskva və Hindistanı fəth etməsindən qürurla danışmazdı, “*Qara Yusiflə Əhməd Cəlayir məni gözəl tanıyırlar*” – deməzdi.

Yaxud Bəyazid Serbistandan onun adına göndərilən şərablarla və “həşəmətli Serb kralının həmsiyyəti” Meliça ilə fəxr etməzdi. Yıldırım Bəyazid sarayına serb, macar, rum, bolqar və Şamdan gələn rəqqasələr göndərilməzdi.

Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid savaşının obyektiv tari-xi-təbii zəmini də var. Həmin dövrün coğrafiyasına adi nəzər yetirməklə belə bir həqiqət aydınlaşır ki, o vaxtlar Şərqdə Topal Teymur, Qərbdə isə Yıldırım Bəyazid hakim idi. Şərqdə Topal Teymurun, Qərbdə isə Yıldırım Bəyazidin sözünün qarşısında söz deyilməzdi, qılıncının qabağına qılınc qaldırılmazdı. Deməli, onların hərəsinin bir-birindən ayrılmış ucsuz-bucaqsız məmləkətlərdə öz adı olduğu kimi, həmin savaşın tarixi-təbii zəmininin də bir adı vardır: Döyüş üçün başqa birisi yox!

H.Cavidin “Topal Teymur” əsəri türk qüruru və türk mənlilik tarixinin sadəcə olaraq bədii inikası deyil, həmçinin bədii kəşfidir. Xatırlamaq yerinə düşər ki, “Oğuznamə”lərdə türk xaqanın əzəmətli yürüşləri, göyləri və yerləri tutmaq ehtirası, özünü cəmiyyətin fəvqünə qaldırmaq inadı folklor yaradıcılığından sıyrılıb H.Cavidin təmsalında yazılı ədəbiyyata keçdi: “Oğuznamə” epopeyasının Oğuz xan, Bilgə xaqan, Qazan xan kimi əfsanəvi şəxsiyyətləri Topal Teymur və Yıldırım Bəyazidlə əvəz edildi.

O da düşündürücüdür ki, Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid döyüşünü bəlkə də nəsrin və poeziyanın müraciət obyektini kimi götürmək xeyli çətinlik törədirdi. Ayrıca planlaşdırılmış nəsr və poeziya janrı olsa-olsa yalnız ayrıca götürülmüş Topal Teymurun, yaxud da təklikdə alınmış Yıldırım Bəyazidin bioqrafiyasının və tarixi fəaliyyətinin bədii ifadə imkanlarını öz içində sığışdırma bilərdi. Lakin belə bir tarixi döyüşün, tarixi heyranlığın və dinamizmin janr seçimi gələndə H.Cavid tərəddüd etmədən dramaturgiyaya üstünlük verdi və tarixdəki dramatik döyüş ilə bədii nümunədəki dramatik toqquşma arasında təbii bir harmoniya yarandı: tarixin və

müasirliyin, gerçəkliyin və bədii yaradıcılığın, folklor süjetinin və yazılı ədəbiyyatın harmoniyası!

H.Cavidin “Topal Teymur” əsəri müəllifin həyatda şahidi olduğu dünyanın yenidən bölüşdürülməsindən müəllifin təsəvvür etdiyi tarixi bölüşdürməyə yönələn bədii axtarış faktıdır. “Topal Teymur” pyesi H.Cavidin tarixə və keçmişə bir az da ironiyasıdır.

H.Cavidin 1935-ci ildə yazdığı “Xəyyam” əsəri isə tarixi dövlətçiliyə baxış və münasibət konsepsiyasıdır. Maraqlıdır ki, “Xəyyam” əsəri “Peyğəmbər” və “Topal Teymur”dan sonra yaransa da, tarixi həqiqəti əks etdirmək baxımından “Peyğəmbər” və “Topal Teymur” pyeslərində ifadə olunan dövrlərin tən ortasında dayanır. “Xəyyam” əsəri Peyğəmbər tarixindən (yeddiinci əsr!) 4 əsr sonranın, Topal Teymur tarixindən (on beşinci əsr!) isə 4 əsr əvvəlində – on birinci yüzilliyin hadisələrini ehtiva edir. Bu heyrətamiz faktın H.Cavid tərəfindən nə dərəcədə dəqiq düşünüldüyünü söyləmək çox çətindir. Amma bir həqiqət var ki, həmin fakt H.Cavidin bədii düşüncə sistemi müqabilində qeyri-şüuru olsa da, təbii informasiya yükünün nəticəsi idi.

“Xəyyam” pyesində Səlcuqların tarixi doğuluşunun və yenidən qurulan dövlətçilik ənənəsinin bədii səlnaməsi verilmişdir. “Xəyyam” pyesində hökmdar və dövlət, hökmdar və qanun, hökmdar və sənətkar problemləri romantik bədii düşüncənin imkanları səviyyəsində, tarix və müasirlik müstəvisində inikas etdirilir. Əsərdə Məlikşahın “məhkəmə var, qanun var” hökmü səlcuq türklərinin dövlətçilik ənənəsinin əsas prinsipi – şah damarıdır. Alp Arslanın Sevdanı Bağdad xəlifəsinə deyil, şair Xəyyama töhfə verməsi Səlcuqlar dövlətində hökmdarın sənətkara olan yüksək münasibətinin bariz faktıdır. Xəyyamın söylədiyi:

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

– hikməti qüdrətli dövlətə güvənən söz sərkindəsinə məxsus mənən ucalıq duyğusunun nümayişidir.

Amma yenə ciddi bir sual yaranır: H.Cavid nəyə görə Səlcuqilər sülaləsinin banisi Toğrul bəyin xidmətlərini deyil, ondan sonrakı Alp Arslan və Məlikşahın həyat və fəaliyyətini əks etdirir?

Bu sualın cavabı da çox sadədir: Böyük Səlcuq imperatorluğunu Toğrul bəy deyil, məhz Sultan Alp Arslan və onun oğlu Məlikşah yaratdı. H.Cavidin də əsas hədəfi məhz imperatorluq idi. Əslində H.Cavid romantizmi həmişə yenini, qeyri-adini və nəhəngi axtarırdı: əfsanə və mifik tarix, son və müqəddəs din, bəşəri və tarixi faciə, yeni və nəhəng dövlət!

H.Cavidin tarixə yanaşması bir çox sənətkarlarda olduğu kimi, tarixi hadisədən və tarixi faktdan istifadə və yararlanmaq vasitəsi deyil. H.Cavidin tarixə baxışı fəvqəladə istedadla malik sənətkar şəxsiyyətinin qeyri-adi fəhmindən doğulan və istər Azərbaycan, istərsə də dünya ədəbiyyatı klassiklərindən heç kəsi təkrar etməyən fəlsəfi bir sistemdir.

## 7. HÜSEYN CAVID VƏ TÜRK LÜK İDEALI

Hər sənətkara bütün ömrü boyu sayılan və seçilən bir anlayış daha çox doğma və əziz olur. Həmin anlayış sadəcə olaraq, sənətkarı məşğul etməklə məhdudlaşmır, eyni zamanda onun sənət idealını, dünyaya baxışını, vətəndaşlıq mövqeyini və bütövlükdə, şəxsiyyətini təyin edir. Bu prinsiplə yanaşdıqda H.Cavid mənəviyyəti türk sözü, türk qüruru, türk keçmişi və türk gələcəyi ilə daha sıx bağlıdır. Türk həqiqəti, türk ideali və türk simvolundan kənarında H.Cavid adı və H.Cavid sənəti təsəvvürə gəlməzdir.

H.Cavid yaradıcılığında türkə münasibət, türkü anlamaq və duymaq reallığı türk soyunun bədii təqdimatından başlayır:

*“Mən bir türkəm, dinim, cinsim uludur;  
Sinəm, özüm atəş ilə doludur”.*

Bu misraları “Maral” pyesindəki Bayram söyləyir. Marşdakı əzəmət və qürur hissi olmasaydı, yəqin ki, həmin misralar Turxan bəyin yanında xidmətçilik vəzifəsini yerinə yetirən adi bir şəxs – yəni Bayramın “əmək nəğməsi” çərçivəsindən kənara çıxmıyacaqdı. Lakin həqiqət budur ki, türkün ulu keçmişini öz canına hopduran misralar sadəcə bir xidmətçi zümzüməsi deyil, tarixini və soyunu, mənəvi qüdrətini və gücünü kifayət qədər dərk edən türk oğlunun həyat devizi və müqəddəs amalıdır.

Beləliklə, H.Cavid dramaturgiyasında türklüyün bədii marşurutu bir iqtibasdan başlayıb bir iqtidarın – Səlcuq hakimiyyətinin təqdiminə qədər (“Xəyyam”) davam edir. Bu yolda keçmişindən şərəf duymaq türk xarakterinin ən qabarıq cizgisi kimi görünür. Məhz buna görə “Maral” pyesində Bayrama məsləhət verən Bəypolad da türkün əzəmətini öz soyunu unutmamaqda görür: *“Sən bir türk oğlusan, mərd oğul kökünə unutmaz. Ər oğlu ər ol, qəlbini dar tutma!..”*

Türkün keçmişi türkün qəhrəmanlığıdır. Bu mənada türkün qəhrəmanlıq səlnaməsi XV əsrin hadisələrindən bəhs edən “Topal Teymur” pyesinin lap əvvəlində Teymur ordusunun sərkərdələrindən biri – minbaşı Orxanın dediyi cümlədə tam ifadəsini tapmış və simvollaşmışdır: *“Biz türklər çadır altında doğulur, açıq səhralarda, qanlı müharibələrdə ölürüz”*.

“Şeyx Sənan” pyesində türk övladı Özdəmir də bir fikrində türkün mənən yüksəkliyini və yenilməzliyini göstərir: *“Güclü gücsüzdən intiqam almaz”*. Topal Teymur da eyni fikirdədir və bütövlükdə, türk millətinin xarakterini və düşüncəsini ifadə edir: *“Mən məğrurları əzmək üçün yaradılmış bir allah bəlasıyam”*.

H.Cavid yaradıcılığında türk etnosu türkün əsgəri şücaətindən ayrılmaz şəkildə təqdim olunur. Qədim türk dünya-görüşündə “türk” və “əsgər” anlayışları bir-birinə bərabər tutulurdu, xalq-ordu həqiqətinə daha böyük önəm verilir. Əslində qədim türk dövlətləri də ordu-millət həyat tərzinə əsaslanırdı. Bu baxımdan, “Topal Teymur” pyesindəki kiçik bir dialoq çox səciyyəvidir:

**“Birinci növbətçi.** *Nə demək! Topal ad qazansın da arada mənim canım getsin, eyləmi?*

**İkinci növbətçi.** *Sus, artıq yetişir; bu sözlər bir türkə yaraşmadığı kimi, bir əsgərə heç yaraşmaz”*.

“İblis” pyesində isə türk ordusu bütün cəhətləri ilə diqqət mərkəzindədir. Əsərdəki zabitlərdən biri bu ordunun qüdrətindən və yenilməzliyindən söhbət açır, eyni zamanda onun gücünü imdada yetməkdə görür. Arifin kiçik qardaşı olan könüllü bir türk zabiti Vasif isə bir az bədbindir. O, türk ordusunun gələcəyindən narahatdır:

*“Əfsus ki, heçdir sonu, türk ordusu varsın,  
İtərsə bütün Hindi də, Əfqanı da sarsın,  
İtərsə bütün qarşı çıxan maneəni yıxsın,  
Turanı basıb bağına Altaylara çixsın,*

*Mümkün deyil, əsla olamaz naili - amal,  
Etdikcə xəyanət əli bu milləti pamal”.*

Xəyanət əlinin yalnız bir insanı, yalnız bir ordunu deyil, hətta bir dövləti belə alt-üst etməsi qorxusunu yaşayan Vasif türkün keçmişi ilə gələcəyinin arasında dayanmışdır. O, bütün bunları yalnız zabıt mundiri daşıyan bir komandan kimi deyil, eyni zamanda türkün taleyinə acıyan bir ürək sahibi kimi söyləyir, düşünür və düşündürür.

Xəyanət əlindən az təhlükəli olmayan etinasızlıq və biganəlik də qorxulu və qəvi bir düşməndir. Ona görə “Maral” pyesində topçu alayının zabiti Çingiz bəy türk cəmiyyətini türkün qəhrəman və igid oğullarına qədrşünaslıq göstərməyə çağırır: *“Əcnəbilər böyük İsgəndər, böyük Napoleon deyə öz qəhrəmanlarına abidələr yapdırır, heykəllər tikdirirlər. Fəqət bizlər!... Bizlər isə Çingiz kimi cahangirlərə, Teymur kimi qəhrəmanlara xunxar, canavar deyə – ləkələmək istəyiriz!...”*. Bununla yanaşı, *dava vəkili Nadir bəy də həmin fikrə tərəfdar çıxır: “... yalnız Çingizi, yaxud onun kimi bir-iki cahangiri haqsız görüb də başqalarını haqlı göstərmək, zənnimcə, çox böyük bir haqsızlıqdır”*.

H.Cavid yalnız türk sərkərdəsinin deyil, sıradan bir türk əsgərinin də təəssübünü çəkmək ideyasını Teymurun öz sözləri ilə təqdim edir: *“Teymur şahmat oynarkən belə, taxtadan yapılmış kiçik bir piyadanı qeyb etmək istəməz”*.

H.Cavid yaradıcılığında ulu türk soyunun və türk qəhrəmanlığının məhsulu olan dönməzlik əqidəsi çox parlaq şəkildə göstərilir. ”Şeyx Sənan” pyesində Turanda doğulan baş qəhrəman Qafqaza – Tiflisə gəlib buraya öz vurğunluğunu bildirdikdən sonra əsərdə bir türkü eşidilməyə başlayır. Bu türkü həm Şeyx Sənanın ulu soyunu və mövcud vəziyyətini, həm də türk övladının dönməzlik əqidəsini kifayət qədər əks etdirə bilir:

*“Mənim yarım al yanaqlı mələkdir,  
Tazə açmış sevimli bir çiçəkdir,*



*Qəhr olsun o qəhrəman ki, dönəkdir,  
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımdan”.*

Maraqlıdır ki, həmin türükünü “*Soyumuz türk, dinimiz islam...*” – deyən Özdəmirlə Oğuz oxuyur. Beləliklə, səslənən türküdə məhz türkün taleyindən bəhs edildiyi tam şəkildə aydınlaşmış olur.

Faciədə Şeyx Sənanı öldürmək istəyən, ona xəyanət edən Simonu da Özdəmir lənətləyir:

*“Əcəba səndə yoxmudur vicdan?  
Böylə namərd olurmu heç insan!?”*

Eyni zamanda bu, sadəcə lənətləmə deyil, ondan artıq dərəcədə türkün xainə, vicdansıza və namərdə olan ağılagəlməz heyrətidir. Türk dönüklüyü və xəyanəti qəbul etmir.

Şair-dramaturq “İblis” pyesindəki bir marşda türk oğlunun mənəvi dəyanətini, əyilməzliyini, yüksək ideallarla yaşamaq eşqini son dərəcə poetik bir dildə əks etdirmişdir.

*“Türk oğlu sözündən dönməz,  
Məhv olur da sürüklənməz.  
Hər yüksəlmək dilər, enməz,  
Çarpışır yaşar”.*

“İblis” pyesində rus ordusunda vuruşan “qazanlı bir türk” əsgərinin cəzası da zabitlərdən biri tərəfindən müəyyənləşdirilir:

*“Başqa millətdən olmuş olsaydın,  
Yenə mümkündür əfvin... Ah, azğın!  
Türk olub türkə atəş etmək için  
Yalnız bir cəzaya layiqsin.  
O da edam...”*

Eyni zamanda bu, türklüyün şərəfini uca tutmaq, türklüyün keçmişini ilə fəxr edib gələcəyi haqqında düşünmək deməkdir. H.Cavidə görə, türklüyün taleyi hər bir fərddən – hər bir türkdən daha çox asılıdır.

“*Türk olub türkə atəş açmaq*” isə türklüyün faciəsidir. Bu faciə “Topal Teymur” pyesində daha qabarıq formada öz

inikasını tapmışdır. Əsərin sonunda Yıldırım Teymurun qələbəsini belə mənalandırır: “Əvət, sən qalibsən. Lakin bu qələbə türk əqvamını deyil, yalnız fürsət bəkləyən qonşu məmləkətləri məmnun etdi”.

Türkü səciyyələndirən ən ali keyfiyyət və dəyər ədalət və qanundur. Ədalət və qanundan kənar yaşayış türkün özünə zərbdür. Ona görə də, H.Cavidin “Topal Teymur” pyesində hökmdarın ədalətli olması vətəndaşlıq borcu kimi irəli sürülür. Ədalətsiz ölkədə isə hakimiyyətin və dövlətçiliyin zərbə alacağı tam qətiyyətlə bildirilir. Bu həqiqəti Teymurla Dilşad arasındakı kiçik bir dialoq kifayət qədər əks etdirir:

**“Dilşad.** *Ətraf qəzalardan ixtiyar bir köylü gəlmiş, mənə şikayət edirdi. Çox sıxıldım da halım bir az dəyişdi.*

**Teymur.** *Əcəba köylünün şikayəti nə imiş?*

**Dilşad.** *Bu ilki buğda məhsulu az olmuş, hökumətə vergi verməmiş, onunçün cəza hakimi Mamay xan zavallını qırmancla döydürmüş.*

**Teymur** *(heyrat və şiddətlə).* *Nasıl, nasıl!?! İxtiyar göylünü qırmancla döydürmüş ha!... Ah, qudurğan, şaşqın!... O düşünür ki, əhalini incidən bir hakim yavrusunu parçalayan bir heyvan qədər şüursuzdur!”*

Hətta əhəmiyyətlidir ki, Teymur qanunu mühafizə edib qorumağı dövlətçiliyin mühüm şərtlərindən sayır. Mamay xanla İxtiyar köylü arasındakı münaqişənin qanuna zidd olması da, Dilşad tərəfindən bütün aydınlığı ilə səciyyələndirilir: “*Halbuki qanunca bir adam məhsulsuz bir səhranı şənləndirsə, ya bir kəhriz çıxararsa, yaxud yeni bir bağça salıb bir viranəni abad edərsə, o şəxs birinci il büsbütün vergidən azad olur. İkinci il öz istəyilə bir şey verirsə verər, verməzsə məcbur deyil. Üçüncü il, yalnız üçüncü il qanuna müvafiq vergi verməlidir.*” Türk məmləkətləri üçün qədim və orta əsrlərdə mövcud olan bu vergi siyasəti türk dövlətçiliyinin demokratikliyini nümayiş etdirir.

H.Cavidin bədii təqdimatında türk insanı ürək genişliyinə və yeni təfəkkürə sahibdir. “*Ana yurdu Turan ovası*” ilə fəxr edən Səyavuş Çinə daxil olub xain məmurlara cəza verəndən sonra yoxsullar və məzlumlar onun ətrafına toplaşırlar. O, ağıllı bir sərkərdə, geniş qəlbli bir türk övladı kimi məhəlli təsəvvürün natamamlığını rədd edir, bütün xalqların nümayəndələrinə eyni gözlə baxır. Hətta Əfrasiyabın qardaşı Kərşivəz çinliləri yabançı adlandırıb “*Hər azğını türkə bərabər tutma!*” deyəndə, Səyavuş ona qəti cavab verir: “*Mən bu düşüncəyə qarşıyam...*” Beləliklə, yeni təfəkkürə malik olan Səyavuş öz dayılarından – Əfrasiyabdan və Kərşivəzdən sürətlə ayrılır.

Yeni təfəkkür və ürək genişliyinin nəticəsidir ki, türk həyatından və dünyagörüşündən bəhs edən “*Uçurum*” pyesində “*mütəfəkkir bir gənc*” kimi təqdim olunan Əkrəm türk məmələkətlərini gəzməkdən qürur duyduğunu bildirir:

*“Əvət bir qaç dağlar, dənizlər aşdım,  
Bütün Turan ellərini dolaşdım”.*

Əkrəm yalnız bununla kifayətlənmir, rəssam dostları Yıldırıma və Cəlala da türk soyları arasında olub həqiqi və gözəl lövhələr yaratmağı məsləhət görür və onun təfəkküründə türk dünyasının genişliyi və əzəməti yaşayır. Səyavuşun və Əkrəmin şəxsində simvollaşan dünyanı Dünya boyda görmək idealı qədim türk etnosunun adı həyat tərzidir və Aydəmir Gövərçinə “*Qəlbın fəza qədər geniş olmalı*” məsləhətini verəndə də öz əngin yaddaşına və tükənməz istəyinə arxalanır, türkün dünyaya baxış ənənəsinə söykənir. Əslində Uluq bəyin “*Darlıqdan insana kiçiklik gəlir*” aforizmində də həmin düşüncənin əks qütbünün törətdiyi mənəvi iflas göz önünə gətirilir.

Türk etnosunun tarixi yaddaşı yadellilərə, torpaqlarımıza göz tikənlərə qarşı mübarizə yaddaşındır. Bu mübarizənin içərisində əsrbəsr, nəsibənəsil sivil bir cəmiyyət yaratmaq da türklərin qarşısında duran əsas məqsədlərdən olmuşdur.

“İblis” faciəsində Vasif öz həmkarlarından xeyli irəli gedərək türk dünyasının gələcəyini döyüş və vuruşda deyil, inkişaf etmiş mədəniyyətdə görür:

*“Turana qılıncdan daha kəskin ulu qüvvət,  
Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət”.*

Sivil düşüncəyə sahib olan türk insanının ali keyfiyyətini Topal Teymur öz dili ilə belə bəyan edir: *“Hər halda məmələkətimiz aslanlar yurdu, qartallar yuvası olaraq qalmamalı. Bəlkə dünyada ən parlaq maarif və mədəniyyət ocağı, ən zəngin sənaye və ticarət mərkəzi olmalıdır. Əvət, qoy düşmənlərimiz görsünlər ki, türk övladı yalnız basıb kəsməkdən deyil, yaşamaq və yaşatmaqdan da zövq alır. Yalnız yaxıb-yıxmaq deyil, yapmaq və yaratmaq da bilir”.*

Mədəniyyət anlayışı insanı qan və ölüm havası ilə zəhərlənmiş İblis xislətindən uzaqlaşdırdığına görə dəyərlidir, lakin inkubator törəməsi deyil. Mədəniyyət anlayışı özünə uyuşmayan və uzlaşmayan başqa bir mədəniyyətlə həmişə cəngdə və rəqabətdədir.

Əxlaq da eynilə mədəniyyət kimidir. Onun da bərişan və vuruşan məqamları var. Necə ki, “Uçurum” pyesində Şərq (**Türk!**) əxlaqı Qərb əxlaqına qarşı qoyulur. Uluq bəy milli dəyərlərə dəyən zərbəni hiss edib **“Getdikcə türk övladı uçuruma yaxlaşdı”** – söyləyir və qəhrəmanlıq ənənəsinin yoxa çıxdığına heylsilənir:

*“Qəhrəman Oğuzların,  
Böyük Ərtoğrulların  
Sarsılmaz xələfləri  
İndi hərəpə sapqın, azğın...”*

Pyesdə Şərq (**Türk!**) əxlaqı ilə Qərb əxlaqının üz-üzə gəlməsi Anjellə Gövərçinin qarşılaşmasında öz yüksək bədii həllini tapır. Eys-ışrətdən, əyləncəli həyatdan doymayan Anjel – **“Fransa ərmağanı”** gündəlik həyatdan ləzzət almağı hər

şeydən üstün tutur. Cəlal da, Yıldırım da, Edmon da ona vurulduğunu gizlədə bilmirlər:

*“Hər doğru, lakin Anjel,  
Çox nazlı bir mələkdir.  
Gözəllik sərgisində  
O bir lətif çiçəkdir”.*

Bu, Cəlalin sözləridir!

*“Hər çiçəkdə duydum sənin ətrini,  
Hər çöhrədə görmək istədim səni”.*

Bu isə Yıldırımın vurğunluğudur!

*“Uf, bu gözlər, bu gözlər  
Yaxar çilgün ruhumu.  
Allah eşqinə, səndə  
İnsaf, mərhəmət yoxmu!?”*

Bunlar da Edmonun Anjelə münasibətidir!

Hər üç vəziyyət sevən qəlbin çırıntıları yox, Anjelin aldatmaq bacarığının əks-sədasıdır.

Gövrəçin isə büsbütün Anjelin əksidir. Romantik sənətkar Gövrəçinin simasında məsum və təmiz qəlbli, öz ailəsini və namusunu uca tutan türk qadınının mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərini təqdim edir. Məhz bu mənəvi-əxlaqi keyfiyyətlərin nəticəsidir ki, Gövrəçin ona xəyanəti duyduqda özünü məhv etmək dərəcəsinə qədər gəlib çatır:

*“İştə Bosforun şafqətli qucağı!  
İştə qayğısız qurtuluş ocağı!”*

Sirr deyil ki, türk yalnız mədəniyyətdə və əxlaqda deyil, hətta məişətdə də özgün keyfiyyətlərə malikdir. “Uçurum” pyesində Əkrəm “iztirab atəşini” konyakla söndürən Cəlala belə bir yol göstərir:

*“Sənə yalnız müqəddəs altaylardan,  
Şanlı əcdadından yadigar qalan,  
Ağ köpüklü kımızdır ki, içdikcə,  
Həm ruh, həm bədən bulur zövq, nəşə.*

*Lakin yıpramış yunanın bu süni,  
Bu atəşli zəhri məhv edər səni”.*

Şübhəsiz, bu, sadəcə türk kımızının yunan içkisinə qarşı qoyulması deyil, eyni zamanda məişətə söykənən milli dəyərlərin qarşılaşdırılmasıdır. Əkrəm sanki xalqdan gələn “ot kökü üstündə bitər” hikmətinin əbədiliyini, onun həyatda və məişətdə ölməzliyini əsaslandırılmış olur.

Türk öz məişətində əvəzsizdir. Bu əvəzedilməzliyi Teymurun dili ilə danışan Cücə belə ifadə edir: *“Mən əşirətdən yetişmə bir çoban oğluyam. Nə etməli, imdiyə qədər ancaq qımız və ayran içməsinə öyrənə bildim”.*

H.Cavid yaradıcılığı türklüyün mənəviyyat kitabıdır. Bu kitabda hər bir türk öz keçmişindən qürur duymaq və gələcəyə aydın nəzərlərlə baxmaq üçün axtardıqlarını asanca tapa bilər.

## 8. CAVID HƏQIQƏTİ

Dünyanın böyük və humanist sənətkarlarından elə birini göstərmək olarmı ki, həqiqət ideyası, həqiqət ideali 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”ı, toz-torpaq içərisində uyuyub qalan “Kiçik sərsəri”ni, anasını itirib dalğın 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 mənə 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 unutturdun mana tanrımı”, – deyərək, təmizliyin, saflığın astanasında dayanmış olur.

Romantik qəhrəmanın mövcud gerçəkliyi duyması, azadlıq yürüşünün əsl təkani 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 məlal; 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 dürlü həqiqət,  
Min dürlü müəmmalı həqiqət mana xəndan,  
Həpsində də zülmət...*

Ən əhəmiyyətlisi 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 daşımadı.

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” əsərləri 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 məğlubiyyətimiz o qalibiyyətdən 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 məhdudiyyəti olmadığı kimi məkan məhdudiyyəti 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 istanbullu 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 görünür-lər. Lakin Knyazı köhnəliyi müdafiə, Antonu isə qələbə inadı buraya gətirmişdir.

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

## 9. 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”, “Vərəmli qız”, “Məyus bir qəlbin 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 dövr-

lərin 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 epigrafı 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 üfüqlərdə, 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 meyil – xoş gələcəyə olan meyildir. 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-vicdan” adlandırır və onunla birləş-

məyə 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**

## 10. İDEYALARA BAĞLI SƏNƏTKAR

Mənsub olduğu xalqın tarixi taleyində mühüm rol oynayan sənətkarların tez-tez xatırlanması, gündəmə gətirilməsi və vaxtaşırı tədqiq edilməsi gələcəyə doğru yönələn baxışlar sisteminin formalaşmasında mühüm rol oynayır. Belə sənətkarların ədəbi irsinə qayıdış daha çox yubiley, xatirə və onun əsərlərinin nəşri formasında həyata keçirilir. Hər hansı bir görkəmli sənətkarın əsərlərinin istənilən növbəti nəşri həmin sənətkarın yenidən doğuluşu deməkdir. Rus poeziyasının günəşi hesab edilən A.S.Puşkinin əsərləri təxminən 1000 (min) dəfə çap edilib. Deməli, Puşkin ruslar üçün min dəfə yenidən doğulub. Təəssüf ki, bunu bizim sənətkarlar haqqında demək çox çətindir. Elə Hüseyn Cavidin də çap olunmuş əsərlərinin sayı barmaqla sayıla bilər. Bu mənada diqqət yetirsək, repressiyadan sonra o, öz əsərləri ilə bir neçə dəfə yenidən doğulub.

H.Cavidin ilk yenidən doğuluşu 1956-cı ilə aiddir. O zaman antisovetizm ittihamı ilə məhkum edilən H.Cavid bəraət aldı, 20 illik qadağa gec də olsa, onun üzərindən götürüldü, yasaq edilmiş əsərləri yenidən çap edildi. Amma həmin illərdə şair-dramaturqun bütün şeirlərinin və dramatik əsərlərinin tam nəşri mümkün olmadı.

H.Cavidin ikinci dəfə yenidən doğuluşu **1982-ci** ildə baş verdi. Həm də bu, qeyri-adi bir doğuluş idi. O zaman respublikamıza rəhbərlik edən Ümummilli lider Heydər Əliyevin təşəbbüsü ilə H.Cavidin nəşi Uzaq Sibirdən Azərbaycana – Bakıya, oradan da Naxçıvana gətirildi. Onun vətənə qayıdışı ilə çoxcildlik əsərlərinin çapının başlanması da üst-üstə düşdü. Bu nəşr artıq öz mükəmməlliyinə görə, sözün həqiqi mənasında, ondan əvvəl işıq üzü görmüş həm bircildliyi,

həm də üçcildliyin arxada qoydu. Bu nəşrdə onun indiyədək cildlərinə daxil edilməyən “Peyğəmbər” kimi əsəri də yer aldı.

2004-cü ildə prezident İlham Əliyevin sərəncamına əsasən Hüseyn Cavidin əsərləri latın əlifbası ilə çox böyük tirajla çap olundu və bu da görkəmli sənətkarın yenidən doğuluşuna parlaq bir nümunə kimi yaddaşlarda qaldı.

2013-cü ilə aid və İstanbulda nəşr olunan “Hüseyn Cavid. Eserləri” kitabı H.Cavidin yenidən doğuluşuna yeni bir nümunədir. Mədəniyyət tariximizdə elə çaplar, elə nəşrlər var ki, onlar nadir nəşrlər silsiləsinə daxildir. Nümunə üçün “Kitabi-Dədə Qorqud”un Drezden və Vatikan nüsxələrini, “Molla Nəsrəddin” və “Füyuzat” jurnallarını, M.Ə.Sabirin “Hophopnamə” kitabını göstərmək olar. Düşünürəm ki, Hüseyn Cavidin əsərlərinin İstanbul nəşrini də bu sıraya daxil etmək mümkündür və onu sadəcə olaraq, Hüseyn Cavidin İstanbul nəşri də adlandırmaq olar.

Bir məsələyə də aydınlıq gətirmək istəyirəm. Belə ki, Hüseyn Cavid ədəbiyyat və mədəniyyət tariximizin elə bir korifeyidir ki, onun haqqında ən yüksək rəsmi səviyyədə bir neçə qərar və sərəncam imzalanmışdır. Ümummillî lider Heydər Əliyev tərəfindən 1981-ci ildə Hüseyn Cavidin anadan olmasının 100 illiyi və 2002-ci ildə 120 illiyi, prezident İlham Əliyev tərəfindən 2007-ci ildə Hüseyn Cavidin anadan olmasının 125 illiyi və 2012-ci ildə 130 illiyi haqqında sərəncamlar, eyni zamanda 1992-ci ildə Naxçıvanda olarkən Heydər Əliyevin Hüseyn Cavidin anadan olmasının 110 illiyini keçirməsi və orada böyük nitq söyləməsi dövlətçilik və mədəni irs probleminə tam işıq salır. Bu mənada Hüseyn Cavid əsərlərinin İstanbul nəşrinin Prezident Administrasiyası ictimai-siyasi şöbəsinin müdiri Əli Həsənovun təşəbbüsü ilə çap edilməsi dövlətçilik və mədəni irs probleminə diqqət göstərmək ənənəsinin davamı kimi başa düşülməlidir. Əli Həsənovun orta məktəb illərində müəllimi olduğum üçün bu gün fəxarətlə qeyd

etmək istəyirəm ki, aydın və səlis nitq, çevik təfəkkür, dəqiq və məntiqli təhlil – bütün bunlar Əli Həsənovu səciyyələndirən əsas xüsusiyyətlərdir.

İndi məni belə bir sual düşündürür: görəsən, İstanbul nəşrindən Hüseyn Cavid necə görünür? Əvvəlcədən onu qeyd edirəm ki, H.Cavidin əsərlərində ilk növbədə İstanbul özü görünür. Təsadüfi deyildir ki, H.Cavidin sənət dünyasının beşiyi İstanbul şəhəri olmuşdur. H.Cavid orada təhsil almış, Rza Tofiq məktəbinin dinləyicisi olmuş və dünyanı duymaq fəlsəfəsinə məhz orada yiyələnmişdir. Həmçinin belə bir həqiqət var ki, təhsillə alınan düşüncə sistemi məqalə və kitabları oxumaqla qazanılan düşüncə sisteminə heç vaxt bərabər tutula bilməz. Hüseyn Cavid ayrı-ayrı şəxslərə deyil, ideyalara bağlı sənətkardır. Ona görə də görkəmli sənətkarın əsərlərinin İstanbul nəşrinin bir mühüm simvolik mənası var: Hüseyn Cavidin İstanbulda və İstanbuldan Azərbaycana qayıtdıqdan sonra qələmə aldığı bütün əsərlərinə İstanbul havası hakimdir.

Hüseyn Cavid yaradıcılığında İstanbul əxlaqlı şəhərdir – əsl Şərq şəhəridir. “Uçurum” pyesində Cəlalin Avropaya – Parisə səyahəti antiəxlaqi bir duyum tərzini yaradır. Gövərçinin məsum bir taleyi oxucuda Cəlala qarşı və Cəlali yolundan sarpdıran Avropa mühitinə qarşı dərin nifrət oyadır. Əgər belə bir məqamda Nobel mükafatı laureatı Orxan Pamuqu xatırlasam, qəti demək olar ki, Orxan Pamuqla müqayisədə Hüseyn Cavidin İstanbulu daha pak, daha gözəl və daha təmizdir. Yeri gəlmişkən bildirim ki, Hüseyn Cavid əsərlərinin İstanbul nəşrinin layihəsinə başçılıq edən “Kaspi” elm, təhsil və mədəniyyət mərkəzinin rəhbəri Sona xanım Vəliyevanın şeirlərinə də məhz bu cür paklıq, gözəllik və təmizlik hakimdir. Həmin şeirlərə yazılan musiqinin ahəngini təyin edən də elə bu xüsusiyyətlərdir.

Hüseyn Cavidin əsərlərindən İstanbul açıq-aydın göründüyü kimi İstanbul türkcəsi də açıq-aydın eşidilir.



H.Cavidin özünün İstanbul türkcəsi adlandırdığı bu dil anlaşılıqlı olmaq baxımından osmanlıcadan xeyli dərəcədə fərqlənir. Amma buna baxma-yaraq, Füzulini oxuyub əlüstü başa düşə bilmədiyimiz kimi, Cavid də oxuyub gileylənənlər vardır. Əslində isə Füzuli o zamankı ədəbi dili nə qədər sadələşdiribsə, Cavidin də işlətdiyi İstanbul türkcəsi osmanlıcadan bir o qədər sadə və anlaşılıqlıdır.

İstanbul türkcəsi ilə bağlı bir məsələni xatırlatmaq yerinə düşər. 1913-cü ildə Hüseyn Cavidin “Şəlalə” jurnalında çap olunan və İstanbul nəşrinə də daxil edilən “Sevinmə, gülmə, quzum” şeirinə “Şəlalə” jurnalının redaktoru əl gəzdirmişdir. Bundan narazı qalan şair “İqbal”qəzetində “Bir-iki söz” adlı məqalə ilə çıxış etmiş və çox ehtiyatla yazmışdır ki, redaktor “dördüncü misraya bir (mərhəmət takınmış), yeddinciyyə də bir takım (altun, gümüş)lər hədiyyə etmişdir”. Müəllif öz izahını bir az da dərinləşdirmək üçün qeyd edir ki, bunun səbəbi “düşünüş” felinin İstanbul türkcəsinə uyğun gəlməməsidir. Deməli, H.Cavid İstanbul türkcəsini çox gözəl bilirmiş və onun nəzərincə, əqidə və məsləkinə uyğun gələn əsl romantizm dilidir. Daha geniş anlamda isə bu dil H.Cavid üçün ortaqlıq türk dilidir. Hüseyn Cavid əsərlərinin İstanbul nəşrini hazırlayan tədqiqatçı alim Azər Turanın romantik sənətkarın dilinə çox diqqət və ehtiyatla yanaşması da məhz bu məsələlərdən qaynaqlanır. Əgər nəşrin hazırlanmasına dəyər vermiş olsaq, qeyd etməliyik ki, Azər Turanın bundan əvvəl heç bir tədqiqatı olmasaydı və o, bundan sonra da heç bir araşdırma aparmasa, bu nəşr vasitəsilə ədəbiyyat və mədəniyyət aləmində qalacaqdır.

Hüseyn Cavid əsərlərinin İstanbul nəşrindən baxdıqda yalnız İstanbul özü deyil, bütün Türkiyə görünür. Məlumdur ki, XIX əsrin sonlarında Məhəmməd ağa Şahtaxtlı “Türkiyəni necə xilas etməli” kitabını yazmış və XX əsrin əvvəlləri boyunca bu məsələ həm ictimai-siyasi həyatı, həm də ədəbiyyat və mədəniyyət xadimlərini daim düşündürən məsələ olmuşdur.

Yaxşı diqqət yetirilsə, romantik sənətkarın “İblis” faciəsinin dünya müharibəsi, ümumiyyətlə, müharibələr əleyhinə yazılması həqiqətinin arxasında Türkiyəni xilas etmək ideali da dayanırdı. “İblis” faciəsində iştirak edən zabitlər kimlərdir? Türk, ərəb və rus zabitləri. Düşünürəm ki, bugünkü geosiyasi vəziyyət onlardan heç də fərqlənmir. Deməli, “İblis”dən nəinki Türkiyə, hətta Türkiyənin gələcəyi də görünür.

Hüseyn Cavidin əsərlərinə həm Türkiyədən, həm də Azərbaycandan baxanda qarşımızda ucsuz-bucaqsız dünya – Şərq və Qərb, Şimal və Cənub, bütövlükdə Avrasiya canlanır. Onun pyeslərindəki hadisələrin zamanına gəldikdə isə, demək olar ki, həmin əsərlərdə tarixin həlledici olan bütün dövrlərini tapmaq olar. “Səyavuş”da İran və Turan zamanı, “Peyğəmbər”də və “Xəyyam”da birinci minilliyin ortaları və sonları, “Topal Teymur”da və “Knyaz”da ikinci minilliyin ortaları və sonları tam aydınlığı ilə görünür. Bu qədər məkan və zaman genişliyinin bir düşüncəyə, bir təfəkkürə sığışması Hüseyn Cavidin qeyri-adi romantik sənətinin möcüzəsidir.

Hüseyn Cavid yaradıcılığından həm də gələcək görünür. Şübhə yoxdur ki, hər hansı bir sənətkarın yaddaşda qalmasının ilkin şərti öz dövründə tanınması və məşhurlaşmasıdır. Əgər belə olması o, sonradan yaddaşlara köçə bilməz. Hüseyn Cavid öz zamanında tanınmış bir sənətkar idi. Ötən əsrin 20-ci illərində yaradılan “Hüseyn Cavid axşamları”nda onun əsərlərinin müzakirəsi, pyeslərinin ayrı-ayrı adamlar tərəfindən tam şəkildə əzbərlənməsi, eyni zamanda həmin dövrdə dram teatrının bütün illərə aid mövsümlərinin Hüseyn Cavidin əsərləri ilə açılması bu həqiqəti təsdiq edir.

İkincisi, hər hansı bir sənətkarın ədəbiyyat tarixinə düşməsi üçün ən azı onun yüz il ədəbiyyat aləmində qalması vacibdir. Sadəcə nəzər yetirilsə, aydın olar ki, Hüseyn Cavidin 1913-cü ildə nəşr olunan “Keçmiş günlərdən” kitabı ilə indi işıq üzü görün əsərlərinin İstanbul çapı arasında düz yüz illik məsafə

var. Deməli, Hüseyn Cavid azman bir sənətkar kimi ədəbiyyat tariximizin əbədi bir şəxsiyyəti, əbədi bir simasıdır.

Düşünürəm ki, ədəbiyyat tarixlərinə düşmək də azdır. Gərək dahi sənətkarlar xalqın yaddaşına həkk olunsunlar. Qlobal mövzular, qlobal problemlər, qlobal məkan-zaman dəyişmələri və qeyri-adi sənət möcüzəsi – bütün bunlar Hüseyn Cavidin xalqın yaddaşına həkk olunmasının əsas səbəbləridir.

Ədəbiyyat tarixi həmişə bizim fəxr yerimizdir və onun heç bir nümayəndəsindən imtina etmək fikrində deyilik. Amma elə ədəbi şəxsiyyətlər vardır ki, onlarla gələcəyə doğru gedə bilmərik. Yeni minillikdə bizimlə bərabər addımlayacaq sənətkarlar sırasında, şübhəsiz, Hüseyn Cavid vardır. Hüseyn Cavid üçüncü minilliyin sənətkarıdır.

Ədəbiyyat və mədəniyyət tariximizin birinci minilliyinin böyük abidəsi “Kitabi-Dədə Qorqud”dur.

Ədəbiyyat və mədəniyyət tariximizin ikinci minilliyinin böyük sənətkarı Nizami Gəncəvidir.

Ədəbiyyat və mədəniyyət tariximizin üçüncü minilliyi Hüseyn Cavidin adı ilə bağlı olacaqdır.

## 11. HÜSEYN CAVID MİN İLLƏRİN SƏNƏTKARIDIR

Görkəmli Azərbaycan şairi və dramaturqu Hüseyn Cavidin həyat və yaradıcılığı, sadəcə olaraq, ayrıca götürülmüş bir sənətkarın həyat və yaradıcılığı demək deyildir. Dünya xalqlarının həm öz millətinə, həm də bəşəriyyətə gərək olan dahi söz ustaları kimi Hüseyn Cavidin də çox ağır keçən ömür yolu və qələmə aldığı əsərləri, sözün həqiqi mənasında, unudulmaz bir tarix deməkdir. Yəni bu yaradıcı insanı yalnız şeirləri və dramatik əsərləri ilə tanınan söz ustadı, həyatı və cəmiyyəti bədii obrazlar və məcazlarla qavrayan ədəbi sima kimi deyil, həmçinin millətin və bəşərin taleyini yaşadan və yaşayan tarixi şəxsiyyət kimi də öyrənməyə həmişə ehtiyac olmuş, bundan sonra da olacaqdır. Daha doğru və dürüst ədəbi-elmi nəticələrə gəlmək üçün Hüseyn Cavidin əsərləri hansı dil və üslubda yazıbsa, onları elə həmin formada da oxuyub təhlil etmək son dərəcə zəruridir. Bu baxımdan Azərbaycan Respublikası Prezidentinin ictimai-siyasi məsələlər üzrə köməkçisi hörmətli Əli Həsənovun təşəbbüsü, “Kaspi” şirkətlər qrupunun başçısı filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Sona xanım Vəliyevanın rəhbərliyi və tədqiqatçı-alim, filologiya üzrə fəlsəfə doktoru Azər Turanın əməyi ilə reallaşan Hüseyn Cavid əsərlərinin Türkiyədəki ilk nəşri yüksək qiymətə layiqdir.

Hüseyn Cavidin bioqrafiyası XIX əsrin sonlarından başlayaraq XX əsrin ortalarına qədər davam etmişdir. Eyni zamanda bu müddət iki əsrin çərçivəsində çox geniş görünməsinə baxmayaraq, cəmi 59 il (1982-1941) çəkmişdir. Hüseyn Cavidin uşaqlığı və ilk məktəb illəri Naxçıvanda, yeniyetməlik və mədrəsə həyatı Təbrizdə, ilk gəncliyi və tələbəlik illəri İstanbulda, işlə – əməklə bağlı fəaliyyətinin müəyyən hissəsi Tiflisdə və Gəncədə, Teatr texnikumundakı

müəllimliyi Bakıda, müalicə aldığı dövr Almaniyada, ömrünün son günləri isə həbsdə və sürgündə – uzaq Sibirdə keçmişdir. Bu sadalanan faktlar görkəmli sənətkarın ömür yolunun mərhələləri kimi də düşünülə bilər. Lakin daha səciyyəvi cəhət odur ki, Hüseyn Cavid ömrünün xronologiyası həmin dövrün məktəb və maarif sistemi, insanı cəmiyyətə və gələcəyə hazırlamaq mexanizminin məzmunu, bədii yaradıcılıq prinsipləri, ədəbi düşüncə ilə siyasi düşüncənin əlaqələri, sovet dönəmindəki təzyiq və təqiblərin miqyası, zamanın əzab və ağırları barədə təsəvvür əldə etmək deməkdir.

Hətta nəzərə alsaq ki, Hüseyn Cavidin yaşadığı illər bəşəriyyət üçün bəlalər gətirən birinci və ikinci dünya müharibəsinin baş verdiyi, inqilabların tüğyan etdiyi, ideologiyaların dəyişdiyi, Osmanlı imperatorluğunun süqutu və Sovet imperiyasının bərqərar olduğu, repressiyaların baş alıb getdiyi illərə düşür, o halda Hüseyn Cavidin həyat və yaradıcılığının dəqiq və hərtərəfli öyrənilməsinin nə qədər böyük tarixi əhəmiyyətə malik olduğunu təsəvvür etmək çətin deyil. Bu, bir də ona görə zəruridir ki, sadalanan ədəbi-tarixi problemlərin geniş və hərtərəfli tədqiqi həmin dövrdə yaşayan sənətkarlar içərisində məhz Hüseyn Cavid bioqrafiyasının geniş və hərtərəfli öyrənilməsi ilə mümkündür. Elə isə belə bir məqamda ədibin hansı misralarını onun keşməkeşli bioqrafiyasının epiqrafına çevirmək olar? Şübhəsiz, aşağıdakı misraları:

*Ölüm var ki, həyat qədər dəyərlı,*

*Həyat var ki, ölümdən də zəhərli.*

Bu sözlər Hüseyn Cavidin “Azər” poemasındandır və həmin əsər 1928-ci ildə qələmə alınmışdır. Yəni belə bir vaxtda şair-dramaturqun həyatı ədəbi məhkəmələrlə – ədəbi ittihamlarla müşaiyət olunsada, onun şəxsən öz ölümü haqqında düşünməsinə elə bir əsas vermir. Ədibin həmin misraları, heç şübhəsiz, həyat və ölüm məsələlərinə fəlsəfi yanaşmadır, ləyaqətlə yaşamaq və ləyaqətli ölmək kimi bəşəri düşüncənin ifadəsidir.

Hüseyn Cavidin ağır repressiya şəraitində yaşadığını nəzərə alsaq, indi bu poetik nümunəni onun həyatını və taleyini həm real şəkildə, həm də bədii formada kifayət qədər aydın ifadə edən misralar kimi qəbul etmək olar.

Əsl yaradıcı şəxsiyyət olan Hüseyn Cavid hər yerdə, həmişə özüdür. Şeirələrində, poemalarında, dramatik əsərlərində həyatı, dünyanı necə tanıyır, necə anlayırsa, Hüseyn Cavid o cür də tanıdır və anladır. Bunun başlıca səbəbi onun əsl yaradıcılıq yoluna qədəm qoyduğu ilk gündən sənətə, poeziyaya dair fəlsəfi düşüncələri ilə bağlıdır. Ədib “Ana” pyesini yazana qədər (1910) bir çox şeirlər qələmə alsada, bunlar onun gələcək yaradıcılıq axtarırlarının hamısı demək deyildir. “Ana” Şərq və Qərb ədəbiyyatına yaxşı bələd olan şairin yaradıcılıq məramının başlanğıcını təşkil edir. Əsər həm baş qəhrəmanının Ana olması, həm bəşəri ideya daşması, həm də mənzum dramaturgiyanın uğurlu nümunəsi kimi Hüseyn Cavid yaradıcılığının əsl proloquna çevrilə bildi.

Hüseyn Cavid xeyli müddət dramaturgiyada nəzm ilə nəsrini növbələşdirmişdir: “Ana” nəzmlə, “Maral” nəsrə; “Şeyx Sənan” nəzmlə, “Şeyda” nəsrə, “İblis”, “Uçurum” nəzmlə, “Afət”, “Topal Teymur” nəsrə yazılmışdır. Daha sonra qələmə alınan pyeslərin hamısı nəzmlə olmuşdur: “Knyaz”, “Səyavuş”, “Xəyyam”. Mövzuların mahiyyətindən irəli gələn bu növbələşməyə baxmayaraq, Hüseyn Cavid yaradıcılığında dərin bir humanizm Ana – Səlna, “insan oğlu sevgi üçün yaradılmışdır” fikrindən qaynaqlanan eşqin əbədililiyi Şeyx Sənan, şərin Allah dərğahından və cəmiyyət içərisindən qovulması zəruriliyi İblis, insan qəlbinə daxil olmuş xəyanətin bağışlanmazlığı Afət, haqq, ədalət simvolu olmaq Topal Teymur, ədavətə üsyan etmək Səyavuş, cəmiyyətdə böyük söz sahibi kimi yaşamaq Xəyyam vasitəsilə həyata keçirilmişdir.

Hüseyn Cavid dramaturgiyada nəzmə müraciət edərkən ən çətin və ən mürəkkəb olanı – əruz vəznini seçmişdir. Bəlkə bir şeiri, məsnəvi şəkildə olan bir poemanı əruzda yazmaq o qədər

də problem yaratmazdı. Ən azı ona görə ki, bu cür ənənə ədəbiyyat tariximizdə ta qədimlərdən mövcud idi. Amma dramaturgiyada belə bir dəst-xəttin ortaya çıxması ədəbiyyatımız üçün yenilik idi. Hüseyn Cavid öz fitri istedadının, öz poetik düşüncəsinin gücü ilə onu bacardı və çox uğurla da başa çatdırdı. Amma bunun təəssüfedicəi tərəfi ondan ibarətdir ki, əruzla mənzum dramaturgiyanın meydana çıxması və bu sahədəki kompleks çətinlik Hüseyn Cavid ədəbi məktəbinin yaranmasına imkan vermədi. Hüseyn Cavid ədəbi məktəbi hələ də öz davamçılarını gözləməkdədir.

Böyük sənətkarlar dünyanın böyük sənətkarlara ehtiyacı olanda doğulurlar. Dante də, Şekspir də, Höte də, Əbdülhəqq Hamid də, Tofiq Fikrət də və nəhayət, Hüseyn Cavid də belə olmuşdur. Avropa intibahına ehtiyac olanda Dante, intibaha yekun vurulanda Şekspir, yeni fəlsəfi cərəyanların formalaşması dövründə Höte, Osmanlı imperatorluğunun son olaylarında Əbdülhəqq Hamid və Tofiq Fikrət, Azərbaycanın ən ziddiyyətli, ən kəskin tarixi dövründə isə Hüseyn Cavid doğulmuşdur. Çünki Hüseyn Cavid tarixi həqiqətləri yazmaq missiyasını yerinə yetirmək üçün dünyaya gəlmişdir.

Türk dünyasının tarixi və türk düşüncəsinin intəhasızlığı Hüseyn Cavidin iki pyesində daha qabarıq formada meydana çıxıb. Bunlardan biri “Topal Teymur” (1926), digəri isə “Xəyyam” (1935) pyesidir. “Xəyyam” pyesində türk tarixinin XI yüzillikdə bərqərar olan Səlcuqlar dövrü əks olunmuşdur. Bu dövr dünya tarixi meydanında Türkün hakimiyyətinin yeni bir başlanğıc mərhələsi idi və deməli, Hüseyn Cavidin həmin dövrə müraciəti təsadüfi deyil. Bu, türkçülük ideoloji konsepsiyasının yeni dövrdə bədii ədəbiyyatda ifadəsi idi. Eyni zamanda Hüseyn Cavid bu əsərdə, sadəcə, özü üçün bir tarix yazmaq iddiasından çox uzaqdır. Ədib bu tarixin içərisində Alp Arslanın və Məlik şahın tanıdığı Xəyyam kimi bir tarixi şəxsiyyətə – şair şəxsiyyətinə daha böyük önəm vermişdir. Başqa sözlə, ənənəvi başlanğıcın sırasını pozmadan Xəyyamı Tanrıdan, Peyğəm-

bərdən, Hökmdardan sonra gələn öz daimi yerinin əbədi sakini kimi təqdim etmişdir.

“Topal Teymur”da isə haqq və ədalətə çağırış üstün mövqeyə qalxmışdır. Bu əsərdə iki hökmdar – Topal Teymur və Yıldırım Bayazid üz-üzə dayanmışdır. Şərqdən Qərbə qədər uzanan iki böyük məmləkətin şəriksiz başçılarının öz məğrurluqları ilə özlərini zəiflətmələri Hüseyn Cavid əsərinin ağrı yaddaşına çevrilmişdir. Amma bununla bərabər “Bən şahmat oynayarkən taxtadan yapılmış bir piyadanı belə qayb etməm” söyləyən, Yıldırım Bayazidi məğlub etdikdən sonra ona “Buyurun, şövkətli Sultanım!”– deyər müraciət edən Topal Teymur yenə də qoca türkün başını yüksəklərə ucaltmış olur.

“Xəyyam”da, “Topal Teymur”da və digər əsərlərində Hüseyn Cavidin türkə və türklüyə o qədər böyük sevgisi və məhəbbəti var ki, bu sevginin və məhəbbətin fonunda, bəlkə də, belə düşünmək mümkündür: olsun ki, Tanrını da türklər kəşf ediblər.

İstedad sənətkara məhz Tanrı tərəfindən verilir. Amma başqa bir məqam da var ki, nə vaxtsa, Tanrı qarşısında dünyanın keçdiyi yol barədə sənətkarın hesabı da tələb olunsaydı, bu halda bəşəriyyət hansı sənətkarları və onların hansı əsərlərini ortaya gətirə bilər? Tanrı qarşısındakı hesabatda kimlər olursa-olsun, o sırada Hüseyn Cavidin də durmaq haqqı var. Bunun başlıca səbəbi Hüseyn Cavidin öz əsərlərində Tanrı əmrini bəşəriyyətə daha düzgün, daha doğru anlatmağa çalışmasıdır.

“İblis” faciəsi birinci dünya müharibəsinin törətdiyi fəlakətlərə, insanlara ah-nalə bəxş edən siyasilərə etiraz olaraq yazılmışdır. Hüseyn Cavid yaradıcılığında mifik İblis gözlənilmədən insan libası geyən bir obraz kimi cəmiyyət içərisinə daxil olur. O, şərin ən böyüyü olduğu üçün insanlar arasından ixtiyari, təsadüfi bir adamı deyil, ən ağıllı bir filosofu – Arifi axtarıb tapır. Arifi öz yolundan döndərməyə çalışır və döndərir, hətta qardaşının və sevgilisinin qatilinə çevirir. Hüseyn Cavid sübut edir ki, Allah dərğahından qovulan İblis yerdə də öz bəd



əməllərindən əl çəkib tövbə etmək fikrində deyil. Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi Tanrı tərəfindən İblis haqqında verilən əmrin doğruluğunun sübutudur.

“Peyğəmbər” əsərində Məhəmməd peyğəmbər könülləri fəth edən möhtəşəm bir sima kimi göstərilir. Peyğəmbər sözün və gücün, qılıncın və Quranın, əqidə və inamın vəhdətini nümayiş etdirən obraz kimi yaddaşlara köçür. Hüseyn Cavid peyğəmbər-bərlərin qövmlərə lazım olduğu vaxt Tanrı tərəfindən göndəril-məsini və Tanrı elçisinin nə qədər böyük qüdrət sahibi olmasını sübut etməklə haqqın və ədalətin ucalığını təsdiq etmiş olur.

Haqq və ədalətin tərəfdarı kimi qarşıdurma və ədavətə qarşı yazılan “Səyavuş” əsəri də Hüseyn Cavid yaradıcılığında bir Tanrı əmri kimi reallaşmışdır.

Hüseyn Cavid əsərlərinin coğrafiyası Şərqi və Qərbi daxil olduğu böyük bir məkanı əhatə edir. “Topal Teymur” pyesində müxtəlif dünyagörüşlü hökmdarların – Topal Teymur-la Yıldırım Bayazidin Ankara ovalığında üz-üzə gəlməsi Şərqlə Qərbi bir-biri ilə görüşməsidir. “Uçurum” pyesində isə İstanbul Avropa ilə Asiyanın bir-birinə qovuşması, eyni zamanda Cəlal və Gövərçinin simasında müxtəlif əxlaqi dəyərlərə malik Şərqlə Qərbi bir-biri ilə qarşılaşmasıdır.

Hüseyn Cavid böyük ideyaların arxasınca gedən və azman, nəhəng qəhrəmanları bu ideyaların daşıyıcısına çevirən dahi bir sənətkardır. Hüseyn Cavid romantik sənətkar kimi ideyalarla cahanşümul qəhrəmanları həmişə vəhdətdə vermişdir. Bu ideyaların son dərəcə müasir olması səbəbindən təsəvvür etmək çətinidir ki, Hüseyn Cavid həmin əsərləri 100 il bundan qabaq yazıb. Bundan daha çətini də var: 200, 300, 400 il bundan sonra onun əsərlərini oxuyub Cavidin həmin əsərləri 300, 400, 500 il bundan qabaq yazmasını heç təsəvvür edə bilməyəcəklər. Çünki Hüseyn Cavid bütün zamanların və bütün xalqların ədibidir, Hüseyn Cavid min illərin sənətkarıdır.

## HÜSEYN CAVID YARADICILIĞININ POETİKASI

### 1.ROMANTİK QƏHRƏMANIN HƏRƏKƏTİ

H.Cavid dramaturgiyasına daxil olan əsərlərin baş qəhrəmanları əsl romantik qəhrəmanlardır. Ən səciyyəvi cəhət budur ki, bu romantik qəhrəmanlar bütün ideyanı öz çiyinlərində aparan və heç bir yerdə “yoruldum” deməyən obrazlardır. Bəlkə belə söyləmək daha münasibdir ki, bezikmək nə olduğunu bilməyən həmin qəhrəmanlar məhz elə bu funksiyanı yerinə yetirmək üçün yaranmışlar. Başqa sözlə, belə bir fikirlə razılaşmaq lazımdır ki, romantik qəhrəman “hadisələrin bir yerə düzülməsi üçün sterjen deyil... o məhz ideyaların daşıyıcısıdır” (Гинзбург: 1979, 126). Bax elə buna görə də H.Cavidin pyeslərinə verdiyi adların, əsasən, baş qəhrəmanların adları ilə eynilik təşkil etməsi faktına da təsadüf kimi baxmaq olmaz. Yəni əsərin adını dəqiqləşdirmək, qətiləşdirmək məqamı gələndə heç bir ad romantik qəhrəmanın adını əvəz edə biləcək səviyyədə olmamış və əsl ünvan kimi məhz romantik qəhrəmanın adı seçilmişdir: Şeyx Sənanın, İblisin, Afətin, Knyazın, Topal Teymurun, Xəyyamın qəhrəmanı olduğu əsərlər, onlara uyğun olaraq, “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Afət”, “Knyaz”, “Topal Teymur”, “Xəyyam” adlandırılmışdır. O da maraqlı faktlardandır ki, əvvəlcə “Zavallı qadın” adlandırdığı əsərə də dramaturq sonra “Maral” adı vermişdir. Beləliklə, bu sabitləşmiş prinsiplə – baş qəhrəmana xüsusi rol verilməsi ilə H.Cavid dramaturgiyasının vahid əsası, vahid sistemi də təmin olunmuşdur.

Dramaturgiyanın romantik qəhrəmanları “ideyaların daşıyıcısı” kimi mühüm şərəfli vəzifəni yerinə yetirmək işini bədii əsərin süjet xəttindəki hər hansı başqa bir momentdən yox, məhz ekspozisiyadan başlayırlar.

Təsadüfi deyildir ki, “Şeyx Sənan” əsəri başlayan kimi əsas söhbət də baş qəhrəmanın ətrafında cərəyan edir. Zəhra “Bir xəbər yoxmu Şeyx Sənandan?” sualını verir (Cavid: 1982, I c., 135). Bəs Şeyx Sənana nə olmuşdur? Şeyx Əbuzər deyir:

*“Qonşular söylüyor ki, həp gecələr,  
Uyumaq bilmiyor sabaha qədər.  
Qoşuyor hər səhər biyabanə,  
Həm də əsla qarışmaz insanə”*

(Cavid: 1982, I c., 135).

Onun insanlara qarışmaması, “sanki bir məcnun” olması məsələnin bir tərəfidir, digər mühüm tərəfi isə ondadır ki, Şeyx Sənanın məramı, məqsədi anlaşılmır. Baş qəhrəmanın daxilində müəmmalı bir sirin gizlənməsi barəsində də ayrıca mülahizə irəli sürülür. Həmin sirr isə azca sonra Xumarın məşhur çağırışı ilə aydınlaşır və dəqiqləşir:

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

(Cavid: 1982, I c., 139).

Faciənin sonunda isə Şeyx Sənan dağ başından yüksəkliyə doğru ucalır.

“İblis” pyesində əsərin lap əvvəlində İblis deyir:

*“Dəryalarə hökm etmədə tufan,  
Səhraları sarsıtmada vulkan,  
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,  
Canlar yaxar, evlər yıxar insan”*

(Cavid: 1982, II c., 8)

Həmçinin səciyyəvidir ki, bu mülahizələrlə İblisin sonda dediyi monoloq arasında bir bənzəyiş və yaxınlıq vardır:

*“İblis!.. O böyük ad nə qədər calibi-heyrət!  
Hər ölkədə, hər dildə anılmaqda o şöhrət.  
Hər qülbədə, kaşanədə, viranədə İblis!  
Həp Kəbədə, bütخانədə, meyخانədə İblis!*

*...Mənsiz də, əmin ol sizə rəhbərlik edən var:  
Qan püskürən, atəş sovuran kinli krallar... ”*

(Cavid: 1982, II c., 98-99).

Tamamilə aydın görünür ki, əsərin əvvəlində “tufan”dır, sonda “viran”, əvvəldə “səhrələr”dir, sonda “qülbə, kaşanə, kəbə, bütxanə, meyhanə”, əvvəldə “qızıl qan sellər kimi axır”, sonda “qan püskürür”, əvvəldə “Canlar yaxar, evlər yıxar insan” sonda isə İblis belə deyir:

*“Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaqsın,  
Daim ayaq altında sönüb məhv olacaqsın ”*

(Cavid: 1982, II c., 99).

Məsələ burasındadır ki, İblis əsərin əvvəlində insanı hansı bucaqdan görürsə, əsərin sonunda bütün bunları onun özü icra edir.

Yaxud İblis birinci pərdədə Arifə söylədiyi:

*“Bir gün gəlir, əlbəttə, şu izan ilə sən də  
Baziçə olursan qoca İblisin əlində ”*

(Cavid: 1982, II c., 11).

– sözləri ilə “ültumatumunu” verir və “laübalı qəhqəhələrlə çəkilib gedir”. Bu isə onun həyata keçirmək istədiyi və əsərin əvvəlində elan olunmuş məramnəməsi idi.

“Uçurum”da dramatik hadisələr başlayan kimi Cəlalla Gövərçinin ayrılmaq məqamı diqqət mərkəzində olur. Gövərçinin yangılı gəraylısı əsərin bir növ epiqrafına çevrilir:

*“Hər səfada cəfa buldum,  
Açmadan saraldım, soldum,  
Sərbəst ikən əsir oldum,  
Həm gülümsər, həm ağlarım ”*

(Cavid: 1982, I c., 269).

Bu ağrıya baxmayaraq, Cəlal ona təsəlli vermək imkanını hələ itirməmişdi:

*“Gövərçin, Gövərçin, inan nə etsəm,  
Nərdə bulunsam mən, nə yolda getsəm,*

*Əsla tapındığım mələkdən dönməm,  
Səndən başqa bir kimsəyi düşünməm”*

(Cavid: 1982, II c., 270).

Lakin faciənin süjet inkişafında mühüm rolu bu vəd yox, qəhrəmanın buradan başlayan və Parisə doğru istiqamətlənən ezamiyyəti oynayır ki, bu xəttin nəticəsi artıq Gövərçinin bayatısında ifadə olunmuşdur.

Afət isə (“Afət”) əsərin ilk səhnəsində Doktora deyir: “Mən bütün mənliliyimi, bütün həyat və səadətimi yoluna fəda etməyə hazırım. Hətta sənin uğrunda cinayətdən belə çəkinməm. Ancaq bu qədər var ki, aldadılmaq istəməm, aldandığımı duysam məhv olurum. Həm də pək kinliyim, anlıyormusan? Məni aldatmaq istəyənləri əsla əfv etməm. İki gözüm olsa belə intiqam alırım, intiqam!... Əvət, mən, pək kinliyim. Məni təhqir edənlər Əzrayılın qucağına atılmış olurlar” (Cavid: 1982, II c., 105).

Bu sözlər dərin sevgi telləri ilə bağlandığı Məşuqənin Aşiqə zarafatla dediyi sözlər deyil. Onlara adicə hədə-qorxu kimi baxmaq olmaz. Afət öz taleyinin haraya doğru getdiyini bilirdi və öz bəxtinin acısını yaşayırdı. Həmçinin Afət sanki öz şən həyatı üçün yox, məhz bu intiqama, Doktoru Əzrayılın qucağına göndərməyə daha çox səy göstərirdi.

İndi isə pyesin sonuna diqqət verək. Yenə Afət deyir: “Özdəmirin intiqamını, kəndi intiqamımı aldım. (Cənazəyə). Sən məni unuttun, gözəlliyimi təhqir etdin; İştə gözəlliyin intiqamını aldım” (Cavid: 1982, II c., 147).

Afət əsərin əvvəlində dediyini axırda yerinə yetirir. Yaxud Afətin əsərin sonunda icra etdiyi əsərin əvvəlindəki bəyanatın elə özü idi.

Bütün bunlar onu sübut edir ki, romantik qəhrəman əsərdə heç bir “hazırlıq kursu” keçmədən öz məqsədi uğrunda fəaliyyətə başlayır, “mühakimə yürüdür, ümumiləşdirir, nə isə təbliğ və etiraf edir” (Берковский: 1979, 184). Həm də bu

fəaliyyət onun öz-özünü aldatması deyil. Yəni romantik qəhrəman müəllif “proqramı”nın yerinə yetirilməsində müəlliflə “sazişə” girib, müəllifin ideyasını daşımağa razılıq verdiyinə və bu razılığa həmişə sadıq qaldığına görə əsl romantik qəhrəman olur.

Bəs bütün əsər boyu romantik qəhrəman hansı mərhələləri keçərək mətləbə doğru hərəkət edir? Təbii ki, romantik qəhrəman irəliyə doğru hərəkətində və öz fəaliyyətini sona çatdırmaq məqsədində çox ardıcılı olsa da, bütün yollar bu qəhrəman üçün dümdüz deyildir. Şübhəsiz, haradasa qarşıya maneə çıxır, haradasa romantik qəhrəmanın hərəkəti üçün “əngəl”, “keçilməz” vəziyyət yaranır.

“Şeyx Sənan” faciəsindəki o yeri xatırlayaq ki, Şeyx Sənan Xumarı gördəndən sonra öz böyük idealını yaşamağa başlayır. Elə bu ideali yaşamağa başlayan andan da ona qarşı maneələr baş qaldırır. Mədinə şeyxləri onun peyğəmbəri bəşər kimi görmək müddəasına qarşı çıxırlar. Şeyxlər Sənanı Şeyx Kəbirin gözündən salmaq istəyirlər. Lakin Şeyx Sənan öz şübhələri ilə belə mürşid səviyyəsinə qalxır, ilk maneəni dəf edir.

İkinci ciddi mərhələ belə bir dialoqda daha aydın nəzərə çarpır:

*“Şeyx Sədra:  
Möhtərəm şeyx! Axın-axın insan,  
Səni həsrətlə bəklilər alan.  
Bütün islam həp ziyarət için  
Toplanıb gəlmiş...  
Şeyx Sənan: istəməm, çəkilin!  
Məndən olmaz bir istifadə sizə,  
Başqa mürşid bulun da kəndinizə”*

(Cavid: 1982, I c., 193).

Artıq mürşidlik özü Şeyx Sənan üçün maneəyə çevrilmişdir. Həmin tituldan istifadə edərək, ona əngəl törədən şeyxləri rədd etməkdən başqa elə bir çıxış yolu yoxdur. Çünki artıq Şeyx Sənanı özünün ziyarətəhah olmasından daha çox, Xumarın

ziyarətinə – yüksəklik ziyarətəgahına getmək düşündürür: din ecəzkarlığını itirir.

Şeyx Sənan üçün üçüncü ciddi maneə xristianların tələbləri ilə bağlıdır. Lakin bu tələblər də romantik qəhrəmanın istəkləri müqabilində elə bir müqavimət səviyyəsinə qalxa bilmir. Platonun:

*“Şeyxim, ancaq bir iş də yapmalısın,  
İki il tam donuz otarmalısın”*

(Cavid: 1982, I c., 199)

– şərtini Şeyx Səda “təhqir” adlandırır, Şeyx Sənan isə “hər nə əmr etsəniz qəbul edərim” deyir. Artıq Quranı rədd və şərabi, donuz otarmağı qəbul Şeyx Sənan üçün təhqir və maneə deyil, bunlar əsl ideala doğru gedən yolun keçidləridir və o inanır ki, onu həqiqətə (!) yalnız bu keçidlər çatdırı bilər.

Dini rəhbər Şeyx Sənan qarşısındakı bu əngəllər onun üçün çox asanlıqla həll olunur. Ona görə ki, vaxtilə yuxuda və xəyali formada gördüyü Xumar bu maneələrin düz arxasında dayanmışdır. Şeyx Sənan isə bir an belə keçmişinə dönüb baxmadan həmin maneələri addımlayıb keçir.

“İblis” əsərində Arifə nuri-həqiqət gətirməyindən danışan İblis məmnunluqla qarşılanmır. Arif onu “xain” adlandırır və zülmət gətirəcəyini deyib rədd edir. İblisin isə məqsədi aydındır: Arif ona tabe olmalıdır. Bu tabeçiliyə qarşı ilk müqavimət – maneə də elə buradaca elan olunur: “Məhv olsa da həp mənləyim uymam sana, dəf ol!” (Cavid: 1982, II c., 14).

İkinci məqamda Arifi ələ gətirmək istəyən İblis ona tapança və altun təklif edir və deyir ki, həyatda hər hansı məqsədə nail olmağın yolu və üsulu yalnız bunlardır. Yenə də Arif “İblisin vermiş olduğu tapançanı və altunları yerə atır, son dərəcə qızğın və usanmış bir halda” deyir:

*“Dəf ol, yetişir, eyləmə əsla məni təltif!  
Möhtac deyil altuna, ya qurşuna Arif”*

(Cavid: 1982, II c., 29).

İblis isə ikinci dəfə də “dəf ol!” nidası ilə qarşılaşsa belə qalibiyyət inamını qətiyyənlə itirmir və birinci pərdənin sonunda bunun mahiyyətini də izah edir:

*“Get, bəllidir insandakı xislət;  
Sizlərdəki ülfət sonu vəhşət,  
Sizlərdəki şafqət sonu nifrət,  
Sizlərdəki rəhmət sonu lənət!...”*

(Cavid: 1982, II c., 30).

Romantizm üçün səciyyəvi olan bir cəhət üzərində də qısaca dayanmaq. Bu da “İblis” faciəsində əvvəldən axıradək işlənən “altun” sözü ilə bağlıdır. Arifi öz tərəfinə çəkmək üçün İblisin dəfələrlə ona təklif etdiyi altun nə qədərdir? Heç bir konkret fakt yoxdur. Amma Ü.Hacıbəyovun “O olmasın, bu olsun” komediyasına diqqət etmək.

Yaxşı məlumdur ki, Məşədi İbadın leksikonunda “bir abbası” xüsusi yer tutur. O, Gülnazı görəndə sevincindən qulluqçu Sənəmə deyir: “Buyur bu abbasını saxla, lazım olar, saqqıza verib çeynərsən” (Hacıbəyov: 1985, 542). Məşədi İbad hambala da bir abbası verib onu “ayağının altında yatırır” (Hacıbəyov: 1985, 549). Hərgah S.S.Axundovun “Tamahkar” pyesindəki “bir abbası” söhbətini və M.Ə.Sabirin fəhləyə verdiyi “Bir abbası gün muzzunu milyonmu sanırsan?!” (Sabir: 1969, 54) sualını da nəzərə alsaq, belə qənaətə gəlmək olar ki, varlıların aşağı təbəqə nümayəndələrinə münasibətdə əsas ölçü vahidi “bir abbası”dır. Bu pul bölgüsü Məşədi İbadın qoçu Əsgərə 2 min manat, millətpərəst Həsənqulu bəyə 500 manat, qəzetçi Rza bəyə 50 manat verməsi ilə müqayisədə öz mahiyyətini daha aydın şəkildə açır. Mətləb ondadır ki, cəmiyyətdə hər təbəqənin nümayəndəsinin əldə edəcəyi gəlir həmin təbəqənin tutduğu mövqedən asılı olaraq bir cürdür. Həm də bu, romantik bədii inikasdən tamamilə fərqlənən realist təsvir və təhlildir.



Beləliklə, heç bir xırdalığa, konkretliyə enməyən və “al-tun” adlı ümumi maddiyyatı təklif edən İblis üçüncü dəfə də maneə ilə qarşılaşır. Bu məqamın izahı üçün aşağıdakı dialoq son dərəcə əhəmiyyətlidir:

**“İblis:**

*Bir şeyin yoxsa da könlün var ya,  
Mana ver könlünü...*

**Arif:**

*Əsla, əsla!..*

*Bunu heç umma, saqın Arifdən,  
Vermişim könlümü yalnız ona mən”*

(Cavid: II c., 36).

Burada isə İblis artıq Arifdən onun könlünü istəyir və tam qalibiyyət haqqında düşünür, amma yenə də etirazla qarşılaşır. Nəhayət, şərab köməyə çatır və İblis üçün maneələri birdən-birə dəf edir, fəlakət və cinayətlərin törənməsinə – baş niyyətinə nail olur.

“Topal Temyur” əsərində romantik qəhrəman tarixi şəxsiyyət olub faktik şəkildə çox qüvvəlidir. Romantik qəhrəmanın güclü, qüvvətli olması isə onun əsas məqsədə doğru ildırım sürəti ilə getməsinə də təmin etmişdir. Yəni burada qəhrəman qarşısında heç bir maneə dözmür. Şair Kirmani onun qan tökmək niyyətlərinə qarşı çıxaraq deyir: “...Siz insan qafalarını qırarkən biz də o qafalardan yapılma qədəhləri bir-birinə vuru-ruz. Siz hər b və dəhşət qalibi, biz eşq və məhəbbət məğlubi. Fəqət bizim şu məğlubiyyətimiz o qalibiyyətdən daha üstündür” (Cavid: 1984, III c., 19). Divanbəyi də Teymur vuruşlardan çəkəndirmək istəyir: “Mana qalırsa xeyir və şər ekizdir. Məhəbbətlə ədavət bir-birinə bağlıdır. Lüzumundan fəzlə məhəbbət nifrət doğurduğu kimi, həddən artıq qan tökülməkdə də bir fəzilət yox” (Cavid: 1984, III c., 21). Lakin bunlar romantik qəhrəman üçün elə bir maneə deyil. “Mən məğrurları əzmək üçün bir allah bəlasıyam” (Cavid: 1984, III c., 20) – deyən

qəhrəman heç nəyin fərqinə varmadan öz məqsədinə doğru hərəkət edir.

“Knyaz” pyesində isə Knyazı öz əməllərindən çəkindirmək istəyən, bir növ ona “mane” olmağa çalışan ilk obraz dayısı Solomondur. Solomon kəndlilərin etirazı zamanı onların “bir az haqları” olduğunu söyləyir və Knyazı mərhəmət etməyə çağırır. İşçilər gələndə də Solomon yenə öz mövqeyini saxlayır və “şübhəsiz haqları var, haqları var” inadı ilə çıxış edir (Cavid: 1984, III c., 91). Lakin Knyaz üçün bunlar çox öteri və dayanıqsız maneələrdir. Doğrudur, geniş mənada Knyaz hiss edir ki, onu təqib edən adamlar və yeni yaranan mühit o qədər də gücsüz deyil. Lakin bu təqiblər Knyaz üçün açılmaz “pərdəli əngəllər”dir və elə bütün bu ruhla da Knyaz daxilən yiyələndiyi tapşırığı sona çatdırı bilir.

Digər bir məsələ.

Tipoloji baxımdan daha konkret yanaşsaq, realist faciələrin qəhrəmanları tək qalıb ölsələr belə, fikirlərinin şərikləri də vardır. Hətta onların məsləkdaşları ölümlərindən sonra daha da artır. Məhz buna görə prof. K.Məmmədov “Müsibəti-Fəxrəddin” faciəsindən bəhs edərkən doğru yazır: “Dramaturq bütün varlığı ilə inanır ki, gələcək Fəxrəddinlərin, Səadət xanımlarıdır!” (Məmmədov: 1963, 112) H.Cavid dramaturgiyasında isə romantik qəhrəmanlar tam mənada təkdirlər.

Hətta istənilən əsərdəki digər obrazlar əsas romantik qəhrəmanla intriqaya girmək səviyyəsinə qalxa bilmirlər. H.Cavid dramaturgiyasında “romantik qəhrəman və digər obrazlar” prinsipi ilə şərtlənən və axıradək çox ciddi şəkildə gedib çıxı bilən sərt konflikt də yox dərəcəsinədir. Bəzi əsərlərdə romantik qəhrəmanla az-çox “ixtilafa” girə bilən obrazlar varsa, onlar da romantik qəhrəmanın fəaliyyətinə xidmət edirlər, hətta elə həmin “ixtilaf”ları ilə belə xidmət edirlər. “Afət” əsərində belə bir dialoq var:

“Özdəmir (təkrar lüabalı qəhqəhələrlə). Əvət, düşünüyürəm. Qadın pək körpə ikən tazə bir çiçək. Sonra şətarətli bir kələbək; daha sonra füsunkar bir mələkdir. Yalnız bəziləri, əvət, bəziləri isə çamurlarda gəzən bir ördək, azğın və hərcayi bir ördəkdir.

Afət. Ah! (Deyə mütəəssir bir halda geri çəkilir. Doktor Qaratay düşəcək zənnilə onun qolunu tutar).

Özdəmir. (Acı qəhqəhələrlə) Ah, bəxtiyar Doktor! Sana, sənin gözəl taleyinə qibtə ediyorum.

Xandəmir. Gəl, canım, gəl!.. Sən artıq saçmalıyorsun. Gəl, gedəlim bir az şahmat oynayalım.

Özdəmir. (Afəti yarım baxışla süzər, mənalı bir qəhqəhə ilə). Mən çoxdan mat olmuşam” (Cavid: 1982, II c., 104).

Bu, sadəcə olaraq Özdəmirin Afət üçün güzəşti deyil, onun məqsədə çatması naminə yaratdığı “şərait”dir. Yalnız belə bir “şərait” romantik qəhrəmanın fəaliyyət miqyasını genişləndirə bilərdi. Bununla da təhqir olunmuş “gözəlliyin intiqamını almaq” ideali başlayır. Bu prosesdə Doktor Qaratayın Afəti atıb Altunsaça meyil göstərməsi hadisəni yetişdirən səbəbə çevrilir. Lakin lazımi məqamda Alagözün söylədiyi “Çünki...ləkəli bir ananın övladıyam” sözləri mühüm rol oynayır və Afətin öz əməliyyatını başa çatdırması üçün əsas signal olur.

“Knyaz” pyesindəki Lena surəti də romantik qəhrəmanın məqsədə çatmasına xidmət edir. Doğrudur, Lena az da olmuş olsa bütün pərdələrdə görünür. Hətta bu mənada onu ayrıca obraz kimi də izləmək olar. Lena əsərin son pərdəsinə qədər elə bir ciddi iş görmür və onun elə bir ciddi bədii funksiyası da yoxdur. Ona görə bədii funksiya deyirik ki, Lena əsərdə elə bir nəzərə çarapacaq həyati-ictimai vəzifə daşımır.

Lena bu müddətdə Jasmenlə, Marqo ilə söhbət edir, Almaniyada Antonla Jasmenin görüşünün “əsas təşkilatçısı” olur. Bu “əsas təşkilatçılıq” da əsərdə əsas məzmun daşıya bilmir. O yerdə ki, Lena öz taleyinin kədərli şərqilərini oxuyub və bir az

sonra atası Knyazla qarşılaşır, yalnız onda bu gənc qızın əsas rolu görünür.

Knyaz Lenaya deyir:

*“Mən könlümü verdim sana ancaq,  
Gəl, işvəli afət, məni sən etmə oyuncaq.  
Bir busə ver ancaq şu dodaqdan,  
Güldən daha nazik o gözəl pənbə yanaqdan.  
Axşam da bərabər uyuruz, nazlı gövərçin,  
Əlbət, bu xoş əyləncə səninçin”*

(Cavid: 1984, III c., 90).

Məhz elə bu dəhşətli andan sonra Knyaz özünü məhv etmək qətiyyətinə gəlib çatır. Doğrudan da, o fikir qətidir ki, “ikinci planda olan obrazlarla əsas romantik qəhrəman arasında açıq-aşkar fərq mövcuddur. Əsas qəhrəman bəlkə son dərəcədə onu əhatə edənlərdən ayrılır. O, digər surətlərə nisbətən başqa cür təsvir olunur və başqa hüquqlara yiyələnir” (Польский романтизм и восточнославянские литературы: 1973, 140).

Şeyx Sənan və Xumarın, Cəlal və Gövərçinin, Səyavuş və Firəngizin, Xəyyam və Sevdanın münasibətlərində də birincilərin məqsədi daha səciyyəvidir. Çünki hər hansı bir əsərdə Gövərçinlərin sadıqlıyındakı mənadan çox, Şeyx Sənanların dərin, köklü maraqlarındakı məna, məzmun əhəmiyyətlidir. Ona görə də bu məna romantik qəhrəmanın daxili aləmini, mənəvi dünyasını, inam və ümidlərini, iztirab və sızıltılarını meydana çıxarmış olur.

Romantik qəhrəman bütün başqa əməllərində də öz həlledici mövqeyini əldən vемir. Həmişə diqqət mərkəzində və yüksək pyedestal üzərində dayanır.

İblisə münasibətin vahid məcraya sığışan mənzərəsi belədir:

*“Faciə İblislə başlayır, pərdələr İblislə qurtarır, final İblislə başa çatır. Hər yerdə, həmişə İblis!”* (Qarayev: 1985, 113).

Səyavuşun mövqeyinin bütün mərhələlər üçün səslənən mənası budur:

“Gah Turanda, gah İranda baş verən hadisələri göstərməkdə məqsəd tarixin müəyyən mənzərəsini yaratmaqdan daha çox, Səyavuşun taleyini izləmək, böyük bir istedadın, ağılın faciəsini verməkdir”(Cəfərov: 1968, 252-253).

Xəyyamı təqdim etməyin elmi yolu öz həqiqətini belə bir fikirdə tapır: “Əlbəttə, bu əsərdə də qəhrəman – Xəyyam hər şeydən üstün idi” (Cəfər: 1960, 302).

Bütün bu mülahizələrdə qəhrəmanın üstünlüyünə maraq bilavasitə romantik qəhrəmanın aparıcı, yeganə deyil, həmçinin həlledici olması fikrinin təsdiqi ilə bağlıdır. Burada İblisin özünü də xatırlamaq yerinə düşər. O, əsər boyu bildirmək istəyir ki, hər şeyə qadirdir və belə bir qüdrətdə onun əvəzedicisi yoxdur. İblis dördüncü pərdədə özünü ən yüksək zirvəyə qaldırmaq-la əvəzsiz mövqeyi haqqında qənaətini bildirir:

*“Mən heçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət:  
Bir qüdrəti-külliyə ki, aləm mənə bədxah,  
Dünyada əgər varsa rəqibim o da: allah!...”*

(Cavid: 1982, II c., 78).

Özünü Allah səviyyəsində tutmaq yox, hətta onu özünə rəqib hesab etmək – İblisin mənəmliyinin bundan bariz nümunəsi ola bilməz.

H.Cavid dramaturgiyasında baş qəhrəmanla mübahisəyə girə bilməyən digər obrazlar ikinci planda qaldığı kimi, bir çox mövzular da romantik qəhrəmanın ideyası müqabilində ikinci dərəcəli olaraq qalır. Bu baxımdan dramaturqun əsərlərindəki məhəbbət mövzusu ilə bağlı cəhətlərə diqqət edək.

H.Cavidin bir çox lirik şeirlərində, “Ana” pyesində “Xəyyam”a qədər, demək olar ki, bütün dramalarında məhəbbət və sevgi süjetləri mühüm yer tutur. Lakin bu süjetlər hər əsərdə bir cürdür, bir formadadır. Yəni sənətkar müəyyən bir pyesində məhəbbət hadisəsini qələmə alırsa, bu, digər pyesdəki məhəbbət

hadisəsinə qətiyyəən bənzəmir. Nəinki hadisə mənasında, hətta təbii olaraq, bir obrazın sevgi aləmi də başqa obrazın məhəbbət duyğuları ilə üst-üstə düşür.

Məhəbbət daxili çılğınlıq və təbəddülatın mənbəyi olduğuna görə romantik sənətkar ilk dram əsəri olan “Ana” pyesindən başlayaraq, məhəbbət mövzusunə xüsusi maraq göstərmişdir.

Bu əsərdən məlum olur ki, Qanpolad sevdiyi və nişanlandığı İsmətlə evlənmək üçün toy etmək arzusundadır. Orxan isə İsməti Qanpoladdan ayırmaq və özünə arvad etmək cəhdi ilə yaşayır.

Əsər üçün səciyyəvi cəhətlərdən biri budur ki, Qanpoladla İsmətin qarşılıqlı sevgisi onların bir-biri ilə söhbətində, danışığında deyil, daha çox İsmətin münasibətində meydana çıxır. Pyesdəki o yeri xatırlayaq ki, 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!”*

(Cavid: 1982, I c., 226).

İsmətin romantik sevgisi müqabilində bir adam, beş adam, bir kənd, bir şəhər deyil, bütün dünya dayanmışdır. Yəni onun üçün sevgi – həyat meydanında tək-cə Qanpolad var. Bu, İsmətin öz baxışında meydana çıxan sevgisinin böyüklüyü və əlçatmazlığı barədəki həqiqətin təsdiqi idi.

Hüseyn Cavidin sırf məhəbbət üzərində qurulmuş ikinci əsəri “Afət”dir. Dramaturq bu pyesdə Afətin hiss və duyğularını, əzab və narahatlıqlarını qələmə almışdır. Bu gənc qadın doktor Qarataya könül verəndə, onun qəlbində ölüm qucağına gedən yolun şübhələri baş qaldırır. Ən dəhşətlisi budur ki, Afət Qarataya daha dərin və möhkəm tellərlə bağlanmaq üçün qanuni əri Özdəmiri öz əlləri ilə məhv edir.

Afətin qəlbində sevgi və qəzəb, məhəbbət və intiqam yanaşı yaşayır. Hələ əsərin əvvəlində bunlar dəqiq ünvanına çat-

mır. Çünki bütün bu hisslər Afətin Özdəmirə deyil, məhz Qarataya münasibətində reallaşır.

Qaratay Afətin qəlbini fəth etdikdən bir müddət sonra onu atır və bu məqam Afətin artıq aldandığını təsdiq edir. Afət indi ərini öldürmüşdür və dəhşətli şəkildə aldanma iztirablarını keçirir. Lakin bu qadın öz taleyindən daha çox, məhəbbətin ləkələnməsi, gözəlliyin təhqir olunması haqqında düşünür. O, əsərin sonunda Doktor Qaratayı öldürüb elə beləcə də deyir: “Sən mənə unutdun, gözəlliyimi təhqir etdin, istə gözəlliyin intiqamını aldım” (Cavid: 1982, II c., 147).

İntiqamında və intiharında belə Afət öz subyektiv – özü üçün doğma olan düşüncələrini həyata keçirir və yüksəlir.

Hüseyn Cavid özü də bir sənətkar kimi xəyanətə qarşı o dərəcədə bərişməzdir ki, hətta şeirlərinin birində vəfasız aşiqi amansızlıqla ittiham edir:

*“Mənə anlatma ki, eşq, aləmi-sevda nə imiş?  
Bilirəm mən səni, get! Hər sözün əfsanə imiş”*

(Cavid: 1982, I c., 125).

Hüseyn Cavidin “Uçurum” pyesində də ülvə məhəbbətin qorunması məsələsi aparıcı xətdir, ana xətdir. Lakin burada qabarıq planda Afət kimi sevgisi, eşqi təhqir olunan Gövərçin deyil, sevgini, eşqi alçaldan Cəlal dayanmışdır.

Cəlal Parisə öz rəssam sənətkarlığını təkmilləşdirmək arzusu ilə getdiyi halda, orada Anjel adlı bir qıza uyur. Bütün günlərini bu qızla eyş-ışrətdə keçirir. Başqa sözlə, rəssamlığa olan vurğunluğu, Gövərçinə bəslənən eşqi “Fransa ərməğanı” ilə yüngül həyat keçirmək əvəz edir.

Bu əvəzlənmə əsl sevgiyə, həqiqi məhəbbətə xəyanətin əvəzlənməsidir.

Bu əvəzlənmə gələcək fəlakətin, uçurumun başlanğıcıdır.

Maraqlıdır ki, dramaturq həqiqi eşqin simvolu Gövərçinlə, anti-məhəbbət rəmzi olan Anjeli heç üz-üzə də gətirmir. Sanki Hüseyn Cavid bu qarşılaşmanı həqiqi sevgi müqabilində münə-

sib hesab etmir. Beləliklə, Cəlal yenidən Gövərçinlə qabaq-qabağa gəlir və qərribədir ki, bu məqamda Paris “səfəri” İstanbul sakini Gövərçini “başqa bir eşqə uymaqda” təqsirləndirir. Bu təqsirləndirmə də Cəlalın özünə bəraət qazandırmaq cəhdi idi. Lakin o da baş tutmayanda, Cəlalın bircə yolu qalır: uçuruma tullanmaq!

“Afət” və “Uçurum” pyeslərindəki sevgi səhnələrinin təhlili göstərir ki, Hüseyn Cavid üçün ən başlıcası məhəbbətin təmizliyini, ülviliyini qorumaqdır. Məhəbbət onun nəzərində çox yüksəklikdə dayanırdı və yalnız bu yüksəklikdən, bu zirvədən insanların daxilinə nüfuz etmək, onları həyata, sağlam yaşayışa çağırmaq mümkün idi. Əslində yüksəkliyə qalxan, yüksəklikdə qərar tutan məhəbbətin özündə də belə bir güc, belə bir imkan vardır. Bu mənada Hüseyn Cavidin “Mənim tanrım” şeiri çox xarakterikdir (Cavid: 1982, I c., 58).

Bu şeir Hüseyn Cavidin gözəllik və sevgiyə olan münasibətinin ən bariz və aydın nümunəsidir. Hətta şair burada sevgini Tanrı səviyyəsində tutur və ona pənah aparır.

Bütün bunlarla yanaşı əsas mətləb ondan ibarətdir ki, Hüseyn Cavidin pyeslərindəki məhəbbət süjetləri bu və ya digər dərəcədə ifadə olunan ideya ilə bağlıdır. Yəni Hüseyn Cavid öz əsərlərində yalnız məhəbbəti təsvir etməklə məşğul olmur. Dramaturqun qələmə aldığı sevgi hadisələri sənətkar fikrinin açılışma, dünyanın dərki məsələlərinə və daha çox baş qəhrəmanın yaşadığı münasibətlərin təhlilinə, onun hərəkətinin tənziminə xidmət edir. Bununla da Hüseyn Cavid yaradıcılığında mühüm yer tutan məhəbbət probleminin qlobal xarakteri meydana çıxmış olur.

Şübhəsiz, “İblis” faciəsində məhəbbəti təmsil edən Arif-Rəna-Vasif xəttini əsərdən ayırıb, əlahiddə şəkildə təhlil etmək düzgün olmaz. Çünki Hüseyn Cavid bu üçlüyün ətrafında qərar tutan məhəbbət cərəyanı deyil, daha çox İblisin məhəbbət aləminə müdaxiləsi, təsiri düşündürür.



Rənanı da sevgi hissləri o qədər maraqlandırmır. Rəna öz babasının intiqamını almaq barədə səy göstərir. Onun Arifə, yaxud Vasifə yaxınlığının da mərkəzində elə məhz bu hiss dayanmışdır. Rəna əsərin əvvəlində açıqca deyir:

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

(Cavid: 1982, II c., 21).

İblis isə Rənanın bu sirrini özü üçün aşkarlayandan sonra daha sərt fəaliyyətə başlayır. İş o yerə gəlib çatır 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.

Beləliklə, əsərdəki bu məhəbbət xəttinin özü belə İblis üçün çirkin niyyətlərini həyata keçirmək vasitəsi olur.

“Knyaz” pyesində isə Knyazla Jasmen arasındakı sevgi macərələri əslində Knyaza qarşı yönəldilir. Gürcüstandan Berlinə gedən Jasmen, nəhayət, orada həqiqətin astanasına gəlib çıxır və başa düşür ki, Knyazın ona bəslədiyi sevgi hissləri əyləncə xarakteri daşıyır. Jasmen:

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

(Cavid: 1984, III c., 102),

– deyərək, Knyazdan ayrılır.

Knyaz özünün son sevgisindən də məhrum edilir.

“Xəyyam” əsərindəki Xəyyam-Sevda xətti isə tamamilə başqa mənə daşıyır. İlk növbədə unutmaq olmaz ki, pyesdəki sevgi süjeti məhz müdrik, filosof insanın duyğuları üzərində qurulmuşdur. Deməli, Hüseyn Cavidin təsvir etdiyi məhəbbət hissləri fəlsəfi düşüncəyə doğru istiqamətlənməli idi. Beləcə də olur. Xəyyam-Sevda məhəbbətinin yüksək zirvəsində bu

məhəbbət qırılır: Sevdaya zəhər verirlər. Belə bir məqamda Xəyyam öz müdriklik nidasını söyləyir:

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

(Cavid: 1984, III c., 289).

“Xəyyam” pyesindəki sevgi xətti zalımlığa, cəlladlığa qarşı mübarizənin dayaq nöqtəsi olur. Bəs “Şeyx Sənan”dakı məhəbbət motivlərini necə izah etmək olar?

Şeyx Sənan Turanda doğulmuş, sonra İranda yaşamış və daha sonra Ərəbistana gəlmişdir:

*“Səni annən doğurdu Turanda,  
Yaşadın bir zaman da İranda,  
Kəsbi-irfan için, fəzilət için,  
Sonra İrani tərk edib gəldin,  
Ərəbistanı ixtiyar etdin.  
Gənc ikən kəsbi-iştihar etdin.  
Lakin ən son yerin, zəki Sənan!  
Olacaq son nəfəsdə Gürcüstan.  
Qapılıb hissə olmasan gümrəh,  
Olacaq məqbərən ziyarətqah”*

(Cavid: 1982, I c., 152).

Şeyx Kəbir Şeyx Sənanın keçmişini beləcə nəql edir və hətta bu parçada “Cavidin tərcümeyi-halından bir nəbzə görmək qabil deyil” fikrini söyləyənlər də olmuşdur (Zeynallı: 1983, 87). Lakin dramaturqu Şeyx Sənanın bura qədərki həyatı düşündürmür, daha doğrusu, müəllif üçün Ərəbistana – Mədinəyə gəlməmişdən əvvəl Şeyx Sənan ədəbi qəhrəman deyildir, lakin bir cəhət var ki, Şeyx Sənan çox gəzmiş, öz həyat idealını dərk edə bilən insanın nümunəsidir.

Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında “Şeyx Sənan” faciəsinin tədqiqatçıları, əsasən, romantik qəhrəmanın Xumara sevgi-

sindən danışmış, digər tərəfdən də bu məhəbbəti dini təəssübə qarşı qoymuşlar.

Doğrudur, Şeyx Sənanın tərcümeyi-halında iki qız vardır: Zəhra və Xumar. Bu, tragik qəhrəmanın əyyaşlıq cəhdi deyildir. Bəs onda əsərdə mühüm yer tutan hər iki xəttə necə baxmaq lazımdır?

Şeyx Sənanla Zəhra arasındakı sevgi münasibətləri altı ildir ki, mövcuddur. Bu, az vaxt deyil! Bəlkə Zəhra ilə toy etməyə Şeyx Sənanın “imkanı” çatmır? Bəlkə Şeyx Sənana dərin hörmət bəsləyən adamlar da ondan “öz köməklərini” əsirgəyirlər? Yox! Məsələ bundadır ki, Şeyx Sənan Zəhraya qovuşmaq istəmir və “onun eşqilə məstü bihuş” olan Zəhranı atmaq fikrində də deyil:

*“Səni atmaq mı?! Bir düşün əcəba,  
Bu olur şeymi, nazənin Zəhra!  
Sən mələksin, sevimli afətsin”*

(Cavid: 1982, I c., 139).

Hətta Şeyx Sənan Gürcüstana səfərə getməzdən qabaq da şeyxlərə üz tutaraq, “gecə-gündüz ondan xəbər bilmələrini” tapşırır (Cavid: 1982, I c., 170).

Şeyx Sənanın Zəhranı unudub Xumara meyil salmasını bir çox tədqiqatçılar Xumarın gözəlliyi ilə bağlayırlar. Yəni onların fikrincə, gürcü qızı ərəb qızından xeyli füsunkardır: “gözəl knyaz qızı, füsunkar bir dilbər olan Xumar ən müqəddəs, ideal gözəlliyin təcəssümü şəklində Şeyx Sənanın qarşısına çıxır və onu, birdəfəlik olaraq, tapındığı, müqəddəs saydığı imanından, sarsılmaz hesab etdiyi əqidəsindən döndərir” (Əlioğlu: 1975, 110); Yaxud: “Gürcü gözəli ərəb şeyxini dəyişdirdi” (Гусейнова: 1982); Və yaxud: “Şeyx Sənan insanın fikir və hisslərini buxovlayan bir mühitdən uzaqlaşmağı, həqiqi gözəlliyə qovuşmağı “yüksəlmək” hesab edir və ona can atır” (Əfəndiyev: 1985, 64).

Lakin həqiqət belədir ki, Zəhra və Xumar bir-biri ilə rəqabətə girə bilən və heç vaxt bir-birindən geri qalmayan gözəllik səviyyəsindədirlər. Sənan Tiflisdə olarkən bir vaxtlar yuxuda gördüyü Xumarla qarşılaşır və heç də qəribə gəlməməlidir ki, Zəhranı “mələk” epiteti ilə vəsf etdiyi kimi, “Söylə, əmrin nədir, gözəl mələyim?” sualı ilə də Xumara müraciət edir (Cavid: 1982, I c., 299).

*Başqa bir ciddi fakt da vardır:  
“Səndə bir öylə hüsnü cazibə var,  
Ki olur hər görən pərəstişkar”*

(Cavid: 1982, I c., 136).

Bu, Əzranın Zəhra haqqında dediyi sözlərdir!

*“Nə qədər qız yetirsə Gürcüstan,  
Sana bənzər mələk yetirməz, inan”*

(Cavid: 1982, I c., 193).

Bu isə Ninanın Xumar haqqında rəyidir!

Əzranın öz rəfiqəsi Zəhraya verdiyi qiymətlə, Ninanın öz rəfiqəsi Xumara verdiyi qiymətin bərabərliyi göz qarşısındadır. Bu isə Şeyx Sənanın Zəhra dura-dura, məhz Xumara doğru can atmasının səbəbini başqa nöqtələrdə axtarmağı tələb edir. Bəs onda səbəb nədir?

Şeyx Sənan fəlsəfəsinin dərki onun korlar və Dərvişlə qarşılaşması səhnəsində xeyli aydınlaşmış olur.

Bu korlar M.Hadi yaradıcılığında xüsusi şəkildə meydan çıxan ictimai-sosial mənada kor deyildirlər. Burada təbii-fizioloji hadisədən söhbət gedir. Həmçinin ikinci kor cəmisi iki dəfə hərdən bir misra söyləməklə cəmisi iki misra ilə pyesin dialoqunda iştirak edir. Lakin onun ən mühüm bədii funksiyası oxuduğu mahnı ilə təyin olunur (“Nə eşq olaydı, nə aşiq”...).

Bu mahnı korların ağrı və əzabını ifadə edir. Amma ən dəhşətlisi budur ki, korlar Şeyx Sənandan imdad diləyib, gözlərinin açılmasını ondan “iltica” edəndə Şeyx Sənan deyir:

*“Nəyi görmək dilərsiniz,  
Yanıyor od içində həp aləm:  
Həm də görməkdə bir məziyyət yox,  
Kədər, işgəncə var; məsərrət yox,  
Gərçi görmək də başqa nemətdir,  
Görməmək ən böyük səadətdir”*

(Cavid: 1982, I c., 167).

Şeyx Sənanın daxilində sonsuz bir narazılıq və küskünlük vardır. Onun ən böyük məqsədi yüksəlmək və narazılıqlardan qurtulmaq məqsədidir. Bunun üçün islam dinini qəbul edən Şeyx Sənanın həmin dinin tərəfdarlarına qarşı mübarizə aparması nəticəsiz qalardı.

Bu məsələnin izahı üçün “Şeyx Sənan” faciəsində bir-birini izləyən və bir-birinin davamı kimi meydana çıxan iki maraqlı məqama xüsusi diqqət edək. Bu məqamlar H.Cavidin romantik dramaturgiyasının və bu dramaturgiyanın poetikasının öyrənilməsi baxımından əhəmiyyətli olub əsərin ideyasının açılmasında, baş qəhrəmanın izlədiyi idealın aşkarlanmasında xeyli mənalıdır:

Birincisi, Zəhra deyir:

*“Söylə, Sənan, nədir bu müdhiş hal?*

*(Şeyx Sənan sükut edər.)*

*Nə bəla var başında? Söylə, nə var?*

*(Şeyx Sənan cavab verməz)”* (Cavid: 1982, I c.,138).

İkincisi, Şeyx Sənan deyir:

*“Baba dərviş! Qılmayın, lütfən,*

*Bizi məhrum feyzi-söhbətdən,*

*(Dərviş sükut edir).*

*Kimsiniz? Məsləki-təriqətiniz*

*Nə imiş? Söyləyin rica edəriz.*

*(Dərviş cavab verməz)”* (Cavid: 1982, I c., 176).

Hər iki halda remarklarda əvvəlcə “sükut edər”, sonra isə “cavab verməz” sözlərinin işlənməsi təsadüfdür mü? Bəlkə bu,

böyük sənətkarın “yanlış da bir naxışdır” mənasını ifadə edən özünütəkrara gəlib çıxmasıdır? Qətiyyəən yox! Bunlar romantik şairin yaratdığı dramaturji qanunauyğunluqdur.

Təəssüf ediləcəк cəhətdir ki, “Şeyx Sənan” əsərinin rus dilinə tərcüməsi zamanı həmin remarkalar əhəmiyyətsiz sayılmış və tərcüməsi məsləhət bilinməmişdir. Birinci parça rusca belə səslənir:

*“Мой бедный,  
Ну что с тобой? Болезненный и бледный,  
Ты, как слепой? Бредешь при свете дня.  
Чем болен ты?”* (Джавид: 1982, 23)

İkinci parçanın tərcüməsi isə aşağıdakı kimidir:

*“Отец дервиш, простите бога ради,  
Послушать вас мы, право, были б рады.  
(Дервиш молчит)  
Какой вы секты? В чем ее закон?  
Быть может, нам полезен будет он...”*

(Джавид: 1982, 67)

Hər iki mətnin orijinalındakı müəllif remarkaları ixtisar edilmiş, yalnız bir yerdə “Dərviş sükut edər” cümləsi saxlanılmışdır. Biri-biri ilə səsləşən dörd remarkadan üçünün ixtisarı isə Şeyx Sənan obrazının xarakterinin düzgün açılmasına, əsərin bədii strukturunun tam şəkildə dərkinə xələl gətirmişdir. Hərgah tərcüməçi (V.Portnov) əsərin bütün məqamlarında, “nəyi tərcümə etməyin vacibliyini bilməyi – tərcümənin birinci və əsas qanunu” (Кундзич: 1973, 23) hesab etsəydi, onda sənətkarı, Şeyx Sənan obrazının psixologiyasını rus oxucusuna və rus teatr ictimaiyyətinə olduğundan “artıq” yox, heç olmazsa olduğu səviyyədə çatdırmağa müvəffəq olardı.

Məsələnin əsl mahiyyəti belədir ki, birinci parçada Zəhranın suallarına Şeyx Sənanın cavab verməməsi, əslində onun düşüdüklərini Zəhranın dərk etməyəcəyi barədəki şübhənin ifadəsidir. Şeyx Sənan öz idealında özünü tək hesab edir,

Zəhradan ayrılır və təklənir. İkinci vəziyyətdə artıq Şeyx Sənan Zəhranın düşdüyü halı keçirir. Dərviş onun həyatı dərk etməsinə şübhə ilə yanaşır və ondan ayrılaraq, həmçinin həyat devizinə sadıq olaraq tənhalığa doğru getmək istəyir. Nəhayət, Şeyx Sənan Dərvişin sirrini öyrənir:

*“Əgər fövqəlbəşər olmaq dilərsən,  
Kənar ol daima cinsi-bəşərdən”*

(Cavid: 1982, I c., 177).

Beləliklə, “cinsi-bəşərdən” uzaq olmaq proqramı ilə hər şey həllini tapır. Elə bununla da Şeyx Kəbirə “Ey böyük Şeyx” deyib, onu vaxtilə mürşid kimi qəbul edən Şeyx Sənan indi məhz Dərvişi “Ey pır mürşid” adlandırır.

Şeyx Sənanın Xumara münasibətini Xumara qovuşmaqdan çox, yüksəlmək eşqi, ucalmaq məsləki təyin edir. Elə məhz Xumar da əngin səmalarda dayanıb, vaxtilə Şeyx Sənanı məhz yüksəlişə çağırırdı (Cavid: 1982, I c., 139).

Xatırladaq ki, Z.Əkbərov “Şeyx Sənan”da ilk səhnədən başlayaraq, “*yüksəlişə çağırış* (Kursiv bizimdir – K.Ə.) motivləri də diqqəti cəlb edir” (Əkbərov: 1987), yazanda düzgün mövqe tutmuş, lakin tədqiqatçı bütün əsər miqyasında bu məsələni “motivləri də” adlandırmaqla yardımçı mətləb kimi səciyyələndirmişdir. Əslinə qalsa, yüksəliş problemi faciədə baş ideyadır. Şeyx Sənanın mürşid olması, hətta islamı yaymaq üçün Gürcüstana səfər etməkdə də məqsədi, məşhurlaşmaq mənasında yüksəlmək eşqi idi.

Bir müddət sonra Şeyx Sənan Şeyxlər mühitinin nümayəndələri olan Şeyx Hadini “asi”, Şeyx Mərvanı isə “səfil, abdal” adlandırır və özü də “şeyxlik”dən çıxmaq təşəbbüslərində ciddi mərhələ keçirir. Buna görə də onun “Şeyx çoban” olması məsələnin tam mahiyyəti deyil. Əsl mətləb Şeyx Sənanın “donuz çobanı” olmasındadır (Cavid: 1982, I c., 230). Çünki “Şeyx çoban” olmaq, haradasa elə şeyxliyi yaşatmaq deməkdir. Lakin “donuz çobanı” (bunu həm başqaları Şeyx Sənana

söyləyir, həm də Şeyx Sənan öz-özünə deyir!) mərhələsi, qəhrəmanı “Şeyxlik”dən ayırır və əsas məqsədə yaxınlaşdırır. Bu prosesin “müəllif”i isə məhz Xumardır.

Deməli, Şeyx Sənanın Zəhraya “sadiq qalmaması”nın səbəbi Zəhranı seçməməkdə deyil. Əsas məsələ ondadır ki, Zəhra Şeyx Sənanı şeyxlər mühitinə bağlayır və ona daha çox yaxınlaşdırır, əksinə, Xumar Sənanı şeyxlər mühitindən ayırır və ondan daha çox uzaqlaşdırır. Bu məqamda H.Zeynallının fikri çox sərrastdır: “Bir zaman Zəhranı mələk ədd edən Sənan daim yüksəlmək istəyir. Bu da insan üçün qayət təbii bir keyfiyyətdir. Lakin fikir yüksəldikcə emosiya da, zövq və hüsn mücəssəməsi də yüksəlməlidir. Zəhra isə *yüksəlməyirdi* (Kursiv bizimdir – K.Ə.)” (Zeynallı: 1983, 104). “Lakin nədənsə o (Şeyx Sənan – K.Ə.) Zəhraya tamamilə biganədir” (Osmanlı: 1985, 47) – fikrindəki “nədənsə” şübhəsi də burada aydınlaşmış olur.

Şeyx Sənan Xumar naminə Gürcüstanda irəli sürülən bütün tələbləri qeyd-şərtsiz qəbul edir ki, bu da onun həmin tələblərin mənasızlığı, puçluğu haqqındakı qənaətinin nəticəsidir. Ən nəhayət, Şeyx Sənan qarşısında iki yol dayanır: ya xurmalıqdan ibarət gözəl bir bağçaya, ya da donuz damına getmək! Qəhrəman ikinci yolu üstün tutur. Maraqlıdır ki, indiyədək monastıra getmək istəyən Xumar da dəyişir:

*“Bu uçuq dam Xumar için əlan,  
Daha qiymətlidir monastırdan”*

(Cavid: 1982, I c., 208).

Burada belə bir həqiqət də meydana çıxır ki, Xumarın monastır istəyi onun papaslar mühitindən narazılığı demək imiş.

Ədəbiyyatşünaslığımızda Şeyx Sənanla Xumar arasındakı münasibət də düzgün şərh edilməmişdir. Tədqiqatçılar, əksərən, onların sevgi və məhəbbətindən danışrlar. Ə.Sultanlının araşdırmalarında “məhəbbətin rəmzi olan Xumar”dan söhbət gedir. (Sultanlı: 1982, 100) Y.Qarayev daha obrazlı ifadə ilə yazır: “Quru bir etimad naminə Zəhranın odlu məhəbbətini rədd



eləyən Sənan, burada (Gürcüstanda – K.Ə.) Xumarın eşqinin, təmiz və dünyəvi bir hissini naminə iki il donuzlara çobanlıq edir (Qarayev: 1965, 101)”. Başqa tədqiqatlarda da vəziyyət eynən bu cürdür: “Əsərdə Şeyx Sənanla gürcü Xumarın arasındakı *böyük məhəbbət* (Kursiv bizimdir – K.Ə.) nəql edilir” (Акперов: 1982). Yaxud: “Sənanı məftun edən Xumarın eşqidir” (Osmanlı: 1985, 219). Hətta başqa bir monoqrafiyada sırf real sevgi macərəsi təqdim olunur: “Vaxtilə qadıncıdan qaçan, dini rəvayətlərə uyaraq qadınları bütün günahların, fəlakətlərin bəisi hesab edən Şeyx indi bu tərsə qızının hüsnündə yerini, göyünü, həyatını, yaşamağın mənasını görür. Xumarın eşqi Sənanı bir mərtəbə daha yüksəldir, Kamala yetirir. Bir zamanlar “nə qədər mənə varsa hissi-həyat, ehtirasa düşmənəm heyhat” deyən Şeyx indi güclü bir məhəbbətlə, ehtirasa sevir, bu sevgini yapma sitayişdən, din və ibadət ardında gizlənən hiylə və təsvirdən yüksək tutur” (Məmmədov: 1983, 63).

Əsl həqiqətdə isə faciədə Şeyx Sənanla Xumar arasında bu cür həyatı sevgi yoxdur. Ona görə də teatrşünas Ağakışi Kazımov rus dilində tamaşaya qoyulan pyesdə “Rejissor Sənanla Xumarın böyük məhəbbətini ön plana çəkərək əsərdə baş verən bütün hadisələri onlara tabe etdirir” traktovkasının tənqidində haqlıdır (Kazımov: 1984).

Şeyx Sənanı Xumar özü yox, Xumarın qalxa biləcəyi yüksəklik orbiti maraqlandırır. Bax, bu mənada tənqidçi Y. Qarayev haqlıdır: “Sənan... real Zəhranı rədd edərək ideal Xumara can atır” (Qarayev: 1965, 107). Ona görə də faciədə Xumar nə qədər ki, yerlə bağlı olur, Şeyx Sənan hələ Xumara yaxınlaşmır. Şeyx Sənanla Xumar yalnız dağ başında – “start meydançası”ndan sonra, yəni “uçuş”da birləşir. Doğrudur ki, bəzən romantik ədəbiyyatda qəhrəmanlar “yerdən fiziki cəhətdən də ayrılmaq istəyirlər” (Сакулин: 1914, 11) və Şeyx Sənan obrazının əhvali-ruhiyyəsi də buna tamamilə uyğundur.

Deməli, Şeyx Sənanın həyat devizini Xumarın gözəlliyi, Xumarı qadın kimi sevmək deyil, məhz Xumarın ilk dəfə görünməyi məkan – yüksəklik ideali şərtləndirir. Bu fikri o da əsaslandırır ki, “romantik bədii əsərin məzmunu belədir ki, hər şeydən *yaşşıya və yüksəyə* (Kursiv bizimdir – K.Ə.) can atılır” (Гаджиев: 1972, 36).

H.Cavidin romantik qəhrəmanları öz hərəkət və davranışlarında romantizm poetikasının əsas prinsiplərini doğruldur və bu mənada spesifik əlamətlərlə qaynayıb-qarışırlar. Həmin əlamətlər bir çox hallarda obrazın özünün simvolik örtüyündə və məzmununda, bir çox hallarda isə obrazların rəmzi detallarla əlaqəsində reallaşır. Bu mənada çox düzgün müşahidədir ki, Azərbaycan realist dramaturgiya nümunələrindən fərqli olaraq, “Cavid faciələrində... bu poetik vasitələr artıq səciyyəvi və üzvi tərkib ünsürlərinə çevrilirlər” (Qarayev: 1965, 96).

İblis, Mələk, Qara geyimli Mələk, Skelet kimi obrazların simvolik xarakteri elə ilk oxunuşdan, ilk baxımdan görünür. Digər tərəfdən rəmzi-romantik ünsürlərə əsas romantik qəhrəmanlar sanki özləri ehtiyac duyurlar. Elə bil Mələk qiyafətli Xumar Şeyx Sənana “buta” verilmişdir. Qara geyimli Mələk Şeydanın son nəfəsində Şeydaya təsəlli bəxş etmək üçün yaranmışdır. Hətta bu Mələk “Mən oyum ki, bütün ağlar gözlər, yaralı könüllər; bütün iztirablar və həyəcanlar həp mənim sayəmdə rahat bulur, həp mənimlə mütəsəlli olur” (Cavid: 1958, 302), – deməklə özünü insan kimi təqdim edir. Bununla Şeyda üçün də gərəkli olduğunu sübuta çalışır.

İblisin isə sehri az imiş kimi öz əmri ilə daha yeni sehrə gətirir: “Ağaclar arasından bir taqım skeletlər çıxar, kəfənpuş olduqları halda süzülərək, qıvrılarak rəqs edərlər” (Cavid: 1982, II c., 97).

Knyaz isə:

*“Təyyarə verin, bir uçayım mən,  
Allahı bulub sirr açayım mən”*

(Cavid: 1984, III c., 187)

– deməklə bir vaxtlar Xumarın Sənanı yüksəlmək çağırışına sanki cavab vermiş olur.

Romantik qəhrəmanı bürüyən bu rəmzi ünsürlər, romantik xəyallar onun zahiri çılğınlığı deyil. Onun “sirr açmaq” üçün yönələn daxili narahatlığının inikas formasıdır. Qəhrəmanların bəzilərində “Nuri-həqq” kimi ifadə olunan bu narahatlıq Topal Teymurda “dünya dəyərini” dərki, Xəyyamda “Həyat sirrini qaranlıqlarını” başa düşmək inadında meydana çıxır.

H.Cavid dramaturgiyasında bir növ simvolik mənə daşıyan qəhqəhələr, gülüşlər romantik qəhrəmanın xarakter dəyişmələrini göstərən, bəlkə də daha çox təyin edən “indikator”lardan biridir. Çox xarakterikdir ki, romantik qəhrəman öz qəhqəhələri ilə göründüyü vaxt, teatr səhnəsinə yaraşan bir obraz təsiri bağışlayır.

Şeyx Sənan mühüm qəhqəhələrə gəlib çatanacan “yarım qəhqəhə, yarı məhzun, yarı məmnun bir fəryad” mərhələsini keçirməli olur. Zəruri olan bu mərhələ isə romantik qəhrəmanın inkişafındakı psixoloji təbiiliyi təmin edir.

Elə ki, Şeyx Sənan daxilində “Yüksələn məhv olur, fəqət enməz” məsləki yaşayır və “ümum” onu bu məsləkdən “geri çağırmaq” istəyir, məhz bu vaxt Şeyx Sənanın həqiqi istehzalı təbəssümü meydana çıxır:

*“Sərsərilər, zavallı şaşqınlar!  
Gediniz haydı, haydı azğınlar!”*

(Cavid: 1982, I c., 250)

Şeyx Sənan kimi Cəlalin da qəhqəhələri bir az sonra başlayır və Parisdən gəldikdən sonrakı dövrü əhatə edir. “Qəhqəhə” mərhələsi Cəlalin dərkətmə mərhələsidir. Müəyyən nöqtələrdə səmimi, sərxoşca, istehzalı, kinayəli olan qəhqəhələr sonra şiddətli və acı gülüşlərə, acı və yaralı qəhqəhələrə çevrilir. Bu

çevrilmə romantik qəhrəmanın “həyəcanlı bir fəryad”ını əsaslandırılmış olur.

Əslində Afət də belə bir proses keçirir. Onun da incə, şux, çılğınca, şən və şatır qəhqəhələri acı qəhqəhə və təbəssümlərə çevrilir. Həmçinin bu qəhqəhələr məhz qadın xarakteri üçün biçilən qəhqəhələr təsiri bağışlayır.

“İblis” əsəri H.Cavidin bütün başqa əsərlərindən fərqlənərək bir çox səbəblərlə yanaşı İblisin qəhqəhələrinə də borcludur. Bu qəhqəhələr iblisdən qətiyyəən ayrılmaq istəmirlər və elə bil İblisin dodaqlarında yaşamaq – İblisi yaşatmaq üçün tələsirlər. İblisi müşayiət edən qəhqəhələr məmnun, çılğın, məğrur, istehzal, laübalı, qızgın, kinayəli, acı qəhqəhələrdir və bunlar hamısı yalnız öz məqamlarında meydana çıxır. Sonda – İblisin monoloqunda isə bu qəhqəhələr sanki birləşir və yekun aktına çevrilir. Müəllif də həmin səhnəni İblisin “gah istehzal və məğrur, gah çılğın və qorxunc qəhqəhələri” ilə təqdim edir.

Knyazın da öz inkişafı ilə yanaşı qəhqəhələri, gülüsləri də inkişaf prosesi keçirir. Köylülərə və işçilərə münasibətdə eşidilən istehzal qəhqəhə və gülüş, “Dəhşət bizi məğlub edəcək” anında acı gülüşə çevrilir. Hətta bir müddət sonra daşqın və coşqun qəhqəhələr, şən gülüşlər şiddətli bağırçı ilə əvəz olunur. Əsərin axırında isə Knyazın istehzal təbəssüm və “çılğın qəhqəhələri” “məğrur qəhqəhələr” səviyyəsinə qalxır. Məhz elə İblis və Knyazın taleyini bir xətt üzərində təmsil eləyən də bu məğrur qəhqəhələr olur.

Bütün bunlar insanın gülüzsüz yaşaya bilməməsi həqiqətinin inikası yox, bəlkə daha çox romantik qəhrəmanı özünəməxsus şəkildə təsvir etmək yolu ilə onun öz simasını göstərmək istəyinin nəticəsidir. Ona görə də bu qəhqəhələr qeyri-ciddi, bayağı qəhqəhələr deyil. Əksinə, Cavidin romantik qəhrəmanları ciddi, qətiyyətli və iradi möhkəmliklərinə görə çox nümunəvi qəhrəmanlardır. Bəlkə elə bunun üçündür ki, dramaturq onları faciə janrının qəhrəmanlarına çevirmişdir. Çünki bu qəhrəman-

lar ölümdən qaçmamalı və hətta öz böyüklüklərini bu ölümləri ilə təsdiq etməli idilər.

Romantik qəhrəmanlar düşdükləri vəziyyətlərdən çıxma bilmək yollarını yaxşı bilirlər. Maraqlıdır ki, onlar hər hansı bir insan kimi ölüm haqqında düşünüb “təkcə öldüyüm günü bilmirəm” tezi ilə də yaşayırlar. Bu ölüm romantik qəhrəman üçün təbii şəkildə gəlir.

Şeyda, Maral, Şeyx Sənan və Afət, Cəlal, Knyaz, Səyavuş və Xəyyam öz ölümləri ilə əsərləri sona çatdırırlar. Lakin bu ölümlərin heç biri digərinə bənzəmir: Şeyda həbsxanada ölür, Maralı Turxan bəy öldürür, Şeyx Sənan “nəhrə” atılır, Afət zəhər içir, Cəlal uçuruma tullanır, Knyaz özünü tapança ilə vurur, Səyavuşu arxadan vururlar, Xəyyam isə “birdən solur”.

Bu bənzərsizlik müəllifin qəsdən yaratdığı bənzərsizlik deyil. Daha çox qəhrəmanların daxilindən, hadisələrin inkişaf təbiiliyindən irəli gələn bənzərsizlikdir. Cəlal bir rəssam kimi Gövərçinlə özü arasındakı uçurumu artıq başa düşmüşdür və nəsibi real bir uçurum oldu. Sakit, səssiz ölüm bir şair kimi Xəyyamın öz təbiətindən irəli gəlirdi. Afətə zəhər içirən incə qadın qəlbi olmuşdu. Knyazın tapança ilə özünü öldürməsinin səbəbi yaşadığı keçmişi heç nə ilə dəyişməyib, onu müqəddəs saxlamaq fanatikliyi idi.

Bütün bunlar tragik qəhrəmanın hərəkəti və taleyi, onun dramatik əsərin süjetində və kompozisiyasında tutduğu mövqeyi barədə aydın təsəvvür yaradır. “Eposun, cəngavərlik və kurtuaz romanlarının qəhrəmanları – pəhləvan, cəngavər, ideal gənc zadəgan – mühitin norma və ideyalarını ifadə edirlər; Bayronun qəhrəmanı (sözün geniş mənasında) onları dağdır. O, ideyanın ağıllı daşıyıcısı kimi bütün qəbul edilmiş normalara etiraz edir” (Гинзбург: 1979, 21).

H.Cavidin romantik qəhrəmanları bütün fəaliyyətlərində cəmiyyətin normalarına qarşı çıxırlar. Bu qəhrəmanlar hətta ölümləri ilə həmin qanunların əleyhinədirlər.

## 2. ZAMAN VƏ MƏKAN

Zaman və məkan problemi ən başlıcası fəlsəfənin problemidir. Amma o da doğrudur ki, hər hansı fəlsəfi qənaət də, elmi yekun və nəticə də, bədii həqiqət də həyatın, təbiətin və cəmiyyətin qanunlarından doğur. Buna görə də bədii zaman və məkanın ədəbiyyatşünaslıqda öyrənilməsi son illərin ən aktual hadisələrindəndir.

Azərbaycan alimləri də tədqiqat maraqlarına uyğun olaraq zaman və məkan məsələsinə dair bir çox ciddi mülahizələr söyləmişlər. Bu mənada prof. Arif Hacıyevin “Romantizm və realizm” monoqrafiyasının ayrıca qeyd etmək lazımdır. Monoqrafiyada zaman və məkan problemi bədii metod problemi ilə əlaqəli şəkildə öyrənilir. Tədqiqatçının qədim dövr ədəbiyyatının nümunələri və faktları əsasında söylədiyi mülahizələr müasir elmi-nəzəri səviyyəsi ilə seçilir. Prof. A.Hacıyev öz tədqiqatında zaman və məkanın romantik metodla əlaqəsini müəyyənləşdirərkən, tamamilə düzgün elmi nəticəyə gəlir (Гаджиев:1972, 74).

Görkəmli ədəbiyyatşünas zaman və məkan problemlərinə toxunarkən ciddi yekun sözü söyləyir, bu tezləri orta əsr Azərbaycan və dünya klassiklərinin, XVIII əsrin axırı və XIX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən romantik sənətkarların əsərləri nümunəsində təhlil edir. Ona görə də çox təbiidir ki, zaman və məkan probleminin XX əsr Azərbaycan romantiklərinin bədii yaradıcılıqlarına əsasən öyrənilməsi də yeni nəticələrə gəlməyi şərtləndirmiş olur.

Ədəbi və elmi fikirdə zaman və məkan bilavasitə bədii əsərin məğzində axtarılır. Tədqiqatçılar üçün hər hansı bir şeirin, poemanın, yaxud nəsr nümunəsinin harada və nə vaxt yazılmasından çox, bu əsərlərdə zaman və məkanın necə inikas etdirilməsi maraqlıdır. Belə bir maraq isə sadəcə olaraq, bədii əsərdə

məkan adlarından və ünvanlarından, zaman faktlarından və vahidlərindən danışmaq demək deyildir. Başlıca vəzifə onları araşdırmaq, onların bədii əsərdə nə dərəcədə əhəmiyyət kəsb etməsini, yazıçı ideyası ilə bağlılığını meydana çıxartmaqdır. Həmçinin belə bir tədqiqat istiqaməti XX əsr Azərbaycan romantizminin özünəməxsus cəhətlərini, onun realist yaradıcılıq metodundan fərqlənən xüsusiyyətlərini öyrənməyə də əsas verir.

Burada bizim əsas məqsəd və vəzifəmiz romantik dramaturgiya qəhrəmanlarının zaman və məkan əlaqələrini, onların zaman və məkan daxilindəki hərəkətlərini meydana çıxartmaqdan ibarətdir. Miqyas və məna genişliyi ilə tədqiqata böyük imkanlar açan dramaturgiya materialları ilə yanaşı, müqayisə və ümumiləşdirmə məqsədi ilə yeri gəldikcə nəsrin və lirikanın nümunələrinə də müraciət ediləcəkdir.

H.Cavid dramaturgiyası qəhrəmanların bədii zaman və məkanla əlaqəsini öyrənmək baxımından səciyyəvi faktlarla zəngindir. Belə bir araşdırma bir tərəfdən romantik dramaturgiyanın özünün spesifikasını açmağa, digər tərəfdən də onun teatr-səhnə imkanlarını nəzərdən keçirməyə mühüm zəmin yaradır.

H.Cavidin pyeslərində hadisələrin baş verdiyi və inkişaf etdiyi imkanlar çox böyük miqyaslı olmaqla bərabər, həm də dəyişkən xarakterdədirlər. Başqa sözlə, “Cavidin Sənani, Arifi, Əkrəmi, Peyğəmbəri və Azəri dünyanı gəzən, *böyük və mütləq həqiqəti* (Kursiv bizimdir – K.Ə.) axtaran müsafirlərə bənzəyirlər” (Qarayev: 1984). Yəni romantik sənətkarın məqsədi o deyildir ki, ayrı-ayrı guşələrin, bir çox ölkələrin mədəni mərkəzlərinin mənzərəsini çəksin, yaxud orada yaşayan əhalinin milli tərkibini araşdırsın və yaxud da bir əsər daxilində və ya əsərdən-əsərə onları dəyişməklə coğrafi biliyini nümayiş etdirdsin. Böyük sənətkarlar üçün həm şəhər, həm də kənd, həm relyef, həm də təbiət mənzərəsi poetik vasitədir. Əsas məna isə insan-bədii obraz və müxtəlif məkanların bu obrazlarla əlaqəsindədir.

Hüseyn Cavidin dramaturgiyasında nəzər-diqqəti cəlb edən ən qabarıq məkan tipi şəhərlərdir: Məkkə, Mədinə, Tiflis (“Şeyx Sənan”), İstanbul, Paris (“Uçurum”), Bağdad (“İblis”), Səmərqənd, Bursa, Anqara (“Topal Teymur”), yenə də Tiflis və Berlin (“Knyaz”), Barjom (“Maral”), yenə də Tiflis və Nişapur (“Xəyyam”) və sair. Bütün bu şəhərlər H.Cavidin əsərlərində qarşıya qoyulmuş müəyyən bir fikrin, eləcə də konkret mənada hər hansı bir qəhrəmanın xarakterinin açılışına xidmət edir. Hətta burada başqa bir mühüm cəhət də vardır ki, H.Cavidin poetik vasitələrə arxalanaraq irəli sürdüyü bəşəri ideyaların və fikirlərin müqabilində həmin şəhərləri başqaları ilə dəyişmək o qədər də asan deyildir.

Şəhərlər H.Cavidin diqqətini böyük olduqlarına görə cəlb etmir və əraziyə görə böyük, kiçik məkan Cavid sənəti çərçivəsində bir-birindən o qədər də fərqli mənə daşımır. Yəni əsl sənətkarlar öz ideyalarını, qəhrəmanlarının düşüncə və ehtiraslarını kiçik bir kənd miqyasında da ifadə etməyə qabildirlər. Lakin müəyyən məqamlarda şəhərin coğrafi baxımdan böyüklüyü də gərəkli və lazımlı olur. Belə ki, “Uçurum” pyesində ikinci məkan kimi seçilmiş Paris H.Cavidə öz əhatə dairəsinin genişliyinə görə lazım olmuşdur. Çünki Anjellərin yaşadığı mühit kiçik orbitə sığışa bilməz. Bunun üçün Paris, ya da onun kimi Avropanın iri şəhərlərindən birinə ehtiyac var idi. Yaxud Knyazın özünə sığınacaq tapdığı məkan da böyük olmalıydı (“Knyaz”). Çünki yalnız belə bir məkan həm Knyazı gizlətməyə, həm də onun eys-ışrətini davam etdirməyə şərait yarada bilərdi. “Xəyyam” pyesinin qəhrəmanı Xəyyam da öz düşüncələrini böyük fəaliyyət dairəsində – böyük şəhərdə açmağa müvəffəq olardı.

Parisli Anjel öz həyatını necə keçirir və hansı arzularla yaşayır? Belə bir sualın cavabı onun Cəlali ələ gətirmək istəyində aydın ifadə olunmuşdu. O, Cəlala hər kəsi mələk sanıb aldırdığından, hər sevgiyə inandığından, kimlərsə əyləncə olmaq



peşmançılığından danışır. Cəlalin könlünü fəth etdiyi qətiləşdirəndə isə ömrünün yeni sevinc – eyş-işrət payını qazanmış olur:

*“Of, şu çılğın öpüşlər,  
Həyatımı yaldızlar,  
Sərsəm könül fərəhdən,  
Həm rəqs edər, həm sızlar”* (Cavid: 1982, I c., 285).

Bu fakt isə öz növbəsində Avropanın böyük şəhərlərində ehtiraslarını həyatları üçün meyara çevirən, vətəndaşlıq simasını itirən, heç nəyin fərqinə varmadan ailələr dağıdan adamların iç üzünü açır.

Bəs Knyazı Berlində nələr gözləyirmiş? Knyaz özü deyir:

*“İştə Berlin! Mədəniyyət ocağı,  
Hər yaşıl səhnəsi cənnət bucağı.  
Hər tərəf dalğalı, hər mənzərə şən,  
Fərqi yoxdur gecənin gündüzdən,  
Hər salondan uçuşur zümzümələr.  
Qadın-erkək gülüşüb rəqs eylər.  
Gecə Berlində çalışmaq mənə,  
Sofuluqdur, var ikən əyləncə”*

(Cavid: 1984, III c., 149).

Böyük şəhər əyləncələri ilə Knyaza daha çox xoş gəlir. Həm Parisin, həm də Berlinin bir şəhər kimi hansı xüsusiyyətləri özündə daşımaları, bədii fakt kimi nəyə xidmət etmələri Cavid qələmində tam mənası ilə aydınlaşır.

Sənətkar məkandan istifadə edərək, yalnız qəhrəmanların əhvali-ruhiyyəsini açmaqla öz vəzifəsini bitmiş saymır. Həmçinin qəhrəmanlar şəhərlərin simasını, şəhərlərin mövcud vəziyyətini əks etdirirlər. Bununla əlaqədar olaraq, “Xəyyam” pyesində təqdim edilən Nişapurun bazarını xatırlamaq yerinə düşər: “Bazar... Qarşıda çadırlı və çömləkçi dükənlər vardır. Taxçalarda hər dürlü çömlək və saxsı sürahi qoyulmuş, işçilər bir yanda çadır toxuyurlar, bir yanda çamurdan çömlək, sair saxsı qablar

yoğurub yapırlar. Yaşıl dalları ətrafa sarqan, iri püsküllü söyüd (bidi-məcnun) altında şərbətçi, sıra iskəmlər üzərində oturan müştərilərinə şərbət verir. Ortalıqda başqa şeylər də satılır. Xoca, tacir, köylü və sair alış-verişlə məşğuldurlar” (Cavid: 1984, III c., 218).

Burada hər kəs öz malını tərifləyir. Kimisi “sərin şərbət”, kimisi “gözəl halva”, kimisi “qızarmış tazə əkmək, tazə qaymaq” deyir. Bazar əhli müştəri sorağındadır. Bunların müqabilində daha çox diqqəti cəlb edən isə Xəyyamın kitab satmağıdır. Lakin Xəyyam alverçiliklə məşğul olmur, o, İbn Sinanın əsərlərini oxuculara çatdırmaq istəyir və deməli, öz ticarətində belə müdrək görünür:

*“İbn Sınayı eşitdinsə, oxu,  
İştə Şərqin o böyük feyləsufu.  
Bax, yaratmış nə böyük xariqələr,  
Bir düha nuri ki, daim parlar.  
(kitabları birər-birər göstərir)  
Bax, bu “Məntiq”, bu da “Qanuni-şəfa”,  
Bunların qədrini anlar ürəfa”*

(Cavid: 1984, III c., 221).

Böyük şəhərin böyük insanı: H.Cavid üçün Nişapur və Nişapur bazarı bunu təsdiq etməkdən ötrüdür. Hətta onu da nəzərə alsaq ki, kəndli özü də bu şəhərdə alış-verişlə məşğuldur və onda belə bir mənzərənin kiçik bir kənddə yaradılmasının qeyri-təbiiliyi (daha çox süniliyi) barədəki həqiqətə inanmış olarıq.

H.Cavid dramaturgiyasında bir çox hallarda kənd özü də ayrıca məkan kimi işlənir. “Uçurum” pyesinin dördüncü pərdəsi bunu təsdiq edə bilər: “Köydə sadə bir qonaq, bağçaya enmək üzrə zərif bir balkon, ətrafda son bahara məxsus çiçəklər və ağaclar... Ta ucda təpəyə çıxmaq üzrə – hər iki tərəfi uçurumlarla mühat girintili-çıxıntılı bir cığır... Bağçadan cığıra kiçik və darcıq bir körpü ilə keçilir” (Cavid: 1982, I c., 331). Bu, əsərə

daxil edilmiş təsadüfi bir məkan deyildir. Belə ki, bu məkan Parisdən nəinki tamamilə fərqlənir, həm də onun əksini təşkil edir. Təbii ki, Parisdəki “son dərəcə süslü çiçəkli salon”la (Cavid: 1982, I c., 283) kənddəki bu mənzərə arasında kəskin fərq vardır.

Parisdəki salonda da, burada da əsas yeri çiçəklər tutur və bu zahiri oxşarlığa baxmayaraq, oradakı çiçək bər-bəzəyi eys-işrət naminədir, kənddəki çiçəklər isə saf həyatın təcəssümüdür. Kənd mənzərəsi saflığı, təmizliyi ifadə edir.

Eyni zamanda çiçəklərin və ağacların payız əhvali-ruhiyyəsi bu təmizlik içərisində kiminsə taleyinin fəciliyindən xəbər verir. Bu faciəli tale isə, nə qədər acı olsa belə Gövərçinin qismətidir. Təsadüfi deyil ki, həmin mənzərə arxasından – “görünməz bir guşədən titrək və həzin bir ahənglə” aşağıdakı şərqi eşidilir:

*“Gövərçinim, Gövərçin,  
Ağlaram için-için,  
Mən bu qara bəxt ilə  
Neçin doğdum, ah neçin?”*

(Cavid: 1982, I c., 332-333).

Remarkadakı körpü də, cığır da, təpə də kəndin səciyyəvi xüsusiyyətlərini yaşatmaqla bərabər, müəyyən məqamlarda hadisələrin inkişafını müşayiət edir. Belə ki, Gövərçin “dalğın addımlarla körpüyə doğru” yaxınlaşır (Cavid: 1982, II c., 345), Cəlal isə “təpə başında görünərək ətrafi uçurumlu cığır ilə” irəliləyir (Cavid: 1982, I c., 347). Beləliklə, körpü Gövərçinlə Cəlal arasında keçilməz məkan olur.

Adətən, körpülər keçmək, getmək, nəyəsə çatmaq üçündür. Körpünün bu həyatı funksiyası əsərdə dəyişilərək, keçilməzliyin sərhədi kimi görünür. Çünki körpüdən o tərəfdə Cəlal vardır və Gövərçin Cəlalla birləşmək fikrindən tamamilə daşınmışdır:

*“Xəyal, boş bir xəyal, sönük bir xəyal!*

*Qırılmış bir könül, sağalmaz, məhal!..  
Artıq unut, hər şey məhv olub getdi,  
Əvət, Cəlal! Get! Bitdi... hər şey bitdi”*

(Cavid: 1982, I c., 348).

Cəlal isə uçurumun qurbanı olur.

Əsərin fəci məqamı daha çox faciəvililiyi ilə görünən Parisin deyil, məhz kəndin üzərinə düşür. Fəci təbiətdən uzaq olan məkanda faciə törəyir və bununla da sənətkarın təlqin etmək istədiyi fikrin gücü xeyli dərəcədə artmış olur.

H.Cavidin “Səyavuş” faciəsinin bir səhnəsində də kənd məkan kimi seçilmişdir: “Yaxından bir köy, uzaqda Bəlx qələsi görünür, səhnədə İran köylüləri daş, çamır daşıyaraq yeni qələ yapmaqla məşğuldur... İki zəbtiyyə məmuru ağır yürüyən işçiləri qırmaqla vurub sürətli hərəkətə məcbur edər. İki bənna divar üstündə türkü söyləyərək çalır” (Cavid: 1958, 411).

Burada kəndlilərin həyat şəraiti əks etdirilmiş, onların ağır, dözülməz günləri təsvir olunmuşdur.

Əsərdə ikinci məmurun ixtiyara söylədiyi aşağıdakı sözlər də remarkadakı fikri bir daha təsdiq edir:

*“Başqa laf istəməm, sus,  
Əmr eləmiş Keykavus.  
Bu qələ hər nə olsa,  
Bitməlidir bir aya”.*

Bu kənddə də Gövərçinin taleyi kimi bədbəxt talelər diqqət mərkəzindədir.

H.Cavid dramaturgiyasında obrazların qarşılaşmasını, toqquşmasını məkanlarla bərabər, bir çox hallarda onların ayrı-ayrılıqda yaşadıkları zamanlar da təyin edir. Bir növ müxtəlif zamanlar xarakterlərin yaranmasında əsas və səciyyəvi rol oynayır. Bu mənada “Uçurum” və “Afət” əsərləri çox xarakterikdir.

“Uçurum”da Anjelin və Gövərçinin yaşadıkları zamanlar eyni müddəti əhatə etsə də, Anjelin Parisdə Cəlalla keçirdiyi

zaman Gövərçinin İstanbulda Cəlalsız keçirdiyi zamandan fərqlənir. Elə ilk növbədə bu fərq Cəlal və Cəlalsızlıqla təyin olunur.

Digər tərəfdən Cəlalin Anjellə olan əyləncələri Gövərçin üçün yoxdur və yaxud Gövərçinin bu müddətdə keçirdiyi hiss və duyğular Cəlal üçün məlum deyil, hətta Anjel üçün də mövcud deyil, çünki o, Gövərçini tanımır.

Əsərdə Gövərçinlə Anjelin birlikdə yaşadıkları anın verilməsinə ehtiyac duyulmur. Yalnız bircə yerdə Gövərçin uzaqlaşmış gedən Anjeli kinayə ilə “Fransa ərnağanı” adlandırır. Dramaturq üçün onların qarşılaşma dialoqunu verməmək, onları bir zaman daxilində əks etdirməmək hadisələrin inkişafında o qədər də əhəmiyyət daşımır. Çünki bu qarşılaşma funksiyasını elə onların bir-birindən ayrı yaşadıkları zamanın özü ifadə edir. Artıq Cəlal üçün Anjellə yaşadığı dövr tanrısını unuduğu dövr – “Yətər, unutdurdun mənə tanrımı” – (10, 343) səciyyəsinə daşıyır, üstəlik Gövərçinlə yaşamadığı dövr – Gövərçinin unuduğu dövr isə Cəlala görə, Gövərçinin qəlbində “yeni bir eşqin” çırpındığı dövrdür. Cəlal hər iki zamandan imtina edir. Artıq zaman yoxsa, ölüm məqamı gəlir. Əsərdə bu məqam uçuş vasitəsi ilə təmin olunur.

“Afət” pyesində isə Afətin unudulduğu vaxt Doktor Qaratayın “Altunsaça uyduğu” və “Altunsaçı buldu”ğu vaxtdır. Afət üçün bütün bu müddətdə öz əlləri ilə ərini məhv edərək dəhşətli dərəcədə aldanıldığını duymuş və dərk etmişdir. Onun Doktoru öldürməsinə də məhz elə Doktorsuz keçirdiyi bu vaxt, bu zaman səbəb olmuşdur.

H.Cavid dramalarında daha çox diqqəti cəlb edən və səciyyəvi olan məkan tipləri sırasına oda və saraylar da daxildir. Aydın məsələdir ki, dramaturji əsərlər üçün otaq şəraiti mühüm amillərdən biridir. Otaq, yaxud ev birinci növbədə teatr səhnəsinin nəzərə alınması ilə əlaqədardır. Eyni zamanda, məkan kimi verilən saray və oda obrazların əhvali-ruhiyyələrini, xarakterlərini açmaq üçün mühüm vasitədir. “Şeyx Sənan” faciəsində

“Şeyx Kəbirin evində üləmaya məxsus bir qəbul odası” (Cavid: 1982, I c., 134), “Mədinədə həsir ilə döşənmiş bir oda...” (Cavid: 1982, I c., 219). “Afət” pyesində “Son dərəcə zərafət və nəfasətlə süslənmiş bir oda...” (Cavid: 1982, I c., 139), “Xəyyam” pyesində “Tələbələrə məxsus bir oda”, “Xəyyamın iş odası” (Cavid: 1984, III c., 255), “Şeyda” faciəsində “Mətbəəyə məxsus böyük bir müdiriyyət odası” (Cavid: 1984, III c., 269), “Üst qatda həbsxanaya məxsus böyücu bir oda” (Cavid: 1984, III c., 300) diqqəti cəlb edir. İlk təqdimatdan da bu odaların necəliyi barədə oxucuda tamamilə aydın təsəvvür yaranır. Üləma, tələbə, mətbəə və həbsxanaya məxsusluq öz işarə və nişanələri ilə görünür və onların bir-birindən fərqlənmələri tamamilə təbiidir.

Tələbələrə məxsus olan “taxçalarda kitablar, üstürlab və sair həndəsi fiqurlar” görünür. Bu məkan təhsil alan adamlar üçündür. Lakin dramaturq həmin yerdə məkanın funksiyası ilə bağlı hadisələri təsvir etmir. Oxucu mübahisələr, elmi söhbətlər gözlədiyi halda şərabla qarşılaşır. Xəyyam həmpiyalələri olan Rəmzi və Xərabəti ilə bərabər şərab içir. Beləliklə, kəskin təzad yaradılır.

Yaxud, “Afət” pyesində də belə bir təzadı görmək çətin deyildir. Oxucu ilk baxışda elə zənn edir ki, gözəl və zərifliklə bəzədilmiş odada xoş əhvali-ruhiyyənin şahidi olacaqdır. Lakin orada gözlənilməz əhvalatlar meydana çıxır: Alagöz kim olduğunu anlayır; Afət Özdəmirin intiqamını alır və Qaratayı öldürür, Zərifliklə bəzədilmiş otağa qan və ölüm hökmü kəsilir.

Romantik lirikada da oda məkan kimi tez-tez işlədilir. M.Hadinin “Şair, hücreyi-iştigali və düşüncələri” şeirində şairin odası təsvir olunur və bu soyuq odanın içərisi belədir:

*“O guşədə qonulan çarpayədir yatağı,  
Deyil də nəfsinə aid, kirayədir otağı.  
Asılmış əlbisəsi bir tərəfdə divarə,  
Şu əsgilər yaxışır boylə əski divarə,*

*O yanda bir çamadan keçmişin nəzirəsidir,  
Zavallının bu oda hücreyi-fəqirəsidir”*

(Cavid: 1982, I c, 212).

Məkanın bu təsviri bir tərəfdən “romantik, xəyalpərvər”, “zavallı” bir şairin acı taleyi haqqında (Mirəhmədov: 1962, 100) tam təsəvvür yaradır, digər tərəfdən də bu kirayə otaq, sözsüz, zindana bənzəyir və zindandan qətiyyəni geri qalmaz.

H.Cavidin “Bir qızın son fəryadı, yaxud zindan guşəsində bir səs” şeirində (Cavid: 1982, I c., 109-110) xüsusi nəzərə çarpdırılan, sərlövhəyə çıxarılan “zindan” yenə də səciyyəvi bir məkan kimi götürülmüşdür. Şair bu zindanın içərisini təsvir etmir və əsas məqsəd də bu deyildir. Çünki romantik sənətkarın oxucuya çatdırmaq istədiyi ağrı və acı zindan guşəsində qalan və son fəryadını təsəlliyyə çevirən qızın öz taleyi haqqındakı narazılığında ifadə olunmuşdur. Onun söylədiyi: “Mənimlə doğmuş imiş sanki iztirabü kədər...” misrası qəhrəmanın tərcümeyi-halının aydın mənzərəsini ifadə edə bilir.

Cavidin “Şeyda” əsərində də bir çox hadisələr məkanca zindanın eyni olan “həbsxana”da cərəyan edir. Bu səhnə baş qəhrəman Şeydanın düşdüyü vəziyyəti aydın göstərir. Belə ki, son pərdədə Rauf və Məsudun həbsxananın bir tərəfində, Şeydanın isə digər tərəfində olmasını dramaturq xüsusi şəkildə nəzərə çarpdırır. Hətta Raufla Şeyda arasındakı kiçik bir dialoq da xarakterikdir:

“Rauf (gözlərini ovuşdurub yerindən qalxır. Şeydanı bu halda görünəcə təlaş və məharətlə). Aman, nə yapırısan!?”

Şeyda (mültəfit olmayaraq). Uf... bu behiştə mənzərə nə qədər lətif və nə qədər ülvi... (Dönüb Raufu yanında görünəcə) Ah, onlar nə oldu? Onlar nəyə getdi?

Rauf (heyrətlə). Kimi arayırısan?

Şeyda (səbirsizliklə). Allah eşqinə onlar nə oldu?

Rauf kimi sorursan?

Şeyda (sinirli). Roza... Ah, mərhəmətsiz mələk.

Rauf (Şeydanın açmış olduğu pəncərəni qapayaraq). Heç bu olur şeymi?! Sən nəhayət özünü xarab edəcəksən” (Cavid: 1958, 303).

Bu dialoqda dramaturq, Şeydanın Raufun sözlərinə mültəfit olmamasını, əhəmiyyət verməməsini göstərməklə, baş qəhrəmanın əzablarını, çıxılmaz vəziyyətə düşməsini, təkliyini nəzərə çarpdırır.

Bəzən isə M.Hadi şeirində “zindan” və “qəfəs” bir beyt daxilində işlənir, daha qüvvətli bədii fikir yaradır:

“Siz etdiniz bizlərə dünyanı zindan,

Yıxılısın xanəniz, ey kəmşüuran,” (Cavid: 1982, I c., 9)

– demək və bütöv dünyanı zindan kimi görmək özü də M.Hadi şeirinin romantik vüsətindən, sənətkarın daxili narazılığından irəli gəlirdi.

H.Cavid dramlarında odalarla yanaşı saray salonları da əsərin hadisələrinə müvafiq şəkildə təsvir edilir. Bu baxımdan “Topal Teymur” əsərini xatırlamaq yerinə düşər. Birinci pərdənin məkanı belədir: “Səmərqənddə, Əmir Teymur sarayında Şərq zövqünə uyğun süslü bir salon... Salonun içi Türküstan, İran və Hindistan məfruşat ilə döşədilmiş...”

Dörd guşədə gümüşdən yapılmış birər qartal, ortada altın sütunlar, yıldızlı masalar və sandaliyələr” (Cavid: 1984, III c., 8). Salon güclü və tükənməz varidatdan xəbər verir, hiss edirsən ki, Topal Teymurun əmrlər verdiyi məkan bu əmrlərin əks-şədasını daha da qüvvətləndirir və gurlaşdırır.

Burada diqqəti cəlb edən digər ciddi məsələ Türküstan, İran və Hindistan mallarıdır. Bunlar Topal Teymur sarayında təsadüfi səciyyə daşımır. Belə ki, Yıldırım Bəyazidin sarayındakı Cücə masqara oyunlarının birində Topal Teymuru yamsılayaraq deyir: “Mən həqq və ədalət nümayəndəsiyəm. Əgər bir məmləkətdə zülm və istibdad güclənirsə, kənardan baxıb dururam. Xəlqin əmniyyəti üçün zülmün kökünü qazmaq və o məmləkəti usandırmaq istərəm. İştə buna görədir ki, Xorasana



girdim, bütün İrani devirdim. Moskva tərəflərini sardım, Hindistana vardım. Əvət mənim böyük Teymurum... Mənim sarsılmaz imperatorum!” (Cavid: 1984, III c., 45).

Aydın olur ki, Teymur sarayındakı döşənəcək hökmdarın üzünə tabe elədiyi ölkələrin məhsuludur. Bu isə Teymur üçün hər gün baxıb öz qələbələrindən həzz almağın mənbəyidir.

“Topal Teymur” pyesinin başqa bir səciyyəvi cəhəti ondadır ki, baş qəhrəmanın özü üçün təmin etdiyi hər bir məkan təmtəraqlılığı və ziynəti ilə seçilir: o, qələbələrinin fəxarətini heç vaxt gözündən kənara qoymur. İkinci pərdədə təsvir olunan köşk də bunu təsdiq edə bilər: “Gözəl bir köşk... Ortada fəvvarəli bir hovuz, hovuz kənarında Kəşmir və İsfahan səccadələrilə ipək döşəklər, qədifə (məxmər) yastıqlar və balışlar, masa və sandalyalar... Bağça başdan-başa dürlü çiçəklərlə bəzənmiş, ta uzaqlardan sıra ilə ulu çinar ağacları nəzərləri oxşar. Kənardan edilən həzin bir kamança səsi ruhlara nəşə sərpər. Bir tərəfdə şərəblə dolu sürəhi və bir qədəh, soyulmuş və soyulmamış alma və şaftalı, digər tərəfdə qələm, dəvat, bir taqım dəftər və kitablar bulunur” (Cavid: 1984, III c., 28). Bu məkan da öz miqyası ilə Topal Teymurun xarakterinə tamamilə uyğundur.

H.Cavidin orta əsrlərə aid tarixi bir həqiqəti bütün əsrlərin, hətta Xətai, Fətəli xan əsrlərinin üzərindən keçirərək qələmə aldığı “Topal Teymur” əsəri də bədii zaman baxımından xarakterik və səciyyəvidir. Dramaturq pyesdə hadisələrin inkişafının hansı zamanda baş verməsini oxuculara müxtəlif vasitələrlə çatdırır. Asanca məlum olur ki, III və IV pərdələrdə Yıldırım Bəyazidin sarayında baş verən əhvalatlar arasında müəyyən vaxt məsafəsi vardır. Belə ki, əvvəlki pərdədə “Bir guşədə çini saxsıda... hənuz açılmamış hərdəmbahar (həmişəbahar) gülü gözə çarpır” (Cavid: 1984, III c., 8), sonrakı pərdədə isə artıq “Salona qoyulmuş saxsıdakı fidanın dal budaqları əvvəlkinə görə daha böyümüş və tam mənasilə açılmış güllər” (Cavid: 1984, III c.,

54) vardır. Deməli, saxsıdakı gülün müxtəlif vəziyyəti, müxtəlif zamanların mövcudluğunu təsdiq etmiş olur.

Bu pərdədəki fərqli zaman, fərqli hadisə və məsələlərin də bazisi olur. “Açılmayan gül” zamanı Yıldırım Bəyazidin sakit, öz sarayında əyləndiyi, Cücənin məzhəkələrindən ləzzət aldığı bir dövrdür. Bu dövr intervalının yalnız sonunda Orxan və Olqa saraya daxil olurlar. “Açılan gül” zamanında isə saraya qəbul olunmuş Orxan və Olqa öz saraydaxili kəşfiyyatlarını davam etdirirlər, bir növ Yıldırım Bəyazidin məğlubiyyətini hazırlayırlar. Bu mənada Orxan və Olqanın üçüncü pərdənin sonundakı kiçik söhbəti çox xarakterikdir:

“Olqa (saxsıda gördüyü yaşıl fidancığazı göstərir).

– Ah, nə xoş, nə təravətli gül fidanı.

Orxan. İştə həmişəbahar gülü, bax hənuz yeni-yeni qönçə verməyə başlayır.

Olqa. Əvət, pək gözəl...

Orxan. Bir gün gələr ki, şu yeni qönçələr açar, bizim arzularımız da onunla bərabər çiçəklənməyə başlar” (Cavid: 1984, III c., 54).

Bu kiçik dialoq remarkalarda ifadə olunmuş zamanın kimin xeyrinə davam etdiyini aydınlaşdırmış olur. Aşkarlanır ki, Topal Teymur Səmərqənddə olsa belə, Bursada fəaliyyət göstərən Olqa və Orxanla birlikdə qələbə zamanını yaşayır.

Lakin burada da fəcilik vardır. Ona görə də dramaturq Teymur və Yıldırım bir zaman daxilində görüşdürür. Bu görüş “fərsət bəkləyən qonşu hökumətlərin məmnunluğu” haqqında qənaəti aşkara çıxarır və mənasız vuruşlar barədə H.Cavid təəssüfünü təsdiq edir.

“Səyavuş” əsərində təsvir edilən saraylar da obrazların xarakterləri ilə bağlıdır. Bu mənada “Keykavusun sarayında son dərəcə parlaq bir salon” (Cavid: 1958, 390), “Əfrasiyab sarayında türk zövqünə uyğun bir salon” (Cavid: 1958, 446) cümlələri çox mətləbləri ifadə edir. Salonun parlaqlığı, yaxud türk zövqü-

nə uyarlığı bunların Topal Teymur sarayından geri qalmadığını göstərir.

Sarayların bər-bəzəyi bir-birinə oxşasa da, onlarda baş verən hadisələr, əhvalatlar təbii ki, fərqlidir. Hətta adamların xarakterində də ciddi dəyişmələr özünü göstərir. Belə ki, Teymur sarayında vuruşlar, müharibələr üçün planlar cızılır, tədbirlər tökülür. Ümumiyyətlə götürdükdə isə həmin sarayda aparıcı fərd kimi baş qəhrəman Teymur özü diqqət mərkəzində dayanır. Keykavus sarayında isə məsələ bir az başqa cürdür. Burada saray əhlini Keykavusdan çox Südabə məşğul edir.

“Səyavuş” faciəsinin bir çox yerində göstərilir ki, “Gənc, əsmər, cazibəli, möhtəris baxışlı Südabə kölələr ümuzuna yüklənmiş təxti-rəvan üzərində iki cariyə ilə bərabər gəlir” (Cavid: 1958, 390). Bu fakt təsdiq edir ki, Südabə sarayda hamıdan üstündür. Südabənin mənəmliyi və məğrurluğu onun Səyavuşa qarşı istiqamətlənən təqiblərini də təbii axara salır.

Başqa bir yerdə deyilir: “Keykavus sarayında başqa bir salon... Südabə taxt üzərində yaslanmış, cariyələr ətrafını sarmış” (Cavid: 1958, 429). Burada da Südabənin mənəmliyi bir daha təsdiq olunur. Südabə bu yerdə deyir:

*“Səyavuşun o dik, o məğrur başı,  
Əyilməz olursa sevgiyə qarşı,  
Onu al qanlarda görmək istərim,  
Saçlarından çələng hörmək istərim”*

(Cavid: 1958, 430).

“Xəyyam” pyesində isə yalnız bircə dəfə, o da ikinci pərdənin əvvəllərində xüsusi şəkildə xatırlanmış zaman faktı nəzərə çarpır.

Dostları Rəmzi və Xərabəti Xəyyamı soraqlaşdıqları vaxt Çadırçı “Altı aydır ki, görən yoxdur onu” (Cavid: 1984, III c., 111) məlumatını verir. Lakin bu təsadüfi xatırlanma deyildir. Belə ki, həmin dövrdən əvvəlki Xəyyamla sonrakı Xəyyam cid-

di fərqlərlə görünür. Əslində də müəllif üçün tələbə Xəyyam deyil, məhz filosof, şair-mütəfəkkir Xəyyam lazım olmuşdur.

İlk pərdədə də Xəyyam öz fikir və mülahizələri ilə ağıllı insan kimi görünürdü. H.Cavid isə yalnız mülahizələrində – rübailərində deyil, həm də fəaliyyətində müdrik olan Xəyyam lazım idi. (Çünki ağıllı görünmək hələ ağıllı olmaq demək deyildir). Ona görə də sonrakı pərdələrdə qəhrəman ardıcıl olaraq, dostlarının həyatına, sevgi aləminə, saray mühitinə müdaxilə edir və bu həqiqəti ölümünədək təsdiqləmiş olur. “Xəyyam” pyesində göstərilən həmin altı ay, sadəcə olaraq yalnız 180 gün demək deyildir, həmin zaman rəmzlənmiş mənə daşayıb, Xəyyamın fəaliyyət təkanının mənbə tarixidir.

H.Cavid dramlarında açıq səma altında götürülən məkan, heç də əvvəlki məkanlardan az yer tutmur. Sənətkar öz qəhrəmanlarını yalnız oda və saraylarda hərəkət etdirmir. Onun yaratdığı obrazlar açıq təbiət qucağında da bir-biri ilə danışır, mübahisə aparırlar. H.Cavid hələ ilk pyesi olan “Ana”nı yazdığı zaman məhz belə bir məkan seçmişdir: “Səhnə Dağıstanda otlu, ağaclı kiçik bir bağça ərz edir. Bağçanın ucunda sadə və fəqirənə bir evciyəz görünür. Uzaqda lətif, rəngarəng bulutlar, yüksək və mavi dağlar nəzərə çarpır” (Cavid: 1958, 61). Demək olar ki, pyesdəki bütün hadisələr bu məkanda cərəyan edir. Burada Səlmanın da, İsmətin də, Orxanın da xarakteri açılır. Müəllifin əsas ideyası məhz bu məkan vasitəsilə oxuculara çatdırılır.

Remarkada “fəqirənə bir evciyəz” sözləri təsadüfən işlənməmişdir. Bu epitet həmin evin ilk anda kasıblığından, evdə yaşayanların ağır güzəranından xəbər verir. Digər tərəfdən bu evin başqa bir funksiyası da vardır. Belə ki, Murad öz qatilliyini gizlətmək üçün Səlmadan imdad istəyəndə, Səlma həmin “fəqirənə evciyəzi”n qapısını onun üzünə açır:

*“Haydı gir, çabıq bir tərəfdə saxlan,  
Allah böyükdür, bir şey olmaz, inan*

(Cavid: 1958, 90).

Sonra yenə davam edir:

*“Haydı gir içəri, gizlən bir yanda,  
Tələş etmə, kəndini bil amanda”* (Cavid: 1958, 90).

Elə bütün məsələlərin mərkəzində də o dayanır ki, bu ev Murad tərəfindən öldürülmüş Qanpoladın evidir. Bu ev əsərin sonunda bir məkan kimi Qanpoladın qatili Murad üçün sığınacaqdır. Beləliklə, əsərdə yalnız obrazların faciəsi göstərilmiş, məkanın – evin özünə də fəcilik xarakteri verilir.

“Şeyx Sənan” faciəsində də məkanın inkişafı evdən, otdan açıq həyata doğrudur. Əgər ilk səhnələrdə bütün əhvalatlar ev şəraitində davam edirdisə, sonralar təbiətin məkan kimi seçilməsi qüvvətli şəkildə alır: “Qafqaziyada, imdiki Tiflis civarında kiçik bir dağ ətəyində mənzərəli bir yer... Bir tərəfdə Kür nəhri, digər tərəfdə dağa doğru ucu görünməz əyri bir çıxır nəzərləri oxşar. Qarışda iki-üç çadır görünür. Müridlərdən bir qaç kişi çadırlardan çıxaraq əllərində dəsti Kürdən su gətirir” (Cavid: 1982, I c., 172).

Hadisələri beləcə təbiət qoynuna çıxarmağın səbəbi nədir? Məgər qarşıya qoyulan fikri ev şəraitində də həll etmək olmazdı? Əlbəttə, bu sualların mahiyyəti həmin məkanda baş verən hadisələrlə açıla bilər. Belə ki, bu səhnədəki mətləb yalnız Şeyx Sənan və Şeyx Sədranın məhz həmin məkanda gəzişmələrində, bülbüllərin səsinə qulaq asmalarında, hətta bir-biri ilə söhbətlərində də deyildir, çünki onlar çoxdan bir yerdə yaşayırlar və digər tərəfdən də Şeyx Sənanın, sözün bütün mənalarında, Şeyx Sədraya elə bir ehtiyacı yoxdur. Məsələnin mahiyyəti onda açıqlır ki, “ağ geyimli, nurani bir dərviş yol kənarında görünür” (Cavid: 1982, I c., 175). Dərvişin əsərə daxil olması məhz təbiət məkanının seçilməsində təbii alına bilirdi. Bu mənada Cavid məkan seçkisində çox dəqiq mövqə tutmuşdur.

Dərviş obrazının isə əsərə daxil edilməsi zəruri və vacib idi. Bunun üçün Dərvişin Şeyx Sənana söylədiyi aşağıdakı sözləri xatırlayaq:

*“Nədir yalnızlıq? Anlarsan düşünsən,  
Bu rəmzi get də sor, Allahdan öyrən.  
Əgər fəvqəlbəşər olmaq dilərsən,  
Kənar ol daima cinsi-bəşərdən”*

(Cavid: 1982, I c., 177).

Bu fikirlər Şeyx Sənan üçün nəinki maraqlı, həm də məqsəddir. Məhz bu sözlərdən sonra Şeyx Sənan öz idealında – yüksəkliyə qalxmaq arzusunda daha böyük mətinlik və cəsarət nümayiş etdirir.

“Şeyx Sənan” faciəsinin dördüncü pərdəsinin ikinci səhnəsinə məxsus məkan da maraqlıdır: “Qürub zamanı bir tərəfdə Kür nəhri, bəridə Kür boyunca yalçın bir qaya... Kənar da, çayın da ötəsində bir ormancıq... Görünməz tərəfindən qayanın təpəsinə yol varsa da, səhnə tərəfi fəqət bir uçurumdan ibarətdir” (Cavid: 1982, I c., 246).

Bu məkanın qaya və uçurum hissələri çoxmənalıdır. Hadislərin inkişafı sübut edir ki, bunlar məhz evə sığışmayan məkan tələbindən doğmuşdur. Beləliklə, əsərdə dağ döşü, qaya təpəsi xarakterik mənə və məzmun daşıyır. Şeyx Sənanın yüksəlişini isə yalnız onlar təmin edə bilərdi.

“Şeyx Sənan” faciəsində cığır və yol xüsusi estetik funksiya daşıyır. Bir yerdə “böyük bir yol” (Cavid: 1982, I c., 155) görünür, digər yerdə “əyri bir cığır nəzərləri oxşayır” (Cavid: 1982, I c., 172), üçüncü məqamda balkon “yol üzərində” yerləşir (Cavid: 1982, I c., 183), dördüncü məkanda “görünməz tərəfdən qayanın təpəsinə yol vardı” (Cavid: 1982, I c., 246). Yol və cığırın tez-tez təqdim olunması Şeyx Sənan obrazının hərəkətini əsaslandırır. “Böyük bir yol” böyük bir səfərdən xəbər verir. Beləliklə, Şeyx Sənan böyük bir yola çıxır: Mədinədən Məkkəyə, Məkkədən Tiflisə qədər uzanan məsafə qət edilir. Lakin iş bununla qurtarmır. Yol qayanın təpəsinə qədər uzanır. Şeyx Sənan isə öz mövqeyini yalnız burada təsdiq etməyə imkan tapır.

Eyni ilə “Uçurum” əsərində də cığır və təpə xüsusi rol oynayır: “Ta ucda təpəyə çıxmaq üzrə-hər iki tərəfi uçurumlarla mühat – girintili, çıxıntılı bir cığır” (Cavid: 1982, I c., 331). Burada da cığır Cəlal obrazının faciəsinə doğru gedən yolu əks etdirir.

Yaxud “Knyaz” faciəsinin ikinci pərdəsində “Yüksəklərə doğru qumlu cığırlar gözləri oxşar” (Cavid: 1984, III c., 107). Bu artıq Knyazın harayasa gedəcəyinə, nə məqsədlə öz mövcud məkanını dəyişəcəyinə işarədir. Beləcə də olur: Knyaz Tiflisi tərk edərək, Berlinə gəlir, orada isə ölüm qazanır.

Təsdiq olunur ki, Cavid dramlarında göstərilən yol, cığır təsadüfi səciyyə daşımır. Bu detallar obrazların səciyyəvi keyfiyyətlərini, psixoloji dünyalarını açır, nəyinsə baş verəcəyinə işarə edir. Amma çox xarakterikdir ki, yol və cığır qəhrəmanların həyatlarının sonu ilə əvvəli arasında sədd yaratmır, əksinə, mütənasibliyin vasitəsinə çevrilir.

H.Cavidin “Maral” pyesində də açıq səma altında məkan verilir: səhnə “Barjomda səhər vaxtı, pək kənardə açıq və mənzərəli bir guşə ərz edər, tək-tük sərv ağacları və iki-üç dənə bıçqı ilə kəsilmiş ağac kötüyü görünür. Cəmil bəy əlində bir kitab olduğu halda, Bəypoladla bərabər, ağır addımlarla yüyürərək gəlirlər” (Cavid: 1958, 121). Bu da təsadüfi seçilməyib. Çünki Cəmil bəy özünün aşağıdakı istəyini yalnız belə bir mühitdə deyə bilərdi: “Humay, Humay! Ah, o gözəl xilqəti düşündükcə bütün ruhum, bütün vücudum sarsılıyır. Yaşadığım mühitdəcə yalnız onun gül üzünü görmək, onun lətif səsini eşitmək istərəm. Əvət, o mənim... Yalnız mənim olacaq” (Cavid: 1958, 124).

Bəzən də bu tipli məkanlar birbaşa əsərdə qələmə alınan mövzunun özündən doğur. Məsələn, vuruşlardan bəhs edən, hakimiyyət çəkişmələrini göstərən “Topal Teymur” və “Səyavuş” əsərlərində toqquşmalara uyğun məkanların olacağı təbii şəkildə gözlənilir. Əlbəttə, bu, sənətkar üçün hökm deyildir.

Yəni müəllif üçün elə bir məhdudiyət olmadığı kimi, müəyyən bir proqram da vermək çətindir. Lakin hər iki əsərdə verilmiş bəzi məkanlar H.Cavidin dramaturqluq keyfiyyətlərinə xələl gətirməmiş, əksinə, onları daha da artırmış və zənginləşdirmişdir.

“Anqara ovası, Teymur çadırı... Gündüz. Çadırın önündə qalın gövdəli, gürbüz, yaylı-oxlu iki nəfər növbət bəklilərək qonuşurlar” (Cavid: 1984, III c., 64). Və yaxud: “Zabilistanda təlim meydanı. Səhər erkən. Coşqun musiqi. Sadə qiyafəli, qumral saçlı Səyavuş bir köy dəliqanlısı ilə qılınc təlimi yaparaq vuruşur” (Cavid: 1958, 387). Hər iki səhnə gələcək mübarizələrin proloqu kimi səslənir. Ancaq bunlar bir-birindən fərqlənən proloqlardır. “Topal Teymur” əsərində növbə gözləyən əsgərlərdən biri hökmdara işarə ilə deyir: “Əvət, nə demək! Ölüb-öldürən biz, gülüb-əylənən onlar! Çarpışıb-vuruşan biz, ad-san qazanan onlar! Ac-çılpaq qalan biz, zövqü-səfaya dalan yenə onlar!” (Cavid: 1984, III c., 66). Beləliklə, Teymur çadırını mühafizə edən növbətçi aparılan mübarizələrin nahaq, yersiz olduğunu açıb göstərir və bu sözlər sadəcə olaraq onun narazılığı deyildir. İkinci növbətçi həmin sözlərlə razılaşırsa da, ümumilikdə bu fikir yüzlərlə, minlərlə adamın arzularını ifadə edir.

“Səyavuş əsərindəki təlim meydanında baş verən hadisələr isə tamamilə başqa istiqamət alır. Burada Səyavuş öz qəhrəmanlığını göstərir və yenilməzliyini sübut edir. Bu vaxt Qadın ona üz tutaraq deyir:

*“Quzum! Er-gec parlar adın cahanda,  
Diz çökərlər sana qarşı hər yanda.  
Zalimlə məzlumu, saqın bir tutma,  
Yediyin əkməyi, duzu unutma!  
Hər ölkəyə varsan, bizi anarsan,  
Nasırlı əllərə acır, yanarsan.  
Şən saraylar məğrur etməsin səni,  
Düşün daim yoxsulların dərdini.*



*Uyma evlər yıxan kinli şahlara,  
Acı köküsləri yaxan ahlara!  
Biz səni bəslədik, çalış adil ol!  
Haydi yavrum, şanlı yol, uğurlu yol!”*

(Cavid: 1958, 389)

Səyavuş axıradək bu etimadı doğruldur. Saraylar dəyişsə də, onun yoxsullar arxasında dayanmaq ideali, məsləki dəyişməz qalır.

H.Cavid dramlarında diqqəti xüsusi ilə cəlb dən başqa məkan tipi ağaclar arasındadır. Ümumiyyətlə, dünya romantizmində ağaclar toplusu, meşə məkan kimi tez-tez işlədilir. Rus romantizmində meşədən həm qaragürüçü qüvvələrdən gizlənmək üçün, həm də “pis işləri müşahidənin mənbəyi” (МАНН: 1977, 61) kimi istifadə olunur. Ağaclar arasına məkan kimi H.Cavid yaradıcılığında həm yaxşı, həm də pis işlərin mənbəyi funksiyasında çıxış edir.

“Ana” pyesində Orxanın əsas məqsədi İsməti almaq və onun nişanlısı Qanpolada xəyanət etməkdir. O, bu istəyini həyata keçirməyə başlarkən ilk dəfə dostu İzzətlə “şaşırmış bir halda tez ağaclığa çəkilib” (Cavid: 1958, 71) İsmətlə qardaşı Səlimin söhbətinə qulaq asır. Səlimin onu hədələməsinə eşidir və özünü haqsız mübarizəyə hazırlayır. İkinci halda isə Orxan İzzətlə birlikdə “təkrar ağaclığa çəkilərək” (Cavid: 1958, 82) Səlimlə İsmətin danışığını dinləyir və Qanpoladın səfərdən qayıdacağından xəbər tutur. Bu xəbər Orxanı daha da qəzəbləndirir və o, Qanpolada qarşı belə bir nifrətli fikrə gəlir:

*“Zərər yox, onu mən sağ qoysam əgər,  
Dünyada yox məndən alçaq bir nəfər”*

(Cavid: 1958, 84).

“İblis” faciəsində haydudlar ağaclar arasında Rəna və Arifin söhbətini dinləyirlər. Onlar Arifdə altun olduğunu bilən kimi ortaya çıxır və Arifdən altunu tələb edirlər. Bu məqamda Elxan da “ağaclar arasından çıxır” (Cavid: 1982, II c., 73). Lakin bu

vaxt ağaclar arası – məkan yaxşılığa xidmətin mənbəyi kimi görünür. Elxan haydudlarla üz-üzə gəlir və Rəna ilə Arifi xilas edir. Fəciədə İblis də “ağaclar arasından çıxır” (Cavid: 1982, II c., 77). Bu məkan da yenə çirkin məqsədlərə “xidmət göstərir”.

H.Cavid dramaturgiyasında “ağaclar arası” məkanının bu cür növbələşməsi “məkan” anlayışının genişliyini təsdiq edir. Yəni hər hansı məkana statik funksiya vermək düzgün deyildir. Məkan hadisələrin inkişafına, obrazların fəaliyyətinə görə dəyişilir və yeni məzmunlar qazanır.

H.Cavid dramaturgiyasında bəzən də ağaclar arası sadəcə olaraq müşahidə məkanı olur. Orada “məskən salan” obraz yaxşı və pis məqsəd güdmür. Sadəcə olaraq, burada məsələlərin aydınlığı, daha çox həqiqəti dərk etmək məqsədi izlənilir. Belə ki, “Topal Teymur” əsərində Dilşad iki dəfə “ağaclar arasında görünür” (Cavid: 1984, III c., 30-37). O, hər iki məqamda Orxanla Olqanın danışmalarını dinləyir. Dilşad bu hərəkətlərində nə sevgilisi Orxana, nə də Olqaya qəsd etmək haqqında düşünür. “Ağaclar arası” bir məkan kimi onun daxili aləmini, psixologiyasını ortaya çıxarır.

H.Cavid dramaturgiyasında evin içərisi ilə çölünü, oda ilə bağçanı pəncərələr həm ayırır, həm də birləşdirir. Pəncərə bəzən sadəcə baxış bucağı, bəzən də sədd, sərhəd, bir mühitlə digər mühit arasında hasardır. “İblis” faciəsində İblis və Mələk ayrı-ayrı pəncərələrdən müharibə səhnəsini müşahidə edirlər.

Bu müşahidələr isə tamamilə müxtəlifdir. İblis deyir:

*“Dəryalərə hökm etmədə tufan,  
Səhraları sarsıtmada vulkan,  
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,  
Canlar yaxar, evlər yıxar insan”*

(Cavid: 1982, II c., 8).

Mələk deyir:

*“Ya rəbb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?*

*Ya rəbb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?*

*Yox kimsədə insafü müriüvvət,*

*İblisəmi uymuş başəriyyət?”* (Cavid: 1982, II c., 8).

Obrazların psixologiya müxtəlifliyini məhz pəncərələrdən aparılan müşahidələr açır.

“Maral” əsərində Maral bağçadakı gülləri pəncərədən seyr edərək deyir: “Ah, bu gözəl bahar hər kəsin könlünü açdığı halda, nədənsə məni sıxıyor. O, rəngarəng çiçəklərin lətif rayihələri sanki məni boğuyor. O şətarətli bülbüllərin sevimli nəğmələri guya mənə güllüyor, yaxud mənim talesizliyimə ağılıyor” (Cavid: 1958, 107). Əsərin qəhrəmanı çiçəklərlə müqayisəli şəkildə öz gələcək taleyini görür.

“Şeyx Sənan” əsərində Şeyx Hadi bağçaya açılan pəncərə qarşısında dayanmışdır. O, pəncərəni açır və böyük məmnunluqla deyir:

*“Nə müqəddəs havası var... hər an*

*Nəfəs aldıqca qəşş olur insan,*

*Adətə ruhə bir səfa gəliyor,*

*Adətə qəlbə bir şəfa gəliyor”*

(Cavid: 1982, I c., 219).

Şeyx Hadi sonra pəncərəni örtüb Əbülülaya deyir:

*“Yorğunam, mən də bir yarım saat,*

*Uzanıb olmaq istərim rahat.*

*Fəqət ilk öncə Şeyx Sənandan*

*Bir xəbər bill!...”*

(Cavid: 1982, I c., 219).

Pəncərənin açılması və örtülməsi ilə deyilən sözlər Şeyx Hadinin xarakterini açır. Məlum olur ki, onun pəncərə örtülərkən Şeyx Sənanla maraqlanmasında xəyanət məqsədi vardır.

“Uçurum” faciəsində “Pəncərə önündə Cəlal ağ uzun iş kəmliyində əlində tutmuş olduğu böyük rəsmə diqqətlə baxıb düşünür” (Cavid: 1982, I c., 283). ilk baxışda Cəlalin rəsmə pəncərə qarşısında baxması, çəkdiyi şəkli dərinədən dərk etmək məq-

sədi kimi oxucuya çatır. Əslində isə pəncərənin o tərəfi və bu tərəfi başqa-başqa mətləbləri ortaya çıxarır. Artıq bu zaman Cəlali rəsm əsəri, yaxşı rəssam olmaq deyil, Anjel və Gövərçin düşündürür. Anjel Cəlalin dayandığı oda ilə, Gövərçin isə pəncərənin o tərəfi ilə əlaqədardır. Bu mənada təsadüfi deyil ki, Anjel Cəlalin otağına daxil olanda və bu iki “aşıq” öz macərəsinə başlayanda, “Gövərçinin dağınıq saçlı, məhzun baxışlı “xəyalı” pəncərə önündə görünür” (Cavid: 1982, I c., 285).

“Səyavuş” əsərində Südəbənin pəncərədən çöldəki ziyafəti seyr etməsi onun çirkin fikrinin qətiləşməsinə səbəb olur. Südəbə öz kədəri və məyusluğu ilə ziyafətdə görünən Səyavuş haqqında düşünür, onun qəlbini ovlamaq barəsində fikirləşir:

*“Nəşədən bayılsa bütün kainat,  
Sevda bulutları gülərmə? Heyhat!”*

(Cavid: 1958, 390)

Pəncərə bu arzunun baş tutmayacağıının nişanəsi olur və belə bir həqiqət faciənin sonunda təsdiq edilir.

Qeyd etmək lazımdır ki, məkanı xarakterizə edən pəncərə detalı H.Cavid dramaturgiyasında təsadüfi işlənmir. O, öz ölçüləri, çərçivəsi ilə deyil, ciddi məqsədi ifadə etmək funksiyası ilə faciələrdə mühüm yer tutur.

Pəncərə bir detal kimi H.Cavidin tarixi həqiqətlərə sadıqlığını da aydınlığı ilə göstərir. Bu mənada “Peyğəmbər” və “Şeyx Sənan” əsərlərindəki faktlara müraciət etmək kifayətdir. Məlumdur ki, islam dinində qapalılıq bir tələb kimi irəli sürülür. İslam dünyasına diqqət yetirilsə «Пространство здесь заключено внутри помещения. Оно открывается сверху, а не горизонтально через окно» (Баммат: 1983, 41), Даже на единственном верхнем окне установлена решетка (машрəбия)» (Баммат: 1983, 42). Bu həqiqət Cavid əsərlərində də qorunub saxlanılır. İlk fakt kimi qeyd edək ki, həm “Peyğəmbər”, həm də “Şeyx Sənan” əsərlərində məhz “qara örtülü kəbə” vardır.

H.Cavidin əksər əsərlərində təqdim edilən ev, pəncərəsi ilə daha xarakterik göründüyü halda, “Peyğəmbər” pyesində təqdim edilən ilk ev isə tamamilə fərqlənir: “Məkkədə geniş bir yol... uzaqda qara örtülü Kəbə... Yol kənarında bütçü dükanı, bir ixtiyar əlində bir büt yonar. Dükanın önündə dəxi satış üçün bir kaç danə hazır büt qoyulmuş. Qarşıda gözəl yapılı, böyük qapılı bir ev gözə çarpır, evdən ud səsi eşidilir” (Cavid: 1922-1923, 9). Müəllif pəncərəni təqdim etmir. “Ud səsi eşidilir” fikri isə evin bir daha örtülü olmasını xatırladır.

Digər remarkaya diqqət verək: “Eyni şəhərdə məzarlıq, kənarında bir evciyəz, iki-üç xurma ağacı... İkinci çağı... Ev sahibi Səid təlası ilə gəlir, qapıyı şiddətlə çalar. Qapı açılır, onun otuz yaşını keçməyən qarısı – Xəttab qızı qarşısına çıxar” (Cavid: 1922-1923, 44). Burada da evin pəncərəsi yoxdur. Bəlkə təsadüfdür, bəlkə sənətkar bu məsələyə əhəmiyyət vermir? Əslində isə Cavid üçün hər bir detal, hər bir hadisə dəqiq və yerli-yerindədir. Belə ki, sənətkar “Peyğəmbər” əsərinin “Nüsrət” hissəsində təsvir etdiyi evin pəncərəsi olduğunu qeyd edir, həm də Cavid “iki böyük pəncərə” (Cavid: 1922-1923, 78) sözlərini işlədərək, heç bir əsərində müşahidə etmədiyimiz pəncərənin böyüklüyünü nəzərə çarpdırır. Buradakı mətləb isə pəncərənin məhz hansı evdə olması ilə aydınlaşır. İki böyük pəncərə Məkkədə baş rəisin evinə məxsusdur. Bu evdə isə Peyğəmbərə, dinə qarşı mübarizələrin istiqaməti planlaşdırılır.

“Şeyx Sənan” faciəsində də pəncərə ilə bağlı mətləblər bu istiqamətdədir. Doğrudur, Mədinədə Şeyx Kəbirin evində üç-dörd pəncərə vardır. Lakin bu pəncərələrdən az-çox istifadə edən varsa, onlar da Əzra və Zəhradırlar. Digər tərəfdən iki pəncərənin xurmalıqdan ibarət bağçaya açılması özü də evin qapalı olması haqqında təsəvvür yaradır.

“Şeyx Sənan” əsərində təsvir edilən başqa bir məkanda – Tiflisdə daha “fəal” görünən pəncərə vardır: “Səhnənin ucunda donuz yatırılmağa məxsus bir dam... Damın qapısı önündə 2-3

donuz yatmış, yan tərəfdə bir su dəstisi var. İçərini sönük bir işıq aydınladır, pək kənarında Xumarın odası gözə çarpar ki, pəncərəsindən saçılmaqda olan incə bir aydınlıqla nəzər-diqqəti cəlb edər, ətraf ağaclıqdır” (Cavid: 1982, I c., 202).

Xumarla – xristianlıqla bağlı olan məkan islam məkanından (gizlənmək və örtünmək məqsədindən!) tamamilə fərqlənir. Bu fərqi isə daha qabarıq göstərən məhz pəncərələrdir.

Mədinə və Tiflis arasındakı zaman faktı da əhəmiyyətlidir. Belə ki, “Şeyx Sənan” faciəsində əsas məqsədin açılışı bilavasitə qəhrəmanın yuxusu ətrafında mərkəzləşmişdir. Bu yuxu Xumarın – yüksəkliyin Şeyx Sənana buta verilməsi ilə təyin olunan və əsərdə “tamamilə başqa həyat” (Бахтин: 1979, 171) şəraitinə aparən ciddi hadisədir. Lakin müəllif Şeyx Sənanı buna çatmaqda düz on il yubandırır. Bu on il müəllifə nə üçün lazım olmuşdur?

*“Hərgah Şeyx Sənan Xumarın:*

*Şeyx, gəl-gəl! Sevimli Sənan, gəl!*

*Sana layiq deyil, o yer, yüksəl!”*

(Cavid: 1982, I c., 139).

– çağırışına cavab verib elə o an Xumarın arxasınca getsəydi, onda Şeyx Sənanın daxilindəki din mübarizələrinin o qədər də ciddi əhəmiyyəti olmazdı. Çünki hələ bu vaxtlar Şeyx Sənan öz mürşidi Şeyx Kəbirin kölgəsində qalırdı və bu kölgədə o, öz ideali naminə dinini dəyişsəydi, elə bir təşvişli, həyəcanlı hadisə olmazdı. Başqa sözlə, ideala canatma Şeyx Kəbirin hələlik Şeyx Sənan üçün “əfv etmək” səviyyədə olduğu zaman deyil, məhz Şeyx Sənanın özünün “əfv etmək” qüdrəti olanda reallaşırsa, daha mənalı görünür. Ona görə də keçən on il müddətində Şeyx Sənan islam mühitində elə bir yüksək mövqe tutur ki, bu mövqeyin həmin dini “mənəvi bir günəş” kimi təbliğ etməyə tam gücü çatır.

H.Cavid üçün aradan keçən on il ona görə lazım olmuşdur ki, dramaturq, yüksəklikdə dayanan Xumarın “yüksəl” nidasını

islam mühitində yüksəlməyə səy göstərən Şeyx Sənanın qazandığı yüksəkliklə qarşılaşdırsın və birincinin üstünlüyünü daha qabarıq versin.

Lakin H.Cavid üçün o mətləb də aydın idi ki, Xumarın ətrafındakılar Şeyx Sənan “elçiliyinə” gözüyumma cavab verə bilməzdilər. Onlar “gənc aşiqi” sınaqdan keçirməli, onun qarşısına “düyünlü kötük” diyirlətməli idilər. Şeyx Sənan isə ilk sınaqdan çıxandan sonra, daha bir vəzifə – “iki il tamam donuz otarmaq” məsuliyyəti qarşısında qalır. Müəyyən bir vaxt mənası daşıyan bu iki il təbii görünməklə Şeyx Sənanı “donuz çobanı” səviyyəsinə qaldırır.

Məlum olur ki, Şeyx Sənanın daxili dəyişmələri üçün lazım olan iki zaman ölçüsü – on il və iki il məsələlərin təbii inkişafını və axarını təmin etmək üçün H.Cavidə xeyli dərəcədə gərəkli zaman faktları olmuşdur.

H.Cavidin faciələri bu janrın tələblərinə uyğun olaraq ölümlə bitir. Lakin dramaturqu heç vaxt dəfn mərasimi maraqlandırmasa da, onun faciələrində məzarlıqdan məkan kimi istifadəyə rast gəlmək çətin deyildir: “Məzarlıq... imamzadə günbəzi... Onun yanında namaz qılmağa məxsus bir oda. Ətrafda məzarlar, yaşıl bir çinarla iki-üç sərvi ağacı. Ötədə – bəridə vəhşi güllər. Daha irəlidə yaşıl bir təpəcik... Buludlu səhər, uzaqdan, həzin-həzin çoban düdüyü çalınır. İki məzarçı məzar qazmaqla məşğuldur” (Cavid: 1984, III c., 29).

Maral, Afət, Knyaz, Cəlal kimi insanların və onlara bənzər neçələrinin ölümü məzarçıları maraqlandırmır. Birinci məzarçı deyir:

*“Biri izlər, biri dəhşətlə qaçar,  
Biri dovşan, biri qızmış canavar.  
Üç qarış torpaq ikən son yatağı,  
Bu didişmək nəyə lazım bu qadar”*

(Cavid: 1984, III c., 294).

H.Cavid məzarlıqdan istifadə edərək, ciddi bəşəri problem qaldırır. Bu məkan ictimai məzmun etibarilə yazıçı fikrini oxucuya çatdırmaqda mühüm rol oynayır. “Peyğəmbər”dəki məzarlıq isə başqa bir fikrin ifadəsi üçün lazım olmuşdur. Həmin səhnədə göstərilir ki, ərəb öz qızını diri-diri məzara basdırır:

*“İştə sus, yetər, bana*

*Qız övladı lazım degil”* (Cavid: 1922-1923, 50).

Dramaturq bu hadisələrin təqdimi ilə, mühafizəkar qanunların qadına münasibəti ilə barışmır və hətta ona kəskin etirazını bildirir.

Daha bir məzarlıq səhnəsinə də “Şeyda” pyesinin dördüncü pərdəsində təsadüf edilir: “Ətrafı sərvlərlə əhatə olunmuş bir xristian məzarlığı, səhnənin ucunda, məzarçıya məxsus bir oda, həzin günəş batmamış Mariya matəm əsvabında olaraq, ətrafı, üzəri əklillərlə, çiçəklərlə süslənmiş tazə bir məzar qarşısında dalıb gedib. Müller isə mütəəssir bir halda düşünüb durur. Bu sırada aşağıdakı türkü şikəstə havasında olaraq yaralı və tutqun bir ahənglə ətrafdan eşidilməyə başlar” (Cavid: 1958, 293). Bundan sonra dramaturq ən ciddi məsələlərdən birini burada təsvir edir. Öz ayağı ilə məzarlığa gələn Məcid əfəndi öldürülür. Mürəttiblər zülmkar sahibkardan öz intiqamlarını beləcə alırlar.

H.Cavid dramalarında tarix və tarixilik özü mühüm problemlərdən olmuşdur. Hətta Avropa və rus ədəbiyyatında romantik tarixi faciə “aparıcı janr olmadığı” (Акероv: 1982, 186) halda, XX əsr Azərbaycan romantizmində bu janr aparıcı mövqeyə qalxmış və Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığının ən son tədqiqatlarında da həmin məsələ xüsusi və ayrıca olaraq araşdırılmışdır (Исрафилoв: 1985, 41-48).

Lakin bədii zaman baxımından bizi daha çox maraqlandıran obrazların keçmişi haqqında olan məlumatlardır. Bu isə onu sübut edir ki, dramaturq qəhrəmanın tərcümeyi-halını verən za-



man müəyyən məqsədlər izləmişdir. “Şeyx Sənan” əsərindəki artıq xatırladığımız aşağıdakı parça bu qəbildəndir:

*“Səni annən doğurdu Turanda,  
Yaşadın bir zaman da İranda,  
Kəsb-i-irfan üçün, fəzilət için.  
Sonra İrani tərk edib gəldin,  
Ərəbistanı ixtiyar etdin”* (Cavid: 1982, I c., 152).

Sənətkarın özünün qarşısında da əsas məqsəd bu səfərlər deyil, məhz Şeyx Sənanın gələcək səfəri və deməli, gələcəyə doğru istiqamətlənən səfəridir.

“Uçurum”da isə Anjel öz keçmişini belə xatırlayır:

*“Mən öncə bir mələkdim,  
Yüksəklərdə uçardım.  
Parlaq bir yıldız kimi  
Ətrafa nur saçardım...  
Hər kəsi mələk sandım,  
Hər sevgiyə inandım,  
Xəlqə əyləncə oldum,  
Ah, bilmədim, aldandım”* (Cavid: 1982, I c., 136).

Burada da müəllifin yaradıcılıq vəzifəsi Anjelin keçmişindən danışmaq deyil. Əslində Anjel də öz keçmişinə o qədər maraq oymatmaq məqsədi izləmir. Obraz bu gününü və gələcəyini düşünür: Cəlalı ələ keçirmək, onunla yeni eyş-ışrətlərə dalmaq. H.Cavidin də bütün məqsədi Anjeli öz keçmişinə görə əsərdən ayırmaq, Cəlalıdan uzaqlaşdırmaq yox, bu iki obrazı daha da yaxınlaşdırmaq və bu yaxınlığın faciəli nəticələrini göstərməkdən ibarətdir. “Şeyx Sənan” əsərində Zəhra da öz keçmişini xatırlayır:

*“Altı ildir ki, zarü dərbədərim,  
Həm onundur məsərrətim, kədərim.  
Altı ildir əsirü mədhuşim,  
Onun eşqilə məstü bihuşim”* (Cavid: 1982, I c., 136).

Burada Zəhra özünün Şeyx Sənana sevgisini bildirir. Əvvəlki keçmişlərdən fərqli olaraq burada dəqiq vaxt da göstərilir: 6 il. Bir az sonra Zəhra Şeyx Sənana da açıqca deyir:

*“Altı ildir sənin əsirin ikən,  
İmdi biganəyimmi könlünə mən?”*

(Cavid: 1982, II c., 138).

Göründüyü kimi, altı il Zəhra üçün çox böyük rəqəmdir. O, bu illəri özünün sevgi şahidi kimi xatırlayır və bununla nəyəsə nail olacağına ümid edir. Onunla müqayisədə 6 il Şeyx Sənan üçün çox qısa, ömrün bir anıdır, hətta belə demək mümkünsə, yaşanılmamış illəridir.

Deməli, müəyyən bir zaman vahidi müxtəlif insanlar üçün müxtəlifdir. Bu müxtəliflik hər kəsin həmin zamanla bağlılığından yaranır. Belə ki, “Afət” pyesindən Qorxmazla Afətin dialoqunu xatırlamaq məsələyə bir az da aydınlıq gətirə bilər.

“Qorxmaz. Bir aydır ki, göydə idim, pək şairanə və gözəl günlər keçirdim.

Afət. Ah, bir ay, otuz gün. Otuz ildən uzun, otuz dəqiqədən qısa... Əvət, ölmək istəyənlər üçün pək, pək uzun... Sevmək və yaşamaq istəyənlər üçün çapuq, pək qısa...” (Cavid: 1982, II c., 137).

Vaxta, zamana münasibətin izahını müəllif Afətin dili ilə çox dəqiq vermişdir. Bu dəqiqlik isə yalnız obrazın dəqiqliyi deyil, bəlkə daha çox onun həyata bağlılığının meyarıdır. O ki qaldı Afətin bir ayı otuz günə bərabərləşdirməyi, otuz dəqiqəyə xırdalamağı, azaltmağı, otuz ilə böyütməyi və çoxaltmağı, bu, onun öz psixologiyasını, düşdüyü vəziyyəti oxucuya çatdırmaq üçündür. Həmin bərabərlik, azaltma və çoxaltma o vaxt Afət düşüncəsinə daxil olur ki, bu, Doktorun onu atdığı və Altunsaç ilə evlənməyə hazırlaşdığı ərəfədir. Hətta maraqlıdır ki, bir az əvvəl əsərdə həmin toya bir ay qaldığını Afət biləndə məhz elə beləcə deyir: “Bir ay sonra, otuz gün sonra, ah, nə qədər gec, nə

qədər çapuq! Bir ay otuz ildən daha uzun, otuz dəqiqədən daha qısaadır” (Cavid: 1982, II c., 136).

Deməli, buradan aydın olur ki, bu sözləri Afət Qorxmaza deyərkən, Qorxmazın bir ay kənddə qalmasından yox, məhz Doktorun bir ay sonra toy etməsindən danışmış. Yəni Afətin Qorxmaza dediyi “bir ay” zamanı Qorxmazın dediyi “bir ay” zamanı deyildir.

Cavid dramlarında hər hansı zaman faktı ya obrazları müəyyən məqsədə yaxınlaşdırır, ya da uzaqlaşdırır. Sənətkarın belə bir mövqeyi zamandan zəruri istifadənin nəticəsi kimi başa düşülməlidir. Yəni günlər, aylar və illər Cavid dramaturgiyasını heç də məkandan və ayrı-ayrı detallardan az müşayiət etmir. Əksinə, bəlkə müəyyən məqamlarda daha qüvvətli görünür. “Şeyx Sənan” faciəsinin obrazlarından biri olan Şeyx Sədra deyir:

*“Şeyx tərک eyləyib tamam bir yıl,  
Gəzib ətrafi olmadıq məyus,  
Dini təbliğə başladıq... əfsus!  
Bir də döndük, bulunca Sənanı,  
Gördük olmuş o bir donuz çobanı.  
İki gün yalvarıb rica etdik,  
Gecə-gündüz həp iltica etdik.  
Yenə rədd etdi... Baxdım olmuş əsir,  
Nə qədər yalvarılsa yox təsir”*

(Cavid: 1982, I c., 230).

İslam dinini yaymaq üçün şeyxlərin çıxdığı səfər müddəti yeni meyil doğurmuşdur. Hərgah Şeyx Sədralar öz dini mövqelərində qalmışlarsa, onlardan fərqli olaraq, Şeyx Sənan dini təbliğ məqsədindən uzaqlaşmışdır və yeni həyat astanasına çıxmaqdadır. Təbii ki, bu proses öz başlanğıcını səfər zamanından götürür. Əgər belə bir vaxt olmasaydı, yəqin ki, Şeyx Sənanın yeni mövqeyi aydınlaşmamış qalacaqdı.

Eynilə “Uçurum” əsərində Cəlalın Parisə səfər etdiyi zaman, onun xarakterini ətraflı şəkildə oxucuya çatdırır. Məlum olur ki, bu zaman Cəlalın Anjellə macərələrinin əsasına çevrilir.

Bəzən isə zaman vahidi bir obrazın deyil, bir neçə obrazın və deməli, bütün əsərin mahiyyətini təmsil edir. Belə ki, “Knyaz” pyesində Tiflisdə baş verən hadisələr iki ildən sonra Almaniyada davam etdirilir. Bu iki il nəyi meydana çıxarır?

Birincisi, Knyazın mənəvi puçluğu, saxta məğrurluğu aydınlaşır. Doğrudur, qəhrəmanın xasiyyətindəki bu cəhətlər Tiflisdə özünü müəyyən qədər göstərmişdir. O zaman Knyaz işçilərin xahişlərinə belə məhəl qoymur. Knyazın nəzərinə görə tütün fabrikasında işləyən işçilərin ciyərlərindən qan süzülse belə, bədənləri zəhərdən qurumuş skeletə dönsə belə, onlara güzəşt olmamalıdır:

*“Kin püskürən azğınlara yalnız,  
Dəhşətli ölüm vardır amansız!..”*

(Cavid: 1984, III c., 126).

Knyaz Tiflisdə hətta ona qulluq göstərən Marqonu da təhqirlərlə qarşılayır. Knyaz dayısı Solomona qarşı da kəskin mövqə tutaraq, “Bəli... knyaz qanı yox səndə...” (Cavid: 1982, II c., 126) – deyir.

Bütün bunlara baxmayaraq, Knyaz Almaniyada, məhz iki ildən sonra daha iyrenc şəkildə görünür. O, özü üçün daha böyük nifrət qazandırır. Belə ki, bu azgın insan qızı Lenaya eşq elan edir:

*“Mən könlümü verdim sana ancaq,  
Gəl işvəli afət, məni sən etmə oyuncaq.  
Bir busə ver ancaq şu dodaqdan,  
Güldən daha nazik o gözəl pənbə yanaqdan.  
Axşam da bərabər uyuruz, nazlı gövərçin,  
Əlbət bu xoş əyləncə səninçin”*

(Cavid: 1982, III c., 111).

Bu, artıq Knyazın ən böyük iyrəncliyi, mənəvi puçluğunun zirvəsi, saxta məğrurluğunun tənəzzülüdür.

İkincisi, hadisələrin iki ildən sonra Almaniyada cərəyanı Antonun dözümlülüyünü, əqidəcə möhkəmliyini meydana çıxarır. Doğrudur, Antonun da bu keyfiyyətləri hələ Tiflisdə olarkən görünməyə başlamışdı. Belə ki, Anton xalqa xidmət göstərməyi əsas vəzifə kimi müəyyənləşdirir. İşçiləri müdafiə edərək Knyaza deyir:

*“Ah, sönlüb məhv olacaqdır onlar,  
Mərhəmət yoxsa da bir qanun var”*

(Cavid: 1984, III c., 92).

Sonra Knyaz daha kəskin şəkildə bildirir:

*“Burda dursam da bir əldən nə gəlir?  
Eyib bil, er-gec azənlər əzilir”*

(Cavid: 1982, III c., 97).

Bütün bunlara baxmayaraq, Antonun Almaniyaya getməsi, Knyazla qarşılaşması onun səbatlı mübarizəsini təsdiq edir. Aydın olur ki, Anton öz əqidə və məsləkində sabit və dözümlüdür.

İki il müddəti Jasmənin də yeni keyfiyyətlərini aşkara çıxarır. Əgər o, Tiflisdə Knyazın əsiri kimi görünürdüsə, Berlin-də tamamilə dəyişilir. Jasmən öz azadlığını itirdiyini duyur və deyir:

*“Yetişir dinlədiyim son təhqir,  
Məni bıqdırdı şu altun zəncir.  
Knyazın yapdığı vəhşi qabalıq,  
Bir nəvaziş ki, çəkilməz artıq.”*

(yerdəki gül dәмətindən birini alar)

*“İştə bir xatirə qalsın məndən,  
Bu da çeynəndi, əvət, Jasmən də.  
Bir gülün yox deyil, əlbət, dəyəri,  
Bir tikəndən daha kəskin zəhəri”*

(Cavid: 1982, III c., 168).

Digər tərəfdən onu da qeyd etmək lazımdır ki, bütün bunları bir gün, iki gün içərisində vermək mümkün deyildi. Belə olduqda psixoloji hazırlıq məsələlərində sünilik və bayağılıq meydana çıxardı. Ona görə də əsərdə psixoloji inandırıcılıq zamanın bu cür inkişafı, hərəkəti ilə (yəni vaxt əldə edilməsi hesabına) mümkün olmuşdur. Beləliklə, bir daha təsdiq olunur ki, Hüseyn Cavid əsərlərində hadisələrin inkişafı ilə bağlı olaraq, müəyyən zaman vahidlərindən istifadə edirsə, bunlar zəruri və vacib amildir.

H.Cavidin “İblis” əsərində isə zaman xüsusi formada özünü göstərir. Bədi zaman burada sanki “görünməz” olmuşdur. Yəni pyesdəki hadisələr günün, ayın, ilin keçməsi ilə səciyyələnir. Elə ilk səhnələrdən əhvalatların – münasibətlərin inkişafını göy gurultusu müşayiət edir. Hadisələrin hərəkət müddəti həmin gurultunun hansı müddətə qədər davam etməsi ilə müəyyən olunan bir təəssürat yaradır. Təsadüfi deyil ki, remarkada “şimşək çaxışı” da xatırlanır (Cavid: 1982, II c., 8). Bu mənada “İblis”dəki hadisələr sanki bir günün, hətta bir saatin içərisinə sığdırılmışdır.

Başqa sözlə, pyesdə qoyulan məsələnin izahı və əsas ideyanın çatdırılması üçün bədi zaman şərtlik prinsipi ilə qısalılmışdır. Bu mənada “İblis”dəki zaman haradasa nağıllardakı zamana oxşayır.

## HÜSEYN CAVID VƏ FOLKLOR

### 1. FOLKLORA ELMİ MÜNASİBƏT

H.Cavidin həyat və yaradıcılığının əsas hissəsini özündə ehtiva edən XX əsrin birinci qərinəsi ədəbiyyat tariximizin ondan əvvəlki və sonrakı mərhələlərindən kifayət qədər seçilir və fərqlənir. Biz bu dövrü geniş xarakterizə etmədən belə bir məsələni qabartmaq istəyirik ki, həmin mərhələdə realizm və romantizm yanaşı yaşamışdır və bu yanaşılıq o dövr ədəbiyyatının ən ümdə keyfiyyətlərindəndir.

Şübhəsiz, romantizm və realizmin yanaşı yaşamasına təsadüf kimi baxmaq olmaz. Məsələ burasındadır ki, bir-birindən fərqli bu iki yaradıcılıq metodunun və iki ədəbi cərəyanın eyni dövrdə intişar tapması nə qədər mürəkkəb və gözlənilməz olsa da, bir o qədər reallıqdır. Söhbət ondan gedir ki, XX əsrin lap əvvəllərində yaşayıb-yaradan realist sənətkarlar – məsələn, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir və başqaları öz bədii əsərlərində həyat reallıqlarını, obyektiv gerçəkliyi daha kəskin formada əks etdirməklə, müxtəlif bədii üsullara istinadən canlandırmaqla gördükləri eybəcərlikləri və çirkinlikləri daha cəsarətlə tənqid edir və bununla da xalq qarşısında öz müqəddəs vəzifələrini yerinə yetirmiş olurdular. Həmin dövrdə yaşayan və fəaliyyət göstərən romantiklər – məsələn, H.Cavid, M.Hadi, A.Səhhət, A.Şaiq və başqaları isə mövcud cəmiyyətin problemlərinə gələcəyə üz tutmaq formasında, yəni daha çox arzu və istəklərini ortaya qoymaq üsulu ilə yanaşırdılar.

Aydınlıq yaratmaq üçün belə bir faktı xatırladaq ki, H.Cavidin müasirlərindən olan A.Şaiq lirik xalq yaradıcılığına münasibətini əsl romantik sənətkar kimi ifadə edir. Yəni onun elmi mülahizə və münasibətində müəyyən bir poetik ifadə tərzi

də açıq-aydın görünməkdədir. Bunun üçün aşağıdakı nümunəyə də diqqət yetirək:

“Ucsuz-bucaqsız qırlarda (səhralarda), yaşıl yamaclı yaylalarda yaşamış, bir çox müxtəlif tarixi və ictimai inqilab və keşməkeşlərə şahid olan xalqın bədii yaradıcılığı da özü kimi daşqın, coşqun və yaşadığı coğrafi mühit kimi geniş və əngindir. O, xalq həyatını və onun daxili aləmini olduqca geniş və ətraflı olaraq əhatə edə bilmişdir. Əski tarixi əsərlərdə öyrənə bilmədiyimiz xalq yaşayışının, xüsusən ailə həyat və quruluşunun bir çox mühüm cəhətlərini ancaq el yaradıcılığında tapmaq mümkündür”.

H.Cavidin müasirinin fikrinə görə, lirik el yaradıcılığını formalaşdıran və onun parlaq nümunələrini yaradanların ucsuz-bucaqsız çöllərdə yaşamaları və yaşıl yamaclı yaylalarda həyat sürmələri olmuşdur. Bu məqamda maraqlı olar ki, Hüseyn Cavidin “Uçurum” pyesindən bir parçanı diqqətə çatdıraq. Həmin parça A.Şaiqin dediyi məkanla – türk xalqlarının yaşadığı və ilhamlanaraq yaratdığı ucsuz-bucaqsız yerlərlə tam səsleşir. Pyesin əsas obrazlarından olan Yıldırım və Əkrəm diaלוqu belədir:

### **Yıldırım**

*Mən Firəngistanın şux həyatına*

*Yaxından aşına olmaq istərəm.*

*Bir qədər Parisdə qalmaq istərəm,*

*Cəlal isə çox maraqlı bir rəssam,*

*Əski, yeni lövhələri biltamam*

*Görüb bilmək, bir şey sezmək istəyir.*

### **Əkrəm**

*Əvət, bu çox gözəl düşüncə, lakin*

*Səyahətdən zövq alan bir türk için*

*Krım yalıları, İdil boyları,*

*Qafqaz dağları, şanlı türk soyları,*



*Birər sərgidir - seyrinə doyulmaz,  
Gənc bir rəssam üçün dəyərsiz olmaz.  
Həm nə həqiqi lövhələr, bilsəniz!  
Hər zövqü, hər qəlbi oxşar, şübhəsiz”*

(Cavid, II c., 1982:182).

Bu məsələnin davamı kimi qeyd edək ki, Hüseyn Cavidin Abdulla Şaiqlə birgə yazdığı “Ədəbiyyat dərsləri” kitabı 1919-cu ildə çap olunmuş və bizim ədəbi-elmi fikrimizdə yeni tipli ilk ədəbiyyat nəzəriyyəsi kitabıdır. Müəlliflər həmin kitabda şifahi xalq ədəbiyyatının xüsusiyyətlərindən, yaranma yollarından, həmçinin el ədəbiyyatı ilə yazılı ədəbiyyatın əlaqəsindən bəhs etmişlər. Onlar yazırlar: “*El ədəbiyyatının əksəri pək əski zamanlardan bəhs edər. Və bizə ulu babalarımızdan bir payan söylər. El ata-baba mirası kibi tanıdıqları bu ədəbiyyatı sevə-sevə hafizəsində saxlar və nəhayət, artıq ağızlarda az söylənməyə başladıqdan get-gedə zəifləyərək mövqeyini yazı ədəbiyyatına tərək edər*” (Cavid, 1919: 70).

Əslində bu mülahizə folklor nümunələrinin yaranması məsələsi barədədir. Göründüyü kimi, onlar bu məsələnin şərhində obyektiv mövqə nümayiş etdirmişlər. Yəni XX əsrin əvvəllərində bu mövzu ətrafında gedən mübahisələr, araşdırmalar onların da yaradıcılığına təsirsiz qalmamış və romantiklər bu məsələdə doğru və düzgün mülahizə yürütmüşlər.

Folklor nümunələrinin müəlliflik məsələsi barədə kitabda olan mülahizə də maraqlıdır. Ədiblər el ədəbiyyatı nümunələrinin ayrı-ayrı şəxslər tərəfindən yaradıldığını qeyd edir və göstərir ki, həmin müəlliflərin “*get-gedə ismləri unudularaq, yalnız söylədikləri sözlər xalqın hafizəsində qaldığından ağızdan-ağıza, nəsil-dən-nəslə keçərək, zəmin və zamana görə az-çox təgəyir və təbdil ilə xalq içində əsrlərə yaşamış və el onları mənimsəyərək kəndinə mal etmişdir*” (Cavid, 1919: 69-70).

Romantik sənətkarlar başqa məqalələrində olduğu kimi, bu kitabda da folklor nümunələrinin yaranması və formalaşması

məsələlərini düzgün mövqedən işıqlandırır. Onlar hər hansı bir nümunənin yaranmasında həm fərdi, həm də ümumi amilin aparıcı olduğu qənaətini tərdüdü etmədən irəli sürür və müdafiə edirlər.

Göründüyü kimi, folklor nümunələrinin yaranması və yaşaması, eyni zamanda onların müəlliflik məsələsi barədə H.Cavidin A.Şaiqlə birgə söylədiyi fikirlər bu sahədə ilk elmi qənaətlər baxımından xeyli dərəcədə diqqət və maraq doğurur.

## 2. “ŞEYX SƏNAN” FACİƏSİ VƏ “ƏSLİ-KƏRƏM” DASTANI

Əfsanəyə sənətkar diqqəti H.Cavid yaradıcılığında özünə kifayət qədər yer tutmuşdur. Əvvəlcə onu qeyd edək ki, H.Cavidin əfsanə ilə bağlı ən maraqlı əsərlərindən biri “Şeyx Sənan” faciəsidir. Lakin romantik sənətkar bu faciədən əvvəl Tiflisdəki Şeyx Sənan türbəsi önündə duraraq “Şeyx Sənan” şeirini yazmışdır. Müəllif həmin şeirdə Şeyx Sənana müraciət edərək onun oyanmasını istəyir:

*“Oyan, ey piri-xoşdil! Qalx, ayıl bir xabi-rahətdən!  
Qiyamətdir, qiyamət!.. Qalx, oyan, zövq al bu fürsətdən.*

*Mələklər göydən enmiş, feyz alırlar xaki-pakindən,  
Seçilməz imdi əsla məqbərin gülzari-cənnətdən”*

(Cavid, 1982: 77).

H.Cavid bu şeiri vasitəsilə Şeyx Sənan obrazına və onun adı ilə bağlı əfsanəyə öz rəğbətini bildirir. Şeirdən məlum olur ki, romantik sənətkar Şeyx Sənanı ən böyük məhəbbət simvolu hesab edir. Onun yaxından və hərtərəfli dərki ilə insanlar daha böyük mənəvi dəyərlərə sahib ola bilər:

*“Nədir mənası eşqin?!” söyləyənlər nerdə? Bir gəlsin,  
Görüb qüdsiyyəti-Sənanı, lal olsun xəcalətdən.*

*Məhəbbətsiz bütün mənayi-xilqət şübhəsiz heçdir;  
Məhəbbətdir əvət, məqsəd bu pürəfsanə xilqətdən”*

(Cavid, 1982: 77).

Beləliklə, romantik sənətkar “Şeyx Sənan” şeiri ilə bu mövzuda yeni bir əsər yazacağına imkan açmışdır. Onun nəzərinə, Şeyx Sənanın adı ilə bağlı əfsanə Leyli və Məcnunun adı ilə bağlı əfsanədən heç də əhəmiyyətsiz deyildir.

Ümumiyyətlə, Azərbaycan romantizmində əfsanəyə sənətkar diqqəti H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi ilə yeni zirvə qazanır. Bu barədə akademik Məmməd Cəfər çox düzgün olaraq yazır: “Cavid ... eyni əfsanənin mayasında olan reallığa yeni bir məzmun vermiş, əfsanəni təbliğ etmək istədiyi fikrə böyük insan məhəbbəti qarşısında milli və dini təəssübkeşlik heçdir, gücsüzdür ideyasına tabe etmişdir” (Cəfər, 1963: 185-186).

H.Cavidin bu əsəri ilə eyni adlı ərəb əfsanəsi arasındakı əlaqələr barədə ədəbiyyatşünas Zahid Əkbərov tədqiqat aparmış və bu yöndə irəli sürdüyü mülahizə və tezislər öz elmi gücünü indi də saxlamaqdadır (Əkbərov, 1977: 3-32). Həqiqət naminə demək lazımdır ki, H.Cavid faciənin mövzusunu “Şeyx Sənan” əfsanəsindən, onun variantlarından götürmüşdür. Lakin başqa bir cəhəti də unutmamaq olmaz. Bu da ondan ibarətdir ki, H.Cavidin həmin faciəsinin süjeti və obrazları ilə “Əsli-Kərəm” dastanının süjeti və obrazları arasında xeyli yaxınlıq vardır. Buna görə də, yalnız əsərin yazılmasında deyil, “Şeyx Sənan” əfsanəsinin seçilməsində belə “Əsli-Kərəm” dastanının müəyyən qədər rolu olmuşdur. Hətta yeri gəlmişkən qeyd edək ki, “Əsli-Kərəm” dastanı da başdan-başa dini təəssübkeşlik əleyhinə yazılmamışdırmı? Dastanda məhz “dini təəssüb bu iki gəncin saf, təmiz məhəbbətini nakam məhəbbətə çevirir” (Təhmasib, 1972: 278). H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi ilə “Əsli-Kərəm” dastanının müqayisəsi onlar arasındakı tam yaxınlığı təsdiq edir.

Hər iki nümunənin bir-birinə oxşarlığı ilk növbədə bədii təsvirlərdə özünü göstərir. Belə ki, hər iki qəhrəman – həm Kərəm, həm də Şeyx Sənan Tiflisə gəlib çıxırlar. “Əsli-Kərəm” dastanında Kərəmin Tiflisə gəlməsi belə təsvir edilir: “Toplaşanlar Kərəmə afərin söylədilər, Keşişin Tiflisdə olduğunu ona dedilər. Kərəmgil gəlib Kür çayının kənarına çıxdılar. Kərəm baxdı ki, iki gözəl Kür çayının kənarında seyr edir...Tiflis böyük, bunlar nabeləd. Az gəzdilər, çox gəzdilər, deyə bilmərəm, axırda gəlib bir qəhvəxanaya çatdılar.

Qəhvəxanada onlar Kərəmdən xahiş etdilər ki, Gürcüstanı tərif etsin. Kərəm onların sözünü yerə salmadı, aldı görək nə dedi:

*“Seyr elədim Gürcüstanın elini,  
Elləri var - bizim elə bənzəməz.  
Barlı bağçaları, qarlı dağları,  
Güləri var - bizim gülə bənzəməz.*

*Coşqun-coşqun çaylarını keçmişəm,  
Sərin-sərin sularını içmişəm,  
Kərəm deyər: dilbərlərin seçmişəm,  
Halları var - bizim hala bənzəməz”*

(Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 95-96).

İndi isə “Şeyx Sənan” əsərinin ikinci pərdəsinin əvvəlinə diqqət edək:

*“Qafqasiyada, imdiki Tiflis civarında kiçik bir dağ atayında mənzərəli bir yer... Bir tərəfdə kür nəhri, digər tərəfdə dağa doğru ucu görünməz əyri bir cığır nəzərləri oxşar. Qarşıda iki-üç çadır görünür. Müridlərdən bir neçə kişi çadırlardan çıxaraq əllərində dəsti Kürdən su gətirir...*

### **Şeyx Sənan**

*İştə Qafqas!.. səfalı bir məva!  
Allah-allah, nədir bu abü həva!?  
Nə qədər şairanə bir xilqət!  
Yerə enmişdir adətən cənnət.  
Bu tamaşaya qarşı hər insan,  
Məncə, büxtiyar olur heyran.  
Nə qədər dilruba yaşıl təpələr!  
Seyrə daldıqca ruhu cəzb etlər.  
Gülüşür pənbə, al, bəyaz güllər,  
Ötüşür hər tərəfdə bülbüllər.  
Ninni söylər kiçik sular xəndan,*

*Görünür hər tərəfdə bir orman.  
Qarlı, qartallı bir yığın dağlar,  
Ta uzaqlarda bəmbəyaz parlar...”*

(Cavid, II c.,1982: 45).

Açıq-aydın görünür ki, Kərəmin Tiflisi tərif etməyi ilə Şeyx Sənanın Tiflisə münasibəti arasında ciddi bir oxşarlıq vardır. Doğrudur, bu oxşarlığı, yəni hər iki obrazın müəyyən bir obyektə eyni münasibətini həmin obrazların əhvali-ruhiyyəsi ilə də izah etmək olar. Ona görə də Kərəm və Şeyx Sənanın təbiətə münasibətində kifayət qədər yaxınlıq vardır. Hətta onların deyimlərində bəzi təbiət obrazları da eyniyyət təşkil edir.

Kərəmlə Şeyx Sənanın – bu iki qeyri-adi aşiqin bir-birinə yaxınlığını və doğmalığını təsdiq edən faktlardan biri də onların öz sevgi və məhəbbətləri yolundan dönməzliyidir. Bu fikir, bu dönməzlik sadəcə olaraq, ümumi təsvirlərlə deyil, həmçinin onların öz dilləri ilə də oxuculara çatdırılır. Belə ki, Kərəm elə dastanın əvvəlindəcə söylədiyi “Ağlaram” rədifli qoşmada öz mövqeyini belə bildirir:

*“Hey ağalar budur sözün əzəli,  
Payız olar, bağlar tökər xəzəli,  
Dərd anlamaz bu yerlərin gözəli,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Dərdli Kərəm deyər: bu dərdim bitməz,  
Yarımın sevdası sərimdən getməz,  
Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram”*

(Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 81).

Kərəmin Əsliyə münasibəti o qədər dəqiq və aydındır ki, onun Əsliyə olan məhəbbəti o qədər coşqun və tükənməzdir ki, oxucu bu aşiqin öz sevgisi yolunda öləcəyinə belə şübhə etmir. Kərəmin “Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz” inamı və

məhəbbətdə dönməzliyi onu folklorumuzun möhtəşəm qəhrəmanlarından birinə çevirmişdir.

Məsələ burasındadır ki, eyni mövqeyi Şeyx Sənanın münasibətində də görmək çətin deyil. Onun münasibəti uzaqdan eşidilən bir türkünün sözləri ilə reallığa çevrilir:

*“Uca dağlar aşdım, ormanlar keçdim,  
Gözəllər içində bir gözəl seçdim,  
Mən o gündən yaradana and içdim,  
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan.*

*Mənim yarım al yanaqlı mələkdir,  
Tazə açmış sevimli bir çiçəkdir,  
Qəhr olsun o qəhrəman ki, dönəkdir,  
Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan”*

(Cavid, II c.,1982: 46).

Şeyx Sənanın daxili duyğusunun nəticəsi kimi meydana çıxan və əslində Şeyx Sənanın öz münasibəti kimi başa düşülən həmin mülahizələr (“Dünya gözəl olsa, dönməm yarımndan”) heç bir cəhətinə görə Kərəmin fikirlərindən (“Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz”) fərqlənmir. Əslində Şeyx Sənan da öz məhəbbətinə axıra qədər sadıq qalacağını əvvəlcədən bəyan edir.

Şeyx Sənan başqa bir məqamda isə öz dili ilə deyir:

*“Deyil əsla bir iştika, bu nida!  
Çünki ülvi Xumarın uğrunda  
Hər bəla mənə bir sədətdir,  
Hər cəfa sanki bir məhəbbətdir”*

(Cavid, II c.,1982: 86).

Bütün bunlar aydın sübut edir ki, Kərəm və Şeyx Sənan öz məhəbbətləri yolunda mübarizəyə hazırdırlar, yəni onları heç kəs və heç nə öz yollarından döndərə bilməz. Hər iki nümunədə də belədir: onlar öz sevgiləri uğrunda axıra qədər gedərək məhəbbət və sevgidə sədəqətin nümunəsini göstərirlər.

“Əsli-Kərəm” dastanının ən səciyyəvi yerlərindən biri Kərəmin haqq aşiqi olub-olmadığının sınaqdan keçirilməsidir. Belə ki, dastanda Kərəmin Əslinin ardınca çox yerləri dolaşdığı bir-bir göstərilir. O, nəhayət, Qeysəriyə gəlib çıxır və burada ona bəlli olur ki, Keşiş Kərəm haqqında Süleyman paşaya yalan və hədyanlar danışmış, hətta onu inandıraraq ki, Kərəm adlı aşiq naxələf bir adamdır. Süleyman paşa da keşişin dediklərinə inanaraq onunla dostlaşmışdı. Bu vəziyyəti Qeysəridə Əsli də Kərəmə belə söyləyir: *“Kərəm, atam səni Süleyman paşaya bərk çuğullayıb. Əgər o indi sənə burada olduğunu bilsə, yəqini ki, tutub zindana saldıracaq. Amma sən qorxma. Mən bir kağız yazım verim sənə, apar, ver Süleyman paşaya. Öz dərdini aç, dilnən də ona de. Bəlkə paşa rəhmət gəlib, məni atamdan alıb sənə verər”* (Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 147).

Bundan sonra Kərəmin vəzirə qarşılaşması olur. Vəzir Kərəmi və Sofini çox diqqətlə dinlədikdən sonra belə qərara gəlir ki, Kərəm haqq aşiqidir. O, bu barədə Süleyman paşaya da bildirir. Lakin buna Keşiş etiraz edir. Belə olduqda Kərəmin haqq aşiqi olub-olmaması məsələsinin yoxlanılması Süleyman paşanın bacısı Hüsniyyə xanıma tapşırılır. Hüsniyyə xanım bir neçə mərhələdə onu yoxlayır.

Birinci sınaq belə olur ki, *“Hüsniyyə xanım bir dəstə qıza eyni paltar geyindirib yaz bağçasına gətirdi, Əslini də bu qızların içində salıb, qardaşının hüsuruna qayıtdı. Hüsniyyə Kərəmdən xəbər aldı:*

*– De görüm, Əsli bu saat haradadı?*

*Kərəmə əyan oldu ki, Əsli bağdadı, özü də qızlardan xeyli aralı, məlul-məhzun dayanıb. Aldı Hüsniyyə xanıma görə Kərəm nə cavab verdi:*

*Xan Əslim baxça içində  
Gəzər zavallı, zavallı...*



*Qarşımızda ala gözün  
Süzər zavallı, zavallı...”*

(Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 152).

Bundan sonra Hüsniyyə xanım ikinci sınağı keçirir və Kərəmə üz tutaraq deyir ki, “*indi sənin gözlərini bağlayacağam, altı qız gətirib qabağından keçirəcəyəm. Hamısı bir boyda, bir libasda, üzləri də örtülü. Əgər onları da tanısan, doğrudan da haqq aşığısan. Belə də olur. Kərəm sazı götürüb qızları bir-bir nişan verir:*

*Altı qızın biri Banı,  
Altı qızlar, altı qızlar!  
Bizə məhəbbətin hanı?  
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri İnci,  
Gözəllikdə lap birinci,  
Qoynunda iki turuncu,  
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Püstə,  
Dərdinnən olmuşam xəstə,  
Qoy qədəmin sinəm üstə,  
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Ceyran,  
Olum gözlərinə heyran,  
Sizlə kaş sürəydim dövrən,  
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Xədcə,  
Qəddi əlif, beli incə,  
Gözəl görməmişəm səncə,  
Altı qızlar, altı qızlar!*

*Altı qızın biri Bəsdı,  
Gözləri canımın qəsdı,  
Bu dərdlər Kərəmə bəsdı,  
Altı qızlar, altı qızlar”*

(Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 153-154).

Göründüyü kimi, Kərəm həmin altı qızın adını da, gözəllik cizgilərini də bir-bir sadalayır. Bunu görəən Hüsniyyə xanım ona afərin deyir və yenidən sınağa çəkir. Üçüncü sınaq Kərəmdən Əslinin üzündə olan nişanların sayılmasıdır. Kərəm bunu da tam və dürüst yerinə yetirir.

Hüsniyyə xanımın dördüncü sınağı isə daha çətinidir: *“Kərəm sözünü qurtardı, düz gəlib dayandı Əslinin qabağında. Hüsniyyə xanım dedi:*

*– Aşıq, qız tanımaqda mahirsən. İndi bir işimiz qalıb. Bu gün səhər burada bir qərib ölüb. Yuyublar, kəfənləyiblər, qalıb basdırmağı. Gedək ona bir namaz qıl, torpağa tapşırıq, sonra sənin toyunu eyləyək.*

*Kərəm dedi:*

*– Baş üstə!*

*Hüsniyyə xanım fərraşlara əmr elədi ki, Kərəmi qəbiristana aparsınlar. Elə ki, Kərəmi apardılar, Hüsniyyə xanım paşaya dedi:*

*– Ölüb eləyən yoxdur. Bu mənim axırımı sınağımdır. Bir diri adamı kəfənə tutdurub, tabuta qoydurmuşam. Durun, siz də gedək. Əgər bu bilsə ki, kəfəndəki ölü deyil, ta haqq aşığı olmağına heç kəsin sözü ola bilməz.*

*Hamı Hüsniyyə xanımın bu tədbirinə afərin deyib, ayağa qalxdı, qəbiristana tərəf yola düşdü. Elə ki, gəlib çatdılar, Kərəm cənazəyə baxıb soruşdu:*

*– Deyirsiniz ki, mən namaz qılmalıyam. Ancaq bilmirəm ölü namazı qılım, ya diri namazı?*

*Paşa qəsdən özünü qəzəbli göstərüb dedi:*

*– Bu nə sözdü?*

*Kərəm dedi:*

– *Bu, o deyən sözdü ki, kəfəndəki hələ ölməyib, diridi.*

*Hüsnüyyə xanım yerindən dik qalxıb dedi:*

– *Afərin sənə, aşıq! Daha mənim sənə sözüm yoxdu. Sən doğrudan da haqq aşığı imişsən”* (Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 154-155).

Məsələ burasındadır ki, Şeyx Sənan da sınaq qarşısında qalır və onun da keçdiyi sınaqların sayı da məhz dördür. Hələ sınaqlar başlamamış Papasla (Keşişlə!) Şeyx Sənan arasında belə bir dialoq olur:

**Papas**

*O həmail nə öylə?*

**Şeyx Sənan**

*Qurandır.*

**Papas**

*İmdi isbat edib də gəl qandır!*

*Heç bu mümkünmü isəvi bir qız,*

*Bir müsəlmana varsın? Anladınız...*

**Şeyx Sənan**

*Birsə həqq, cümlə din də bir... naçar,*

*Xəlqi yalnız ayırmış azğınlar”*

(Cavid, II c.,1982: 67).

Şeyx Sənanla Papasın (Keşişin!) qarşılaşması və toqquşmasının səbəbi dini ayrışdırıcılıqdır, xristianlığın və müsəlmanlığın qarşı-qarşıya gəlməsidir. Yəni Şeyx Sənanın xristian qızı Xumara vurulması gələcəkdə baş verəcək ciddi problemlərdən xəbər verir. Eynən “Əsli-Kərəm” dastanında da belə bir ziddiyyət əvvəldən hiss edilir. Bu mənada Kərəm atasına deyir:

*“Dərdli Kərəm deyər firqətim qatı,*

*Kəskindi qılıncı, yüyürəkdi atı,*

*O İsəvi, mən Məhəmməd hümməti,*

*Atəşi sərindi qaldı, nə çarə?”*

(Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 77).

Beləliklə, aydın olur ki, bu iki klassik bədii nümunəni ortaq mövqeyə gətirən ən əlamətdar cəhət elə məhz inikas etdirilən məsələlərdən doğan ideya yaxınlığı və ideya qohumluğudur.

Papasın ilk sınağı aşağıdakı dialoqda ifadə edilmişdir:

**“Şeyx Sənan**

*Hər kəs uymuş Cahanda bir hissə...*

*(Papas şərab dolu qədəhi Platondan alıb Şeyxə verir)*

**Papas**

*İçiniz bu şərabi öylə isə.*

**Şeyx Sənan**

*Zatən onsuz da sərxoşam əlan...*

**Papas**

*Xayı, al iç, sözün deyilsə yalan.*

*(Şeyx Sənan pərəstişkaranə baxışlarla Xumarı süzərək, həmən qədəhi alıb içmək istər, lakin bir dürlü cəsarət edəməz və bir taqım mütərəddidanə vəziyyətlərdə bulunur. Ən nəhayət kəskin bir qərar ilə son damlasına varıncaya qədər içər)* (Cavid, II c.,1982: 67-68).

Beləliklə, Şeyx Sənan Papasın tələbi ilə şərab içir. Hətta belə onun tərəfdarlarının etirazlarına baxmayaraq, şərab içməkdə özünə cəsarət tapır və Papasa sübut etmək istəyir ki, Xumarın sevgisi qarşısında şərab içmək boş bir işdir.

Faciədəki ikinci sınaq isə belədir:

**“Papas**

*(Cibindən kiçik bir xaç çıxarıb Şeyxə verir)*

*Çox gözəl, şeyxim, al bu xaçı da as.*

**Şeyx Sənan**

*(alib asaraq, yarım qəhqəhə ilə)*

*İbn Məryəm asıldı darə, fəqət*

*Onu təkrarə varmıdın hacət?*

*Bumu İsanın ərşə meracı?  
Mən nəyəm imdi? Canlı dar ağacı!..*

**Şeyx Mərvan**

*Sənə layiqmidir bu iş, yahu?*

**Şeyx Sənan**

*İştə bir parçacıq gümüşdür bu,  
Bunu asmaqla bir üzük taxmaq  
Məncə, birdir, bir... anladınmı bunaq!''*

(Cavid, II c.,1982: 67).

Buradan aydın olur ki, Şeyx Sənan üçün xaç asmaq üzük taxmaq kimi bir şeydir. Yəni Şeyx Sənana görə bütün mətləblərin mahiyyəti formada deyil, məhz məzmunudur.

Üçüncü sınaqda isə Papas daha amansız hərəkət edərək Şeyx Sənandan Qurani yandırmağı tələb edir:

**“Papas**

*Məqsədin anlaşıldı çox rəna.  
İmdi Qurani al da yax...*

**Şeyx Sənan**

*Əcəba!  
Onu yaxmaqda varmı bir məna?  
(Hər kəsdə həyəcan və heyrət)*

**Papas**

*Fəzlədir həp bəhanə, üzr ancaq,  
Yaxacaqsan...*

**Şeyx Sənan**

*(Qurani çıxarıb verər)  
Al, iştə kəndin yax!*

**Ümum**

*Şeyx, Quran yaxılmaz!..*

**Şeyx Sənan**

*İllət var.*

**Şeyx Sədra**

*Susunuz, bəlkə başqa hikmət var!*

**Şeyx Sənan**

*Hökmi-Quran ilə ləbəd ucalır,  
Yaxılan həp kağız, mürəkkəbdir”*

(Cavid, II c.,1982: 69-70).

Burada da Şeyx Sənanın fikri aydındır. O bildirir ki, Qurani yandırmaqla əslində mürəkkəb və kağızı yandırmış oluruq, Quran isə məhv olmazdır.

“Əsli-Kərəm” dastanında olduğu kimi, “Şeyx Sənan” faciəsində də Şeyx Sənanın axırcı sınağı kifayət qədər gözlənilməzdir:

**“Papas**

*(Platona)*

*Daha bir çarə yox, nə istərsən  
O qaçırmaz boyun itaətdən.*

**Platon**

*Şeyxim, ancaq bir iş də yapmalısın,  
İki il tam donuz otarmalısın.  
(Hər kəsdə böyük bir həyəcan)*

**Şeyx Sədra**

*(Şeyx Sənana)*

*Xayı, artıq bu pək fəna təhqir,  
Səni ikrah üçün bu bir tədbir...*

**Şeyx Sənan**

*(Platona)*

*Onun eşqiylə mən ki dərbədərəm,  
Hər nə əmr etsəniz qəbul edərəm”*

(Cavid, II c.,1982: 71-72).

Beləliklə, Şeyx Sənan bu şərti də qəbul edir və bütün sınaqlardan çıxır.

İndi tam aydınlaşır ki, Kərəmin Əsli yolunda dözdüyü bütün cəfalara Şeyx Sənan da Xumarın yolunda dözür. Bu iki məhəbbət fədaisi arasındakı mənəvi yaxınlıqlar yuxarıdakı faktlarla sübut olunur və bunlar kifayət qədərdir. Lakin başqa bir

mühüm cəhət də vardır ki, həmin cəhət iki bədii nümunənin ortaq cəhətlərini ortaya çıxarmaq üçün yuxarıda sadaladıqlarımızdan az əhəmiyyət kəsb etmir. Bu da ondan ibarətdir ki, H.Cavid “Şeyx Sənan” faciəsində sanki “Əsli-Kərəm” dastanına (**bütövlükdə folklor!**) öz məhəbbət və rəğbətini bildirmək üçün yeri gəldikcə qoşma formasından istifadə etmişdir. Bunlardan biri “Dönməm yarımından” rədifli qoşmadır. Həmin nümunəni yuxarıda xatırlamışıq. Ancaq burada onu əlavə etmək lazımdır ki, H.Cavidin bu şeirində bədii dil kifayət qədər aydın, səlis və şirindir. Misralardakı axıcılıq, isti nəfəs onun yüzlərlə heca vəznində yazılan şeirlərdən heç də geri qalmadığını ortaya qoyur.

Daha maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, ikinci pərdənin ikinci səhnəsində verilmiş türkü də sənətkarlıq baxımından yüksəkdir və onu Azərbaycan ədəbiyyatının klassik qoşmaları ilə bir sırada görmək olar:

*“Uzaqlaşdım gülümdən, sevgilimdən,  
Ayrı düşdüm vətənimdən, elimdən,  
Həp sızlaram, bir şey gəlməz əlimdən,  
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram.*

*Çoxdan bəri nazlı yarı görmədim,  
Öpmədim, gül üzündən gül dərmədim,  
Gülər üzlə heç bir ömür sürmədim,  
Yar-yar deyib gecə-gündüz ağlaram”*

(Cavid, II c.,1982: 56).

Son dərəcə maraqlı faktır ki, “Əsli-Kərəm” dastanında da eyni əhvali-ruhiyyədə, hətta eyni rədifdə (**Ağlaram!**) olan belə bir şeir nümunəsi də vardır:

*“Aşdı getdi qarlı dağın ardına,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram,  
Heç təbiblər çarə etməz dərdimə,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Dağların burçusu mənə yurd oldu,  
Meşəsində aslan oldu, qurd oldu,  
Üç ay mənə çox böyük bir dərd oldu,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Uca dağ başında ötüşür quşlar,  
Maralım qaçıbdı, kimlər görmüşlər,  
Dərdimi anlamaz qara keşişlər,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Hey ağalar, budu sözün əzəli,  
Payız olar, bağlar tökər xəzəli,  
Dərd anlamaz bu yerlərin gözəli,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram.*

*Dərdli Kərəm deyər: bu dərdim bitməz,  
Yarımun sevdası sərimdən getməz,  
Yüz min öyüd versəz, biri kar etməz,  
Xan Əslim yadıma düşdü, ağlaram”*

(Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979: 81).

Bizcə, hər kəs bu poetik nümunələri müqayisə etməklə onlar arasındakı ideya-bədii oxşarlıqları asanlıqla ortaya çıxara bilər. Hər halda “Şeyx Sənan” faciəsinin və “Əsli-Kərəm” dastanının yaxınlıq əlaqələri qoşma janrı vasitəsi ilə də tədqiq edilə bilər.

Daha bir maraqlı cəhət ondan ibarətdir ki, H.Cavidin “Şeyx Sənan” əsərindəki heca vəznə ilə bağlı məsələlər bunlarla bitmir. Şair-dramaturq yeri düşdükcə gəraylı janrından da bəhrələnmiş və bəzi nümunələri də həmin janrdə yazmışdır. Qızlar və çocuqların Dəliqanlılarla üz-üzə gəlib oxuduqları şərqi buna parlaq nümunə ola bilər:



**“Qızlar və çocuqlar**

*(Aşağıdakı şərqi çalğıya uyduraraq hər bir yerdə söylərlər).*

*Əsər nəsimi-dilguşa,  
Gülər bahari-nəşəza,  
Çəmən, çiçək, günəş, hava,  
Cahanı xüldzar edər.*

**Dəliqanlılar**

*Səfalıdır çəmən, çiçək,  
Fəqət nə çarə eyləmək,  
Ki, hər baxışda bir mələk,  
Könülləri şikar edər.*

**Qızlar və çocuqlar**

*Məhəbbət əhli daima  
Olur bəlayə aşinə,  
Cəfaya etməz etinə,  
Nigarə can nisar edər.*

**Dəliqanlılar**

*Gözəllərin vəfası yox,  
Cəfası var, səfası yox,  
Bu sözlərin əsası yox,  
Nə etsə yarə, yar edər”*

(Cavid, II c.,1982: 53).

Eyni məqam dördüncü pərdədə də vardır. Orada da yenə Qızlar və çocuqlar Dəliqanlılarla şərqi oxuyurlar:

**“Qızlar və çocuqlar**

*Açmış bənövşə, sünbül,  
Xəndan olur qızıl gül,  
Ötdükə sanki bülbül,  
Rəqs etdirir xəyali...*

**Dəliqanlılar**

*Hərdəm günəş gülümsər,  
Süslər cahanı yeksər,*

*Məczub edən sərasər,  
Ənzari-əhli-hali.*

**Qızlar və çocuqlar**

*Dünya tərəblə dolmuş,  
Bir parça cənnət olmuş,  
Hər ruh nəşə bulmuş,  
Hər qəlb, açıq, səfali...*

**Dəliqanlılar**

*Hər gözdə bir məhəbbət,  
Hər üzdə bir səadət,  
Hər əhli-zövqü işrət,  
Sərməstü laübbali..."*

(Cavid, II c.,1982: 105).

Bu poetik nümunələr bir tərəfdən “Şeyx Sənan” faciəsi ilə “Əsli-Kərəm” dastanı arasında müəyyən paralellər aparmağa imkan verirsə, digər tərəfdən də H.Cavidin özünün heca vəzninə olan diqqət və marağını sübut edir.

### 3. HÜSEYN CAVID VƏ XALQ DRAMLARI

Məlum faktdır ki, XX əsr Azərbaycan romantikləri içərisində Hüseyn Cavid dramaturji yaradıcılığa xüsusi meyil göstərmiş, Azərbaycan dram sənətinin tarixini və poetikasını xeyli zənginləşdirmiş, həmçinin mənzum dramaturgiyanın əsasını qoymuşdur. H.Cavid dramaturgiyasının məhz klassik milli ənənə üzərində yetişməsi və yüksəlməsi onun ən səciyyəvi keyfiyyətlərindən biridir. Belə ki, H.Cavidin şeir və dramlarında çoxəsrlik Azərbaycan ədəbiyyatının bir sıra əlamətdar cəhətləri ilə yanaşı, xalq ədəbiyyatından qaynaqlanan, xalq təfəkkür tərzilə bağlı olan, xalq adət-ənənələri və məişəti ilə səsleşən xüsusiyyətlər də özünü göstərir.

“Kosa-gəlin”, “Keçəl”, “Xıdır Nəbi”, “Bic nöker”, “Əkəndə yox, biçəndə yox, yeyəndə orta qardaş”, “Kosa-kosa” kimi xalq dramları uzun əsrlərdən bəri yüksək tərbiyəedici keyfiyyətləri ilə insanların mənəviyyatına daxil olmuş, onların bədii zövqünün inkişafında mühüm rol oynamışdır. Görkəmli folklorşünas Təhmasib Fərzəliyevin dediyi kimi, “dram – xalq tamaşası başqa xalqlarda olduğu kimi, Azərbaycanda da tarixin ayrı-ayrı mərhələlərində əmək, ibtidai yaşayış, qədim adət-ənənələrə əsaslanaraq yaranmış və hər bir tarixi dövrdə yeni məzmun, yeni məna kəsb edərək formalaşmışdır” (Fərzəliyev, 1987: 3).

Eyni zamanda xalq dramları yazılı ədəbiyyatın, peşəkar teatrın inkişafında böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bu mənada H.Cavidin “Topal Teymur” və “Səyavuş” pyeslərində xalq dramlarından sənətkarlıqla istifadənin klassik nümunəsi ilə tanış oluruq. Tarixi-ədəbi faktlar göstərir ki, hökmdarların sarayında əyləncə və gülüş yaratmağa qadir təlxəklər və məsxərəçilər saxlanmışdır. Onlar müəyyən vaxtlarda oyun çıxarar, kimisə

məsxərəyə qoyar və saray əyanlarını güldürərmişlər (Şərq xalqlarının lətifələri, 1982: 3-6).

Bəzən isə həmin oyunlar birbaşa teatr səciyyəsi daşıyırdı. “Topal Teymur” əsərinin süjetində də belə bir xətt mühüm yer tutur.

Dramın ilk remarkasında, yəni surətlərin təqdim edildiyi yerdə Yıldırım Bəyazidin sarayında “qısa boylu, kiçik yapılı bir masqaraçı” Cücə obrazının olduğu göstərilir. Reallıqda isə bu obraz üçüncü pərdənin əvvəlində pyesə daxil olur: *“Bursada Yıldırım Bəyazid sarayında süslü bir salon, Gecə... Hər tərəf şamlarla donatılmış... Bir guşədə çini saxsıda hənuz açılmamış hərdəmbahar gülü gözə çarpar. Yeni doğmuş ayla yıldızlar da uzaqdan görünərək şairanə bir mənzərə arz edər. Ucaboylu hərəm ağası qara ərəb Nazim əllərini köksündə çarpaz edərək düşünüb durur... Sultanın nədimlərindən qısaboylu, ufaq cüssəli bir masqara – Cücə Əmir Teymur qiyafətində daxil olur. Səssiz addımlarla arxa tərəfdən hərəm ağasına yaxlaşır. Ayaqlarını yerə vuraraq hoppanar, ta ənsəsinə (peysərinə) dadlı bir sillə eşq edər”* (Cavid, III c.,1984: 119).

Cücə barədə remarkada verilən bu təqdimat qısa olsa belə onun şəxsiyyəti haqqında, onun bədii funksiyası barədə müəyyən təsəvvür yaranmasına imkan verir. Birincisi, dramaturqun Cücə ilə Nazimin boyundakı təzadı kifayət qədər qabartması təsadüfi deyil. Cücənin qısaboy, Nazimin isə ondan kəskin şəkildə fərqlənən ucaboy (uzundraz!) olması müəllif tərəfindən təsadüfən nəzərə çarpdırılmır. Çünki onların boyları ilə bağlı olan kəskin təzad (uzun və qısa!), yəni boy ölçüsündən irəli gələn disharmoniya – harmonikliyin pozulması istər-istəməz oxucu və tamaşaçıda ciddi bir gülüş yaradır.

İkincisi, Cücənin hərəkətləri onun yumoristik bir obraz kimi əsərə daxil olmasını deməyə əsas verir. Ona görə ki, Cücə Əmir Teymurun libasını geyməklə (cüssəsiz bir adamın hökmədar libası geyməsi!) və qəfildən hoppanaraq Nazimin peysərinə

sillə çəkməsi bu obrazın komikliyi barədə müəyyən təsəvvür yarada bilir.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, xalq gülüşünün ideya-estetik məsələləri folklorşünas alim Muxtar Kazımoğlunun ayrıca tədqiqatında geniş təhlil edilmiş, Azərbaycan folklorunda gülüşün genezisi və poetikası ilə bağlı elmi-nəzəri müddəalar ümumiləşdirilmişdir (Kazımoğlu, 2006).

“Topal Teymur” pyesində Cücənin gülüş yaratmaq funksiyasının təsdiqi Nazimlə Cücənin dialoqunda öz reallığını və təsdiqini daha konkret formada tapır:

**Nazim.** *(dixsinir, qızar, Cücəni yaxalamaq istər). Ah, azğın Cücə! Sapqın Cücə!*

**Cücə.** *(qaçar, bir guşədə istehzalı qəhqəhələrlə hoptanaraq) Əfv edərsən, Nazim ağa! Mən Cücə, sən qara qurbağa...*

**Nazim.** *(daima sözləri ərəb şivəsinə uyğun bir tərzdə çəkərək, qızğın bir tövr ilə) Allah, allah! Sən artıq hədyan edirsən.*

**Cücə.** *Rica edirəm ağzını pozma! Qarşıdakı Cücə deyil, bəlkə cahangir bir xaqandır.*

**Nazim.** *İstər xaqan ol, istər şeytan. Ancaq həddini aşma, anladınmı?*

**Cücə** *(sırtaraq). Bağışla. Nazim ağa, azacıq sapındım.*

**Nazim.** *Allah, allah! Bir boyuna bax da, utan, adətə mətbəx dovşanlarına bənzəyirsən.*

**Cücə.** *Əfəndimiz həzrətləri də tam mənası ilə kəlisə nərdivəni... Qamətinə qurban olum, bir az da uzansan allahdan xəbər gətirəcəksən.*

**Nazim.** *Allah, allah! Sən nə zəvzək həriflərsən, heç Məhəmməd ümməti də kəlisə nərdivəninə bənzədilərmisi?*

**Cücə.** *Bağışla, bilmədim. Sən müsəlman bir ərəbsən, minarəyə daha çox bənzərsən; çünki başının boşluğu, boyunun ucalığı, qəlbinin ayrılığı minarədən seçilməz” (Cavid, III c., 1984: 119-120).*

Əvvəlcə Cücənin öz-özünü və öz dili ilə “xaqan” adlandırması onun hərəkətləri və boy-buxunu ilə təzad təşkil edir. Nazim üçün də bu gözlənilməzdir və onu mətbəx dovşanına bənzədir. Bunun müqabilində Cücə “qara qurbağa” adlandırdığı Nazimə yeni “epitətlərlə” – “kəlisə nərdivanı”, “minarə”, daha sonra “əqli topuğunda olan qaz”, “uzunqulaq” kimi sözlərlə cavab verir. Bu dialoqun özü isə bütövlükdə qısa, lakin mənalı bir məzhəkəni xatırladır.

Cücənin səhnəyə hansı formada gəlişini isə sədri-əzəm Əli paşa ilə Teymurun söhbəti həll edir:

**“Əli paşa.** *Hanya, bizim Cücə nerdə? O hər axşam məşhur bir hökmdar qiyafətində çıxırdı.*

**Yıldırım.** *Nazim ağa! Cücə nerdə?*

**Nazim.** *Bu saat (əyilir, çıxır).*

**Yıldırım.** *Gəlsin, baxalım, nə oyun çıxarır.*

**Əli paşa.** *Mən istərdim ki, İspaniya kralı Üçüncü Henrix qiyafətində gəlsin, çünki o Teymura qarşı çox yaltaqlıq edir. Hətta elçilər göndərir, onunla ticarət müahidələri yapır.*

**Yıldırım.** *Zənnimcə, Teymurun özünü yamsılarsa, daha xoş, daha məqbul...”* (Cavid, III c.,1984: 123).

Beləliklə, Teymura yaltaqlıq edən İspaniya kralı Üçüncü Henrix yox, məhz Teymurun özü – Yıldırım Bəyazidin seçimi konkret və aydındır. Bu seçimlə o, rəqibinin dostunu deyil, rəqibinin özünü gündəmə gətirir. Belə bir seçim isə bir tərəfdən Yıldırım Bəyazidin kim və nə haqqında düşündüyünü aşkarlayırsa, digər tərəfdən də Cücəyə öz bacarığını göstərməyə kifayət qədər imkanlar açır. Bu imkanlardan biri Üçüncü Henrixdən fərqli olaraq Topal Teymurun fiziki şikəstliyidir: *“Cücə özünü izləyən iki masqara qiyafətli arxadaşılə bərabər Teymur qiyafətində daxil olur. Ağır və komikcə addımlarla **axsayaraq** (Qabartma bizimdir - Kamran Əliyev) onlara doğru irəliləyən və bir heykəl kimi qarşılarında dikilib durur”* (Cavid, III c.,1984: 123).

Beləliklə, səhnə içərisində səhnə meydana çıxır. Daha əhəmiyyətli isə odur ki, bu “daxili səhnə” hər hansı bir klassik dramaturqun (məsələn, Şeksprin!) əsərindən deyil, xalq tamaşasından, xalq oyunundan götürülmüşdür. Deməli, H.Cavid yaradıcılığında müasir düşüncə tərzilə xalq təfəkkürü qovuşuq halına gəlir.

Cücə son dərəcə təcrübəlidir. O, yaxşı başa düşür ki, Yıldırım Bəyazidin xoşuna gəlməkdən ötrü Topal Teymurun canlı bir obrazını yaratmalıdır və bu obraz kifayət qədər gülüş doğurmalıdır. Ona görə də Cücə fiziki hərəkətlərindən başqa əsas diqqəti mənaya, yəni Topal Teymurun adından deyilmiş sözlərə yönəldir. Bu sözlər Yıldırım Bəyazidin gözləri qarşısında lovğa bir qəhrəman tipini yada salır və canlandırır:

*“Mənə xaqanlar xaqanı, Turağay oğlu Teymur derlər. Mən Yeşil şəhərdə dünyaya atıldım, Səmərqənddə nəşvü nüma buldum. Babam Barlas qəbiləsinin hökmranı, özüm Gürqan nəslinin baş qəhrəmanı...”* (Cavid, III c.,1984: 123). Cücənin bu çıxışından sonra Yıldırım Bəyazid *“Eşq olsun, eşq olsun!”* sözlərini deməklə əslində bir tərəfdən Cücəni həvəsləndirirsə, digər tərəfdən də xalq tamaşasının obrazlarından birinə çevrilərək iştirakçı olur.

Cücə yenə öz monoloqunu davam etdirir:

*“Mən on iki yaşında ikən özümdə bir fərasət və böyüklük duymağa başladım. Mənimlə görüşənləri ciddi bir vüqar və hörmətlə qəbul edərdim. On səkkiz yaşında minicilik və ovçuluğa həvəs etdim. Vəqtimin çoxunu Quran oxumaqda, şahmat oynamaqda və at oynatmaqda keçirdim. Sonra Əmir Qazana yanaşdım, Hüseyn Kürd ilə savaşdım. İlyas Xocaya qoşdum, vəzirilə pozuşdum. Oradan uzaqlaşdım, türkmənlərə əsir düşdüm. Sonra bir çox arxadaşla buluşdum. Bulicistanla vuruşdum. Gah qalib gəldim, gah məğlub oldum. Ayaqdan bir yara aldım, iştə böylə axsaq qaldım (Axsayaraq yürür, kəskin*

*bir ahənglə). Əvət, mənəm yaralı aslan, mənəm Topal Qaplan”* (Cavid, III c.,1984: 123).

Aydın görünür ki, Cücə həm dediyi sözlərlə (mənəm-mənəmlik, lovğalıq!) və həm də etdiyi hərəkətlə (axsayaraq yüyürür!) gülüş yaradır və onu daha da həvəsləndirmək üçün “yanındakı masqaralar istehzal narın və sürəkli qəhqəhələrlə güllürlər”. Eyni zamanda Yıldırım da bu məsələyə qoşulur:

**“Yıldırım.** *Sonra nə oldu? Söylə, baxalım, sonra?*

**Cücə.** *Sonra Kətləri boğdum, Cığatay elini Mavəraün-nəhrdən qovdum. Qurultay çağırdım, sözümü keçirdim. Bəlx şəhərinə vardım, Əmir Hüseynin işini bitirdim. Təkrar Səmərqəndə döndüm. Əmir elan olundum. Qəmərəddinlə çarpışıb qalib gəldim; qızı Dilşad ağayı aldım. Xarəzmə girdim, qələlərini devirdim. Azərbaycan qucağıma atıldı, Kürdüstan təslim olaraq qurtuldu, Ermənistan və Gürcüstan xərəcgüzarım oldu. Qaraqoyunlular üsyan etdi, ayaq altında əzildi. Şah Mənsur tüğyan etdi, bir anda başı kəsildi. (Son dərəcə məğrur.) Əvət, mən cahangir dahi!.. Mənəm hər b Allah!...”* (Cavid, III c.,1984: 124).

Cücə yenə də Topal Teymuru lovğa bir qəhrəman kimi göstərmək vasitəsi ilə gülüş yaradır və “masqaralarda istehzal qəhqəhələr eşidilir”. Amma burada başqa bir cəhət də ondan ibarətdir ki, müəllif Cücənin nitqini sürətləndirmək, yəni qısa cümlələri tez-tez demək vasitəsilə də (kino lentinin sürətli hərəkətini xatırlayın!) gülüş yaradır. Cücənin fərqli bir nitqə malik olduğunu təsəvvürümüzdə canlandırmaq üçün əvvəlki səhnələrin birində Topal Teymurun özünün Cücənin danışdığı məsələlərə münasibətini xatırlamaq yerinə düşər. Belə ki, Teymur Yıldırımın ona göndərdiyi məktubla tanış olduqdan sonra deyir:

*“Ah, saymazlıq və soyuqluq... Nə böyük cəsarət!.. Mən ondan qardaşca məhəbbət bəslərkən iştə aldığım cavab! Qara Yusiflə Əhməd Cəlayir məni gözəl tanıyırlar, fəqət Yıldırım!.. Yıldırım isə şərab düşkünü... Zərər yox, o da ayıldıqdan sonra*



*tanıyar. Mən İrana ayaq basdım, ən böyük cəngavərlər qarşımda durmayıb Mazandaran çaqqalları kimi ormanlara qaçdılar. Moskvaya hücum etdim, rus knyazları qorxudan şimal ayıları kimi ürküşüb dağılmağa başladılar. Hindistana yürüdüm. Sultan Mahmud ordusu Qanq nəhri kənarındakı qaplanlar kimi oxlarıma şikar olub diz çökdülər. Əvət, bir gün gələr ki, məğrur Yıldırım da paytaxtı Bursada Topal Teymuru qarşılar və o zaman... işdə o zaman sərxoşluğun nəticəsini və mənim kim olduğumu haqqilə anlar” (Cavid, III c.,1984: 107).*

Elə bir izahata ehtiyac yoxdur ki, Topal Teymurun bu nitqi ilə onu yamsılayan Cücənin nitqi arasında kifayət qədər fərqlər vardır. Bu fərqlərin ən başlıcası Cücənin nitqindəki sürətlilikdir ki, o da yalnız gülüş doğurmaq məqsədilə yaradılmışdır.

“Topal Teymur” əsərindəki bu “daxili səhnə”nin axırında Topal Teymur sözün tam mənasında xalq tamaşasının əsl iştirakçısına və hətta sual verib cavab istəyən “baş” qəhrəmanına çevrilir:

**“Yıldırım.** *Sonra... Daha sonra?*

**Cücə.** *Mən dövlətimi təhəmmül və müriyyətlə idarə etdim. Xəlqi ümid ilə qorxu arasında tutdum. Bir çox nifaqlara rast gəldim, əziyyət və möhnətlər çəkdim, acı sözlər və töhmətlər eşitdim. Fəqət məni tənqid edən azğın, qəlbi kor cahillərə əhəmiyyət belə vermədim. Yalnız çalışdım, təşəbbüs və fəaliyyətimlə hər kəsi susdurmağa müvəffəq oldum. Hər işdə vətəndaşlarımla müşavirə etdim. Xain və fitnəçi vükəlayı yanıma uğratmadım. Daima niyyətimdə əsalət və nəcabət, əqil və kəyasət aradım. Daima ordu və rəiyyətin əhvalını eyiləşdirməyə çalışdım.*

**Yıldırım.** *Ya bu tökdüyün qanlara, bu qopardığın tufanlara nə məna verəlim?*

**Cücə.** *Mən həq və ədalət nümayəndəsiyəm. Əgər bir məmləkətdə zülm və istibdad güclənirsə, kənarında baxıb duramam. Xəlqin əmniyyəti üçün zülmün kökünü qazmaq və o məmləkəti uslandırmaq istərəm. İşdə buna görədir ki, Xorasana*

*girdim, bütün İrani devirdim. Moskva tərəflərini sardım, Hindistana vardım. Əvət, mənəm böyük Teymur... Mənəm sarsılmaz imperator!..”* (Cavid, III c.,1984: 124).

Maraqlıdır ki, xalq dramlarında bu cür masqara oyunları vasitəsilə hökmdarların özünü də məsxərəyə qoyurlar. Belə ki, Sultan Mahmud sarayındakı Təlxək öz çıxışları ilə çox vaxt sultana qarşı dayanar və onu “yüngülvarı” tənqid etməklə gülüş yaradarmış. Bu cəhəti eynən H.Cavidin “Topal Teymur” əsərində də görürük. Belə ki, xalq tamaşasının iştirakçısı olan Yıldırımın Cücənin söhbətinin davamı məhz bu məsələ ilə bağlıdır:

**Yıldırım.** *Haydı, al, mələyin içdiyi bu qədəhi yuvarla!*

**Cücə.** *(qədəhi alır). Yaşasın həşmətli Serb kralının həmşirəsi Meliça! (Şərabı burnunun üzərindən tökiir.)*

**Yıldırım.** *Nə yapırsan, şaşqın hərif! Sən hənuz şərab içməsinidəmi öyrənəmmədin?*

**Cücə** *(Yıldırımın mənalı baxışlarla süzərək). Mən əsirətdən yetişmə bir çoban oğluyam. Nə etməli, imdiyə qədər ancaq qımız və ayran içməsinini öyrənə bildim.*

**Yıldırım.***(ətrafə). Acı bir kinayə!*

**Cücə.** *Bu yaxınlarda bir serb qızı alacayım, işdə o zaman şərab içməsinini də ondan öyrənərəm. (Əli paşanı mənalı bir baxışla gözdən keçirir). Hətta bir taqım siyasilər kimi, namaz qılarkən belə sərxoşluqdan vaz keçməyəm.*

**Əli paşa.** *(ətrafə). Ah, təhqir ha? (Cücəyə, sinirli) Azğın hərif, sən artıq həddini aşırısan.*

**Yıldırım.** *Zərər yox, o, bu gün çox nəşəlidir, xatirini qırma! Yalnız səninlə deyil, mənimlə də əylənir. (Cücəyə) Mənə bax, Cücə! Mənmi eyi hökmdaram, Teymurmu?*

**Cücə.** *Aman veriləmi?*

**Yıldırım.** *Söylə!*

**Cücə** *(sırtaraq Yıldırımın qucağına). O, dəlidir, sən də abdal” (Qəhqəhəylə gülər.)”* (Cavid, III c., 1984: 127).

Bu səhnədən bəlli olur ki, masqara çıxaran Cücə nəhayət-də Yıldırımın özünə sataşır və onu “abdal” – axmaq adlandırır. Əslində o, tabeçiliyində olduğu hökmdarı yalnız belə bir vasitə ilə - gülüş və məzhəkə ilə tənqid edə bilərdi.

Hüseyn Cavidin “Səyavuş” faciəsində isə başqa bir xalq dramının xüsusiyyətlərindən istifadə olunmuşdur. Həmin xalq dramı “Kosa-kosa” oyunudur. Adətən, qışın çıxması və yazın girməsi ilə bağlı olan bu xalq dramında kosanın və keçəlin ümumiləşdirilmiş obrazı yaradılmışdır. Şübhəsiz, Kosanın hazırlanıb “adam içərisinə” çıxarılmasının özü bir maraqlı hadisədir: “Cavanlar bir yerə toplaşirlar, bir nəfər zirək, hazırcavab oğlana tərsinə kürk geyindirirlər, üzünü möhkəm-möhkəm unluyurlar, başına bir uzun motal papaq qoyur, ayaqlarının altına ayaq formasında ağac sarıyırlar. Boynuna zınqrov salır, paltarının altından qarnına yastıq bağlayır, bir çömçəni qırmızı bəzəyib əlinə verir, qapı-qapı gəzdirib oynadaraq pay toplayırlar” (Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. Xalq ədəbiyyatı, 1982: 255-256).

Yuxarıda deyilənlər tamaşaya hazırlıq mərhələsidir. Bu deyilənlərin özünü həyata keçirmək, yəni Kosanı tamaşada çıxış edəcək aktyor vəziyyətinə gətirməyin özü ciddi bir hadisədir. Bundan sonra Kosanı gəzdirə-gəzdirə mahnı oxuyurlar:

*Ay kosa-kosa, gəlsənə,  
Gəlib salam versənə,  
Çömçəni doldursana,  
Kosanı yola salsana.*

Beləliklə, ev-ev gəzir, mahnı oxuyur, pay yığırlar. “*Belə-belə bütün evləri gəzir, yığıqları şeyləri düzəlttikləri evə gətirir, şənlik keçirirlər.*”

*Sonra iki nəfər kosa olur. Hərəsinin qarnına bir yastıq bağlayırlar. Əllərinə isə yekə ağac verirlər. Keçi donuna salınmış bir adamı ortaya çıxarırlar. Keçinin yanında da bir adam olur. Kosalardan biri bu adama deyir:*

– *Qardaş, bu keçini satırsanmı?*  
– *Bəli, satıram.*  
– *Neçəyə verirsən?*  
– *Yayda lopuğa, qışda topuğa.*  
– *Yaxşı, razıyıq, yayda gəlib lopuğunu alarsan, qışda da topuğunu.*

*Kişi keçini kosalara verib gedir. Kosalardan biri deyir:*

– *Keçi mənimdi.*

*O biri deyir:*

– *Yox, mənimdi.*

*Bunların davası düşür, bir-birinin qarnına ağacla buda-  
mağa başlayırlar, Hansı kosanın qarnına ağac dəyirsə, o, yerə  
yıxılıb yenə ayağa qalxır” (Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitab-  
xanası, 1982: 258).*

Kosanın yerə yıxılması şərti olaraq onun ölümü deməkdir. Xalq dramında da Kosanın ölümü ilə insanlar qışın qurtarması və yazın gəlməsi ideyasını ortaya qoymuşlar. Kosanın axırda ölməsi ilə əlaqədar olaraq camaat sevinir və şadyanalıq edir. H.Cavidin “Səyavuş” əsərində də xalq dramının məhz bu xüsusiyyəti öz əksini tapmışdır.

Faciədən məlum olur ki, Səyavuş Keykavusun sarayında olarkən, atasının ikinci arvadı Südabə onunla zövq və səfa keçirmək istəyir:

**“Südabə**

*(əli köksündə)*

*Aman, dur!*

*Səbir edəməm qovğa sözü gəlincə*

**Səyavuş**

*Uca ruhlu ana, qəlbin nə incə?*

**Südabə**

*Bir yaşdayıq, insaf edib baxsana,*

*Ana deyil, yalnız vurğunam sana.*

*(Birdən-birə sarılır)*

**Səyavuş**

*(şaşqın bir halda geri çəkilir)*

*Sən xəstəsən...*

**Südəbə**

*Söylə, təbibim hanı?*

**Səyavuş**

*Səndə vardır azğın bir əqrəb qanı,*

*Ehtiras alovu yıxmasın səni...*

**Südəbə**

*Söndür o atəşi, sevindir məni!*

*Yoxsa... o atəşdə özün yanarsan,*

*Məhv olurkən bu xoş günü anarsan.*

**Səyavuş**

*Ölümdən qorxmayır Keykavus oğlu,*

*Xəyanət ləkəsi daha qorxulu!..*

**Südəbə**

*(diz çökərək)*

*Bir busə ver mənə.*

**Səyavuş**

*(qolundan tutub qaldırır)*

*Yetər bu zillət!*

**Südəbə**

*Sənin, həp varlığım sənin...*

**Səyavuş**

*Rəzalət!*

**Südəbə**

*Gözəlliyə qarşı kordur gözlərin.*

*Bax, eyi bax!..*

*(Sinəsini açar)*

**Səyavuş**

*Əvət, gözəl hər yerin,*

*Lakin, əfsus, mənim gözümdə çirkin!..*

**Südəbə**

*Təhqir etsən belə buraxmam səni.*

*(Sarıılır)*

**Səyavuş**

*(itələyir)*

*Çəkil, ehtirasın qara yelkəni!*

*Sən nəsən? Bir heç, bir şərəf xırsızı,*

*Vəhşi Suriyanın uğursuz qızı!”*

(Cavid, III c., 1984: 272-274).

Bu dialoqdan da görüldüyü kimi, Sədabə ilə Səyavuş arasında kəskin ziddiyyət, konflikt yaranır. Müəyyən bir məsələdə fikir müxtəlifliyinə malik olan hər iki obrazın qarşılaşması bununla bitmir. Təpədən dırnağa qədər vəhşi bir ehtiras içərisində boğulan Sədabə Səyavuşdan intiqam almaq istəyir. O, ikinci pərdənin sonunda acı qəhqəhələrlə deyir:

*“Get, Sədabə çox inlətdi*

*Sənin kimi arslanları.*

*Önümdə çox sönüb getdi*

*Dəhşət, zəfər vulkanları.*

*(Vurğun baxışla uzaqlara)*

*Ya Səyavuş!? Hər könüldə*

*Çınlar durur onun səsi.*

*(Son dərəcə kinli)*

*Məndən qaçsa belə, əldə*

*Gəlməlidir cənazəsi!..”*

(Cavid, III c., 1984: 305).

Belə bir çirkin niyyəti olan Sədabə bundan sonra Səyavuşu ram etmək yox, məhv etmək, öldürmək haqqında düşünür. Bunun üçün Çindən gəlmiş Kosanı və Rəqqasəni onu öldürmək üçün göndərir. Kosa və Rəqqasə Çindən gələn elçi sifəti ilə Səyavuşun olduğu yerə gəlirlər.

**“Kosa**

*(tələş ilə qıza yaxlaşır)*

*Tam fürsətdir! Hanı o zəhri-qatil?*

**Rəqqasə**

*Yolda düşürmüşəm...*

**Kosa**

*Yalan söyləmə!*

**Rəqqasə**

*(ciblərini göstərir)*

*Yoxdur, inan!*

**Kosa**

*Çıxar həzyan eyləmə!*

*(Ciblərini arar və boğazını yaxalar, bu sırada Firəngiz qapı arasından görünün, dinləyir)*

**Rəqqasə**

*(bükülü bir kağız çıxarır)*

*Buyur! Südəbənin bu hiyləsindən*

*Sən də məhv olarsan, inan ki, mən də.*

**Kosa**

*(kağızı açır, gülərək)*

*Bu bir zəhər ki, ilk öncə güldürür,*

*Güldürür, güldürür, sonra öldürür.*

*Səyavuşa məxsus qədəh iştə bu!*

*Bizdən ona dadlı, sürəkli uyğu!..*

**Rəqqasə**

*(həyacanlı)*

*Həp o, həp Südəbə!..*

**Kosa**

*(dalib gedən rəqqasənin qolundan tutar, odadan çıxarmaq istər.)*

*Gəl, yetər sükut!*

**Rəqqasə**

*(zəhərli qədəhi alıb yerə çırpar)*

*Parçalanmalıdır bu qanlı tabut... ”*

(Cavid, III c.,1984: 339-340).

Bu dialoqdan bütün aydınlığı ilə görünür ki, Kosa Səyavuşu öldürməyə tam hazırdır. O, mənfi bir obraz kimi Südabənin tapşırığını bütün ciddi-cəhdlə həyata keçirmək istəyir. Lakin Rəqqasə çox böyük cəsarət göstərərək ilk anda onun qabağını alır, yəni Səyavuşa veriləcək zəhərli qədəhi yerə çıxaraq məhv edir. Lakin ehtiyat tədbirləri görən Kosa (daha geniş mənada Südabə!) Səyavuşu öldürmək üçün gizli saxladığı zəhərli qılıncı çıxarır:

**“Kosa**

(Cibindən kiçik bir xəncər çıxarır)

Bax, bu xəncər daha zəhərli, kəskin!

**Rəqqasə**

(əлиндən xəncəri qaparaq)

*Sən canavar südüyləmi bəsləndin!?*

**Kosa**

*Xəncəri ver mənə!..*

**Rəqqasə**

(ətrafa)

*Zavallı şaşqın!*

*Öylə qəhrəmana qıyılmaz, saqın!..*

**Kosa**

*Ver deyirəm...*

(*Xəncəri almaq istər.*)

**Rəqqasə**

*Xayır!*

(*Xəncəri arxaya atır.*)

**Kosa**

(*qızı yaxalar, boğar*)

*Ver!*

**Rəqqasə**

(*acı fəryad ilə*)

*Burax, burax!*

**Firəngiz**



*(Xəncəri yerdən alıb Kosanın böyrünə saplar)  
Al, iştə, alçaq!*

**Kosa**

*(yıxılaraq)*

*Ah, mən... ölsəm belə... sizə ... aman yox..."*

(Cavid, III c.,1984: 340-341).

Beləliklə, “Kosa-kosa” xalq dramında olduğu kimi, H.Cavidin “Səyavuş” pyesində də Kosa mənfi surət olaraq axırda öldürülür.

H.Cavid “Kosa-kosa” xalq dramından istifadə edərkən başqa bir səciyyəvi xüsusiyyətə də sadıq qalmışdır. Belə ki, faciədə baş verən bu hadisə yaz günlərinə düşür. Çünki Rəqqasə Əfrasiyab sarayına yola düşməmişdən qabaq oxuduğu şərqi dəyir:

*“Qayğısız baharın ilıq busəsi  
Tellərimə qondu zülmət uçarkən.  
Sərxoş bülbüllərin o bayğın səsi  
Oxşadı ruhumu güllər açarkən.*

*Yasəmən, nilufər, sünbül, bənəfşə  
Mey sondular mana almas jalədən.  
Günəş üryan vücudumu əmdikcə,  
Bir tülə büründüm sanki lalədən”*

(Cavid, III c.,1984: 297).

Məhz belə bir vaxtda Kosanın səfəri və sonda ölümü xalq dramı ilə tamamilə səsləşir. Çünki “Kosa-kosa”, hətta “Kosa gəlin” oyununun da “mərasimlə bağlı mənası qurtaran qışın qovulması, başlayan yazın alqışlanmasıdır” (Sultanlı, 1964: 41).

Bütün bunlardan belə bir cəhət aydınlaşır ki, görkəmli romantik şair və dramaturq H.Cavid əsatir və əfsanələrə, dini rəvayətlərə, xalq dramlarına müraciət edərkən daha çox həmin obrazları təmsil edən söz və məfhumları, məqamları və mülahi-

zələri arayıb axtarır. Bu, romantizmdəki, romantik bədii düşüncə ilə, onun ideyalılığı ilə bilavasitə əlaqədardır.

Deməli, H.Cavidin folklora bağlılığını keçmişə qayıdış - keçmişə idealizə təyin etmir. Folklora istinad öz istədiklərini həyatda görə bilməyən və tanımaqda çətinlik çəkən romantiklər üçün xoş gələcək axtarırlarının təkanı idi.

#### 4. HÜSEYN CAVID VƏ MİFOLOJİ OBRAZLAR

İndi artıq belə bir həqiqət danılmazdır ki, romantizmin obrazlar sistemində mifologiyaya maraq daha geniş yer tutur və realizmin obrazlar sistemindən ciddi şəkildə fərqlənir. Bu baxımdan H.Cavid yaradıcılığının da mifoloji başlanğıcı öz təkanını mifik obrazlardan – Mələkdən, İblisdən, Dərvişdən götürür və atom zərrəcikləri kimi bütün əsərə yayır. Romantizmin mifoloji qatı dərinliklərdə olduğu qədər də romantizmin özünəməxsusluqlarını ortaya çıxaran bədii bir həqiqətdir.

H.Cavidin əsərləri ilə ümumtürk mifoloji düşüncəsi arasında gözəgörünməz tellər mövcuddur. Bu tellər özünü qabarıq göstərməsə belə gələcək tədqiqatlarda daha geniş şəkildə aşkarlanıb üzə çıxacaqdır.

Əvvəlcə qeyd edək ki, H.Cavid yaradıcılığının mifoloji düşüncə ilə yaxınlığı bir sıra mifoloji obrazlara müraciətlə yazılmış şeirlərlə sübut olunur. Məsələn, H.Cavidin Adəmə müraciəti sözün tam mənasında romantik bir müraciətdir:

*“Sən əvvəl xeyrü-şərdən bixəbərdin,  
Çocuq ruhilə bixərva gəzərdin;  
Nə buldun qürbi-həqdən böylə sapdın?  
Düşün! Naqis bəşər, bir bax nə yapdın!?  
Bu gün qüdsiyyətli olmaqda bərhəm,  
Yazıq! Aldandın, ey biçarə Adəm!”*

(Cavid, 1982: 24).

Beləliklə, H.Cavidin romantik bir şair kimi Adəmə müraciəti keçmişə maraqdan çox, yeni həyat uğrunda mübarizənin çağırışlarıdır. Öz dövrlərinin gerilik və eybəcərliklərini göstərmək üçün romantiklərin çağırışları obrazlar – şahidlər əfsanəvidirlər, lakin onların adı ilə bağlı şeirlərdə həyata daha dərinədən bağlı olan hiss və duyğular yaşayır.

Ümumiyyətlə, H.Cavid yaradıcılığında “Adəm və Həvva” əfsanəsi, daha çox isə bu əfsanənin birinci qəhrəmanının taleyi xüsusi yer tutur. “Öz nəfsinə uyub cənnəti itirən insanın süqutu” (Qarayev, 1985: 112) H.Cavidin “Hübuti-Adəm” şeirinin baş qəhrəmanıdır.

Şeirdə əfsanənin nəql edilməsi oxucunu tanış süjetlə yenedən tanış etmək məqsədi daşımır. Bu, hər halda sadələşmə olardı. Məsələnin əsl mahiyyəti ondadır ki, romantik sənətkar Adəmlə Həvvanın yaşadığı cənnəti yaşadığı dövrə qarşı qoyur:

*“Diyorlar bir zaman Adəmlə Həvva  
Yaşarmış rövzeyi-cənnətdə.  
O bir məva ki, biganəyiz biz,  
Bu torpaqdan uzaq, qəmsiz, kədərsiz.  
O bir məva ki, ruhani, münəvvər,  
Uçarmış orda pərrinpər mələklər.  
O bir məva ki, nəşr eylər sərəsər  
Əməllər, nəşələr, güllər, çiçəklər...  
Fərəhdən ağlar insan bəlkə, bilməm!  
Bulunmaz orda lakin hüznü matəm”*

(Cavid, 1982: 25).

Bu parçanın son beytindəki “hüznü matəm” təsadüfi işlənməmişdir. Əvvəlki beytlərin təsdiq formasında, ən sondakının isə inkarda (**bulunmaz!**) verilməsi də xüsusi məqsədin ifadəsi və işarəsidir: Cənnətdə “hüznü matəm” yoxdur, amma bu cəmiyyət hüzn və matəmdən ibarətdir. Əsərin son beytləri də həmin fikri tamamilə təsdiq edir:

*“Əzil, qəhr ol, keçənlər keçdi, heyhat!  
Budur həqdən səninçin son mükafat!  
Qoşarsan bir zaman məhkumi-xüsrən.  
Aparsın gülşəni-lahuti giryan.  
Yaşarsın vadiyi-zillətdə məyus,  
Fəqət dönməz! O günlər keçdi, əfsus!*

*Cahan durduqca hər nəslin bərabər  
Bu müdhiş zərbədən qurtulmaz inlər”*

(Cavid, 1982: 25).

Bəlkə bunlar bir az da sərtidir. Hətta “qurtulmamaq” haqqındakı şair qənaətinə bədbinlik də demək olar. Lakin bu bədbinlik həyatdan əl üzmək yox, bəlkə şeirin strukturundan, qarşılaşmanın harmoniyasının – çəkisinin pozulmamasından irəli gəlmişdir. Çünki şeirdəki cənnətin təsvirinin əksi kimi yalnız belə nəticə və yekun bədii-estetik tələbə verilən doğru cavabdır. Bu mənada şeirin finalı öz fəlsəfi ümumiləşməsinə görə bədbinliyi xeyli dərəcədə yumşaltmış olur:

*“Əmin ol, nerdə nəfs olmuşsa hakim,  
Həqiqi eşqi məhv etmiş məzalim.  
Kimin ülvisə ruhu, söz onundur,  
Əsiri-nəfs olan daim zəbundur”*

(Cavid, 1982: 25).

XX əsr Azərbaycan romantizmində, o cümlədən H.Cavid yaradıcılığında simvolik-mifik obrazlara istinad Pəri, Mələk, İblis surətləri ilə daha bariz şəkildə görünür. Aydınır ki, romantiklərin bu surətlərə olan ciddi meyilləri onların öz təbiətləri ilə, mifologiyaya olan dərin maraqları ilə bağlı idi.

Mələk də göylər övladıdır, “... *Tanrı qoynunda bəslənən bir qızıdır*”. Ona görə də, H.Cavidin bir çox əsərlərində Mələk öz müsahibini göylərə səsləyir, göylərə qaldırmaq istəyir. “Mələk qiyafətli” Xumarın Şeyx Sənanı səsləməsi məhz bu qəbildəndir:

*“Bu səradə səhnənin işığı çəkilir, ta ucda ikinci pərdə qalxar. Azacıq yüksəkdə, olduqca şairanə, cazibədar, behiştə bir mənzərə görünür. Altun qanadlı mələklər əl-ələ, qol-qola olaraq incə qəhqəhələrlə gülüşüb gəzinirlər. Təbii mələk qiyafətində olan Xumar da onların içində bulunur.*

### **Xumar**

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

**Şeyx Sənan**

*(şaşqın və həyəcanlı)*

*Ah, o... Cənnət pərisi, nazlı mələk!*

*Mənə yüksəl deyir gülümsəyərək”*

(Cavid, II c.,1982: 13).

Bu çağırışdan əvvəlcə çaşqın qalan Şeyx Sənan hətta Zəhranın yanında belə Xumarın füsunkarlığına işarə edir. Bu arada Xumar yenə də Şeyx Sənanı göylərə səsləyir:

*“Durma, yüksəl, ənisi-ruhum, gəl!*

*Mütərəddid görünmə! Gəl, yüksəl!*

*Oxunur gözlərində nuri-dəha,*

*Yüksəl, ey şeyx! Gəl düşünmə daha!”*

(Cavid, II c.,1982: 14).

H.Cavidin “Peyğəmbər” əsərinin əvvəlində görünən Mələyin də necə peyda olmasını xatırlayaq:

*“Aydın və yıldıızlı bir gecə. Məkkə yaxınlığında Hira dağı. Ətrafda mağaralar, yalçın qayalar, srıp enişlər, qorxunc uçurumlar... Reyğəmbər əli alnında dərin düşüncələrə dalmış... O, gecənin sükutunu oxşayan həzin və bayıldııcı bir ud zümzüməsi dinləyərək, uyuyur kimi, özündən keçmiş. Bu sırada pənbə, mavi, bənövşə nurlar içində altın qanadlı, füsunkar bir mələk enər və ilahi bir ahənglə Peyğəmbərə xitab etməyə başlar*

**Mələk**

*Ulu dahi, sən ey böyük rəhbər!*

*Qalx, oyan! İştə hər tərəf, hər yer,*

*Hər təbiət dalıb da röyayə,*

*Cəlb edər ruhu şerü sevdəyə,*

*Gecə, yıldızlarla pırxülya,*

*Səni dinlər sükut içində fəza...”*

(Cavid, III c.,1984: 7).

Peyğəmbər onun kimliyini soruşanda Mələk yenə cavab verir:

*“Mənmi? Heç sorma!  
Əzəliyyət şəfəqlərində açan  
Tazə bir qönçə, pənbə bir yıldız.  
Əbədiyyət üfüqlərində uçan  
Tanrı qoynunda bəslənən bir qız.  
Şerü hikmət, zəka ilahəsiyəm,  
Ulu dahilərin nədiməsiyəm”*

(Cavid, III c.,1984: 8).

Məsələ burasındadır ki, Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsindəki “mələk qiyafətli Xumar” kimi “Peyğəmbər” pyesindəki **“ağıl və idrak simvolu”** (M.Cəfər) olan Mələk də öz inam-  
lı çağırışı ilə Peyğəmbəri göylərə yüksəlməyə səsləyir:

*“Buraxıb əczi, durmadan yüksəl,  
Yüksəl, ey şanlı qəhrəman, yüksəl!  
Ərşi-lahutə doğru aç şəhpər,  
Daima yüksəl, ey böyük rəhbər!”*

(Cavid, III c.,1984: 9).

“Şeyda” pyesində də eyni vəziyyət müşahidə olunur:

*“Bu sırada qara geyimli mələk təkrar görünər.*

**Şeyda.** *Uf, bu səs sanki mənim ruhumu tərənnüm edir  
(onu görüncə).*

*Ah, yenəmi gəldin?*

**Qara geyimli mələk.** *Əvət, gəldim də bərabər gedəlim.*

**Şeyda.** *Pəki, nerəyə, nerəyə gedəcəyik?*

**Qara geyimli mələk.** *Başqa aləmlərə, daha yüksəklərə”*  
(Cavid, 1970: 172).

Beləliklə, “Şeyx Sənan” əsərində qəhrəmanı yüksəkliyə çağıran da “mələk qiyafətli Xumar”, “Şeyda” pyesində Şeydanı “başqa aləmlərə, daha yüksəklərə” səsləyən də Mələk, “Peyğəmbər” əsərində Peyğəmbərə üz tutub, “yüksəl, yüksəl” deyən” də Mələkdir. Mələk obrazı özünün yüksək tribunasından insanları rahatlığa səsləyir. Həmçinin mələk o vaxt meydana çıxır ki, yerdəki eybəcərlik və çirkinlik həddini aşmışdır. Bu müqəddəs

varlıq xeyirxahlığın timsalı kimi ən çətin dəqiqələrdə “peyda” olur. Hətta maraqlıdır ki, H.Cavid “Şeyx Sənan”ın əvvəlində obrazları sadalayarkən, “Bir mələk” surətini göstərmədiyi, ona işarə belə etmədiyi halda, bu obraz Şeyx Sənanın ağır günündə öz təbiətinə müvafiq olaraq, əsərin strukturunda da gözlənilməz (!) şəkildə meydana çıxır və deyir:

*“Səni təqdis edər mələklər, inan,  
Heç təlaş etmə, gəl, böyük Sənan!”*

(Cavid, 1968: 220).

Lakin bir cəhəti də unutmaq olmaz ki, H.Cavidin “Şeyda” pyesində Mələyin xarakterində ikili cəhət vardır. **Birincisi** budur: *“Mən oyam ki, bütün ağlar gözlər, yaralı könüllər, bütün iztirablar və həyəcanlar həp mənim sayəmdə rahat bulur, həp mənimlə mütəsəlli olur!”* (Cavid, 1970: 72).

**İkincisi:** *“Əvət mən çox anaları yavrusuz, çox yavruları anasız qoydum. Bir düyün, yas olursa mənim əlimlə olur. Bir məmləkət padşahsız qalrsa, yenə səbəb mənim. Əvət, bir çoxlarını eşqindən ayırdım. Çox aşıqları sevgilisinə həsrət qoydum”* (Cavid, 1970: 172-173).

Xeyirxahlıq və eybəcərliyin üz-üzə gəlməsi və bir obrazda təcəssümü iblislik və mələkliyin vəhdətdə olduğunu, yanaşı yaşadığını təsdiq edir. Dramaturqun Mələyi qara geyimdə səhnəyə çıxarması da bəlkə elə bununla bağlı olmuşdur.

Bir məsələ də vardır ki, “Şeyda” əsərindəki Mələk obrazı H.Cavid yaradıcılığında bu silsilənin ilk nümayəndəsi idi. “Romantik obrazın heç də az təqdim olunmamış tiplərindən biri olan simvolik obraz-fərdi mənəvi hisslərin, romantik aləmin ayrılıqda fəaliyyət göstərən personajlarına çevrilməsidir” (Qadjiyev, 1972: 69). Əslində Mələk obrazının “Şeyda” əsərindən sonra “Şeyx Sənan”, “Uçurum”, “İblis”, “Peyğəmbər” və s. pyeslərdə görünməsi məhz belə bir çevrilmənin nəticəsidir.

H.Cavid dramaturgiyasındakı başlanğıc Mələyin, yəni ilk dəfə “Şeyda” əsərində görünən Mələyin daxilində olan ikilik –



mələklik və iblislik bu obrazın intişarı ilə birlikdə ayrıca götürülmüş Mələk və Skelet obrazlarını da yaradır.

H.Cavidin “İblis” əsəri XX əsr Azərbaycan romantizmində mifoloji obrazın baş qəhrəmana çevrilməsinin ən bariz nümunəsidir. Səciyyəvi fakt kimi həmin pyesə ayrıca tədqiqat əsəri də həsr edilmişdir (İbadoğlu, 1976: 65-66). Mərhum ədəbiyyatşünas Əbülfəz İbadoğlu H.Cavidin bu əsərinin dəyərini müqayisəli şəkildə belə təqdim edir: “XX əsr yazıçıları iblis məfhumuna ictimai don geydirmiş, ondan real həyatın mənfi cəhətlərini tənqid və ifşa etmək üçün istifadə etmişlər. Onların iblis məfhumuna bu şəkildə yanaşmaları, eyni zamanda məntiqi olaraq, hər cür mövhumu təsəvvürlərə, xurafata və nəticə etibarilə dinə qarşı çevrilmişdi. Lakin XX əsr yazıçılarının əsərlərində ara-sıra rast gəldiyimiz şərti İblis surətlərinin heç biri sənətkarlıq və bədii təsir qüvvəsi etibarilə H.Cavidin “İblis” faciəsindəki surətlə müqayisə edilə bilməz” (İbadoğlu, 1969: 32-33).

H.Cavidin “İblis” faciəsində İblisin min hiylə və fitnə-fəsadla insanı əsir etməsi nəql olunur. Belə bir simvolik mifoloji obrazın, yəni İblisin prototipini axtarmaq isə qeyri-dəqiq və qeyri-elmidir (Məmmədli, 1963).

Xatırladaq ki, H.Cavidin yaradıcılığı ilə bağlı araşdırmalarda “İblis” əsərini realizmə doğru çəkmək meyilləri də olmuşdur: “Romantik bir üslubda yazılmış “İblis” əsəri öz əsas materialı ilə həyata bağlanan realist bir əsər” (Xəndan, 1981: 47) kimi dəyərləndirilmişdir. Bu məqamda A.Şaiqin də ciddi və elmi dəyərə malik mülahizəsini xatırlayaq: “Cavidin bütün əsərləri içərisində “İblis qədər həyatı və realist (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) bir əsər yoxdur zənn edirəm” (Şaiq, 1966: 177). Hər iki fikirdə, hər iki yanaşmada zahiri oxşarlıq vardır. Bəlkə bu oxşarlığı daha çox hər iki mətndə işlənmiş “**həyat**” və “**realist**” sözləri diqtə edir. Lakin məqsədin izlənməsində ciddi fərq də göz qabağındadır. R.Zəkanın söylədiyi mülahizədə “romantik bir üslubun” əks tərəfi kimi işlənən

“realist” sözü realizmə daha çox yaxındır və təəssüf ki, bu məqamda yanlışdır. A.Şaiqədə isə “realist” sözünü “realizm” mənasında yox, ondan əvvəl yazılmış “həyat” sözünün sinonimi kimi başa düşmək lazımdır. Ona görə də, “İblis” faciəsinə münasibətdə H.Cavidin romantik müasiri, yəni Abdulla Şaiq əsərin ən son tədqiqatçılarından birindən daha doğru və daha düzgün qənaətə gəlmişdir. Çünki romantik əsərin həyatı əsaslarını araşdırmaq bir məsələ, onu realizmin nümunəsinə çevirmək yanlışlığı isə tamamilə başqa bir məsələdir.

Cavidşünaslıqda bunun tamamilə əksinə olaraq, “İblis” əsərini bütünlüklə romantikləşdirənlər də olmuşdur: “İblis rəmzi bir surətdir... Arif də rəmzdür; zəkanın və vicdanın rəmzi... Əsərdəki bu iki surətdən əlavə ikinci dərəcəli, epizodik surətlər də mənaca müxtəlif rəmzlərin ifadəsidirlər” (Əlioğlu, 1973: 145). “İblis” əsərinə başdan-baş rəmzlər və rəmzi surətlər toplusu kimi baxmaq da elmi prinsiplərlə bir yerə sığmır.

H.Cavidin “İblis” faciəsi ilə bu mövzu Azərbaycan ədəbiyyatında özünün yüksək bədii həllini tapdı. Amma maraqlıdır ki, “Puşkindən sonra demon mövzusu rus lirik poeziyasında bir neçə on illik ərzində çox təkrar edildi və tezliklə çeynənmiş xarakter aldı, çünki onun işlənməsində yalnız görkəmli deyil, həmçinin bu dövrün miyanə rus yazıçıları da iştirak edirdilər” (Алексеев, 1978: 35). Bizdə isə belə olmadı. Doğrudur, Azərbaycan sovet teatrının pərdəsi H.Cavidin “İblis” faciəsinin tamaşası ilə qaldırıldı (Məmmədli, 1982: 109). Lakin yeni siyasi quruluşun bərqərarı bu cəlbedici mövzuya “axının” qarşısını aldı və “miyanə yazıçılar” bu barədə yazmağa, sözün həqiqi mənasında, vaxt tapa bilmədilər. Bir də ilk dünya müharibəsi illərində həmin dəhşətli müharibəyə münasibət bildirmək baxımından H.Cavid yaradıcılığında İblis mövzusunun “təşəkkül və inkişafı sürətli və məqsədyönlü” (Нольман, 1973: 339), eyni zamanda təxirəsalınmaz idi.

Əvvəlcə qeyd edək ki, əsərdə İblis hər tərəfi atəşlər və alovlar içində dəhşətli bir müharibənin bürüdüyü və göy gurultusu, top, pulemyot sədalari altında peyda olur. Bu gəliş H.Cavidin “Şeyda”, “Şeyx Sənan”, “Peyğəmbər” pyeslərində olan mələklərin və mələk qiyafətli obrazların gəlişindən tamamilə fərqlənir. Həmin fərqlilik isə əslində bu obrazların xarakterindəki iblislik və mələkliyin fərqlənməsi deməkdir.

Maraqlıdır ki, “İblis” pyesinin əvvəlində İblis və Mələyi eyni hüquqda görürük. Çünki onlar ayrı-ayrı pəncərələrdən dəhşətli müharibəni seyr edirlər. İblis məmnun qəhqəhələrlə deyir:

*“Dəryalara hökm etmədə tufan,  
Səhraları sarsıtmada vulkan,  
Sellər kimi axmaqda qızıl qan,  
Canlar yaxar, evlər yıxar insan...”*

(Cavid, 1982: 254).

Mələk isə həmin dəhşətə tamamilə başqa münasibət bəsləyir:

*“Ya rəb, bu nə dəhşət, nə fəlakət?  
Ya rəb, bu nə vəhşət, nə zəlalət?  
Yox kimsədə insafü mürüvvət,  
İblisəmi uymuş bəşəriyyət!?”*

(Cavid, 1982: 254).

Bundan sonra yenə İblis çilgün qəhqəhələrlə deyir:

*“Toplar veriyor aləmə dəhşət,  
Dəhşət!.. Qopuyor sanki qiyamət,  
Yağmur kimi göydən yağar atəş!..  
Atəş!.. Qaralar, dalğalar atəş!..”*

(Cavid, 1982: 254).

Mələk də öz etirazından qalmır:

*“Ya rəb, azacıq lütfü inayət!  
Qəhr olmaqda artıq bəşəriyyət.*

*Başdan-başa həp yer üzü vəhşət,  
İblis ilə həmrənçi-siyasət”*

(Cavid, 1982: 254).

Beləliklə, faciədə “Yerdən – alovlar içindən çıxan” İblis adamları məhv etmək, qəhr etmək, yerin altına göndərmək istəyir. Şər qüvvənin simvolu kimi o həm müharibələrə bais olur, həm insanlar arasında nifaq salır, həm də istədiyi cinayəti törədə bilir.

*“Əvət, İblis o böyük sənətkar.  
Həm yapar, həm də yıxar, qüdrəti var”*

(Cavid, 1970: 11).

Bu sözlər sanki İblisin öz əlləri ilə imzaladığı avtobioqrafiyasıdır. Məhz buna görədir ki, “Əsərdə hamıdan ağır bədii yükü olan” (Nəbiyev, 1983) İblis müxtəlif formalarda görünür: O, səhnəyə İblisə məxsus “əlbisə” ilə də, “xidmətçi ərəb qiyafətində”, yəni insan kimi də çıxır. Lakin məzmun dəyişmir: məqsədə çatmaq ehtirası daha qüvvətli şəkil alır və yalnız o zaman rahatlanır ki, “*Qan püskürən, atəş sovuran kinli kralların*” onu əvəz edəcəyinə əmin olur.

İblis əsərdə yalnız öz sözləri ilə deyil, daha çox əməli ilə görünür. Bu əməldə isə əsas məqsəd bəşər övladını ram etmək, onu düz yolundan sapındırmaq, şər qüvvəyə çevirməkdir. Bunun üçün o, real insanla – Ariflə üz-üzə gəlir. Arif elə əsərin əvvəlindəcə İblisin və Mələyin seyr etdiyi dəhşətli müharibədən sarsılaraq “Ey ulu Tanrı! Ey xalığı-hikmət!” müraciətləri ilə Tanrıdan ümid diləyir və H.Cavidin göyə, göy üzündən çağrılan digər qəhrəmanlarından fərqli olaraq Arif özü bu fəlakətlərdən uzaqlaşaraq göylərə qalxmaq istəyir:

*“En, gəl mənə, yaxud məni yüksəklərə qaldır,  
Gəzdir qonağında;  
Yerlərdə süründüm, yetişir, göylərə qaldır,  
Dindir qucağında.  
Qaldır məni, bir seyr eləyim xoşmu, gözəlmi*

*Cənnətdə mələklər?  
Qaldır məni, ta görməyim insandakı zülmü  
Bax, yer üzü inlər.  
Ya rəb, bu cinayət, bu xəyanət, bu səfalət  
Bulmazmı nəhayət?  
İnsanları xəlq etməkdə var bəlkə də hikmət,  
İblisə nə hacət?"*

(Cavid, II c.,1982: 255-256).

Arifin bu cür etiraz səsi Mələyin mifik obrazın deyil, həyat adamının narazılıq və etirazıdır. Bu baxımdan İblis də axtardığını tapmışdır, yəni ona da dəhşətlərə etiraz edən insan lazımdır ki, onu ram edə bilsin. İblis Arifin qarşısında duranda isə Ariflə İblis arasında belə bir dialoq olur:

**“Arif**  
*(fəsinə qoyaraq, şaşqın)*  
*Kimsən, nəçisən? Söylə nədir fikrə məramın?  
Nərdən gəliyorsan, nə imiş şöhrəti namın?*

**İblis**  
*(məğrur qəhqəhələrlə)*  
*Mən imdi bir atəş, fəqət əvvəlcə mələkdim,  
Həp xaliqə təsbih idi, təhlil idi virdim.  
İlk öncə mələklər məni təqdis ediyordu,  
Adəm kimi bir sayğısız axırda ləkə vurdu.  
Alçalmadı, yüksəldi fəqət şöhrətü şanı,ım,  
Allah ilə bir zikr edilir namü nişanı,ım”*

(Cavid, II c.,1982: 258).

Arif İblisə qəti etirazını bildirir, onun od, atəş yaratmaq barədə müddəalarına məhəl qoymur. İblis isə atəşsiz nur ola bilmədiyini israr edir, hətta Zərdüştü misal gətirərək Arifi atəşə yaxınlaşdırmaq, ona inandırmaq istəyir. Lakin Arif *“Məhv olsa da həp mənləyim uymam sənə, dəf ol!”* (Cavid, II c.,1982: 259) – deyərək, onu qətiyyətlə rədd edir.

Birinci pərdənin sonunda isə İblis daha bir başqa üsulla Arifi ram etmək üçün deyir:

*“Lakin bu inadla pərişan olacaqsan,  
Bir gün gələcəkdir ki, peşiman olacaqsan,  
Əfsus, nədamət sənə verməz səmər əsla.  
(əлиндə bir tapança ilə bir kisə altın tutaraq)  
Al bunları... bas bağına, Arif, eyi saxla!  
Bunlar edəcəkdir etsə nəhayət səni məsud,  
Al! İştə bu atəş, bu da ən sevgili məbud!  
(tapançanı bir kərrə havaya boşaldaraq)  
Al! İştə bu atəşlə gələr qəlbinə qüvvət,  
Yalnız bu verər qarşı duran xəsminə dəhşət.  
(kisədəki altunları səsləndirib oynadaraq Arifə verir)  
Bax, səsləniyor, iştə sədəyi-pəri-Cəbrail!  
Bunsuz olamaz kimsə, inan, məqsədə nail”*

(Cavid, II c., 1982: 273-274).

Arif İblisi yenə rədd edir, onun altuna və qurşuna ehtiyacı olmadığını bildirir. Lakin Arifin bu rədd cavabları sona qədər duruş gətirmir. Nəhayət, İblis Arifi öz doğru yolundan sapdırır və onu istədiyi cinayətə sürükləyir. Arif qardaşı Vasifi və sevgilisi Xavəri öldürərək qatilə çevrilir. İblis Arifin bu vəziyyətini ona yenə məğrur qəhqəhələrlə söyləyir:

*“Bir zamanlar cəbərut aləminə  
Həp uçar, həp öyünürdün də, bu nə?  
Vurulub bir qıza pabus oldun,  
Xırsız oldun, meyə mənus oldun.  
Haqqı, vicdanı buraxdın, getdin,  
O səil qızını məhv etdin.  
Tökülən qanlara həp düşməni ikən  
Oldun öz qardaşının qatili sən”*

(Cavid, II c., 1982: 240).

Beləliklə, əsərin əvvəlində “İblis sürəkli və istehzalı qəhqəhələrlə yerdən – alovlar içindən çıxar”. İndiyə qədər yerin

təkində yaşayan İblisin məskənində dəyişiklik baş verir. İblis göyün sakininə çevrilir. Bir çox hallarda isə göy gurultusundan sonra meydana çıxır. Nəhayət, əsərin finalında İblis haqqında deyilir: “Şiddətli və sürəkli qəhqəhələr içində yerin dibinə çökür”.

Bütün qalan vaxtlarda İblis adamlar arasındadır və öz çirkin niyyətlərini həyata keçirməklə məşğuldur. Bu obraz Şərin simvolu kimi ideal həqiqət axtarıcılığında rol oynamır, amma romantizmin simvollar aləminin yeksənəqliyini, birtərəfliyini aradan qaldırır, Mələklə birlikdə çıxış edərək bütöv dünya yaradır. Simvolik obrazlar kimi onun da bir cəhəti səciyyəvidir: “İblis obrazı iki mühit – Yer və Gök arasında əlaqə nöqtəsidir” (Cavid, II c., 1982: 30).

Beləliklə, mifoloji obrazlar Azərbaycan romantizminin spesifik cəhətlərini, onun poetikasının özünəməxsusluqlarını meydana çıxarmağın əsas vasitələrindən biridir. Romantiklər mifologiyaya bağlanmaq yox, mifoloji obrazları romantik inikas üsulunun tərkib hissəsinə çevirmək məsələsini də dəqiq həll etmişlər.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, “İblis” əsəri əruz vəznində yazılmasına baxmayaraq, H.Cavid həmin əsərə daxil edilmiş marş və şərqi heca vəznində qələmə almışdır. Elə bu faktların özünə də H.Cavidin bir romantik sənətkar kimi folklorla məhəbbətinin təzahürü kimi baxmaq lazımdır.

H.Cavid romantizminin folklorla bağlı obrazlarından biri də Dərvişdir. Dərvişin folklor mətnində hansı mövqedə dayanması və hansı fikirləri ifadə etməsi müxtəlif baxımlardan izah edilə bilər. Həmin izahlar isə janrdan, ideyadan, folklorşünas münasibətindən asılıdır. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsindəki Dərviş obrazı diqqəti xüsusilə cəlb edir. Bu obrazın bədii strukturda tutduğu mövqenin düzgün şərh üçün birinci pərdənin əvvəlində verilmiş Şeyx Sənan və Zəhra münasibətlərinə diqqət yetirmək vacibdir:

**“Zəhra**

*(baxaraq)*

*Ah, Sənan! Nasıl da halı fəna!..*

*Bizi yalnız burax da...*

*(odadan çıxdığı sırada Əzraya)*

*Sonra sana*

*Söylənir, şübhəsiz bütün əhval.*

*Böyük bir təlaş içində qapıya yaxın bir guşədə bəklər.  
Şeyx Sənan daxil olub baxınır. Zəhranı görüncə halı dəyişir”.*

Bundan sonra Şeyx Sənan Zəhranın suallarına cavab vermir və Şeyx Sənanın onun suallarına cavab verməməsi təsadüfi deyildir. Şeyx Sənan bu fikirdədir ki, Zəhra onu başa düşə bilməz.

İkinci pərdədə Şeyx Sənanla Dərviş arasında analogi hadisə baş verir. Yəni Dərviş Şeyx Sənanın suallarına cavab vermir və belə düşünür ki, Şeyx Sənan onu başa düşə bilməz.

Sonra Dərviş özü haqqında belə bir məlumat verir:

*“Saqın, heç sorma! Bir divanəyəm mən,*

*Dəmadəm çırpınan pərvanəyəm mən.*

*Babam heyrət, anamdır şübhə... Əsla*

*Bilinməz mən kiməm, ey şeyxi vala!*

*Fəqət pəcmürdə bir səyyahi-zarəm,*

*Şəriətdən, təriqətdən kənarəm.*

*Həqiqət istərəm, yalnız həqiqət!*

*Yetər artıq şəriət, ya təriqət”*

(Cavid, II c.,1982: 50).

Dərvişin avtobioqrafiyasının əsas müddəaları kimi başa düşüləcək həmin misralar göstərir ki, o, həqiqət arxasınca gedən və bu inadında yorulmayan bir obrazdır. Onun düşüncələri sufi təfəkkürünün məhsulu olan düşüncələrdir. Məhz ona görə də Şeyx Sənanla Dərviş arasında bir yaxınlıq vardır.

Həmçinin bir cəhəti unutmamaq olmaz ki, Şeyx Sənanla Dərviş arasındakı yaxınlıq sufi dünyagörüşü ilə məhdudlaşmır.



Folklorşünas alim Muxtar Kazımoğlu dərvişin folklordakı statusu barədə müasir ədəbi-elmi fikir üçün əhəmiyyətli olan araşdırma aparmış (“Dərvişlər: sehrkarlar və oyunbazlar”), həmin obrazın folklor nümunələrində tutduğu yeri və mövqeni dəqiq aydınlaşdırmışdır. Bu baxımdan o yazır: “Nağıl və dastanlarımızda dərviş mifoloji obraz kimi təqdim olunur və bu obrazın semantikasında hamilik funksiyası diqqəti daha çox cəlb edir” (Kazımoğlu, 2005: 66). Bu mənada onları bir-birinə yaxınlaşdıran əsas amil yalnız hər ikisinin sufi baxışlara malik olmasında deyil, bəlkə bundan daha artıq dərəcədə Şeyx Sənanın Dərvişi özü üçün mürşid səviyyəsində görməsi və təsəvvür etməsidir. Beləliklə, Şeyx Sənan öz həyat idealına doğru sürətlə getdiyi məqamda Şeyx Kəbirin yerini Dərviş tutur. Dərviş bir növ Şeyx Sənanın yol göstərəni və himayəçisi rolunda çıxış edir:

**“Şeyx Sənan**

*Təbii səndə var bir xeyli əsrar,  
Neçin məxfi tutar, qılmazsan izhar.  
Nə var mərdümgiriz olmaqda bilməm,  
Nolur olsan bizə həmrəh, həmdəm?*

**Dərviş**

*Birər əfsanədir hər bir sualın,  
Gözündən bəllidir fikrin, xəyalın.  
Gülər ruhunda bir yaldızlı xülya,  
Sənin bir başqa sevda var başında.  
Nədir yalnızlıq?! Anlarsan, düşünsən,  
Bu rəmzi get də sor, allahdan öyrən!  
Əgər fəvqəlbəşər olmaq dilərsən,  
Kənar ol daima cinsi-bəşərdən!...”*

(Cavid, II c., 1982: 50).

Beləliklə, H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində çox az görünməsinə baxmayaraq, Dərviş obrazı bədii strukturda son dərəcə mühüm yer tutur və ciddi bədii yük daşıyır. Şeyx Sənanın

daxilən yeniləşdiyi, yeni duyğu və düşüncəyə malik olduğu, hətta müəyyən qədər tərəddüdlər keçirdiyi bir vaxtda Dərviş peyda olur və bu romantik qəhrəmanın gələcək taleyində əsas və əhəmiyyətli rol oynayır. Şübhəsiz, Dərvişin peyda olduğu bu məqamı H.Cavidin digər əsərlərində romantik qəhrəmanlara əl uzadan və onlara gərək olan bir zamanda meydana çıxan Mələk obrazı ilə də müqayisə etmək olar. Çünki həmin mələklər də romantik qəhrəmanların himayəçiləri, yol göstərənləri və İblisdən qoruyanlarıdır.

H.Cavid və ümumtürk mifoloji sisteminin üzvi əlaqələrinə gəldikdə isə onun yaradıcılığı ilə qədim Oğuz dastanlarının arasında olan təbii paralellərə daha çox diqqət yetirmək lazımdır. Belə ki, Fəzlullah Rəşiddənin hazırladığı “Oğuznamə” əsərində Oğuzun oğlanları belə təqdim edilir: “Altı oğuldan ən böyüyünün adı Gün idi, yəni Günəş, ikincisinin adı Ay, yəni ay (mah), üçüncüsünün adı Yulduz, yəni ulduz (setarə), dördüncüsünün adı Gök, yəni göy (aseman), beşincisinin adı Taq, yəni dağ (kuh) və altıncısının adı Dəniz, yəni dəniz (dərya) idi” (Fəzullah, 1992: 25).

Yaxud “Oğuz kağan” dastanında yenə Oğuzun oğlanları haqqında belə yazılır:

*“Qız o qədər gözəl idi ki,  
gülsə mavi göy gülər,  
ağlasa ağlayardı.  
Oğuz kağan onu gördükdə özündən getdi,  
qızı sevdi, aldı.  
Onunla yatdı. Diləyini aldı.  
Qız hamilə qaldı. Günlər, gecələr ötdü.  
Yükünü yerə qoydu, üç oğlan doğdu.  
Birincisinə Gün adını qoydular.  
İkincisinə Ay adını qoydular.  
Üçüncüsünə Ulduz adını qoydular”*

(“Oğuz kağan” dastanı, 1993: 126).

Sonra mətndən bəlli olur ki, Oğuz kağan göl ortasındaki ağacın koğuşunda olan bir qıza vurulur:

*“Oğuz qağan onu gördükdə özündən getdi,  
ürəyinə od düşdü, onu sevdi, aldı,  
onunla yatdı, diləyini aldı.*

*Qız hamilə qaldı.*

*Günlər, gecələr keçdi.*

*Yükün yerə qoydu, üç oğlan doğdu.*

*Birincisinə Göy adını qoydular.*

*İkincisinə Dağ adını qoydular.*

*Üçüncüsünə Dəniz adını qoydular.*

*Bundan sonra Oğuz kağan böyük yığnaq qurdu,  
el-gününe yarlıq göndərdi”*

(Cavid, III c., 1984: 67).

Bunlar min illər boyu formalaşmış türk təfəkkürünün geniş mənzərəsi olmaqla bərabər, həmçinin azman türkün cahangirlik iddialarını da ortaya qoyur. Qoca Oğuz oğlanlarının Yer və Göylə bağlı olan, eyni zamanda astronomik və coğrafi səciyyə daşıyan adları türkün böyük-böyük arzularının ifadəsidir. Bu mənada həmin təfəkkür tərzilə bilavasitə bağlı olan H.Cavidin “Marş” şeirini burada xatırlamaq yerinə düşər:

*“Türk oğlu sözündən dönməz,  
Məhv olar da sürüklənməz,  
Həp yüksəlmək dilər, enməz,  
Çırpışır yaşar.*

*Yurdumuzun arslanları,  
İzlər durur düşmanları,  
Fırtınalı dənizvarı  
Həp coşub daşar.*

*Əngin fəza çardağımız,  
Al şafəqlər bayrağımız,*

*Qorxu bilməz oymağımız,  
Haqq için qoşar”* (Cavid, 1982: 299-300).

Heç bir şübhə yeri qalmır ki, “Oğuz kağan” dastanında Oğuzun özünün və oğlanlarının cahangirlik iddiaları ilə H.Cavid “İblis” pyesinin mətninə daxil edilmiş “Marş” şeirindəki fikir və ideya bir-biri ilə tamamilə səsləşir. Bir az poetik desək, “Oğuz kağan” dastanını düşünən xalq Hüseyn Cavidin eyni ruhda yazdığı marşı məmnuniyyətlə və tərəddüd etmədən dastanın mətninə daxil edərdi.

Başqa bir cəhət ondan ibarətdir ki, ümumtürk təfəkkürünə xas olan və “Oğuz kağan” dastanında Oğuzun oğlanlarının simasında öz həqiqətini tapan bu coğrafi və astronomik genişlik H.Cavidin əsərlərində ümumiləşmiş və sistemləşmişdir. Beləliklə də, orta q bədii düşüncə sistemi meydana çıxmış və özünü bariz şəkildə nümayiş etdirmişdir.

Ümumtürk mifologiyasındakı və təfəkkür tərzindəki yerəgöyə sığmamaq təşəbbüsləri H.Cavid romantizmində insanların daxili dünya, daxili düşüncə və duyğularının ifadəsi olmaqla bərabər, mənəvi aləmlərdəki sarsıntı və narahatlıqların təsəllisini tapmaq eşqi ilə əvəz olunur və poetik ilhamın əngin səmələrə “uçmaq” ehtirasında daha güclü görünür. Yüksək idealları ifadə etmək amalına xidmət edən, ideal aləmin, ideal həqiqətin sorağında olan bu eşq, bu ehtiras daha çox xəyal-arzu kimi özünü göstərir.

H.Cavid “Ruhum uçar, uçar əbədi bir səfa duyar” – deyir (Cavid, II c.,1982: 70).

Beləliklə, romantik sənət maneəsiz “hava yolu”nun mövcudluğunu təsdiq edir. Şübhəsiz ki, bu, romantik sənətin kəşf etdiyi yoldur və yalnız ona məxsusdur.

Daha bir səciyyəvi fakt. 1912-ci ildə Abdulla Surun vəfatı ilə bağlı Hüseyn Cavid yazdığı məqalədə göstərir ki, A.Surun dəfn mərasimində “cənazənin üzərində mərhumun adı ilə bərabər, Namiq Kamal mərhumun bu beyti yazılmışdır:

*Yüksəl ki, yerin bu yer deyildir,  
Dünyaya gəliş hünər deyildir*” (Cavid, 1912).

Təbii ki, həmin beyt ilk növbədə A.Surun həyat ideallarının ümumiləşmiş və simvolik yazısı idi. Digər tərəfdən və ən ümdəsi isə, A.Surun türk romantiki ilə, hətta məhz həmin misralarla bağlı yaradıcılıq əlaqəsi aşkarlanır. Belə ki, Azərbaycan romantiki “Püsgüllü ulduz” mənşur şeirində ulduza müraciətlə birbaşa yazmışdı: *“Bu yer sənin yerin deyil”*. Demək, XX əsr Azərbaycan romantiklərinin nakam həmkarı da əsərlərində yüksəlmək eşqini daha üstün tutmuşdur. Hətta bir daha qeyd etmək yerinə düşər ki, Şeyx Sənanın yüksəlmək ideali Azərbaycan romantizminin poetika sistemində təsadüfi olmayıb, romantik şeirin bu istiqamətdəki axtarırlarının qanunauyğun davamı idi.

H.Cavid yaradıcılığında göylərə, əngin səmalara qalxmaq arzusu yalnız yerdəkilərin cəhdində ifadə olunmurdu. Bəzən göylərdə “məskən salan” sakinlər də Yer övladını göylərə dəvət edirdilər. H.Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsində Xumar məhz göyün “xitabət kürsüsü”ndən danışırdı.

Bir maraqlı cəhət vardır ki, romantik əsərlərin bəzi obrazları göylərə olan maraqlarını müxtəlif formalarda ifadə edirdilər. Nümunə üçün qeyd edək ki, H.Cavidin Knyazı göyə doğru baxaraq deyir:

*“Təyyarə verin, bir uçayım mən,  
Allahı bulub sirr açayım mən”*

(Cavid, 1971: 187).

Görünür, Knyaz da özünəməxsus, öz prinsiplərinə müqabil və düşdüyü şəraitə uyğun formada “göylərə uçmaq” istəyir.

Yenə də “Knyaz” pyesində nəğmə oxuyan iki səsə diqqət verək:

**“İncə səs**

*Mən ağ bir gövərçin olsaydım, əngin,  
İrişilməz üfüqlərdə yaşardım.*

**Qalın səs**

*Mən bir şahin olub səni seyr için*

*Ən keçilməz fəzaları aşardım”*

(Cavid, III c.,1984: 86).

Göylərə uçmaq istəyi, obrazın göyərçinə çevrilmək arzusu (üstəgəl H.Gavid yaradıcılığında ayrıca Gövərçin obrazı da vardır!) insanlar aləmindən ayrılmaq və birdəfəlik üz döndərmək, insan dünyasını tərk etmək demək deyildir. Əslində üfüqlərdəki “*bitməyən dərinlik*” (H.Cavid) və intəhasızlığa doğru yönəlmək – rahat və insan kimi yaşamaq məqsədidir ki, bu qədim türk mifologiyasından sızıb gələn ideyalardır.

## 5. ROMANTİK QƏHRƏMAN VƏ DASTAN QƏHRƏMANLARI

Belə bir cəhət son dərəcə əhəmiyyətlidir ki, həm ideya, həm də sənət baxımından folklor qəhrəmanları ilə romantizmin qəhrəmanları bir-birinə daha çox oxşayırlar. Hətta Hüseyn Cavid dramaturgiyasının qəhrəmanları ilə Azərbaycan dastan və nağıllarının qəhrəmanları arasında kifayət qədər yaxınlaşmalar vardır.

Heç bir şübhə yoxdur ki, H.Cavid dramaturgiyasına daxil olan əsərlərin baş qəhrəmanları əsl romantik qəhrəman kimi bütün ideyanı öz çiyinlərində daşıyırlar. Buna görə də H.Cavidin öz pyeslərinə verdiyi adların, əsasən, baş qəhrəmanların adları ilə eynilik təşkil etməsi faktına təsadüf kimi baxmaq olmaz. Belə bir məqamda Azərbaycan dastanlarını xatırlamaq yerinə düşər. Belə ki, məhəbbət dastanları orada ifadə olunan ideyaya uyğun olaraq iki şəxsin – qəhrəmanın adı ilə (“Tahir və Zöhrə”, “Abbas və Gülgöz”, “Əsli və Kərəm”), qəhrəmanlıq dastanları isə qəhrəmanlıq və şücaət göstərən, eyni zamanda bütün hadisələri öz ətrafında cərəyan etdirən bir şəxsiyyətin – qəhrəmanın adı ilə (“Dədə Qorqud”, “Koroğlu”, “Qaçaq Nəbi”, “Qaçaq Kərəm”) adlandırılmışdır. Yəni xalq təfəkkürünün məhsulu olan həmin folklor nümunələrində birbaşa qəhrəmanın adı əsərin sərlövhəsinə çıxarılır. Ona görə ki, həmin qəhrəmanlar əsərin bütün süjet və kompozisiyasının aparıcı simaları, ideyaların daşıyıcılarıdır.

Folklor nümunələrinin oxşar süjetli, oxşar motivli olması həmin nümunələrdəki hadisələrin də hansı istiqamətə getməsinə əvvəlcədən bilməyə imkan yaradır. Digər cəhət el ədəbiyyatı nümunələrinin çoxunda əvvəlcədən hadisələrin necə bitəcəyini də müəyyənləşdirmək üçün elə bir baxıcılıq, öncəgörməlik lazım deyil. Folklor qəhrəmanlarını xatırladan H.Cavid dramaturgiyasının romantik qəhrəmanları üçün də hər şey əsərin

əvvəlcündən başlayır. “İblis” əsərində ilk misradan İblisin müharibələrə haqq qazandırması və sonda deyilən həmin fikirlərin təsdiqinə çevrilməsi, “Afət” pyesində də eyni ssenarinin təkrarlanması bunları təsdiq edir.

Məlum həqiqətdir ki, folklor qəhrəmanları qarşıya qoyduqları məqsədə doğru çox sürətlə irəliləyirlər. Bu qəhrəmanların qarşısında heç bir maneə dözə bilmir. Xalq tərəfindən yaradılan, xalq bədii düşüncəsinin məhsulu olan obraz və qəhrəman məğlubedilməzdir. Hətta haradasa məğlub olsa, son anda, son məqamda ona elə bir qüvvət və qüdrət gəlir ki, bu qüvvət və qüdrət onu məğlubiyyətdən xilas edir.

Yaxud xalq tərəfindən yaradılan və yüz illərin sınağından çıxan folklor obrazları və qəhrəmanları öləndən sonra diriləndə bilirlər. Bu da xalq düşüncəsinin bəhrəsidir və xalq arzuladığını daha böyük, daha əzəmətli görmək istəyir və görür.

H.Cavidin “Topal Teymur” əsərində də romantik qəhrəmanın güclü, qüvvətli olması onun əsas məqsədə doğru ildırım sürəti ilə getməsinə də təmin edir. “Knyaz” pyesində isə Knyazın qarşısına çıxan əngəllər zəif əngəllərdir. Ümumiyyətlə, romantik qəhrəmanlar öz mübarizələrində heç kəsi özünə şərikin etmir. Şübhəsiz, folklor qəhrəmanları da özünə güvənən, başqalarını özünə şərikin etməyən qəhrəmanlardır. “Dədə Qorqud” eposundan Qazan xanı xatırlamaq yerinə düşər. Eposda yurdu talan edilmiş Salur Qazan düşmənlərlə haqq-hesab çəkmək istəyir. Bu vaxt Qaraca Çoban da Qazan xana qoşulub ona vuruşda kömək etmək fikrindədir. Bəs Qazan xan necə hərəkət edir?

*“Çoban dedi:*

*Qonur atını mənə ver!*

*Altmış tutamlıq nizəni mənə ver!*

*At alaca qalxanını mənə ver!*

*Böyük, iti, polad qilıncını mənə ver!*

*Ox qabından səksən oxunu mənə ver!*

*Ağ tozluca tutacaqlı bərk yayını mənə ver!*



*Gedim kafirin qolundakı şahinini öldürüm.  
Paltarımın qolu ilə alnımın qanını silim.  
Ölərsəm, qoy sənin uğrunda mən ölüm!  
Allah qoyarsa, evini mən xilas eləyim!*

Çoban belə dedikdə Qazan qəhərləndi. Yola düzəlib götürüldü. Çoban da Qazanın ardından yetişdi. Qazan dönüb baxdı, soruşdu: “Oğul çoban, hara gedirsən?” Çoban dedi: “Ağam Qazan, sən evini, ailəni xilas etməyə gedirsən, mən də qardaşımın qanını almağa gedirəm”.

Belə dedikdə Qazan soruşdu: “Oğul çoban, qarnım acdır. Yeməyə bir şeyin vardırımı? Çoban dedi: “Bəli, ağam Qazan, gecədən bir quzu bişirib qoymuşam. Gəl bu ağacın dibində oturaq, yeyək”.

Endilər. Çoban dağarcığını çıxardı. Yedilər. Qazan fikirləşdi, dedi: “Əgər çobanla getməli olsam, qalın Oğuz bəyləri bunu başıma qaxınc edərlər. Çobanla olmasaydı, Qazan kafiri məğlub etməzdi”, deyərlər.

Qazana qeyrət gəldi. Çobanı bir böyük ağaca möhkəmcə sarıdı. Atlandı, getdi. Çobana dedi: “Ədə, çoban! Qarnın acmamış, gözün qaralmamışkən bu ağacı qopar! Yoxsa sənə burada qurd-quş yeyər” (Kitabi-Dədə Qorqud, 1988: 144).

Açıq-aydın görünür ki, Qazan xan öz düşmənləri ilə təkbaşına vuruşmaq və qalib gəlmək niyyətindədir. Çünki onun belə bir düşüncəsi vardır ki, Qaraca Çoban köməyinə bel bağlasa, Oğuz bəyləri onun igidliyinə şübhə edərlər.

Yaxud “Koroğlu” dastanında “Koroğlunun Toqat səfəri” adlanan qolda Koroğlunun təkbaşına igidliyi təsvir edilmişdir. Həmin qolda Koroğlunun səhvi ucundan Keçəl Həmzə Qıratı qaçırır. Bu isə Çənlibeldəki bütün dəlillərə və xanımlara pis təsir göstərir:

*“Koroğlu neçə-neçə səfərlərə getmişdi, qayıdanda dəlilər tərəfinnən belə hörmətsiz qarşılanmamışdı. Xanımların onun üzünə baxmaması, dəlilərin salam verməməsi bir yana dursun,*

*onların töhmətli sözləri Koroğluya dağdan ağır gəldi, könlü məlul oldu, aldı görək nə dedi:*

*Keçər dövrən belə qalmaz,  
Şad ol könül, nə məlulsan?  
Dəlilərim salam almaz,  
Şad ol könül, nə məlulsan?*

*Geydiyim iyid kürküdü,  
Dünya Süleyman mülküdü,  
Dövlət ki, var, əl çirkidi,  
Şad ol könül, nə məlulsan?..*

*Koroğlu bu işdən sonra üç gün, üç gecə ac, susuz ağzı aşağı düşüb yatdı. Yuxusunda gördü ki, Toqatdadı. Qır at da altında. Diysinib ayıldı...*

*Koroğlu ayaqdan geyindi, başdan qıfıllandı, başdan geyindi, ayaqdan qıfıllandı, Misri qılıncı bağladı, qalxan asdı, əmud götürdü, dava libasının üstünnən, bəlli olmasın deyə, bir kürk geydi, çiyinə də bir saz keçirdi, Dəlilər onnan getmək istədilər, razı olmadı. Tək başına, piyada Toqata yola düşdü”* (Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri, 1987: 232-234).

Buradan da aydın görünür ki, Koroğlu da el tənəsindən çəkinir və ən çətin döyüşə – Hasan paşa ilə qarşılaşmaya tək-tənha gedir. Həm Qazan xanın, həm də Koroğlunun bu mövqeləri dastan qəhrəmanı üçün son dərəcə xarakterik əlamətlərdir. Ona görə ki, xalq özünün ideal bildiyi qəhrəmanları məhz dastan qəhrəmanına çevirir. Bu mənada H.Cavidin romantik qəhrəmanları da öz mövqələrini heç kəsə güzəşt etməmək baxımından dastan qəhrəmanlarına bənzəyirlər.

Folklor üçün daha bir səciyyəvi cəhət məkan məsələsidir. Belə ki, folklorda məkan dəyişmələri adi bir haldır. Yəni bu gün bir şəhərdə olan qəhrəman sabah həmin şəhərdən ağılagəlməz dərəcədə uzaq olan digər şəhərə çatır. Bəlkə şifahi xalq ədəbiyyatı nümunələrində “Az getdi, üz getdi, dərə-təpə düz

getdi” sürəti də həmin məkanlara tez çatmaq üçün kəşf edilmişdir.

Bu baxımdan “Koroğlu” dastanındakı qolları xatırlayaq: “Koroğlunun İstanbul səfəri”, “Koroğlunun Türkmən səfəri”, “Koroğlunun Ərzurum səfəri”, “Koroğlunun Toqat səfəri”, “Koroğlunun Ərzincan səfəri”, “Koroğlunun Bağdad səfəri”, “Koroğlunun Ballıca səfəri”, “Koroğlunun Rum səfəri”, “Koroğlunun Bəyazıd səfəri”, “Koroğlunun Dərbənd səfəri”. Bu adlardan göründüyü kimi, dastanda qəhrəmanın bir neçə və müxtəlif istiqamətlərdə olan şəhərlərə səfəri təsvir edilmişdir.

Yaxud “Əsli-Kərəm” dastanında Kərəm müxtəlif şəhərləri, məkanları qət etməli olur: Tiflis, Ərzurum, Qars, Ərdəhan, Qeysəri. Qəhrəman hər şəhəri – hər məkanı keçdikcə bezmək nə olduğunu bilmir və öz məqsədindən bir an belə geri durmur. Müxtəlif məkanlar onun qarşıya qoyduğu məqsədə doğru getdiyi yolun keçidləri olduğu kimi, xarakterinin də formalaşmasına, bütövləşməsinə şərait yaradır.

Ümumiyyətlə, şifahi xalq yaradıcılığında qəhrəmanların məkan dəyişmələri son dərəcə səciyyəvidir. Bu dəyişmələr ilk növbədə qəhrəmanların dözümindən, səbatından, iradi keyfiyyətlərindən xəbər verir. Biz həmin xüsusiyyəti H.Cavidin dramaturgiyasında da müşahidə edirik. Başqa sözlə, “Cavidin Sənani, Arifi, Əkrəmi, Peyğəmbəri və Azəri dünyanı gəzən, böyük və **mütləq həqiqəti** (Qabartma bizimdir – Kamran Əliyev) axtaran müsafirlərə bənzəyirlər” (Y.Qarayev). Yəni romantik sənətkarın məqsədi o deyildir ki, ayrı-ayrı guşələrin, bir çox ölkələrin mədəni mərkəzlərinin mənzərəsini çəksin, yaxud orada yaşayan insanların güzəranını canlandırınsın və yaxud da özünün coğrafi biliyini nümayiş etdirdirsin. Böyük sənətkarlar üçün həm şəhər, həm də kənd, həm relyef, həm də təbiət mənzərəsi poetik vasitədir. Əsas mənə isə insan – bədii obraz və müxtəlif məkanların bu obrazla əlaqəsindədir.

Hüseyn Cavidin dramaturgiyasında diqqəti cəlb edən ən qabarıq məkan tipi şəhərlərdir: Məkkə, Mədinə, Tiflis (“Şeyx Sənan”), İstanbul, Paris (“Uçurum”), Bağdad (“İblis”), Səmərqənd, Bursa, Anqara (“Topal Teymur”), yenə də Tiflis və Berlin (“Knyaz”), Barjom (“Maral”), yenə də Tiflis və Nişapur (“Xəyyam”) və sair. Bütün bu şəhərlər folklorda olduğu kimi, H.Cavidin əsərlərində qarşıya qoyulmuş müəyyən bir fikrin, eləcə də konkret mənada hər hansı bir qəhrəmanın xarakterinin açılışına xidmət edir.

Belə bir nəticəyə gəlmək olar ki, H.Cavid bütün yaradıcılığı boyu Qərb və Şərq ədəbiyyatı ilə bağlı olduğu qədər də folklor və mifoloji düşüncə sistemi ilə əlaqədardır. Onun bədii irsini dünya ədəbiyyatı ənənələrindən ayıra bilmədiyimiz kimi, folklor qaynaqlarından da təcrid etmək mümkün deyildir.

## HÜSEYN CAVID MÖCÜZƏSİ

*Venera ilə Merkuri arasında  
bir planet var. Təəssüf ki,  
o planeti görmək indiyə qədər heç kəsə nəsb olmayıb.  
Müəllif*

### BAŞLANGIC

Zahir və Batin sənətin ən qədim və ən işlək məfhumlarındanıdır. Onların bədii əsərlərdə yayılma dairəsi sənətkarların özlərinə maraqlı olduğu kimi, sənətdə elmi axtarış aparana üçün də son dərəcə böyük əhəmiyyət kəsb etmişdir. Bədii sözün ahəngində poetik fiqur təsiri bağışlayan Zahir və Batin anlayışları hətta bəzən ədəbiyyatşünas düşüncəsində daha geniş formada qavranılmış, mühüm amil kimi dəyərləndirilmişdir.

Amma bir cəhət var ki, Zahir və Batin ədəbiyyata və bütövlükdə sənətə birdən-birə, qəflətən gəlməmiş, bundan öncə müxtəlif adlarla məişətdə və cəmiyyətdə özünə kifayət qədər yer tapmışdır. Məişətdəki Üz və Astar, dövlətdəki İç və Dış məfhumlarını bədii yaradıcılıqdakı Zahir və Batının ana yuvası hesab etmək olar.

Zahir və Batin öz tarixi inkişafının müəyyən mərhələlərində yeni ad qazanmış, Daxili və Xarici anlayışları kimi özünü göstərmişdir. Lakin bu halda onlar ədəbiyyatşünaslığın da sərhədlərindən xeyli kənara çıxmış və başqa elmlərin predmetinə çevrilmişdir. Daxili duyğu və düşüncə psixologiyasının, xarici gözəllik və eybəcərlik isə Estetikanın hədəfi olmuşdur.

Zahir və Batin ədəbiyyatşünaslıqdan, psixologiyadan və estetikadan bir az da uzaq düşəndə və dərininə inkişaf edərək fəlsəfi düşüncəyə hopanda daha çox özünə qayıtmışdır - Cismə

və Ruha çevrilmişdir. Elə buradan da insanın dünyadan cismən ayrılıb ruhən yaşaması ideyası doğulmuşdur.

H.Cavid yaradıcılığında da Zahir və Batin anlayışları bir çox məqamlarda lap üzdedir və açıq-aydın görünür. “Şeyx Sənan” faciəsində şeyxlərin – Sədra və Mərvanın söhbətində Şeyx Sədra Özdəmir və Oğuz haqqında aşağıdakıları söyləyir:

*“Onların baxmayıb da zahirinə,  
Bax riyasız təmiz ürəklərinə.  
Var fəqət bəzi şeyx bədbatin,  
Zahiri-halı xoş, ürək xain”*

(Cavid, II c.,1982: 54)

Sonra Şeyx Hadi bu ittihamı məhz həmin şeyxlərin özlərinə aid edir və üzlərinə deyir:

*“Həpiniz çünki gəcnəzər, xain,  
Həm də zahirpərəst, bədbatin...”*

(Cavid, II c.,1982: 100)

“Peyğəmbər” pyesində də Peyğəmbər Şəmsə haqqında bunları bildirir:

*“Zahirin xoşsa da bədbatinsən.  
Bu gözəlliklə, əvət çirkinsən”*

(Cavid, III c.,1984: 59).

Lakin bunlar məsələyə son dərəcə ümumi halda yanaşmadır. Şübhəsiz, H.Cavid kimi həyata və dünyaya müstəqil baxışı olan və bu baxışı ilə öz müasirlərindən, həm də sələflərindən ciddi şəkildə fərqlənən (tarix göstərdi ki, Azərbaycan ədəbiyyatında H.Caviddən sonra Cavid səviyyəsinə yüksələn də olmadı!) bu azman sənətkar Zahir və Batin məsələsində seyrçi mövqə tuta bilməzdi.

Həyatda heç nəyə təsadüf kimi baxmayan, heç bir mövzunu təsadüfən qələmə almayan H.Caviddə insanın fiziki - cismani əlamətlərinin və mənəvi-ruhi keyfiyyətlərinin inikası da təsa-düfi və epizodik məzmun daşımır, ardıcılıq qazanır və sistem təşkil edir.

## 1. QƏLBİN İŞİĞİ

yaxud əksinə:

### “LƏNƏT KOR ŞEYTANA”

H.Cavid yaradıcılığında müxtəlif zümrələrə mənsub insanları, ayrı-ayrı hökmdarların padşahlıq etdiyi məmləkətləri, tarixin dönüş nöqtələri olan dövrləri arayıb tapmaq o qədər də çətin deyil. Lakin şair-dramaturqu hər hansı insan, hər hansı məmləkət, hər hansı dövr deyil, bütövlükdə bəşər, dövlət və zaman düşündürür. H.Cavid öz yaradıcılığı ilə bədii predmetə çevrilən obyektin mahiyyət və məzmununu, başqa sözlə, daxilini və içini açıb göstərmək istəyir. Heç təsadüfi deyildir ki, “Səyavuş” əsərinin baş qəhrəmanı Səyavuş saray-dövlət mühitinin mahiyyətinə bələd olandan sonra öz aldanışını bəyan edir:

*“Heç yalan deyilmiş anamın sözü,*

*Başqa imiş sarayların iç üzü”*

(Cavid, III c.,1984: 272)

Zahir və Batının bir sistem halında Cavid yaradıcılığına gəlişi isə ilk böyük və möhtəşəm əsəri olan “Şeyx Sənan” faciəsindən başlayır. Bu problem faciədəki iki kor ərəbin timsalında özünün ilk bədii həllini tapır. Yəni əsərin strukturunda və qarşıya qoyulan ideyanın açılışında hər iki kor ərəb görməyə-görməyə müəyyən mövqə tuturlar, H.Cavid fəlsəfəsinin çözülməsində digər obrazlardan heç də az rol oynayırlar.

Kor ərəb əsərə yaralı səslə qəzəl oxuya-oxuya daxil olur və bu qəzəl H.Cavid pyeslərində müşahidə edilən **ilk qəzəl** nümunəsidir. Füzulinin “Leyli və Məcnun” poeməsindəki qəzəllərin çoxluğu qarşısında Cavidin bu qəzəli bəlkə də o qədər nəzərə çarpmır, lakin Cavidə Füzuliyə yaxınlaşdıran yol məhz elə həmin nümunədən keçib gedir.

Kor ərəb üsyan edir. O, ədalət axtara-axtara eşqə və aşiqə, dərddə və dərmana, nura və zülmətə, hətta xəlqə və xaliqə (Tanrıya!) qarşıdır. Dünya və kainat ünvanında nə varsa, kor

ərəb tərəfindən ağına – bozuna baxmadan rədd edilir. Bu məqamda onu başa düşmək çətin deyil: kor ərəb bir fərd kimi dünyada yaşayıb dünya işığından məhrum olmağın əzabını və qəzəbini ifadə edir.

Lakin daha əhəmiyyətli odur ki, kor ərəb Şeyx Sənan üçün möcüzə obyektinə çevrilir. Çünki insanlar möcüzə göstərənlərə daha tez inanırlar və onların ardınca getmək o qədər də çətin olmur. Peyğəmbərlər də müxtəlif dövrlərdə yığın-yığın adamı elə beləcə – möcüzələri ilə inandırır öz ümmətlərini təşkil edə bilmişlər. Məntiqidir ki, H.Cavidin “Peyğəmbər” pyesində Mələk Peyğəmbərə “*Bu qaranlıq mühiti get, parlat!*” – deyəndə (Cavid, III c.,1984: 11) Peyğəmbər ona sualla cavab verir: “*Hankı möcüzə?*” Mələk də qəti şəkildə bildirir ki, sənin möcüzən “sənəti-kəlam” olacaq. Sonralar Peyğəmbər də “*öz sehrinin söz*” olduğunu (Cavid, III c.,1984: 51) bəyan edir.

Buna görə də əqidə və məslək yolunda səfərə çıxan təriqət əhli Şeyx Sənan heç olmazsa peyğəmbər möcüzələrinə bənzər bir zərrə möcüzə göstərmək zərurəti ilə üzləşir. Belə ki, iki kor ərəb Şeyx Sənanın zahirən şikəst – kor və lal, çolaq və total biçarələrə əlac etdiyini eşidib onu axtarırlar və çox böyük ümidlə ondan şəfa gözləyirlər:

*“İştə kordur bizim də gözlərimiz,  
Yalvarıb biz də bir şəfa diləriz”.*

(Cavid, II c.,1982: 33).

Şeyx Sənan korlarla qarşılaşır və ona öz möcüzəsini göstərmək üçün imkan yaranır. Lakin bu möcüzə korların gözünün açılması ilə nəticələnmir. Şeyx Sənan kor gözə nur verməklə möcüzə göstərsəydi, ya sehrbaz qəhrəman kimi tanınardı, ya da olsa-olsa mifik və dini tarixin təkrar obrazına çevrilərdi. Ancaq Şeyx Sənan heç kəsi təkrar etmir:

*“Kərçi görmək də başqa nemətdir,  
Görməmək ən böyük sədətdir”*

(Cavid, II c.,1982: 41).



Korların görmək eşqi və ümidi dünyanı görməməyin daha böyük məziyyət olması qənaəti ilə əvəzlənir. Beləliklə, Şeyx Sənan möcüzəsi Batinə – duyğu və düşüncəyə yol tapır.

Bu fəlsəfə “Uçurum” pyesində Uluğ bəyin dediyi “*Görməkdən daha dadlıdır eşitmək*” (Cavid, II c.,1982: 191) fikr ilə yeni təcəssüm forması taparaq əxlaqi müstəviyə keçir, “İblis” faciəsində və “Xəyyam”da isə daha geniş bir ictimai məzmun qazanır. “İblis” faciəsində Elxan sağalmaz dərddə düşər olan xəstələrə dəvanı, ilacı atəş qarşısında durmaqda – ölümdə görür:

*“Xayır, ən kəskin əlac iştdə budur,  
Yaşamaqdan daha xoşdur ölüm”*

(Cavid, II c., 1982: 333).

Xəyyam da ölümü həyatdan üstün tutur:

*“Uydunuz bunca xurafata, yetər!  
Bu həyat iştdə ölümdən də betər”*

(Cavid, IV c., 1985: 9).

Şeyx Sənan möcüzəsinin daha aydın açılışı yenə “İblis” faciəsindəki İxtiyarın təqdimatında görünür:

*“Tərk edərək biz bütün insanları,  
Məskən edirdik fəqət ormanları;  
Görmüyəlmişəm ta mədəni vəhşəti,  
Zülmü, cinayətləri, süfliyyəti,  
Qaçdıığımız qəhrü fəlakət izi  
Buldu, əvət, buldu nəhayət bizi”*

(Cavid, II c.,1982: 312).

Şeyx Sənan cismani korluqdan deyil, mənəvi korluqdan, fiziki bəladan deyil, ruhi xəstəlikdən narahatdır. O, hələ iki kor ərəbdən xəbərsiz olduğu bir vaxtda korluğun gözlə deyil, qəlblə bağlı olduğunu elan etmişdi:

*“Hər kimin qəlbi korsa, keçmiş ola!..  
Şeyx Sənanı anlamaz əsla”.*

(Cavid, II c., 1982: 36).

Daha böyük bədii məntiq budur ki, Şeyx Sənanı dərk etməyən qəlbi kor insan heç Tanrını da dərk edə bilməz. Peyğəmbər də elə bu cür söyləyir:

*“Bir günəşdir o, möhtəşəm, parlaq  
Nuru heç dərk edərmə kor, heyhat!”*

(Cavid, III c.,1984: 24).

Kor ərəb fiziki və cismani korluğun timsalıdır. Amma Şeyx Sənanın hədəfi mənəvi-ruhani korluqdur.

Facidə başqa bir kor da var: Şeyx Mərvan! Əvvəlkilərdən fərqli olaraq onun yalnız bir gözü kordur. Yenə də əvvəlkilərdən fərqli olaraq Şeyx Mərvan kor gözünün açılmasını deyil, o biri gözünün də tökülməsini istəyir və *“Kor olaydı bu tək gözüm də mənim”* (Cavid, II c.,1982: 31) – deyir.

M.F.Axundovda bir kişi tərəfindən daşla vurulub atının gözü çıxarılmış ərizəçini dinləyərək Lənkəran xanı: *“A kişi, sən də get, vur bunun atının bir gözünü çıxart!”* – qərarını verir və şəriətin cəza qanunlarından olan, *“diş əvəzinə diş, göz əvəzinə göz, yara əvəzinə yara”* prinsipinə əsaslanır (Axundov, 1982: 114).

Ancaq şəriətlə oturub-duran Şeyx Mərvanın istəyi qətiyyənlə şəriət qanunu ilə bağlı deyil. Şeyx Mərvanın özünə tuşlanan qarğıışı – tək gözünün tökülmək istəyi Zəhra üçündür, gözəlliyə vurğunluğun ehtizazıdır. Bu vurğunluq isə kor ərəblə müqayisədə çox adi görünür və hələlik söz olaraq qalır. Çünki kor ərəb bu məsələdə Şeyx Mərvanı xeyli qabaqlayır. Həmin ərəbin gözünün tutulma səbəbini izah edən ikinci kor ona lağ etməkdən uzaqdır və məhrəm bir həmdərd kimi çıxış edir: *“Çünki aşıqdi bir gözəl qadına”* (Cavid, II c.,1982: 41).

Gözəllikdən tutulan gözlər kor gözə – fiziki şikəstliyə qətiyyənlə bənzəmir və həqiqətdə mənən – daxilən böyüklük və ucalıqdır, gözəlliyin qədrini bilmək, gözəlliyi duymaq rəmzidir.

Ancaq başqa bir cəhət də var ki, gözlər gözəlliyin işığından tutulduğu kimi, kor gözə də məlhəm gözəllikdir. Necə

ki, “Səyavuş” pyesində bir cəngavər Çindən gətirilmiş gözəl rəqqasəni – “incə töhfə”ni digər cəngavərə göstərərək deyir:

*“İştə Çin ahusu, görmədinsə gör!*

*Nur gələr gözünə ona baxsa kor”*

(Cavid, III c.,1984: 289).

Səyavuşun gözlərində isə “uca ruhlu ana” – Südabə öz yersiz şiltaqlığı ilə “ehtirasın qara yelkəni”nə çevrilir və bu sevdada “məhəbbətin gözü kor” ola bilmir. Əvəzində isə Südabənin Səyavuş əleyhinə qəzəbi püskürür: “*Gözəlliyə qarşı kordur gözlərin*” (Cavid, III c.,1984: 273). Südabə yaxşı bilir ki, yalnız “*Hər gözdə bir məhəbbət*” olduqda şənlik və məmnunluq, çalğı və şərqi mümkündür. Ehtiraslı Südabə əylənmək istəyir, lakin Səyavuş əyilmir.

“Peyğəmbər” pyesində Şəmsə “məğrur və amirənə tövr ilə” Peyğəmbərdən “gözlərinin açılmasını” diləyir. İstəyir ki, Peyğəmbərin qəlbində “Tanrı eşqi unudulsun” və bu qəlbə Şəmsəyə olan sevgi dolsun. Amma Peyğəmbər Şəmsəni “*daş bütlər qədər şüursuz*” hesab edir, onu “*vəhşi səhralar çiçəyi*”, “*şeytan bir mələk*” adlandırır.

“Topal Teymur” pyesində Orxan da Olqaya “*Səni sevməmək gözəlliyə qarşı kor olmaq deməkdir*” (Cavid, III c., 1984: 98) qənaətini bildirir.

Şeyx Mərvan isə təbiətən şikəst və eybəcərdir, onun da fiziki korluğu ilə iş və əməli bir-birini tamamlayır. Fərq burasındadır ki, Şeyx Mərvanın bir gözünün yoxluğu onun qəlbində mənəvi saflığın yoxluğu deməkdir. Hətta bunu Şeyx Hadi hiddətlə onun üzünə söyləyir:

*“Görmədim mən sənə qədər nankor,*

*Bir gözün kor deyil ki, vicdan kor”*

(Cavid, II c.,1982: 99).

Buna görə də iki gözü kor olanlar deyil, təkgöz Şeyx Mərvan Şeyx Sənanın təqdimatında “kor şeytana” çevrilir. Baş Kahinin (“Peyğəmbər”) və Topal Teymurun şəxsində isə şeytanın korluğu

fələyin korluğu ilə əvəzlənir və “*kor olsun fələyin gözləri*” qarğıışı meydana çıxır (Cavid, III c.,1984: 72, 134).

Hər iki kor ərəbin heç bir gözü yoxdur, amma onlar gözlərinə işıq diləyirlər.

Şeyx Mərvanın bir gözü kor, bir gözü isə işıqlıdır və işıqlı gözünün də kor olmasını istəyir.

Platonun xidmətçisi Serqonun isə iki gözü də var, amma işığı yoxdur: “*Tale mənə göz verir, işıq verməz*” (Cavid, II c.,1982: 76). Eynən “Topal Teymur” əsərində də Olqa iki gözü olan “*Zavallı Almasa göz verir, işıq vermir*” (Cavid, III c.,1984: 103).

H.Cavid korluq anlayışını insanın cisminə yaraşdırmır və onu fikrə, duyğuya, qəlbə və ruha yaxınlaşdırır. Cücə (“Topal Teymur”) deyir: “*Fəqət məni tənqid edən azğın, qəlbi kor cahillərə əhəmiyyət belə vermədim*” (Cavid, III c.,1984: 124). Hətta H.Caviddə “göz verib işıq verməmək” talenin, bəxtin adına yazılır.

H.Cavid yaradıcılığında işıq axtarışı, işıq həsrəti müqəddəs idealın, arzu və ümidin həqiqi varlıq meyarına çevrilir. “Knyaz” əsərində “qarıışıq təcrübələrdən” çıxış edən Solomon tərəfindən Knyaza verilən ən müdrik məsləhətin ünvanı işıqdır: “*Hər qaranlıqda gülümsər bir işıq*” (Cavid, III c.,1984: 157). “Xəyyam” pyesində də Sevda “başı çox qarıışıq” olan Xəyyamın narahatlığının səbəbini onun “*qaranlıqda işıq aramasında*” (Cavid, IV c.,1985: 78) görür.

İşığın kainatdakı mənbəyi Günəş, cisimdəki - bədəndəki dayaq nöqtəsi isə gözdür. İşıq insanın heç bir bədən üzvünə gözə yaraşdığı qədər yaraşmır. Bəlkə elə bu sirrin nəticəsidir ki, qəlbə, könülə gedən yol da məhz gözdən başlayır. Səyavuş Firəngiz haqqında belə söyləyir:

*“Bilmədim ki, bir gün bənd olur könül  
O şahin gözlərin ehtişamina”*

(Cavid, III c.,1984: 317).

Xəyyam da göz yaşı axıdan Saqiyyə deyir:

*“Gözlərindən saçılan incilərin,  
Qalacaq izləri qəlbində dərin”*

(Cavid, IV c.,1985: 96).

Caviddə gözün işığı bir az da məcaziləşib qəlbin işığı ilə əvəzləndiyi kimi, gözün də korluğu məcazi mənada qəlbin korluğu ilə əvəz olunur. Beləliklə, işıq da, korluq da Zahirədə - üzdə qalmır, Batinə – qəlbə, könülə keçir.

Realizmin poetikasında isə korluq cisimdə, üzdə qalır və ən kəskin məqamda olsa-olsa gözdən ələ və qola keçir, yəni kor görmədiyi üçün tutduğunu əlindən buraxmır. Realist təxəyyülün məhsulu və simvolu olan “Molla Nəsrəddin” jurnalında çap edilən feleytonların birində nəql olunur ki, bir kişi uşaqların anasını üç talaqdan salır və onu yenidən özünə övrət etmək istəyəndə, deyirlər: “zövcü-axər olsun, yəni bir neçə günlüyə övrəti verməli özgə ərə, sonra o boşasın, onda sən ala bilərsən.

Qaldım mat-məəttəl... Çox fikirdən sonra belə məsləhət gördük ki, bu övrəti verək qonşumuzdakı kor Hafizə. Gözü görmür, nə bilir dünyada nə var, nə yox? Bir neçə gün saxlar, sonra boşar. Bəli, uşaqların anasını verdik kor Hafizə. A başına dönüm, bu məlun kor arvadı boşamır. Nə qədər pul verirəmsə, təvəqqə eləyirik, kor deyir: belə övrəti mən dəli deyiləm boşayam” (Molla Nəsrəddin” jurnalı, 1907: 6).

Şəriət qanununa görə hər şey qaydasındadır, ancaq nəzərə alınmayan və nəzərdən qaçan müdrik xalq qanunudur: **“Kor tutduğunu buraxmaz!”**

Fiziki və cismani qüsür, fiziki və cismani korluq H.Cavid-də mənəvi və ruhi korluğun dərkinə keçiddir. Romantik Caviddə korluq realistlərdən fərqli olaraq konkretlikdən çıxıb məcazilik qazanır və ideyaya çevrilir. Bu, sənətdə Cavid gedişidir!

Əbülülə Şeyx Mərvana deyir:

*“Bir həqiqətdir iştə, gözsüzlər,  
Kor olur, nuri-həqqi görməzlər”*

(Cavid, II c.,1982: 104).

Peyğəmbər də ulu Tanrıdan insanlara haqq nurunu duyan göz verməsini istəyir:

*“Bir göz ver ki, haq nurunu duysunlar,  
Bir könül ver doğru yola uysunlar”*

(Cavid, III c.,1984: 15).

Haqq nurunu duymaq üçün göz də lazımdır, könül də! Amma ən başlıcası könlün, qəlbin görən gözü olmalıdır. Ona görə də Peyğəmbər:

*“Haq sevən arxamca gəlsin;*

*Korlar qəhr olub əzilsin”* (Cavid, III c.,1984: 52)

– çağırışının müəllifinə çevrilir və qəlbi kor olmayanları ətrafına səsləyir. *“Kor, duyğusuz ellər”* (Cavid, III c.,1984: 82) isə Baş Kahinin sərəncamında qalır. Məhz elə qəlbin işığına olan ayrı-ayrı münasibət Peyğəmbərlə Baş Kahini bir-birindən ayırır.

Təbii, haqq nuru gözləri mayıf olanlardan çox, qəlbi kor olanlara yetməz. Qəlbi kor olanlar özlərini belə görməkdə acizdirlər. Necə ki, “gözlərinə mil çəkilməmiş” kor Neyzən bütün fəlakətlərin səbəbini füsqu fücür törədən fasiqlərdə, cəllad hakimlərdə və onları özlərinə yol göstərən – rəhbər bilən mənən kor insanlarda görür:

*“Ah, nolurdu zülm aşiqi  
Cəllad hakimlər olmasa,  
Kor insanlar hər fasiqi  
Kəndinə rəhbər bulmasa”*

(Cavid, 1982: 185).

“Topal Teymur” pyesində qəzəbli Teymur məğlub olmuş Yıldırımın *“kor bir abdal”* ittihamı ilə yanaşmış onun fiziki qüsurlarını xatırlatsa da, əslində abdallığını, axmaq və səfehliyini öənə çəkir və mənəvi – ruhi korluğunu ittiham edir. Deməli, Teymura görə Yıldırımın yalnız gözü kor deyil, həm də qəlbi və

düşüncəsi kordur. Əslində Yıldırım haqqında bu fikri Teymur pyesin ilk pərdəsində də açıqca söyləmişdir: “*Deyirlər; o, gözdən çox zəifdir məgərsə qəlbi və düşüncəsi də kor imiş*” (Cavid, III c.,1984: 104).

Öz qəlbinin və vicdanının təmizliyini hər kəsdən yaxşı bilənlər, öz qəlbinin və vicdanının səsinə hər kəsdən yaxşı eşidənlər, öz qəlbinin gözü ilə insanı və dünyanı hər kəsdən yaxşı görənlər sirli müəmmaları dərk etməkdə də hamıdan öndədirlər. Əksinə qəlbi və vicdanı kor olanlar Tanrını və Dünyanı dərk etməkdə çox acizdirlər. Ona görə də Cavid romantizminin filosof qəhrəmanı Dərviş Tanrını və Dünyanı dərk etməyin yolunu və üsulunu kənarda deyil, insanda, insanın batinində - qəlbin və vicdanın özündə axtarır, nadan şeyxləri və bütövlükdə dərk etməkdə aciz olanların hamısını ittiham edir:

*“Hər kimin kor deyilsə vicdanı,  
Görür əlan Xumarı, Sənanı”*

(Cavid, II c.,1982: 133).

Yaxud:

*“Hər kimin korsa qəlbi, vicdanı,  
Edəməz dərk nuri-yəzdanı”*

(Cavid, II c.,1982: 133).

“*Mədəni aləmə nifrətlə baxanlar*” və “*qəlbində nifrət*” (Cavid, II c.,1982: 257) gəzdirənlər, “*xain bəşər*” durduqca “*Yer üzü daim qusacaq zülmü şər*” (Cavid, II c.,1982: 312) fikrinə sahib çıxan və H.Cavid romantizminin filosof və ağsaqqal qəhrəmanı İxtiyar bütün bəşəriyyəti və “insanlığı təhqir edən” nadanları “*duyğusu, vicdanı sönüklər*” (Cavid, II c.,1982: 312), “*səfil insanlar*”, “*qəlbi, vicdanı sönük qaplanlar*” (Cavid, II c.,1982: 324) kimi tanıyır və tanıtdırır.

H.Cavid romantizminin filosof və Peyğəmbər qəhrəmanı da “*enən və alçalan insanlığın*” baskarlıq mənbəyini “*vicdanla-*

rın sönmüş nurunda”, “kөнülləri almış vəhşətdə” (Cavid, III c.,1984: 27) axtarır tapır.

H.Cavid təliminə görə cəmiyyət miqyasında korluq öz səbəbini və nicatını cəmiyyətdən kənar da axtarır və axtardıqca da səbəbini mifdə, nicatını isə üfüqdə tapır.

“İblis” faciəsində Arif “*İblis, o, əvət, cümlə fəlakətlərə bais*” (Cavid, II c.,1982: 323) – deyir və bu, sonra hamının İblisə lənəti ilə yekunlaşır: “*Lənət sənə... Lənət, sənə lənət!*” (Cavid, II c.,1982: 341). Ölümlə üz-üzə qalan Knyaz üçün də baskar şəxsin obrazı mifdədir:

*“Lənət, mənə lənət, sənə lənət, ona lənət!  
Kor şeytana lənət!”*

(Cavid, III c.,1984: 230).

Arifin və bütövlükdə hamının gözə görünməyən İblisi ittiham etməsi, Knyazın kor şeytanı lənətləməsi, anlayanın və anlamayanın günəş kimi parlaq zəkaya – Xəyyama “yan baxması”, onu “yan gözlə süzməsi” (Cavid, III c.,1984: 38) cahanın korluğudur və onun nicatı isə üfüqdədir:

*“Saqın, aldırma ki, kor olsa cahan,  
Günəşin nuruna gəlməz nöqsan”*

(Cavid, III c.,1984: 39).

Peyğəmbər də deyir:

*“Günəş parlaqsa da, yazıq!  
Pərdələnmiş gözləriniz”* (Cavid, III c.,1984: 16).

Bəs “kor olan cahanın”, “pərdələnmiş gözlərin” çarəsi nədir? Bunun da cavabını H.Cavid “Peyğəmbər” əsərindəki Mələk obrazının dili ilə bəyan edir: “*Əvət açmalı kor olmuş gözləri*” (Cavid, III c.,1984: 29).



Kor olmuş gözləri açmaq üçün isə ilk addımı “Topal Teymur” pyesində Teymur atır və Mamay xan haqqında deyir: *“Mən yarın onun kor gözlərini açaram. Görünür ki, o məmləkət qanunlarını unudur”* (Cavid, III c.,1984: 102).

H.Caviddə mənən kor olmuş adamların qəlbinə işıq vermək çağırışının müəllifi Mələk, bu çağırışı həyata keçirmək missiyasını öz üzərinə götürən qəhrəman isə Teymurdur – hökmdardır!

## 2. İDRAKIN GÜCÜ

yaxud əksinə:

### “ƏQLİ TOPUĞUNDA OLANLAR”

H.Cavidə ağıla sığınmaq və ağıla söykənmək baş və aparıcı qəhrəmanların əksəriyyətinə xas keyfiyyətdir. Şeyx Sənanın göylərə yüksəlmək eşqi, həm həyat adamı, həm də bədii qəhrəman kimi Peyğəmbərin “**ulu dahi**” olması, Teymurun hökmü, Səyavuşun şücaəti, İblisin mənəmlilik iddiası idrakdan süzülüb gəlir. Hətta “İblis” əsərində Rəna da ağılna və düşüncəsinə şübhə edilən Arifi “*Məncə sərsəm deyil, o çox hüşyar*” (Cavid, II c., 1982: 263) fikri ilə tanıtdırır.

“Xəyyam” pyesində isə Saib Xəyyam haqqında belə söyləyir:

*“Getdi, eyvah!.. O fəzilət, o zəka!*

*Əbədi susdu o qüdrət, o dəha...*

*Söndü bir anda o sönməz atəş.*

*Fərqi yox, batsa da parlar o günəş!”*

(Cavid, III c., 1984: 132).

Fəzilət və zəka sahibi olan, hətta batsa da, Günəş kimi yenidən doğub parlamaq qüdrətini özündə saxlayan Xəyyamın özü bir zaman İbn Sina haqqında “*Bir dəha nuru ki, daim parlar*” – söyləmişdi (Cavid, III c., 1984: 27) və burada heç bir qəribəlik yoxdur. Əksinə idrakın özünün sadəliyi və möhtəşəmliyi var: mövcud düşüncəni dayaq nöqtəsinə çevirən Xəyyam ağılı daha çox sevilir və daha əzəmətli görünür.

H.Cavidin romantik qəhrəmanları ya öz ağıllarını, ya da ağıldan doğan faciələrini nümayiş etdirirlər, Dünyanın və Allahın sirrini duymaq və öyrənmək istəyirlər. Başqa sözlə, H.Cavidin ağıllı qəhrəmanları Dünya və Allahla oturub-dururlar.

H.Cavid yaradıcılığında ağılın faciəsi idrakın zəifliyindən – korafəhim və kəmağıl baxışdan, həyatı və cəmiyyəti, Dünyanı

və Allahı dərk edə bilməməkdən doğulur, əql və idrakın zora və gücə dayandığı yerdən başlayır.

H.Cavid Dünya və Allah adından danışmağı da hər adamın ixtiyarına buraxmır. Ona görə də “Topal Teymur” əsərində saraylarda və döyüş meydanlarında baş verən hadisələrə Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid tərəfindən nəzarət olunur. “Səyavuş” pyesində hadisələr Kəyan tacdarı Keykavusun və türk xaqanı Əfrasiyabın ətrafında cərəyan edir. “Xəyyam” pyesindəki hadisələrin əsas məkanı Alp Arslanın və Bağdad xəlifəsinin sarayıdır.

Həyatda saraylara və döyüş meydanlarına hakim olan Teymur, Bəyazid, Keykavus, Əfrasiyab, Alp Arslan, Məlik şah, Bağdad xəlifəsi müəllifi H.Cavid olan romantik dramaturgiyanın süjet və kompozisiyasına, dilinə və üslubuna, bütövlükdə poetikasına da “nəzarət edirlər”. Necə ki, “Topal Teymur” əsərində “Əşxas” siyahısına hər iki hökmdar – Topal Teymur və Yıldırım Bəyazid başçılıq edir və başçı – hökmdar kimi hətta siyahını da “bölürlər”: dramaturq onların adını alt-alta yazmır, hərəsi üçün ayrıca bir siyahı tərtib edir.

“Səyavuş” pyesindəki “Əşxas” siyahısında isə “Topal Teymur” əsərində olan qəti və aydın bölgü olmasa da, Keykavusun tabeliyində olanlarla Əfrasiyaba tabe olanlar bir-birindən ayrılır və asanca seçilir. Burada tabe olanların adları öz hökmdarlarının adının altında yazılır.

“Xəyyam” pyesindəki “Əşxas” siyahısındakı bölgü də “Topal Teymur” və “Səyavuş” əsərlərindəki siyahılara bənzəyir: Alp Arslan öz əyanlarına, Bağdad xəlifəsi isə öz adamlarına başçılıq edir. Ancaq burada əvvəlkilərlə müqayisədə çox ciddi bir fərq də aydınca görünür. Belə ki, Alp Arslanın və Bağdad xəlifəsinin hakim ola bilmədiyi bütöv siyahıya məhz Xəyyam başçılıq edir. Bu, Cavidin idraka verdiyi yüksək qiymətin ifadəsi və müdafiəsidir. Deməli, zamanından və dövründən asılı

olmayaraq, hökmdarların dirəndiyi bir dalan varsa, o da idraktır – idrakın sınağıdır!

Ömər Xəyyam həyatda Şair Kirmaninin sələfidir: Alp Arslanın və Məlik şahın yanında dayanan və hətta onu üstələyən Ömər Xəyyam Teymuru vəsf edən Şair Kirmanidən üç əsr öncədir, üç əsr böyükdür.

Xəyyam H.Cavid yaradıcılığında Kirmaninin xələfidir və ondan on yaş balacadır. Buna baxmayaraq, Xəyyam Kirmanidən çox ağıllıdır. Ən azı ona görə ki, Şair Kirmani “Teymurnamə” yazdığı halda, Xəyyam Alp Arslanı və Məlik şahı mədh etməkdən çox uzaqdır.

Ancaq Kirmani ilə Xəyyamın gözəllik duyğusu bir-birinə xeyli yaxındır və bu məsələdə onlar arasında elə bir ciddi fərq tapmaq da mümkün deyil. Şair Kirmani “yalnız gözəllərin itab və sərzənişlərindən mütəəssir olur”. Onun üçün “*işvəkar bir qaşın çatılması parlaq bir qılıncın çəkilməsindən daha mənalı, daha kəskindir*” (Cavid, III c.,1984: 19). Xəyyam da “*işvəli, süzgün gözlərin*” (Cavid, III c.,1984: 34) vurğunudur. Bu uyğun mövqelər onların hər ikisinin şair təbiətindən irəli gəlir.

Şair Kirmani Topal Teymuru ittiham edir: “*Hökmdarların hiddət və qəzəbi böyük bir məmləkəti alt-üst edər*” (Cavid, III c.,1984: 109). Burada isə Xəyyam Kirmanidən xeyli irəli gedir, o, Alp Arslanı həm ittiham edir, həm də Kirmanidən fərqli olaraq hökmdara yol göstərir:

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

(Cavid, III c.,1984: 50).

Hətta Xəyyamda cəsarətli etiraz da var: Alp Arslan dəliqanlı Yusifin boynunu vurdurmaq fərmanını verəndə Xəyyam onunla qarşı-qarşıya gəlməkdən belə çəkinmir:

*“Əfv etmə də bir dürlü cəzadır,  
Qıymaq ona, əlbəttə, xətadır”*

(Cavid, III c.,1984: 52).

Alp Arslan əfv etməyəndə isə Xəyyam ümumi bir fəlsəfi nəticəyə gəlir: “*Çılğın bəşər iblis ilə həmrəh*” (Cavid, IV c.,1985: 54). Zor və Gücün tüğyan etdiyi dövr bəşərin iblisə uyduğu andan başlayır. Başqa sözlə, cəmiyyətdə və dövlətdə Zor və Gücün simvolu olan Arslanların və Əmirlərin mifologiyadakı sələfi H.Cavidin “İblis” faciəsinin baş qəhrəmanı olan İblisdir.

İblis idrakın gücünü Zorun tətbiq üsulunu və yolunu tapmaqda görür. O, tabe olmayanları tabe edəcəyinə və adamları Zorun gücünə inandıracağına əmindir:

*“Lakin məni təhqir edən, ey əbləhü miskin!  
Olduqca müsəllət sənə, bil, nəfsi-ləimin,  
Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaqsın,  
Daim ayaq altında sönüb məhv olacaqsın”*

(Cavid, II c.,1982: 342).

İblis bu gün onu təhqir edənin sabah pəncəsində qıvrılacağına, ayaq altında sönüb məhv olacağına şübhə etmir. Çünki ayaq altında tapdamaq, pəncədə əzmək İblisin əzəli və əbədi peşəsidir. Ancaq bu “missiyanı” həyata keçirməkdə İblisin işi Keykavusdan və Əfrasiyabdan, Alp Arslandan və Bağdad xəlifəsindən, Topal Teymurdan və Yıldırım Bəyaziddən xeyli çətindir. Hökmdarlar heç kəsi saya saymadan və heç nəyin fərqiə varmadan asıb-kəsə bilirlər, çünki külli-ixtiyar sahibidirlər. Cəllad kötüyünün də, dar ağacının da ixtiyarı onlardadır. Tabe etmək hökmdarlara irsən keçdiyi halda, bu səviyyəni İblisin özü qazanmalıdır. Çünki İblisin verdiyi əmrləri bir göz qırpımında icra etmək üçün İblisin yanında nə fərraş, nə də cəllad var. Əslində İblis heç onların həsrətində də deyil, ona görə ki, fərraşlıq və cəlladlıq İblisin özündə, öz daxilində – Batindədir.

Lakin mifik İblis canlı hökmdarlarla müqayisədə qələbəsinə daha çox inanır. O, ağılı ilə insanları Zorun gücünə inandıracağına böyük ümid bəsləyir və özünü o zaman qalib hesab edir ki, artıq Xavər Arifin “*pəncəsində həlak olub boğulur*” (Cavid, II c., 1982: 315). İlk baxışda çox qərribə görünür: İblis Arifi öz pəncəsi altına salacağı halda, Arifin pəncəsi boğur və həlak edir. Amma nəticə qərribə deyil: Arif Xavəri boğub həlak edirsə, deməli, İblisin arzusu həyata keçir – Arif yenə də dolayısı ilə İblisin pəncəsi altında əzilib qıvrılır.

“Peyğəmbər” pyesində İblisə tabe olan Xəttab oğludur. Xəttab oğlu əsərə daxil olan kimi qılınıcı çəkir, başqa sözlə, pyesə əli qılınclı daxil olur. Xatırladaq ki, İblis yapmaqda və yıxmaqda qüdrətli olduğunu özü söyləyir, bioqrafiyasını özü yazır və öz avtoportretini yaradır. “Peyğəmbər” əsərində isə Xəttab oğlunun portretini Baş rəis çəkir: “*Qəhrəmandır nəyə əzm etsə yapar*” (Cavid, III c., 1984: 38). Beləliklə, İblisin avtoportreti ilə müəllifi Baş rəis olan Xəttab oğlunun portreti bir-birinə çox oxşayır: Xəttab oğlu həm Batini, həm də Zahiri görkəmi ilə İblisə çox bənzəyir.

Xəttab oğlu mürşidi İblisin yolu ilə gedərək Peyğəmbər barədə qəti hökm verir:

*“Qəhrəmanlar mənə aciz qul ikən,  
O nasıl qurtaracaq pəncəmdən?”*

(Cavid, III c., 1984: 37-38)

Onun nitqi də İblisin nitqinə bənzəyir: İblisin “*Hər kəs mənə aciz qul ikən, bəslər ədavət*” misrası (Cavid, II c., 1982: 342) Xəttab oğlunda “*Qəhrəmanlar mənə aciz qul ikən*” formasını (Cavid, III c., 1984: 37) alır, İblisin “*Pəncəmdə dəmadəm əzilib qıvrılacaq*” misrası (Cavid, II c., 1982: 342) Xəttab oğlunun leksikonunda cavabı özündə ifadə edilən “*O nasıl qurtaracaq pəncəmdən?*” (Cavid, III c., 1984: 37) bədii sualına çevrilir.

İblisin başqa bir müridi Kəyan tacdarı Keykavusdur. O da “pəncəli” yırtıcıdır. Təbii ki, avtoportret yaratmaq dahi rəssamın - İblisin işi olduğu üçün Keykavusun da portret cizgisini başqa bir obraz - Birinci cariyə yaradır:

*“Şahın çilğınlığı varmışdır sona...  
Pəncəsində qaldı kiçik cariyə”*

(Cavid, III c., 1984: 268).

“Səyavuş” pyesində cariyəni pəncəsinə keçirən Keykavusun kəlləsi isə məntiqi olaraq, “Xəyyam” əsərində “bir böyük quşun” caynaqlarına – pəncəsinə keçir:

*“Bir böyük quş qonaraq bürcünə gördüm Tusun  
Süzərək kəlləsini pəncədə Keykavusun;  
Sanki söylərdi: hanı dünkü o həqiqət, o cəlal?  
Hanı keçmişdəki avazeyi-təbli kusun?”*

(Cavid, IV c., 1985: 42).

Xatırladaq ki, “Topal Teymur” pyesində də Dilşad tərəfindən zavallı Olqanın köksünün “*Qoca Teymurun dəmir pəncəsi*” ilə (Cavid, III c., 1984: 119) didiləcəyi barədə ona xəbərdarlıq edilir. Knyazın isə ən çox qorxduğu “*bolşevik pəncəsi*”dir (Cavid, III c., 1984: 220) və bu, Knyaz üçün siyasi düşüncənin dirəndiyi keçilməz sərhəddir. Hətta Caviddə “*altun pəncəsi*” (Cavid, III c., 1984: 267) və “*əcəl pəncəsi*” (Cavid, IV c., 1985: 60) də idrak nurunun qatı düşməni kimi çıxış edir.

İdrakın korluğu idrakın gücsüzlüyüdür. “Uçurum” pyesində öz səhvlərinin təəssüfünü və iztirabını çəkən Edmon deyir: “*Mənim idrakımı kor etdi tanrı*” (Cavid, II c., 1982: 226). Kor idrak bir şəxsin özü üçün olanda o qədər də dəhşət deyil, çünki bu, yalnız həmin şəxsin fəlakətinə səbəb olur. Kor idrak cəmiyyətə yol göstərəndə cəmiyyətin və millətin faciəsi başlayır. Necə ki, “İblis” əsərində Vasif deyir:

*“İdrakı sönük başçuların qəfləti ancaq  
Etmış, edəcək milləti hər əldə oynuncaq”*

(Cavid, II c., 1982: 272).

Zor və güc, təhqir və föhş – sönmüş idrak ayaqlar altının zərbi ilə nəşələnir. Pəncədə əzilən və ayaqlar altına atılan hiss və duyğu, cisim və varlıq Zorun hikkəsindən yerə döşənir, öz qürurunu, gözəlliyini, şəxsiyyətini itirir, miskin bir hala düşür. H.Caviddə bunun ilk nümunəsinə “Şeyx Sənan” pyesində rast gəlirik. Lakin həmin nümunə hələlik o qədər zərif və zəifdir ki, ona qıymağa belə adamın ürəyi gəlmir. Faciədə Antonun Xumara göndərdiyi gül dəməti Xumar tərəfindən rədd edilib geri qaytarılanda mənəviyyatı təhqir olunan Anton gülləri hirslə yerə çırpır və qəzəblə deyir:

*“Sən də biçarə taleyim kimi sol,  
Ayaq altında çeynənib qəhr ol...”*

(Cavid, II c., 1982: 58)

“Ayaq altında çeynənib qəhr olmaq” yalnız gülə yox, Antonun özünə də aiddir, lakin bu fikir hələlik böyük təsir qüvvəsinə malik deyil. Əslində təsir qüvvəsinin azlığında Antonun epizodik surət kimi çıxış etməsi, Keşişin xidmətçisi (!) olması da müəyyən rol oynayır.

Antonla müqayisədə “Ayaq altında çeynənib qəhr olmaq” “İblis” pyesindəki Arifin şəxsində daha böyük təsir qüvvəsinə malikdir. “*Məhv olsa da həp mənliyim uymam sənə, dəf ol!*” – deyə İblisi rədd edən, onu idrakına yaxın buraxmayan Arif çox keçmir ki, “*İblisin ayaqlarına qapanır*” (Cavid, II c., 1982: 306). Arifdəki bu sərt, kəskin və gözlənilməz dəyişiklik heç bir təsəvvürə sığışmır. İblisin şəxsində Xızırı, yaxud mələyi görmək isə Arifin İblisə uymamaq barədəki çılğın inadkarlıq əzmini tamamilə alt-üst edir:

*“Bir Xızırımı, ya mələkmisən sən?  
Yalnız bunu bilmək istərəm mən”*

(Cavid, II c., 1982: 306).

Rəna da kimliyindən (hətta İblis olsa belə!) asılı olmayaraq, onun intiqam qisasına kömək və yardım göstərəninin qarşısında səcdə etməyə hazırdır:



*“Babamın kim bulursa qatilini,  
Ona mən səcdə eylərəm ələni”*

(Cavid, II c., 1982: 267).

Cəmiyyət miqyasında isə idrak nurundan məhrum edilib ayaqlar altına salınan şəxs və fərd deyil, ən ali mənəvi-ictimai dəyərlərdir. Bunu isə cəmiyyətə və dünyaya daha ucadan baxan bir obraz görüb müşahidə edə bilərdi. Həmin obraz Meraca qalxan Peyğəmbər oldu:

*“Gülüyor nura daima zülmət,  
Gülüyor fəzlə qarşı fışqı fücür.  
Ah, ədalət, hüquq və hürriyyət  
Ayaq altında çeynənib gediyor”*

(Cavid, III c., 1984: 11).

*“Ən böyük idrak əhli olan”* (Cavid, III c., 1984: 42) Peyğəmbər ədaləti, hüququ və hürriyyəti, bütövlükdə idrakı və gözəlliyi ayaqlar altından xilas etmək amalı ilə yaşayır: *“Sürüklənən bəşəriyyət qadınla yüksələcək”* (Cavid, III c., 1984: 48). Peyğəmbər üçün idrak və gözəllik o qədər uca bir amaldır ki, bu yolda hətta cənnəti belə qadının – nazlı bir xilqətin ayaqları altına salmaqdan qətiyyətlə ehtiyat etmir:

*“O çox sevimli, gözəl, incə, nazlı bir xilqət,  
Onun ayaqları altındadır fəqət cənnət”*

(Cavid, III c., 1984: 47-48).

Amma Peyğəmbər idrakın gücünü pəncə və caynağın gücündə görən İblisdən və Peyğəmbərin özünü belə ayaqlar altına salmaq, pəncəsinə keçirmək, nəhayət, öldürmək istəyən Xəttab oğlundan tamamilə fərqlənir. Çünki Peyğəmbər üçün cənnəti ayaqlar altında görmək – əzmək, alçaltmaq, məhv etmək istəyi yox, ucalığı, ülviliyi göstərməyin qeyri-adi formasıdır.

“Topal Teymur” və “Səyavuş” pyeslərində pəncədə qıvrılmaq və ayaq altında qalmaq deyil, onların daha kəskin və sərt forması – diz çökmək və səcdə etmək önə keçir. Şübhəsiz, bu,

bilavasitə “Topal Teymur” və “Səyavuş” əsərlərindəki baş qəhrəmanların mənsubiyyəti (hökmdarlıq və cəngavərlik!), eyni zamanda, xarakterləri ilə əlaqədardır. Beləliklə, H.Cavid bir tərəfdən hökmdarlıq və cəngavərliyin səciyyəsinə düzgün müəyyənləşdirir, onların dayaq nöqtəsini doğru təyin edir, digər tərəfdən də poetik obrazlılığın polifonizminə nail olur.

Teymur özünün nəyə qadir olduğunu, gücünün və şücaətinin zaman və məkana sığmadığını açıq bəyan edir: *“Mən İrana ayaq basdım, ən böyük cəngavərlər qarşımda durmayıb Mazandaran çaqqalları kimi ormanlara qaçdılar. Moskvaya hücum etdim, rus knyazları qorxudan şimal ayıları kimi ürküşüb dağılmağa başladılar. Hindistana yürüdüm. Sultan Mahmud ordusu Qanq nəhri kənarındakı qaplanlar kimi oxlarıma şikar olub diz çökdülər”* (Cavid, III c., 1984: 107).

Bu, məmləkətləri diz çökdürən Teymurun avtoportretidir.

Orxan da Yıldırımın inandırmaq üçün Teymura qarşı üsyan etdiyini uydura-uydura Teymur haqqında həqiqəti söyləyir: *“Bütün dünya dəli Teymura səcdə edərkən, yalnız mən üsyan etdim”* (Cavid, III c., 1984: 134).

Bu işə dünyanı lərzəyə salan və səcdəyə gətirən Teymurun Orxan tərəfindən yaradılmış portretidir.

Teymurun avtoportreti ilə müəllifi Orxan olan Teymur portreti bir-birinə çox bənzəyir. Hər iki “rəsm əsəri”ndən qılinc oynatmağı, meydan sulamağı hər şeydən üstün tutan Əmir Teymur boylanır və elə o zaman da, indi də bütün dünyaya baxır.

Amma pyesdə diz çökən İran cəngavərləri, rus knyazları, Hindistan fədailəri görünür. Bu sıradan görünən yalnız Yıldırım Bəyaziddir. Məğlub olan Yıldırım işə səcdə etmir. Möcüzə baş verir: bütöv məmləkətləri diz çökdürən Teymur özü də kinayəsiz və tənəsis şəkildə Yıldırımın “yer göstərir, təvazölə” deyir: *“Buyurun şövkətli Sultanım! Tanrı qulu Teymurdan daima ikram və ehtiram görəcəksiniz. Yorğunsunuz, rica edirəm*

*oturun*” (Cavid, III c., 1984: 149). Görünür, burada artıq Teymur Tanrı yanında öz günahlarını yumaq, bağışlanmaq istəyində olmuşdur.

“Səyavuş” pyesində isə baş qəhrəman Səyavuşun diz çökdürmək qüdrətinə malik olduğunu ilk dəfə ağsaçlı Qadın bəyan edir: “*Diz çökərlər sənə qarşı hər yanda*” (Cavid, III c., 1984: 258). Sonra isə bu bəyanat Səyavuşun öz dilindən də eşidilir:

*“Yurdumuzu çeynəyən  
Sayğısız hər kim olsa.  
İnan ki, çox sürmədən  
Diz çökəcək qarşımda”*

(Cavid, III c., 1984: 265).

Belə bir gələcəyi “Peyğəmbər” əsərində Şəmsə da Peyğəmbər üçün arzulamışdı:

*“Mən heç... ən böyük şairlər  
Ona qarşı diz çökməli”*

(Cavid, III c., 1984: 35).

Lakin Topal Teymurdan və Səyavuşdan fərqli olaraq Peyğəmbər özü bu barədə bir kəlmə belə danışmır. Çünki diz çökdürmək peyğəmbərlərə deyil, cəngavərlərə aid olan vuruş və qalibyyətin gerçəkləşdiyi nəticədir. Diz çökdürmək qəhrəmanlığın dəyəridir və namusun, “*ismətin ayaqlar altına atılmasından*” (Cavid, III c., 1984: 270) məmnunluq duyan Keykavus ehtirasına qətiyyənlə bənzəmir. Ehtiras önündə dünyanın belə diz çökməsi heç bir məna daşımır və “zərrə qədər dəyər” malik deyil. Ona görə də Sədabə deyir:

*“Qarşımda diz çöksə bütün yer üzü,  
Yenə Səyavuşda könlümün gözü”*

(Cavid, III c., 1984: 298)

Lakin Sədabə buna nail ola bilmir və ümumiyyətlə, Cavidin poetik təcrübəsində ehtiras önündə diz çökmək motivi cücarib inkişaf etmir. Hətta “Afət” pyesində “*siz qadınlar*

*ayaqlarınıza qapananları təhqir edərsiniz, sizi təhqir edənlərin ayaqlarına qapanarsınız*” (Cavid, II c., 1982: 349) – deyən və sərt düşüncəsi ilə Afəti ram edən Doktor xəyanətdə suçlu olduğu üçün heç bir aman verilmədən Afət tərəfindən də öldürülür. “Knyaz” pyesində isə Lena qarşısında *“hər gün diz çökənlər”* (Cavid, III c., 1984: 235) ona qarşı dönük çıxırlar. Lakin Lena – bu zərif qızcığaz Südabə qədər amansız olmağı bacarmır.

“Topal Teymur” və “Səyavuş” pyeslərində bədii sistemin, poetikanın tələbatı – əsərin (tamaşının!) imkanları qiyabi səcdəni zərurətə çevirsə də, diz çökməyin real – əyani təcəssümü də var. “Topal Teymur” əsərində Olqa “Teymur qarşısında diz çökərək” *“Böyük xaqan! Mənim varlığım çoxlarının hissiyatını zəhərləyir, məni öldür də, hər kəs iztirabdan qurtulsun”* (Cavid, III c., 1984: 147) söyləyir.

“Səyavuş” pyesində isə “Bir il cəza kafi deyilmi?” – sualı ilə yalvaran Vali *“Səyavuşun ayaqlarına qapanır”* (Cavid, III c., 1984: 334).

Cavid poetikasının klassik qanunu bütün tərəfləri ilə görünür: Azman və nəhəng qəhrəmanlar (hətta məğlub olan Yıldırım Bəyazid belə!) diz çöküb səcdə etmirlər. Onlara tam aydındır ki, yalnız Tanrı qarşısında səcdə etmək olar. Lakin Olqa və Vali – bu kiçik obrazlar səcdə və səcdəgahın mənasını dərinlən bilmədiklərinə görə hökmdar və cəngavər qarşısında diz çökməyi özlərinə şərəf hesab edirlər. Caviddə bu prosesin fəlsəfi bir dəyəri də var:

*“Dikbaşlar ansızın həp diz çökərlər,  
Qaliblərə qarşı boyun bükərlər”*

(Cavid, III c., 1984: 291).

Əslində diz çökdürmək istəyən də, diz çökən də öz ağılının gözü ilə davranır və hərəkət edir. Hətta sözün məcazi deyil, həqiqi mənasında da ağıl itəndə gözlər ayağa baxır. Mövcud səltənətin dağıldığını, yıxdığı var-dövlətin əldən çıxacağını duyan Knyaz ağılını itirir, gözü ayaqlara dikilir. Knyaz bu

səltənətin dağılmasına çalışan Antonun anası Marqo ilə üz-üzə gələndə təsəvvüründə “*çılpaq baldırlar*” canlanır (Cavid, III c., 1984: 193).

Ağlı itirmiş Knyaz dəlilik dərəcəsinə çatanda isə qızı Lenanı hərəmi Jasmen qiyafəsində görür və onunla Jasmen və Marqo ilə danışdığı tonda və üslubda, eyni zamanda, (Cavid, III c., 1984: 225) duyğuyla danışır: “*Sən baldırıçılpaqlara uydun*” (Cavid, III c., 1984: 244).

Beləliklə, Knyazın ağı başdan çıxmışdır və bu halın xalqda klassik tərifi var: “Hirsli başda ağıl olmaz”.

Xalq içində başqa bir klassik deyim də yaşayır: “Uzunun ağıl topuğunda olar”. Başdan (beyindən!) ayağa (topuğa!) qədər “yol gedən” ağılın dayanacaqları çox maraqlıdır: ağılın insan bədənindəki – Cismdəki dayanacaqları Baş və Topuqdur. Baş həqiqi, Topuq isə məcazi dayanacaqdır!

Hətta bu məsələ ilə bağlı H.Cavidin romantik dramaturgiyasında qeyri-adi bir qanunauyğunluq da özünü göstərir. Statistik bir mənzərəni seyr etmiş olsa H.Cavidin mənzum dramalarında 100-dən çox obraz və bu obrazlarla yanaşı sayı-hesabı bilinməyən şeylər, müridlər, dəliqanlılar, cəngavərlər, zabitlər, əsgərlər, haydutlar, musiqiçilər, rəqqasələr, cariyələr, milislər, məmurlar, işçilər, xidmətçilər, müsafirlər, alverçilər, müştərilər, çadırçılar, çölməkçilər, mələklər, teyflər, qızlar, uşaqlar iştirak edir. Bunların içərisində açıq-açığına yalnız ikicə nəfər “ucaboylu” adam kimi təqdim olunur: Knyaz (“Knyaz”) və Nazim ağa (“Topal Teymur”). Təqdimat isə belədir: “*Knyaz – ucaboylu, qarasaçlı, məğrur baxışlı, möhtəşəm bir gürcü tipi, 40 yaşında*” (Cavid, III c., 1984: 153); “*Nazim ağa - arıq, ucaboylu, qara ərəb*” (Cavid, III c., 1984: 95). Nəticədə isə möcüzə baş verir: “ucaboy” gürcü və ərəb ağıl topuğunda olan “uzuna” çevrilirlər, eyni zamanda, Nazim ağa “*əqli topuğunda bir qaz*” (Cavid, III c., 1984: 120) yarlığını qazanır.

### 3. TANRI EŞQİ

yaxud əksinə:

#### “TANRI QURUTSUN ƏLİNİ”

Ürəyində Tanrı eşqi olanlar mənən böyük və uca insanlardır. Bu adamlar insanın və təbiətin əli ilə yarananı öyrənməkdən daha çox, Tanrının əmri ilə qurulan nizamı dərk etmək istəyirlər. İnsanın əmələ gətirdiyi və təbiətin doğurduğu ecazkarlıq bir zərrədir, bir nöqtədir. Əslində onlar özü Tanrı nurunun işığından süzülüb gəlirlər. Necə ki Peyğəmbər Mələyin doğulma zamanını bir anlıq hesab edir:

*“Çünki sən şəfəqdən bir parçasan,  
O fidandan dərilmiş qonçasan.  
O günəşdən ayrılmış bir yıldızsan,  
Tanrı gülüşündən doğulmuş bir qızsan”.*

(Cavid, III c., 1984: 30)

Həmişə Allah bəndəsinin yaratdığını öyrənənlər o Allah bəndəsinin kəşfini təsvir etməkdən heç vaxt uzağa getməyiblər. Bu da təbiidir: çünki onların öyrəndiyi məhz Allah bəndəsidir və bu bəndə onlarla Allah arasında keçid deyil, maneədir.

Allah bəndəsinin kəşfini möcüzə hesab edənlər olsa-olsa xələfə çevrilirlər. Tanrının yaratdığı nizamı duyanlar isə dahi olurlar. Pifaqor, Nyuton və Mendeleylev dahilik zirvəsinə qalxmaq şansını Allahın möcüzəsini duymaqla qazandırlar.

Bədii sözü yaşatmaq və bədii sözlə yaşamaq reallığı da belədir. Özününkünü deyil, yalnız başqa birisinin sözlə yaratdığını ürəyinə yaxın bilsən və özgənin sözündən uca olanı görməsən, dərk etməsən ömrünün axırına qədər xələf olaraq qalacaqsan. Əksinə bədii sözü Tanrının əmri kimi qəbul etsən və bədii sözü Tanrının yaratdığı nizamı duymağa sərf etsən Dahiyyə çevriləcəksən, Allahla sənin aranda bir kimsə olmayacaq.

H.Cavidinin ürəyində Tanrı eşqi var.

M.F.Axundov, M.Cəlil, Sabir də Allahı – Tanrısı olanlardır. Bəs onda necə oldu ki, Allahı – Tanrısı ola-ola Axundovu dinsiz-Allahsız hesab etdilər və mollalar onun cənazəsi üstünə gəlməkdən boyun qaçırdılar? Bəs necə oldu ki, gözünü açandan “Allahü Əkbər” səsinə eşidə-eşidə böyüyən, “Allahsız” jurnalını çıxarmaqdan imtina edən Mirzə Cəlil müsəlman fanatıklarının məngənəsində sıxıldı? Necə oldu ki, “İlahi” çağırışı ilə “daş qəlbli insanlarda” mərhəmət oymaq, onların qəlbinə rəhm salmaq istəyən M.Ə.Sabir mövhumat əhlinin gözündən düşdü? Elə isə bəs niyə “məhəbbətdir ən böyük din”, “mənim tanrım gözəllikdir, sevgidir” söyləyən Hüseyn Cavidə qarşı hücum etmək üçün özlərində cəsarət tapanlar olmadı və olsa da niyə üzə çıxmaqdan çəkildilər? Çünki müsəlman fanatikinə, mövhumat əhlinə ona tən etməyə cürəti yetmədi. Bəlkə də özlərinə yalançı Tanrı düzəldənlər Cavidin Tanrı eşqindən – daha geniş mənada Şeyx Sənandan, Peyğəmbərdən və Tanrıdan qorxub üzə çıxmədilər.

Şairlərin Allaha üz tutub ondan qələminə güc istəməsi, Peyğəmbərin tərifi verməsi, hökmdarı mədh etməsi, özləri haqqında danışması və bu ardıcılığı qorumaq şərti klassik poetikada, məsələn, Nizamidə və Füzulidə, dəyişilməz, pozulmaz bir ədəbi qanun idi. Münacat və Nət, Mədhəyə və Fəxrəyə orta əsr bədii nümunələrinin böyük hərf ilə yazılan Girişi – Başlıgıcı idi. Əslində Tanrının Kainat və Dünya üçün, Peyğəmbər, Hökmdar və Şairin isə bəşəriyyət üçün başlıgıcı olmasını etiraf etməyin bundan ali formasını və yolunu tapmaq da mümkün deyil. Bu ardıcılığı poetik tələb və prinsip kimi H.Cavidə axtarmaq isə yersiz və əbəsdir. Amma yersiz və əbəslənməyən budur ki, H.Cavid Tanrıdan, Peyğəmbərdən, Hökmdardan və Şairdən qeyri heç kəsdən, heç kimdən yazmayıb.

Bu, Cavid möcüzəsidir!

Cavid adının və Cavid yerinin harada olduğunu bilmək istəyənlər onu yalnız Tanrının, Peyğəmbərin, mifik obrazların və

tarixi şəxsiyyətlərin yanında tapa bilərlər. Bu günün keçmişə və gələcəyə baxış yolu da qaçılmazdır: kiminsə Tanrıya, Məhəmməd Peyğəmbərə, Alp Arslana, Əmir Teymura, Xəyyamlara və hətta İblisə müraciəti Hüseyn Cavid nəzərə alınmaqla mümkündür. Doğrudur, romantik sənətkar elan olunmuş tematikanın bədii təcəssümünə nöqtə qoymamışdır. Kainat kimi bu tematika da sonsuzdur və Cavid də o qədər sadələvh deyildir ki, onu bitmiş hesab etsin. Amma bir qaçılmazlıq var: sirli mətləblərin yenidən bədii təcəssüm zərurəti yaranarsa, o zaman Caviddən yan keçmək, Cavidə göz yummaq mümkün deyil. Caviddən keçərək gedilən yolun yolçusunun isə xələf olmaqdan başqa çarəsi yoxdur.

Cavid yaradıcılığında birbaşa Nizami və Füzulidəki kimi şair münacatı – Allaha dua yoxdur. Amma şairə – Xəyyama həsr edilən pyesdə, elə lap əsərin əvvəlində münacat səsi yüksəlir:

*“Ey fəzalarda gülümsər əbədi şeri xəyal!  
O nə qüdrət, o nə həşmət, o nə ahəngü cəlal!?  
Hər dəha çırpınaraq səndə arar feyzi-kəmal!  
Yenə yox kimsədə əsla səni idraka məcal!”*

(Cavid, III c., 1984: 8)

Qüdrət, əzəmət, nizam, ulu təbiət – bunlar Tanrının əzəli və əbədi keyfiyyətidir. Onları idrak etməkdə isə insan acizdir.

Caviddə Tanrıya müraciətin ilk nümunəsi onun ilk pyesi olan “Ana” əsərindəki Səlmanın şəxsində aşkara çıxır. Həm də Səlma yalnız “Ana”nın deyil, romantik dramaturqun bütün pyeslərinin ilk obrazıdır və bu obrazın da ilk müraciəti Tanrıyadır:

*“Ey mərhəmət kanı, ey ulu tanrı!  
Ey yerlərin, göylərin hökmdarı!  
İnayət qıl, yox başqa bir havadar.  
Yalnız varım-yoxum tək bir oğlum var”.*

(Cavid, 1982: 218)



Əlini göyə qaldırıb, “üzünü göy səmtinə tutan” Səlma ananın yalvarışı ümid və pənah axtarışıdır. İztirab içində boğulan ana nicat yolunu ulu Tanrıdan istəyir, ondan kömək umur. Çünki yerlərin, göylərin hökmdarı odur, mərhəmət duyğusu, rəhm etmək, kömək göstərmək, havadar çıxmaq səlahiyyəti yalnız ondadır.

Səlma ana Tanrını oğluna havadar bildiyi kimi, İsmət də Allahı nişanlısına pənah çağırır (Qanpolad Səlmanın oğlu, İsmətin isə nişanlısıdır!):

*“Ey bizi yoxdan yaradan bir allah,*

*Rəhm eylə, səndən başqa yox bir pənah”.*

(Cavid, 1982: 243)

İsmət Qanpoladın salamatlığını istəyir və onun nəzərində ən etibarlı sığınacaq yeri Allahın yanındır və Allahın rəhmi ilə nişanlısı sağ qala bilər.

Səlma ana və nişanlı İsmət Qanpolad üçün adamlar arasından havadar olan şəxs tapa bilmirlər. Onların əl qaldırıb Tanrıya – Allaha yalvarışları bir mənbədən – içlərində olan Tanrı eşqindən güc alır. Tanrı eşqindən güc alan duyğu və fikir də yalnız və yalnız nicatı Tanrıda görə bilərdi!

Amma təəssüf ki, ananın və sevgilisinin duası Tanrıya yetişmir və oğul – nişanlı qatil tərəfindən öldürülür. Bu dəhşətli hadisə gənc İsmətdə olmasa da, dünyanın hər üzünü görmüş Anada Tanrıya qarşı yeni baxış – ədalət istəyi yaratmalıydı. Etiraz bir yana qalsın, ən aşağısı o, Tanrıdan öz duasının cavabını istəməliydi. Səlma ana isə nə şikayət edir, nə cavab istəyir. Bunların əvəzində nicat yolunu yenə Tanrıda görür və əsərin başlanacağı kimi sonu da Tanrıya yalvarışla bitir:

*“Mərhəmət! Ya rəb, mərhəmət, inayət!*

*Təhəmmül ver! Qalmamış məndə taqət”.*

(Cavid, 1982: 263)

Taqətdən – əldən düşmüş ana Allahla ünsiyyətini saxlayır, onun nəyinsə, kiminsə əvəz edəcəyini belə ağına gətirmir.

Səlma ana öz Tanrısının yanında, əvvəli Tanrı, sonu Tanrı olan “Ana” pyesi isə sanki Tanrı qucağında qalır.

Şeyx Sənan da tez-tez Tanrıya üz tutur. Səlma ilə müqayisədə Şeyx Sənan Tanrıya daha yaxındır. Çünki müqəddəs məbəəd əhlidir – şeyxdir. O, üləmalarla oturub durur, hətta İslam təlimatçısı kimi İslamı yaymaqla məşğul olur. Bir sözlə, Şeyx Sənanın bütün fəaliyyət dairəsi Tanrı ilə bağlıdır, onun qəlbindəki Tanrı eşqi Səlma ananın qəlbindəkindən xeyli ucadır. Səlma ananı sanki Tanrı tanımır, onun duasını eşitmir, Şeyx Sənan isə Tanrı tərəfindən tanınıb sayıldığına əmindir:

*“Ey böyük tanrı, ey böyük yaradan!*

*Hər qulun halı, fikri sənə əyan.*

*Məni səndən gözəl bilən, tanıyan,*

*Varmı ey xaliqu-zəminü zaman!”*

(Cavid, II c.,1982: 27)

Bu, o zamandır ki, artıq Şeyx Sənan rüyada “olduqca şairanə, cazibədar, behiştə bir mənzərə görmüş”, “Altun qanadlı mələklərin əl-ələ, qol-qola olaraq incə qəhqəhələrlə gülüşüb gəzindiklərinə” tamaşa etmiş və “təbii mələk qiyyəfətində olan Xumarın” şahidi olmuşdur (Cavid, II c., 1982: 13). Bu, o zamandır ki, artıq Xumar Şeyx Sənanı göylərə – Tanrı məkanına səsləmişdir. (Cavid, II c.,1982: 13 və s.14). Bu, o zamandır ki, artıq Sənan Həqiqətin anasının, Hikmət əhlinin atasının kim olduğunu Şeyx Kəbirdən öyrənmiş, həmin ata və ananın Şübhə olduğunu anlamışdır (Cavid, II c.,1982: 18) və yenə Şeyx Kəbirdən “*Səni alçaldan ehtiras olacaq*” (Cavid, II c., 1982: 25) xəbərdarlığını eşitmişdir. Ona görə də Şeyx Sənan tərəddüdlər içərisindədir. Mürşidi Şeyx Kəbirdən dərs öyrənən, altı il Zəhra ilə nişanlı qalan, sürdüyü sakit həyatın sonunda mürşid səviyyəsinə yüksəlməyi səbirlə gözləyən Şeyx Sənanın daxilində bax beləcə təlatüm, özünün dediyi kimi “fəlakətlər” başlayır. Rahat yaşayış narahatlıqla əvəz olunur. Ancaq o gördüyü röyanın və fəlakətlərin səbəbini öyrənmək istəyir və bu

sirrin Tanrıdan başqa kiməsə əyan ola biləcəyinə şübhə ilə baxır. Çox keşməkeşlərdən sonra Şeyx Sənan öz fəlakətlərinin səbəbini başqalarında deyil, özündə görür və Tanrıdan bağışlanılmasını istəyir:

*“Bu fəlakətlərin bütün səbəbi,  
Hər mənəm, mən... bağışla, ya rəbb!..”*

(Cavid, II c.,1982: 84)

Şeyx Sənan Dərvişin:

*“Əgər fəvqəlbəşər olmaq dilərsən,  
Kənar ol daima cinsi-bəşərdən!..”*

(Cavid, II c., 1982: 50)

– məsləhətindən sonra ürəyindən “fəvqəlbəşər” olmaq keçir və Dərvişə “Ey pəkdamən pirim”, – deyər müraciət edir. Bundan sonra isə Şeyx Sənan özü haqqında daha heç kimə (artıq Şeyx Kəbir də, Dərviş də onun yanında deyil!) danışmır, heç kimi öz səviyyəsində hesab etmir və duyub düşündüklərini yalnız Allahla bölüşür. Düşdüyü fəlakətlər barədə üzünü göyə tutmaqla – Tanrıya müraciətlə danışmağı üstün tutur:

*“Deyil əsla bu iştika, bu nida!  
Çünki ülvi Xumarın uğrunda  
Hər bəla mənə bir səadətdir,  
Hər cəfa sanki bir məhəbbətdir”*

(Cavid, II c.,1982: 86) .

Pyesin sonunda Şeyx Sənanın vəziyyəti Səlmə ananın düşdüyü vəziyyətə bənzəyir. O, Xumarın *“ruhsuz bir cəsəd olduğunu görəncə”* (Cavid, II c.,1982: 130) sanki əllərini yenə Tanrıya uzadır və üzünü “göyə doğru” tutaraq *“Mərhəmət yoxmu? Ey böyük yaradan!”* (Cavid, II c.,1982: 130) söyləyir və öz Tanrısının yanında qalır.

“İblis” pyesində isə ulu Tanrıya müraciət Arifin səlahiyyətindədir:

*“Dünyaları yoxdan yaradan, ey ulu Tanrı!  
Ey xaliqu-hikmət!*

*Duyduqca, düşündükcə qəlbimə tarı  
Min şübhəli illət”*

(Cavid, II c.,1982: 255).

Arif də öz sələfi olan və ürəyində Tanrı eşqi yaşadan qəhrəmanlar kimi *“En, gəl mənə, yaxud mənə yüksəklərə qaldır”* (Cavid, II c.,1982: 255) deyərək, ən etibarlı və uca sığınacaq yerini Tanrını yanında görür. Onun da Tanrıya müraciətinin kökündə daxili tərəddüd və mənəvi böhran dayanır.

Amma Arifi öz sələflərindən fərqləndirən başqa bir cəhət mövcuddur: Arif İblisə də Allaha müraciət etdiyi kimi xitab edir. Sanki İblislə Allahu dəyişik salıb ondan da mərhəmət və lütf istəyir və onu *“mürşidi-pir”* (Cavid, II c.,1982: 305) hesab edir. Əslinə qalsa, Arifi İblis aldadır, çünki İblis cümlə cahanın ondan imdad umduğunu duyduqdan sonra Allahlıq iddiasını açıqca elan edir:

*“Mən heçlə doğan bir ulu qüvvət, ulu qüdrət:  
Bir qüdrəti-külliyə ki, aləm mənə bədxah,  
Dünyada əgər varsa rəqibim o da: allah!..”*

(Cavid, II c.,1982:312).

İblisin bu Allahlıq iddiası Arifin gözünü qamaşdırır, Arif İblisi ulu qüvvət, ulu qüdrət (oxu: **ulu Tanrı!**) kimi görür və “sahibi-kəramət” hesab edir. Hətta Arif İblisi Tanrı bilib onun əlini öpür və Arifə öz sələflərinin nail ola bilmədiyi “xoşbəxtlik” nəsib olur.

H.Cavidin Peyğəmbəri isə bütün bədii sələfləri ilə müqayisədə və həyatda Tanrıya ən yaxın olan bir Qəhrəman və İnsandır. Allahın elçisi olan və heç kəsin gedə bilmədiyi yolu fəth edən – meraca qalxan Peyğəmbər də “göyə doğru həyəcanla” *“Ulu tanrı, ey qüdrətli yaradan!”* (Cavid, III c., 1984: 15) müraciətini edir. Onun bir kimsə ilə müqayisə oluna bilməyən *“Əl vurulmaz yeni bir tanrısı var”* (Cavid, III c., 1984: 32).

Peyğəmbərdə Tanrı duyğusu elə səviyyədədir ki, “*mənə ilham edər ancaq tanrım*” (Cavid, III c., 1984:23) söyləyir, o, “*Tanrıdan başqa hər nə varsa, xəyal!*” (Cavid, III c., 1984: 52) hesab edir. Peyğəmbər də əmindir ki, “*Bütün əsrarı fəqət tanrı bilir*” (Cavid, III c., 1984: 91).

Sirr də Tanrıdadır, ilham verən də Tanrıdır, Tanrıdan başqa olanlar isə xəyaldan başqa bir şey deyil! – bunlar Peyğəmbərlə Tanrının ünsiyyət və yaxınlığının keyfiyyət göstəricisi, müqəddəslik dəyəridir. Bu göstərici və dəyərin intəhasızlığını Tanrının Peyğəmbəri özünün rəsulu hesab etməsi, Peyğəmbərin isə Tanrını özünə munis, rəhbər bilməsi təyin edir. Peyğəmbərin Tanrı eşqini ona olan tükənməz məhəbbət və sevgi tamalayır.

Cavid yaradıcılığında bütün obrazlar Tanrıya əl uzadıb, Tanrıya üz tutub müraciət edə bilmirlər. Bu səlahiyyət yalnız ürəyində saf Tanrı duyğusu olan Səlmə anaya, nişanlı İsmətə, Şeyx Sənana, Arifə və Peyğəmbərə verilir. Digər obrazlardakı hiss və duyğu başqa obrazlara təzim və ehtiram formasındadır, deməli, Tanrı eşqi səviyyəsinə qalxa bilmir, sadəcə adamlar arasında itib-batır.

“Şeyx Sənan” faciəsində Özdəmir Şeyxin əlini öpərək deyir:

*“Bir qəza vaqe olsa, şeyxim, inan,  
Çıxarız hər yolunda var-yoxdan.  
Daima borcumuz itaətdir,  
Bizcə hər əmriniz səadətdir”*

(Cavid, II c., 1982: 85).

Dəliqanlı Özdəmirin Şeyx Sananın əlini öpməsi – ona itaəti (işı və hərəkəti!) ilə sözü bir-birini tamamlayır. Bu tamamlanma işində Özdəmirin var-yoxdan çıxmağı zərrə qədər belə eyninə almaması Şeyxə olan inamını nə qədər artırırsa, yenə də “var-yox” anlayışı Özdəmirin təsəvvüründə əsas yerlərdən birini tutur. Şeyx Sananın dəyər anlayışı isə mənəvi

eşqlə ölçülür, maddi ilə – “var-yox”la heç bir əlaqəsi yoxdur və ona görə də Özdəmirin eşqi Şeyx Sənandan o tərəfə – Tanrıya doğru gedə bilmir.

“Uçurum” pyesində Yıldırım Anjeli görən kimi, “*son dərəcə sevinc ilə onun əlini öpür*” və “*imdada yetişdiyini*” söyləyir (Cavid, II c., 1982: 214). Tanrıdan imdad istəyən və qəlbində Tanrı eşqi olan obrazlarla müqayisədə Yıldırım öz imdadını Anjeldə tapır. Yıldırımın eşqi Anjelin səviyyəsinə qədər gedib çıxır və elə burada da sona tutur.

Yenə “Uçurum” pyesində Əkrəm “*Gövərçinin əllərini dodaqlarına götürür, öpmək istəyir*” (Cavid, II c., 1982: 219). Əkrəmin də sevgisi Gövərçinin əlini öpməklə bitir. Ancəldə və Gövərçində sona yetmiş və bitmiş Yıldırım və Əkrəm sevgisinin Tanrı eşqi ilə nə əlaqəsi vardır?

Əlavə olaraq “Uçurum” pyesində Gövərçin atası Uluğ bəyin əlini öpür (Cavid, II c., 1982: 210).

“İblis” faciəsində Arif İblisin əlini öpür (Cavid, II c., 1982: 321)

Səyavuş da “*ağsaçlı köylü qadına yaxınlaşır, əlini öpür*” (Cavid, III c., 1984: 258)

Bunlar da ehtiram və təzimdir

Əlləri öpülənlər kimlərdir? – Şeyx Sənan, əlində əsa olan Uluğ bəy, ağsaçlı köylü qadın, Gövərçin, Anjel və İblis!

Əl öpənlər kimlərdir? – Özdəmir, Yıldırım, Əkrəm, yenə Gövərçin, Arif və Səyavuş!

Əli öpülənlərdə Tanrı eşqinin olması şübhəsizdir. Artıq Şeyx Sənanın mövqeyi aydındır. Uluğ bəydə də bu müqəddəs duyğu Gövərçinin alnından öpüb söylədiyi “*nasılsan, mələyim, söylə, saxlasın səni tanrım*” (Cavid, II c., 1982: 210) duasında açıq görünür. Ağsaçlı köylü qadın da Tanrı adamı kimi Səyavuşun alnından öpərək ona “*Yediyin əkməyi, duzu unutma!*” (Cavid, III c., 1984: 258) sözləri ilə məsləhət və nəsihət verir. Gövərçin isə Allah eşqinə sığınaaraq Cəlala “*Səndə*

*heç insaf, mərhəmət yoxmu ya!?”* ittihamını irəli sürür. Hətta Əkrəm Gövərçini “*müqəddəs, ilahi ideal kimi*” görür, onu “*Əl vurulmaz yüksək bir xəyal kimi sevir*” (Cavid, II c., 1982: 219).

Bəs Anjel və İblis?

Onlarda da Tanrı duyğusu var, ancaq bu duyğu pərdəli və aldadcıdır. Anjel öz mələkliyi ilə (**Anjel - mələk!**) adamları ofsunlayır. Yıldırım da məhz bu ofsunu düşüb “*Adəm kimi öncə sapdım*” düşüncəsində olsa da, Anjel naminə “*Mələk, cənnət!*” deyib ah çəkir (Cavid, II c., 1982: 214), onu açıqca “*sən vəfalı bir mələksən*” (Cavid, II c., 1982: 215) sözləri ilə vəsf edir. Əslində isə Anjel Cəlali da, Edmonu da, Yıldırımı da ələ salır.

İblis də Arifin gözlərinə Tanrı kimi, mələk kimi görünür. O da Anjel kimi ehtiyatlı və fəndgirdir. Belə ki, İblis öncə əlində tutduğu altun və qurşunu Arifə təklif edir. Buna qarşı etiraz nidası eşidəndə isə daha da qılıqlı rəftara başlayır, Arifə yaxınlaşıb “*əlilə onun omuzunu oxşayır*” (Cavid, II c., 1982: 292) və “*Rəna, o mələk əlində hala...*” (Cavid, II c., 1982: 318) deyərək, Arifin qəlbində Rənaya – mələyə çatmaq üçün bir inam yaradır. Amma İblis yalançı bir aktyordur, onun da məqsədi Arifi əlində oyuncaq etməkdir:

*“Bir gün gələr, əlbəttə, bu izan ilə sən də  
Bazicə olarsan qoca İblisin əlində”*

(Cavid, II c., 1982: 256).

Əl öpənlərdə – Özdəmir, Yıldırım, Əkrəm, Gövərçin, Arif və Səyavuşda olan hiss və duyğu Tanrı duyğusu səviyyəsinə qalxmır. Bu duyğu Özdəmirə Şeyx Sənana qədər, Yıldırımı da Anjelə qədər, Əkrəmə Gövərçinə, ən yaxşı halda Peyğəmbərə qədər (çünki Cəlala “*Böyük Məhəmmədi Hərra dağında*” təsvir etməyi məsləhət görür), Gövərçində atası Uluğ bəyə qədər, Arif də yalançı Tanrıya – İblisə qədər, Səyavuşda ağsaçlı köylü qadına qədər gedib çatır.

Cavid poetikasının xarakteri, tərtib prinsipi heç kəsi təkrar etmir və təkrarolunmazlığını da qoruyub saxlayır. Cavid

yaratdığı obrazları “lüt-üryan qardaşlar” içərisində axtarmır, onun baş qəhrəmanları məbədlərdə, saraylarda, döyüş meydanlarında. Caviddə Nizaminin Xosrovu və Şirini, Nizaminin və Füzulinin Leylisi və Məcnunu yoxdur, Səyavuş var, Xəyyam var. Caviddə İskəndər yoxdur, əvəzində Topal Teymur var və ən azı Topal Teymur İskəndərə ona görə bənzəmir ki, yolları ayrıdır: İskəndər Qərbdən Şərqə, Topal Teymur isə Şərqdən Qərbə hərəkət edir. Caviddə Axundovun cadu-bitik ustası Dərviş Məstəli şah yoxdur, filosof Dərviş var. Caviddə Mirzə Cəlilin fırladaqçı Şeyx Nəsrullahı yoxdur, dini-imanı olan Şeyx Sənan var.

Cavidin qəhrəmanları iş görüb sonra öz əmələndən utanan qəhrəmanlar deyil, qüvvətli və nəhəng şəxsiyyətlərdir. Səlma ana, Şeyx Sənan, Cəlal, Peyğəmbər, Teymur, Knyaz, Səyavuş, Xəyyam, hətta İblis xaraktercə geri çəkilməyən, işini, əməlini aydın bilən, sözünü, kəlamını hər şeydən uca tutan, daima irəliyə doğru yürüyən qəhrəmanlardır. Onların hamısının qəlbində Tanrı eşqi yaşayır.

Bu qəhrəmanların hamısında əxlaqi dəyərlə fiziki kamilliyin münasibəti var. Bəzilərinə əxlaqi dəyərlə fiziki kamillik harmoniya, bəzilərinə isə disharmoniya təşkil edir. Səlma anada, Şeyx Sənanda, Peyğəmbərdə, Səyavuşda, Xəyyamda Batin və Zahir harmonik münasibətdə, Cəlalda, Teymurda, Knyazda, İblisdə və Afətdə disharmonik münasibətdədir.

Əxlaqi dəyərlə fiziki kamilliyin ən nümunəvi və ən qabarıq ifadəsi Səyavuşda meydana çıxır. Döyüşü və vuruşu həyatın və mübarizənin əsas meyarı hesab edən cəngavər Səyavuş mənəvi cəhətdən uca olduğu kimi, fiziki baxımdan da güclü və qüvvətlidir. Pəhləvan Rüstəmin cüssəli şagirdi Səyavuş onunla bir sırada duran döyüşçülərin qoçaqlıq və igidliyini səciyələndirərkən böyük ruh yüksəkliyi ilə deyir:



*“Bizdə dəmir biləklər,  
Çəltik qollar az deyil;  
Saldırıcı hünərlər  
Mərd oğullar az deyil”*

(Cavid, III c., 1984: 265-266)

Hətta mənəvi ucalığına söykənən Səyavuş bütün qoşunun üzübüz döyüşünə, yəni nahaq qırğına verilməsinə tərəfdar deyil. Əfrasiyab və Keykavusun – dayısının və əmisinin vuruşan dəstələri qarşı-qarşıya dayananda klassik döyüş ənənəsinə əsaslanaraq təkbətək vuruşa üstünlük verir:

*“Bunca xalqı əzib bitirmək nəçin?  
Hər tərəfdən çəlik qollar seçilsin.  
Çarpışsın igidlər həp birər-birər,  
Kim üstün gəlırsə ondadır hünər”*

(Cavid, III c., 1984: 293)

Pəhləvan Rüstəm də heç bir tərəddüd etmədən Səyavuşun fikrinə şərik çıxır və onu müdafiə edir:

*“Əfrasiyab hanı? Çıxsın meydana!  
Büksün qollarını ər deyim ona”*

(Cavid, III c., 1984: 293)

Çəlik qollar – qüvvət, hünər və cəsərət deməkdir, eyni zamanda, igidlik və cəsurluğun simvoludur. Məhz buna görə də Səyavuşa göndərilmiş Keykavusun yalan məktubunda da məhz bu cəhət qabardılır:

*“Ey könlümün sevinci, çəlik qollu Səyavuş!  
Tam fürsətdir, hazır ol, hər tədərük görülmüş...  
...Alt-üst edin Turanı, orduları əzilsin,  
Əfrasiyab hüzura qolları bağlı gəlsin”*

(Cavid, III c., 1984: 347)

Hətta maraqlıdır ki, Səyavuşun ölümü də igidlik rəmzinin enməsində – onun *“qollarının yanına düşməsində”* (Cavid, III c., 1984: 355) öz ifadəsini tapır.

İgidin mərhəmət və məhəbbət duyğusu Batində görünməsə də, Zahirə – qolların hərəkətində görünür. Necə ki, folklorda və klassik döyüş taktikasında əlindəki qılıncla basdığını kəsməyən igid mərhəmətli hesab edilir.

Səyavuşun məhəbbət duyğusunun nişanı da çəlik qollarında iz salır. Səyavuş şikara çıxmış “ovçu qız” Firəngizin atdığı oxla qolundan yaralanır və bir növ onun ürəyi ova çevrilir:

*“Həmən könlümü bir baxışda çaldı,  
Yadigarı iştə qolumda qaldı”*

(Cavid, III c., 1984: 318).

Ehtiraslı Sədabə də çəlik qolların həsrətindədir:

*“Çəlik qollar istərəm ki,  
Məni didsin, parçalasın”*

(Cavid, III c., 1984: 263).

Əlavə edək ki, “Şeyx Sənan Xumarı qolları arasında tutur” (Cavid, II c., 1982), “Uçurum” pyesində Yıldırım “çilğınca bir məftuniyyətlə Anjeli qolları arasına alır” (Cavid, II c., 1982: 215), “Xəyyam” pyesində Sabbah Sevdanı “Qolları arasında sıxır” (Cavid, IV c., 1985: 20).

Yalnız gözəllik pərisi deyil, “Səyavuş” pyesində Altayın dediyi kimi səadət pərisi də dəmir qollara nəsib olur:

*“Sədət pərisi gülməz qullara,  
Munis olar ancaq dəmir qollara”*

(Cavid, III c., 1984: 331).

Disharmoniya isə Cəlalda, Topal Teymurda və İblisdə fiziki kamilliyin, Knyazda və Afətdə isə əxlaqi dəyərin qüsuru kimi meydana çıxır.

Topal Teymur, adından da görüldüyü kimi, topaldır, ağsaqdır. Cüce qiyafətində görünən Teymurun nədən topal olması haqqında izahatı belədir: “Gah qalib gəldim, gah məğlub oldum. Ayaqdan bir yara aldım, iştə böylə axsaq qaldım” (Cavid, III c., 1984: 123). Cəlal nəhayətdə özünü uçuruma tulla-

yaraq xıncım-xıncım olur. İblis isə gah dərviş libasında, gah xidmətçi ərəb qiyafətində görünür və bu, fiziki anti-kamilliyin nişanəsidir.

Bəs niyə belə olur?

Teymur özünəgüvəncliyin səbəbini belə bəyan edir: “*Mən məğrurları əzmək üçün yaradılmış bir allah bəlasıyam*” (Cavid, III c., 1984: 105). Bir az sonra isə Cücə qiyafətində ikən daha kəskin, daha inamla deyir: “*Əvət, mənəm cahangir dahi!.. Mənəm hər b allahı!..*” (Cavid, III c., 1984: 124)

**Topal Teymurda Allahlıq iddiası var!**

Cəlal Parisə səfərə hazırlaşarkən Gövərçinə deyir:

*“Əsla tapındığım mələkdən dönməm,  
Səndən başqa bir kimsəni düşünməm”.*

(Cavid, II c., 1982: 179)

Cəlal sevgilisi Gövərçindən – mələkdən ayrılmayacağını vəd edir. Bu fikri yalnız mələk – gözəllik çərçivəsində başa düşmək adi bir epitetdən o tərəfə getməmək deməkdir. Amma Cavidin qəhrəmanları epitet və təşbihlər içərisində itib-batan obrazlar deyil. Cəlalin mələkdən ayrılması – özünün mələk cildindən çıxması, İblisə çevrilməsi demək olardı.

Cəlal özü də bilmədən Anjelə uyur. Bəlkə də onu **Anjel - mələk** kimi görür, amma mələk cildində iblis olduğunu duymayı, hiss etməyir.

Ancaq məqam gəlir ki, Cəlal özünü Olimpədə – Allahlar məkanında görür, özünü Allah hesab edir:

*“Düşün, bir düşün mən indi yerdəyəm?  
Olimp dağlarında seyr etməkdəyəm.  
Əski tanrılar, hər əski pərilər,  
Qarşımda səfbəsəf rəqs edib gülər”.*

(Cavid, II c., 1982: 217)

**Cəlalda Allahlıq iddiası var!**

İblis bütün əsər boyu öz Allahlığını sınaqdan keçirir və sınaq uğurla başa çatır. Eyni zamanda, İblis açıqca deyir:

*“İlk öncə mələklər məni təqdis ediyordu,  
Adəm kimi bir sayğısız axır ləkə vurdu.  
Alçalmadı, yüksəldi fəqət şöhrəti şanı,ım,  
Allah ilə bir zikr edilir namü nişanı”.*

(Cavid, II c., 1982: 258)

**İblisdə Allahlıq iddiası var!**

Nəticə aydındır: Cəlal, İblis, Teymur – Allahlıq iddiasında olanlar Allahın gözündən düşürlər və ilk növbədə bəlaya düşər olurlar. Sanki Tanrı onların fiziki kamilliyini əllərindən alaraq, Allahlıqdan əl çəkməyi tələb edir.

Caviddə ən ali and Tanrının göndərdiyi müqəddəs kitaba əl basmaqdır!

Caviddə ən uca arzu Tanrının yanında yer tutmaq, Tanrıya qovuşmaqdır!

Caviddə ən ağır qarğış da “Tanrı qurutsun əlini” deyimidir!

#### 4. RUHUN ÖLMƏZLİYİ

yaxud əksinə:

#### “QOZBELİ QƏBİR DÜZƏLDƏR”

Hər bir insanda olduğu kimi, bədii obrazda da psixosfera mövcuddur. Psixosfera beyin hadisəsi olsa belə, beyinüstü – fəvqəl bir keyfiyyətdir. Bəlkə də psixosferanın dərki üçün ona konkret məzmun vermək, onu reallığa yaxınlaşdırmaq, fizioloji vahidlə – beyinlə əlaqəli götürmək tarixi təcrübənin ən optimal nəticəsi – uğurudur. Bununla yanaşı psixosferanı beyin çərçivəsi ilə məhdudlaşdırmaq, beyindən kənara çıxarmağa imkan verməmək, onu yalnız fizioloji proses içində araşdırmaq isə tarixi təcrübənin ən qüsurlu qoyuluşu – səhvidir.

Elmi anatomiyanın nailiyyəti Neyronu beynin əsas qəhrəmanı hesab edir və Neyron bədən – Cismin üzvi tərkib hissəsidir. Psixosferanın əsas qəhrəmanı isə Ruhdur və Ruh mənəvi aləmin – Batının varlıq elementidir. Ruh və Cism bir-biri ilə nə qədər əlaqədar olsa da, onlar arasında bir o qədər təzad və fərq vardır. Ruh və Cism Batin və Zahir kimi funksional səciyyə daşıyır.

Ruh psixosferada sakit, təmkinli və rahat halda dayanmışdır. Lakin həmişə Neyronun özünə, beyinə, insana nəzarət edir. İnsanın nitqi və hərəkətləri beyinlə bağlı olduğu üçün Neyron öz əməllərinə son dərəcə dəqiqliklə yanaşır və hər bir əmrin icrasına cavabdehdir. Psixika və davranışda kəskin dəyişmə halları baş verəndə isə əmr və icraya nəzarət artıq Ruhun ixtiyarına keçir. Bu zaman Neyron da Ruha tabe olur – idarəedicilikdən çıxıb icraçıya çevrilir.

Xeyrxah və Bədxah (Şər) ruhların təsəvvürdə canlandırılmasına gedən yolun başlanğıcı da məhz psixika və davranışdadır. Psixika və davranışın idarə olunma səbəbinin axtarılması və dərki Ruhun tapılması və kəşfi ilə yekunlaşmışdır. Lakin bu

dərk o qədər seyrçi bir haldadır ki, o, Ruh haqqında olan bütün təsəvvürləri ortaya qoymaqla son dərəcə acizdir.

H.Cavidin “Ana” pyesində Səlma ana son dərəcə müdrikdir. Lakin onun müəyyən narahatlığı da vardır. Bu narahatlıq nişanlı olan oğlunun – Qanpoladın taleyi ilə bağlıdır. Qanpoladı sağ-salamat görmək, onun toyunu etmək adi və sadə bir insan kimi Səlma ananın müqəddəs arzusudur. Lakin Qanpoladı qan tutur və o, gülləyə tuş gəlir. Bu vaxt Səlma ana ruhi dəyişiklik – ruhi sarsıntı (“**Ah!**”, “**Eyvah!**”) ərəfəsindədir. Bir az sonra isə ruhi dəyişmənin tam halı baş verir: “*Kaş ki, öləydim, görməyəydim, allah!*” (Cavid, 1982: 254).

“Şeyx Sənan”da baş qəhrəmanın ilk ruhi dəyişmə halı “Ana” pyesindəki Səlmadan fərqli olaraq, elə əsərin əvvəlindən – Xumarın “*mələk qiyafətində*” görünməsi ilə başlayır. Şeyx Sənan “şaşqın və həyacanla” deyir:

*“Ah, o... Cənnət pərisi, nazlı mələk!*

*Mənə yüksəl deyir gülümsəyərək”.*

(Cavid, II c., 1982: 13)

Şeyx Sənanın psixosferasındakı bu dəyişiklik öləri səciyyə daşımır, əksinə bundan sonra onun “*gözlərində nuri-dəha*” oxunur və bütün həyat fəaliyyətinin dəyişilməsi üçün zəmin yaranır.

Şeyx Sənanda ruhi dəyişiklik davam edir və rəyada onun gözlərinə “*Ruhu təsxir edən gözəl məhtab*” (Cavid, II c., 1982: 23) görünür.

Şeyx Sənandakı ruhi dəyişmənin üçüncü pilləsi mələk qiyafətinə bənzər “al geyimli nurani” Dərvişlə bağlıdır. Dərviş “*Gülər ruhunda bir yıldıza xülya*” – deyərək (Cavid, II c., 1982: 50), birbaşa Şeyx Sənanın ruhuna təsir etmək imkanı qazanır və Şeyx Sənan Ruhun əmri ilə danışır: “*Aman, ey pir mürşid, mərhəmət qıl!*” (Cavid, II c., 1982: 55). Ruhi dəyişikliyin səviyyəsi tam və aydın görünür və bu dəyişmənin ruhi yüksəklik fazası başlayır: Şeyx Sənan Şeyx Kəbirin mürşidliyini unudub,

Dərvişi mürşid kimi tanıyır! Sonra da “sərsəm bir hala” düşüb Dərvişi “*ruhi-müstəsna!*” bilir və beləliklə, ruhi dəyişiklik müstəsna ruhu kəşf edir.

Şeyx Sənanın psixosferasında ruhi dəyişiklik Xumara müraciətlə (“*Ruhum, ey qönçeyi-bahar Xumar!*”) başa çatır. Səlna ana kimi Şeyx Sənan da bu dəyişikliyin zirvəsində Allahı çağırır: “*Aman, allah, nasıl da xoş uyuyur*” (Cavid, II c., 1982: 127)

“**Ah!..**”, “**Eyvah!**” və “**Aman!**” Ruhun əmrlərinin linqvistik işarələridir və bu əmrlərin nəticəsi kimi Səlna ananın və Şeyx Sənanın psixosferasında və nitqində Allah görünür.

Psixosferaya hakim olan Ruhun Allahla əlaqəsini Şeyx Kəbir təyin edir:

*“Feyləsofanə ruha malik olan  
Yaşamaz ayrı hərgiz allahdan”*

(Cavid, II c., 1982: 19).

Eyni zamanda, bu prinsipə uyğun olaraq Şeyx Kəbir Şeyx Mərvan ilə Şeyx Nəimi “*dar ruha malik*” insanlar hesab edir və doğrudan da, əsərdə onların heç birinin ruhi yüksəlişi görünür.

Lakin Şeyx Sənan öz mürşidi Şeyx Kəbirdən irəli gedərək ruhun ölməzliyi barədəki müddəanı da irəli sürür:

*“Məni həp parça-parça doğrasalar,  
Ruhum ölməz, səmayi-eşqə uçar”*

(Cavid, II c., 1982: 90).

Beləliklə, ölməz ruhun təcəssüm forması Mələk (təkrar edirəm: Xumar mələk qiyafətində görünür), azad məkanı isə üfüq və rüyadır. Ruha aid forma və məkan cisimdən çox uzaqdadır. Şübhəsiz, ruh özünəməxsus, özünəxas bədii biçim tələb edir və bu bədii biçim Mələk formasında və üfüq, rəya məkanında daha inandırıcı görünür.

“Uçurum” pyesində isə rəssam Cəlalin yaratdığı tabloda – “şah əsəri”ndə “*Röya görürkən bir mələk gülümsər*” (Cavid, II c., 1982: 182). Mənalıdır deyilmi? Ona görə mənalıdır ki, Cəlal

tabloda ruhi yüksəlişi təsvir edir: mələk rəyada gülümsəyir. Əslində bu, Şeyx Sənan ruhunun – onun gördüyü mələyin və rəyanın bədii təcəssümüdür ki, tabloda reallaşıb.

Bununla belə həmin tablolu yaratmaq üçün Cəlal da ruha tabe sənətkar olmalıydı və o özü məhz belə bir rəssamdır. Çünki Cəlal Ruhun da, Cismin də mənasını, yerini bilir və Gövərçinə deyir:

*“Lakin düşün cismən ayrılısam da mən,  
Könül bir an ayrı yaşarmı səndən?...  
Bütün mənliyimin fəvqündə yalnız  
Parlar, durur al qanadlı bir yıldız”.*

(Cavid, II c., 1982: 178-179)

Diqqət: Cəlalda mələk təsəvvürü var: “al qanadlı bir yıldız” və ya Gövərçinə baxışda başqa bir məqam: “*Əsla tapındığım mələkdən dönməm*” (Cavid, II c., 1982: 179).

Əhəmiyyətlidir ki, Cəlal “bir afətsən, mələksən” dediyi Anjelə də öz ruhunun gözü ilə baxır və onunla öz ruhunun dili ilə danışır: “*Sənsiz ruhumu qaplar Yığın-yığın qayğular*”, “*Artıq öksüz ruhumu Gəmirməz işgəncələr*”, “*Gah ruhumu güldürür, Gah da qəlbimi yaxar*” (Cavid, II c., 1982: 192).

“Uçurum” pyesindəki Əkrəm də ruh adamıdır. Yıldırım onun haqqında belə söyləyir:

*“O İsa ruhlu dərbədar qələndər;  
Böylə təsadüflərdən etməz kədər”*

(Cavid, II c., 1982: 187).

Beləliklə, filosof və dərviş düşüncəli yeni bir obraz meydana çıxır. Əkrəmin ruhi bir baxışla Gövərçinə məhəbbət bəsləməsi (“*Gövərçin! Ah gözəl, füsunkar mələk!..*”) onu Cəlala yaxınlaşdırır. Əkrəmin filosof və dərviş təsəvvürü isə onu Şeyx Sənana bənzədir.

Əkrəmin Cəlala yaxınlaşması və Şeyx Sənana bənzəməsi onun ruha bağlı duyğusu ilə əlaqədardır. Bu duyğunu Uluğ bəy



sezdiyi üçün onunla öz dilində danışıır: “*Hər nəzər dəyişir də ruh incinir*”(Cavid, II c., 1982: 191).

Yıldırım da Anjelə həm mələk kimi baxır, həm də ruhi sarsıntı keçirir:

*“Ruhumu qaplayan qara teyflər,  
Qorxunc xəyallar hər məni məhv edər.  
Gözlərimdə sanki hər şey bir sərab...  
Məncə hər fərqsiz zülmətlə məhtab.  
Mən məhtabı yalnız kəndi ruhumda,  
Kəndi qəlbimdə görmək istərəm...”*

(Cavid, II c., 1982: 221-222).

Bu, Yıldırımdakı ruhi dəyişmənin əlamətidir. Belə bir ruhi dəyişməni onun atası Uluğ bəy də təsdiq edir:

*“Mən səni ta kiçikkən  
Öz ruhumla bəslədim.  
Mənim oğlum da bir gün  
Azarmış!.. Heç bilmədim”*

(Cavid, II c., 1982: 240).

Lakin ən maraqlısı odur ki, “Uçurum” əsərində ruhun yeni bir təcəssüm forması meydana çıxır: **qara teyf və qorxunc xəyal!**

“İblis” pyesindəki ruhlar da teyf və xəyal formasında əsərə daxil olurlar. Bunlardan biri Rənanın babasının, digəri isə Xavərin xəyalıdır. Əvvəlcə “*ağ saqqallı, möhtəşəm simalı bir miralay xəyalı görünür. Rəna şaşqın və həyəcanlı:*

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

### **Babasının xəyalı**

*İntiqam! İntiqam!..”*

(Cavid, II c., 1982: 266-267).

Bu zaman Rəna “*Aman, bu sual!*” – deyir və eyni vaxtda şərh ruh – İblis də məmnun qəhqəhələrlə “*İntiqam! intiqam!..”* söyləyir. Xavərin ölümündən sonra onun xəyalı görünür və

Xavər də “*İntiqam!...*” deyərək çəkilib gedir. Atası İxtiyar şeyx isə ona “*dilbər mələyim*” (Cavid, II c., 1982: 327) söyləyir.

Bunlarla yanaşı “İblis” faciəsində ən ruhlu obraz, şübhəsiz, Arifdir. Əsərin əvvəlində Arif öz ruhunun Tanrı ilə birgə olduğunu bildirir:

*“Ey varlığı yox, yoxluğu vardan daha dilbər!  
Ruhum səni izlər.  
Lütf et, o gözəl çöhrəni bir an mənə göstər,  
Könlüm səni izlər”*

(Cavid, II c., 1982: 255).

Əslində İblis də Arifin ruh adamı olmasını duyur və Arifə üz tutaraq “*Rəna, o sənin imdi bütün ruhuna hakim*” (Cavid, II c., 1982: 273) söyləyir.

Bədxah (Şər) ruhun diqtəsi qalib gəlir, İblisin təklif etdiyi qurşunu Arif götürür və elə bununla da onun psixosferasında ciddi dəyişiklik baş verir, Arif şər ruhun təsiri altına düşür. Arifin Xavəri və qardaşı Vasifi öldürməsi, bir növ cinayətə çevrilməsi şər ruhun verdiyi fasiləsiz əməllərin nəticəsidir. Təsadüfi deyildir ki, Arif hər iki cinayət aktını həyata keçirəndən sonra dəlicəsinə və son dərəcə həyəcanla deyir: “*Qardaşım ah, o əvət!..*” (Cavid, II c., 1982: 339). Yaxud:

*“Eyyvah, ölümlər rəqs ediyor, iştə, fəlakət!  
Vasif belə, Xavər belə rəqs etmədə... heyrət!”*

(Cavid, II c., 1982: 340).

H.Cavidin baş qəhrəmanları yeni dünya axtarışındadırlar. Bu yeni dünya axtarışını yalnız mövcud cəmiyyətə etiraz aktı kimi şərh etmək son dərəcə qüsurlu və natamam görünür. Əslində mövcud cəmiyyətə etiraz motivinin özündə belə “mövcud cəmiyyət” – maddi kök və zəmin vardır. Ancaq romantik qəhrəmanlar üçün ən başlıcası və ən ümdəsi mənəvi aləmdir – **Batındır**.

Şeyx Sənanın qarşısında Merac, Cəlalin qarşısında Olimp, Afətin qarşısında Gözəllik zirvəsi, Xəyyamın qarşısında eşq

dolu Kainat var. Meraca yüksəlmək, Olimpə qalxmaq, Güzəllik zirvəsinə çıxmaq, eşq dolu Kainatı fəth etmək! – bunlar mənəvi olanlardır.

Topal Teymur, Knyaz, Səyavuş da sonda olsa belə yenə müqəddəs və güzəllik dünyasının astanasına gəlib çıxırlar.

İblis isə müqəddəs aləm və güzəllik dünyasına rəqibdir.

Bu müqəddəs və güzəllik dünyasının canlı xəritəsini yaratmaq imkanı isə yalnız Peyğəmbərə xasdır, çünki o, buna daha çox səlahiyyətlidir. Peyğəmbər ərz edir ki, güzəllikdən ibarət cahanın bütün kainatı eşq olmalıdır, orada könül uçaraq yüksəliş bulmalıdır. Bu cahanda möhtəşəm bir hiss rəqs etməlidir, burada İblis yasa batmalıdır, qanlı vuruşlara son qoyulmalıdır, işgəncə və kədər üzə çıxmamalıdır və səhər şəfəqləri al qönçələrədən saçılmalıdır. Ən ali insanın - Peyğəmbərin ən ali istəyi isə budur: *“oxşasın ruhu pənbə röyalar”* (Cavid, III c., 1984: 13). Hətta Peyğəmbər *“əhlifəsad”*ın İblisdən uzaqlaşmasını istəyir və onlara arzulayır ki, *“ruhunuz rəqs edərək yüksəlsin”* (Cavid, III c., 1984: 22). O, burada da haqlıdır, çünki Peyğəmbər ruhunun anatomiyası məhz belədir:

*“Daima ruhumu oxşar cəbərət,  
Şerü ilhamımı dinlər mələkut.  
Mən fəqət hüsnü xuda şairiyəm,  
Yerə enməm də, səma şairiyəm”*

(Cavid, III c., 1984: 23).

Şəmsə da onun ruhuna aşıqdır:

*“Geniş ruhu sanki fəza...  
Daim yüksəklərdə uçar...”*

(Cavid, III c., 1984: 36).

Şəmsə həyəcanlı hallar keçirməyə başlayanda onun psixosferasında dəyişiklik baş verir və Ruhun əmri ilə hərəkət etməyi vacib bilir:

*“Ah, o şahincə baxışlar hər an  
Çırpınan ruhumun üstündə uçar”*

(Cavid, III c., 1984: 38).

Lakin Peyğəmbərlə Şəmsa arasında təzad var, bu təzad ruhi təzaddır. Əvvəlcə qeyd edək ki, “Peyğəmbər” pyesində Şəmsa ilə bərabər Şəmsanın səsi də obraz kimi çıxış edir və onun niyyəti bu səs vasitəsilə elan olunur:

*“Mən istərəm hər nə var uzaq, yaxın,  
Böyük dahilərin, qəhrəmanların,  
Bütün ruhu bir çöhrəyə parləsın  
O da mənim pərəstişkarım olsun!”*

(Cavid, III c., 1984: 20)

Şəmsanını səsi-ruhu çöhrədə – Zahirədə parlayan ruhun axtarışındadır və bu axtarış böyük dahiləri, qəhrəmanları hədəf seçir, sonra da Peyğəmbərdə qurtarır:

*“Mən istərəm qəlbindəki  
Tanrı eşqi unudulsun.  
Könlümdə çırpınan sevgi  
O eşqin yerinə dolsun”*

(Cavid, III c., 1984: 34).

Deməli, Peyğəmbərin izlədiyi haqq yolu Şəmsanın yolu deyil. Ona görə də “*gözəllərdə gözəl ruh arayan*” Peyğəmbər Şəmsanı – “*ruhu düşkünləri çirkin sayır*” (Cavid, III c., 1984: 59) və ondakı Batinlə Zahir arasındakı disharmoniyanı rədd edir:

*“Zahirin xoşsa da bədbatinsən,  
Bu gözəlliklə, əvət, çirkinsən”*

(Cavid, III c., 1984: 59).

“Səyavuş” pyesində isə Səyavuşla Südəbə arasındakı ruhi təzad, Səyavuşla Firəngiz arasında isə ruhi tənəsüb vardır. Südəbə Səyavuş haqqında “*Qoymadı Səyavuş artıq məndə can*” (Cavid, III c., 1984: 264) söyləyir və Səyavuş bunu biləndə ona “*Uca ruhlu ana*” (Cavid, III c., 1984: 272) kimi müraciət edir,

Südəbəni yanlış yoldan döndərmək istəyir. Südəbə israr edir və ruhi tarazlıq tam pozulur: Səyavuşdan *“səndə vardır azğın bir aqrəb qanı”* (Cavid, III c., 1984: 273) cavabı gəlir.

Bundan fərqli olaraq, Səyavuş Firəngizin könlünə *“bir yıldız kimi axır”*, onun *“ruhunu sarır”* (Cavid, III c., 1984: 315) Firəngizin psixosferasında dəyişiklik baş verir, o, Ruhun əmri ilə *“Uf, yadımdan çıxdı bütün söylədiyim”* (Cavid, III c., 1984: 315) deyir. Ruhun əmri Səyavuşda isə gözlərdə ifadə olmuşdur: *“Nəhayət, güldü gözlərim”* (Cavid, III c., 1984: 315).

H.Cavidin *“Peyğəmbər”* əsərində xeyirxah Ruh mələk formasında aşkar olur və Cisimlə – Skeletlə qarşı-qarşıya gəlir. Mələk Batini, Skelet isə Zahirə əks etdirməklə disharmonik münasibətin simvoluna çevrilirlər, amma hər birinin məzmunu öz formasına tam uyğun gəlir. Belə ki, Mələk Peyğəmbərə *“altun qablı bir kitab”* (**Quran!**) verib deyir:

*“Haqqı təbliğ üçün sənə ancaq  
Rəhbərin sənəti-kəlam olcaq”*

(Cavid, III c., 1984: 11)

“İblis”də rəqs edən *“bir tağım skeletlərin”* (Cavid, II c., 1982: 340) biri kimi zühur edən *“Peyğəmbər”*dəki Skelet isə bunun tam əksinə olaraq *“ridasının altından sıyrılmış bir qılnc çıxarır”* və Mələyin sözünü təkzib edərək deyir:

*“İnqilab istəyirmisən, mənə bax!  
İştə kəskin qılnc, kitabı burax”*

(Cavid, III c., 1984: 11).

Mələk və Skelet Peyğəmbərin ruhuna təsir etmək uğrunda mübarizəyə başlayırlar. Bu mübarizədə ən yaxşı cəhət odur ki, Mələk də, Skelet də Peyğəmbəri öz mövqelərinə inandırmağa çalışır, yəni onların hər ikisi kor-koranə tələqindən çox uzaqdırlar.

Skelet Peyğəmbərin *“alnında parlayan yıldız”* (Cavid, III c., 1984: 12) görüb onu inandırmaq istəyir ki, *“dərsi-hikməti”*

məndən almalısan. Şübhəsiz, bu hikmət dərində Qılınc əsas mövzudur.

Mələk isə kənarda durmur və yenidən məsələyə qarışır. O isə hikmət dərində xalq təfəkkürünün gücünə arxalanır. Xalqda olan **“Qılınc yarası sağalar, söz yarası sağalmaz”** deyiminə istinad edərək, *“Yox, qılınc söz qədər deyil kəskin”* (Cavid, III c., 1984: 12) xəbərdarlığını edir. Nəhayət, qəti sözünü bildirir:

*“İzlədiyən mənbə yıldız  
İssız bir heçlikdən gülər.  
Səndə insanlara yalnız  
Sevgili, dadlı busələr”*

(Cavid, III c., 1984: 60).

Skelet də son sözünün deyir:

*“Son sözüm: boş düşüncədən ayrıl,  
Busə istərmisən silaha sarıl”*

(Cavid, III c., 1984: 61).

Mələk və Skelet “köç” əmrində – Peyğəmbəri hicrətə çağırışda forma baxımdan bir-biri ilə razılığa gəlirlər, lakin məna baxımından elə həmin anda da ayrılırlar: Mələk Peyğəmbərin “başqa yurda köçməsi” ilə “sözlərinin qəbula keçəcəyinə” inandırmaq istəyir. Əksinə Skelet “Köç” zamanı zəfərin qılıncı ilə mümkün olacağını yenidən israr edir.

Beləliklə, Mələk (Ruh!) söz, Skelet (Cisim!) qılınc tərəfdarı kimi çıxış edir və hər ikisi Peyğəmbərin ruhuna təsir göstərə bilər. Peyğəmbərin psixosferasında dəyişiklik baş verir, o qılıncı alır və öz proqramının ayrı-ayrı müddəalarını elan edir: *“Əhli-viddanə busə, xainə-kin!”* (Cavid, III c., 1984: 65) – Söz və Qılıncın vəhdəti meyana çıxır.

“Peyğəmbər” pyesindəki Skelet bəşərin cisimidir. O, öz təcrübəsindən çıxış edir və özünü tarixin rəmzi sayır. Amma bir cəhət var ki, Skelet adi-sıravı bəşərin deyil, piri-nədimin simvoldudur. Mələk xalq ruhuna sığındığına görə Skelet də xalq ruhunu – müdrik və xeyirxah ruhu yaşadan – güldürüb əyləndir-

məyi bacaran bir qocanın (**piri-nədimin!**) obrazı olduğu üçün Peyğəmbərə təsir göstərə bilər. Yəni adı düşüncə sahibi bu məsələdə çox aciz görünərdi.

“Xəyyam” pyesində də *“qorxunc skelet meydana çıxır”*. Bu skelet də adı sırası bəşərin deyil, gözəllik mücəssəməsinin - Sevdanın cismidir. O da xeyirxah ruhu – gözəllik ruhunu yaşadır. Sevdanın ruhu o zaman zühur edir ki, Xəyyam başqa qızlar əhatəsindədir. Onun ruhu Xəyyamın “bayılmış ruhu” naminə gəlmiş və onu ittiham etməkdədir:

*“Mənə söylətmə, çəkil get!  
Əsl aşiq olur sevginə sabit.  
Sən harda bir afətlə görüşsən  
Ruhun bayılır cəlvələrindən”*

(Cavid, IV c., 1985: 125).

“Xəyyam” pyesində skeletlərin məkanı olan bir məzarlıq da var. Burada məzarçılardan biri “məzardan bir əyri sümük” çıxarıb deyir:

*“Bu çürük qozbelə bax bir, bu bunaq  
Torpaq altında qozdur, sarsaq”*

(Cavid, IV c., 1985: 86).

Məzarçının sümüyə baxışı ilə xalq ruhu təzad təşkil edir. Çünki **“Qozbeli qəbir düzəldər”** xalq deyimini *“məzardakı əyri sümük”* doğrultmur: qozbel elə qəbirdə də qozbeldir və digər məzarçının təqdimatına görə o, *“daim söz götürüb, söz gətirən”* bir adam olub. Görünür, əxlaqca naqis olan qozbeli qəbir də düzəldə bilmir və sözün həm məcazi, həm də həqiqi mənasında belə qozbellərin ruhu ölümdən sonra xalq üçün qayıda bilmir.

“Xəyyam” pyesində diri-diri məzara girib gizlənən ruhi xəstə olan Sabbah və Əbu Tahiri məmurlara təslim edib əvəzində yüz altun mükafat almalı (*“Böylə fürsət ələ keçməz gerçək”*) (Cavid, IV c., 1985: 88) – deyən məzarçıya cavab olaraq ixtiyar məzarçı belə söyləyir:

*“Bizə altunmu verərlər? Şaşqın!  
Dağılıb cinləri xaqanımızın.  
Yenə Sabbahı baxışlar er-gec,  
O zaman sən yaşamaqdan vaz keç”*

(Cavid, IV c., 1985: 88).

Hərgah “xaqanın cini tutubsa”, deməli onda ruhi dəyişiklik baş verib. Bu ruhi dəyişiklik “xaqanın cinlərinin dağılmasına” qədər olan bir dövrü əhatə edir.

H.Cavid göstərir ki, insanın halı və vəziyyəti ruhun vəziyyətindən asılıdır. Xeyirxah ruhlar insanı xeyir işlərə sövq edir, onu xeyirxah əməllərin sahibi kimi tanıdır. Əksinə Şər və Bədxah ruhlar insanı şər işlərə sürükləyir və insan şər və bəd əməlin bəisi kimi lənətlənir.



## SON

Bəşəri nailiyyətlərin və tələtülmlərin başlanğıcı fəlsəfi fikirdir. Dünya tarixində yeni fəlsəfi fikirlər yeni dövrlərin və yeni tarixi mərhələlərin başlanğıcıdır.

Ən qədim Şərqi mədəniyyətinin beşiyi başında ən qədim hind, çin, türk fəlsəfi fikri dayanır.

Ötən eranın sonlarında Şərqi geridə buraxmaq üçün fəlsəfi düşüncədə üstün gəlmək təşəbbüsü Avropada özünü doğrultdu: qədim yunan və roma mədəniyyəti, antik dövr, bu arada İsa peyğəmbərin zühuru və nəhayət, Bizans imperiyası dünyanı heyrətə saldı.

Bizim eranın birinci minilliyinin ortalarında Məhəmməd peyğəmbərin gəlişi, Fərabinin fəlsəfi möcüzələri və silsilə təşkil edən türk imperiyaları Dünyanın tarazlıq mərkəzini Şərqi keçirdi.

Bizim eranın ikinci minilliyində – orta əsrlərdə Renessans mədəniyyəti, ingilis, fransız və klassik alman fəlsəfəsi yeni mədəniyyətin və yeni dövlətin formalaşmasının təkəni oldu.

Dünyanın ən böyük sənətkarları və sənət abidələri də bu fəlsəfi başlanğıcların nəticəsi kimi meydana çıxmışdır. Ən qədim şərqi “Bilqamıs” dastanı, qədim yunan və roma tarixində Esxil və başqaları, Məhəmməd peyğəmbərdən və Fərabidən sonrakı dövrdə Firdovsi, İbn Sina, Xəyyam, Nizami, Nəsrəddin Tusi və başqaları, Renessans dövründə və ondan sonra Dante, Şekspir, Höte və başqaları dünyanın sənət meydanında əzəmətlə yüksəldilər.

Bütün bunlara baxmayaraq, dünyanın dahi sənətkarlarının mövcud fəlsəfi sistemlərə dayanması yox, onların hər birinin ayrıca fəlsəfəsi olması qənaəti daha inandırıcıdır. Sadəcə olaraq, bu şəxsiyyətlər dünyaya fəlsəfi baxışı elmi müddəalar və nəzəri ümumiləşdirmələr formasında ifadə etməyi məqbul saymamış,

daha çox bədii inikasa üstünlük vermiş və bədii sözü yaradıcılığın bütün növlərindən yüksək qiymətləndirmişlər.

H.Cavid üçün də hər hansı bir fəlsəfi başlanğıcı əsas hesab etmək olar və onu bu fəlsəfi başlanğıcdan kənarında təsəvvür etmək də mümkün deyil. Lakin H.Cavidin də dünya ədəbiyyatında Esxil, Dante, Şekspir, Höte və Azərbaycan ədəbiyyatından Nizami Gəncəvi və Məhəmməd Füzuli kimi öz fəlsəfəsi var.

## HÜSEYN CAVID VƏ TƏNQİD

### ÖYRƏNDİKCƏ ÖYRƏNİLƏN CAVID

Hüseyn Cavid böyük Azərbaycan şairi və dramaturqudur. Onun yaradıcılığı XX əsrin əvvəllərini və 20-30-cu illəri əhatə edir. Lakin H.Cavid daha çox 20-30-cu illərdə tədqiq olunmuşdur. Həmin dövr ədəbi tənqidinin Hüseyn Cavidə doğru yönələn maraq və diqqətinin izlənilməsi, hər şeydən qabaq, sənətkarın yaradıcılığına dair doğru və yanlış baxışların meydana çıxarılması və onların səbəblərinin aydınlaşdırılması deməkdir. Belə ki, geniş dünyagörüşə və analitik təfəkkürə malik Hüseyn Cavid sənət baxımından yeni bədii sistemin yaradıcısı olduğuna görə həm Hüseyn Cavid şəxsiyyətinə, həm də onun bədii yaradıcılığına münasibətdə ona yaxın bir dünyagörüşə, ona yaxın sənət qavrayışına malik tənqidçi tələb olunurdu.

Hüseyn Cavid yaradıcılığa şeirlə başlamış, hələ sağlığında ikən “Keçmiş günlər”, “Bahar şəbnəmləri” kimi şeir kitabları çap edilmiş, eyni zamanda və daha artıq dərəcədə dramaturgiya yaradıcılığı ilə məşğul olmuşdur. Onun qeyri-adi poetik təbi imkan vermişdir ki, Hüseyn Cavid Azərbaycan dramaturgiya tarixində mənzum dramaturgiyanın banisi olsun. Lakin əsas məsələ H.Cavidin şeir, yaxud dramatik əsər yazmasında deyil, başlıca mətləb ondadır ki, ədəbi tənqid onun şeir yaradıcılığından çox, dramaturgiya irsi ilə məşğul olmuşdur. Bu isə ilk növbədə teatra bağlı bir hadisədir, çünki Cavid dövründə əsərlərin tamaşaya qoyulması geniş miqyas almış və tənqidçilər teatr problemlərinin təhlilinə ciddi əhəmiyyət vermişlər. Ədəbi tənqidin işi yalnız teatr məsələləri ilə məhdudlaşmırdı, həmçinin dramaturgiyanın özünün sənət problemlərinə də geniş əhəmiyyət verilirdi.

Azərbaycan ədəbiyatşünaslığının və tənqidi fikrinin Hüseyn Cavidə münasibətini dəqiqləşdirmək və dövrləşdirmək zərurəti meydana çıxsa, burada əsas iki mərhələni dəyərləndirmək lazımdır:

1) 20-30-cu illər mərhələsi;

2) 50-ci illərin axırlarından son dövrə qədər olan mərhələ.

Hər iki mərhələni səciyyələndirmək və fərqləndirmək lazım gəlsə, qeyd etmək olar ki, birinci mərhələ Hüseyn Cavid yaradıcılığına baxışın ziddiyyətli dövrü, ikinci mərhələ isə Hüseyn Cavidə bu ziddiyyətlərdən təmizləmək cəhdi və “bərəət” dövrüdür.

Hüseyn Cavid yaradıcılığına münasibətin məsuliyyət meyarı kimi aşağıdakı mülahizəni xatırlamaq yerinə düşər: “H.Cavidin “Şeyx Sənan” pyesini tənqiddə cəsarət edəməyirik. Çünki Cavidə tənqid üçün ikinci bir Cavid lazım gəlir ki, o da, zənnimcə, bizdə yox kimidir” (Axundov, 1982). Şübhəsiz, bu mülahizəni bütün tənqidçilər qəbul etməmiş və qəbul edə də bilməzdilər. Ona görə ki, dövrün mürəkkəbliyi daxilində bədii zövqlərin müxtəlifliyi daha tez meydana çıxırdı və rəngarəngliyini qoruyub saxlayırdı. Lakin yuxarıdakı mülahizənin əsas aparıcı mahiyyəti onun tənqidçilər qarşısında qoyduğu məsuliyyət yükündədir. Yəni Hüseyn Cavidə münasibətdə elə-belə, ötəri mövqə tutmaq olmaz. Təəssüf ki, Cavidşünaslıq tarixində həmişə belə olmamış, Cavid haqqında obyektiv mülahizələrlə yanaşı, qeyri-ciddi, qərəzli, hətta açıq-açığına səhv fikirlər və müddəalar da irəli sürülmüşdür.

“İblis” faciəsi tamaşaya qoyulan vaxt tənqidçilərdən biri yazırdı: “İblis” ölməz və daima bərhəyat olan bir əsərdir ki, insanların təhzibi-əxlaqına dair bundan da nafe bir əsər ola bilməz” (Cavid, 1970).

Başqa bir tənqidçinin fikri isə belə idi: “Keçən məqaləmizdə söylədiyimiz üzrə “İblis”də müəllif yoldaş “Şeyx Sənan” qədər müvəffəq olmamışdır. Birinci səbəbi əsərdəki təzaddır.

Biz keçən dəfə də yazmışdıq ki, “İblis”də təzad o qədər kök salmışdır ki, əsla təmizləmək olmaz” (Cavid, 1982).

Faktlar göz qarşısındadır: biri Cavidin “İblis” əsərini təqdir edir, digəri tənqid atəşinə tutur; biri “İblis”i tərbiyəvi əhəmiyyətinə görə yüksək qiymətləndirir, digəri orada təzad axtarmağı və təzad tapmağı mühüm vəzifə hesab edir.

Şübhəsiz, biz o fikirdə deyilik ki, bir əsər haqqında ayrı-ayrı tənqidçilərin müxtəlif mülahizələri ola bilməz. Biz o fikirdəyik ki, kimdən və hansı əsərdən yazılmasından asılı olmayaraq, tənqid obyektiv və sübutlu olmalıdır. Ona görə də “İblis”də təzad axtaranlar bu fikrin təsdiqini İblisin müxtəlif səhnələrdə müxtəlif libaslarda, müxtəlif cildlərdə səhnəyə gəlişində görürdülər. Tənqidçilərin bu cəhdi tamamilə əsassızdır.

Yaxud başqa bir fakta müraciət edək. H.Cavid haqqında yazılan məqalələrin birində “Afət” pyesi haqqında deyilir ki, “Əsər nəinki ilk dəfə oynanması, bəlkə, mövzusu, tipləri, hətta üsuli-təhriri (qismən) cəhətdən səhnəmizdə yeni bir şeydir” (Cavid, 1910). Lakin elə o vaxt başqa bir mətbuat orqanında “Afət” öz müəllifinə yaraşmayan əsər kimi mənalandırılır (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 1960).

Hər halda H.Cavid yaradıcılığında qüsurlar axtaran tənqidin ən zəif cəhəti elmi əsaslandırılmaların olmaması idi. Bu isə eyni vaxtda sənətkarın bir əsəri barədə həm müsbət, həm də mənfi cəhətlərin meydana çıxmasının bazisi olurdu.

Ədəbi tənqidin 20-30-cu illərdə H.Cavid yaradıcılığına göstərdiyi marağın əsl səbəblərini aydınlaşdırmaq üçün həmin dövrdə fəaliyyət göstərən tanınmış tənqidçilərdən birinin – Mustafa Quliyevin sənətkara münasibətini ayrılıqda öyrənmək faydalı olardı. M.Quliyev 1930-cu ildə çap etdirdiyi “Oktyabr və türk ədəbiyyatı” kitabında yazır: “Cavid yaradıcılığının yüksəlişində ən ciddi əsər “İblis”dir. Bu əsər Hüseyn Caviddə Höte, Lermontov, Bayronun təsiri ilə yaranmışdır. Əsərin baş qəhrə-

manı İblisin – Mefistofelin varlığında onların təsiri görünməkdədir.

Hüseyn Cavid söz sənətinin böyük rəssamıdır. Müəllifin “İblis” əsəri öz musiqiçilikliyi ilə Puşkin poeziyasını xatırladır”.

Ümumiyyətlə, M.Quliyev H.Cavid yaradıcılığının bir çox nümunələrinin müsbət keyfiyyətlərini və təqdirəlayiq cəhətlərini qeyd edirdi. Başqa sözlə, “Topal Teymur”, “Şeyx Sənan”, “İblis” və s. əsərlərindən danışarkən “M.Quliyev şairin yalnız səhvlərini əsas götürüb, onun sənəti haqqında birtərəfli mülahizələr yürütmürdü; Cavidin keçdiyi yaradıcılıq yolunun mürəkkəbliyini nəzərdə tutaraq onun qarşısında yeni tələblər qoyurdu” (Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri, 1987:7).

Konkret mətləbə gəlsək, M.Quliyev “Topal Teymur”da hansı qüsurları görürdü? Bu mənada tənqidçi yazır: “Topal Teymur” estetik ideyasız bir əsərdir... Hüseyn Cavidin əsərində... meşşan məfkurəsindən başqa nə bir fikir var, nə ideya, nə də müasir məsələlərin həlli” (Cavid, III c.,1984).

Yaxud: “... bu il bizim türk teatrı yeni bir ədəbi əsərlə – Hüseyn Cavidin “Topal Teymur”u ilə zənginləşmişdir. Azərbaycan inqilabının altıncı ilində H.Cavid tarixi bir pyes yazmış və bu əsərdə fəthlər yaparkən insan qafalarından ehramlar tikən Teymurləng kimi bir tipi idealizə etmişdir” (Cavid, II c., 1982)

Yeri gəlmişkən 30-40-cı illərdə fəal ədəbi yaradıcılıqla məşğul olan Əli Nazimin də bir mülahizəsinə diqqət yetirək: “Şübhəsiz ki, məmləkətin son hadisələrindən az mütəəssir olan bu ədəbiyyat zümrəsi, təəssüflə deməliyəm ki, kəndisini bitərəf bir cəbhəyə doğru çəkir. İlhamını ya əski Turan istilalarından (“Topal Teymur” – Hüseyn Cavid), ya əski Ərəbistan çöllərindən (“Peyğəmbər” – Hüseyn Cavid) alar, yaxud da “Qız qalalarından” (Cəfər Cabbarzadə) və ya “Göy gölün” füsunkar və simfonik mənzərələrindən ruhlanır (Cavid). Məmləkətdə nə yapıldığı, yıxılan və qurulan işləri, yaradılan yenilikləri guya görmək istəmirlər” (Cavid, 1971).

Qətiyyətlə demək olar ki, Hüseyn Cavid çox vaxt iki cəhətdən ittiham olunmuşdur:

1) Bir çox tarixi şəxsiyyətlərdən yazmasına (guya onları idealizə etməsinə) görə;

2) Bəzi əsərlərinin mövzusunun yaxın Şərq ölkələrindən aldığı üçün.

H.Cavidin bir çox tədqiqatçıları Peyğəmbər və Topal Teymurun sənətkar tərəfindən ideallaşdırılmasını müxtəlif dəlillərlə sübut etməyə çalışmış, əslində isə əsas diqqətlərini buraya yönəlmişlər. Bu məsələdə isə əsas istinad nöqtəsi kimi Peyğəmbərin (yəni Məhəmməd peyğəmbərin) dini rəhbər, Topal Teymurun isə fəth olmasıdır. Yəni tənqidçi və tədqiqatçılar hər iki tarixi şəxsiyyətin tarixdəki rolunu nəzərə alsalar da, sadəcə olaraq bədiilik prinsiplərinin üzərindən sükutla keçmişlər. İş o yerə çatmışdır ki, “Topal Teymur” əsərini gözdən salmaq üçün “Gənc işçi” qəzetində çıxan bir məqalədə deyilirdi: “Əsərin adı özünə çox uyğundur. Əsər sənətcə topaldır” (Cavid, 1913).

Doğrudur, hələ 20-30-cu illərdə tənqidçilər “Topal Teymur” əsərində bir çox müsbət xüsusiyyətlər və keyfiyyətlər görürdülər. Hətta əsgərlərin söhbətlərindəki etiraz notları, Şair Kirmaninin narazı mövqeyi araşdırıcıların diqqətindən kənar qalmamışdır. Bəzi tənqidçilər bu məsələləri əsərin qabaqcıl mövqeyi, qabaqcıl dünyagörüşü ehtiva etmək kimi mənimsəmişlər. Lakin bütün bunlara baxmayaraq, əksər hallarda və son dövrlərə qədər Topal Teymur obrazı zərərli bir obraz kimi tənqid olunmuşdur.

Eynilə Peyğəmbər haqqında da bu sözləri demək mümkündür. Pyesin müsbət keyfiyyətləri barədə ilk təqdiredici və layiqli mülahizə Hənəfi Zeynallıya məxsusdur. O, məşhur “Cavidin “Peyğəmbəri” haqqında mülahizələrim” adlı məqaləsində yazır: “Peyğəmbəri təsəvvür edilən məqduləsindən düşürüb, adi bir insan şəkinə salmaq gərək idi... Cavid dəxi öz əsərinin, öz mühitinin gizlin bir surətdə tələb etdiyi cəhəti

meydana qoyur, bu gözlüklə Peyğəmbərə baxır, onu adi bir bəşər halına endirir” (Cavid, 1958).

Şübhəsiz, bu, adi fikir deyildi. Çünki əsərin meydana çıxdığı vaxt (hələ sonralar da!) “ağıllı” tənqid orada dini təbliğin başlanğıc tellərini axtarırdı. Həmin tənqidçilərə Peyğəmbərin “bəşər halında” verilməsi dini baxımdan müəyyən limfaların əzilməsi demək idi. Lakin bu cür düşünülmüş dayaqqlar uzun müddət möhkəm ola bilmədi. Tənqidçilərin biri yazırdı: “Hüseyn Cavid öz ədəbi icadı üçün köhnə mövzular axtarır və öz yaradıcılığı üçün “İblis”, “Peyğəmbər”, “Şeyx Sənan”, “Keçmiş günlər” kimi köhnə mövzuları intixab edir.

...Amma Hüseyn Cavid kimi böyük talant sahibi şairə baxımsız “Uçurum”a doğru getmək, bizcə, heç məsləhət deyildir” (Cavid, 1919).

Beləliklə, tənqidçi şairin “Peyğəmbər” kimi mövzulara müraciətini onun öz əsərinə istinadən “uçurum” kimi mənalandırırdı. Şübhəsiz, təbii məsələdir ki, H.Cavidin bu tipli əsərlər yazması dövrün ümumi qaydalarına uyğun gələ bilməzdi. Yəni də burada iki meyil görünür. Bəziləri bütün bu əsərləri təqdir edirdi: “...düz on il bundan qabaq “Ana” meydana çıxdı. O zaman Hüseyn Cavid ancaq yüksələn ulduz idi. İndi isə axtarışlarının dərinliyi, şeirinin gözəlliyi və hisslərinin incəliyi etibarilə türk ədəbiyyatında özünə bərabər qüvvə bilməyən parlaq günəşdir” (Cavid, 1915). H.Zeynallı da yazırdı: “Cavid bir “Şeyx Sənan” yazar, bir “Uçurum” açar, bir “Afət” doğurar, bir “İblis” rəqs etdirər, bir “Peyğəmbər” yaratmağa qeyrət edər. Bəlkə də şimdiki bir “Çingiz”, yarın bir “İsgəndər” diriltməyə can atacaqdır”.

Bu da Cavidə təqdir. Lakin qəribədir; həmin fikri təhlil edən bəzi tədqiqatçılar belə fikrə gəlirlər ki, guya “tənqidçi şairin xalq həyatı və gerçəkliyini öz yaradıcılığının mövzusunə çevrilməsinə işarə etmiş olurdu”. Sonra da öz fikirlərini bir az



genişləndirərək Cavidin bu tipli yaradıcılığını “müasir poeziyanın novator hərəkatı üçün maneələrdən” biri hesab edirdi.

Lakin məsələyə geniş və hərtərəfli yanaşma göstərir ki, hər hansı yeni dövrün, yeni epoxanın təşəkkülə başlamış ədəbi hərəkatı üçün tarixdən, tarixi şəxsiyyətlərdən bəhs edən, həm də sənətkarlıq cəhətdən qüvvətli olan əsərlər maneə ola bilməz. Yəni “yeni” adlandırılan ədəbi proses üçün klassik etalona uyğun gələn bədii nümunə heç vaxt əngəl deyildir.

Bəs həqiqətdə H.Cavidin keçmişə – tarixi mövzulara müraciətinin əsl mahiyyəti nə idi? Məlumdur ki, H.Cavid ilk kitabına “Keçmiş günlər” (1913) adını vermişdir və əslində keçmiş günlər – yaşanılan günlər deməkdir. Əsl sənətkar üçün isə yaşanılan günlərin, hadisələrin nə dərəcədə əhəmiyyətli olduğunu nəzərə alsaq, onda H.Cavidin sənət məsuliyyəti barədə həqiqəti müəyyən etmiş olarıq.

Digər tərəfdən H.Cavid üçün keçmiş günlər tarixi yaddaşdır, yəni uzaq gələcəklə qarşılaşan, həm də uzaq gələcəyin əsası olan yaddaşdır.

Bir az sonra keçmiş günlər “Şeyx Sənan” və “İblis”lə əvəz edildi. Lakin heç kimə qərribə gəlməməlidir ki, elə bu əsərlər də H.Cavidin dünya dərkinin nəticələri idi. Yəni əfsanə və mif Cavidə öz dövrünün aktual və vacib məsələlərinə münasibət ifadə etməkdə məhdudlaşdırmırdı, əksinə bəşərilik səviyyəsinin fəthi üçün geniş imkanlar açırdı. H.Cavidin “Topal Teymur” əsərinin ideyasını isə əsərdə aparıcı qəhrəman kimi verilən Teymurləngin tarixi fəaliyyətində yox, daha çox onun Yıldırım Bəyazidlə son dialoqunda axtarmaq lazımdır. Deməli, tarixdən yazılmasına baxmayaraq, müasirlik məzmunu daşıyan H.Cavid əsərləri heç vaxt müasir poeziyanın inkişafına maneə olub əngəl törədə bilməzdi.

Başqa bir məsələ: Cavid əsərlərində bütün çılpaqlığı ilə görünən coğrafi genişlik də ədəbi tənqidin kəskin hədəflərindən olmuşdur. B.Çobanzadə “Azəri ədəbiyyatının yeni dövrü”

məqaləsində H.Cavidin “Uzaq mühitlər və mövzular ətrafında dolaşması”ndan bəhs edirdi. Tənqidçi S.Şamilov isə H.Cavid yaradıcılığının bu cəhətini nəzərdə tutaraq yazırdı: “Cavid Azərbaycan şairidir. Lakin Azərbaycan həyatından çox az yazır” (Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası, 1982).

Doğrudur, H.Cavid əsərlərində zaman məhdudiyəti olmadığı kimi məkan məhdudiyəti də yoxdur. Bütün bunlara baxmayaraq, H.Cavid “uzaq mühitlərdən” yazmasına görə ittiham etmək doğru deyildir. Çünki mövzuları uzaq və yaxın məkanlardan götürmək, obrazları uzaq və yaxın adamların taleyi ilə bağlamaq romantizmin təbii və özünəməxsus xüsusiyyətlərindəndir. Eyni zamanda bunlar milli əlamətləri də qətiyyənlə rədd etmir.

Beləliklə, 20-30-cu illərdə H.Cavidə doğru istiqamətlənən tənqidi haqsızlıqlar bilavasitə romantizmin prinsiplərinin, romantizmin mahiyyətinin doğru və düzgün dərk edilməməsi ilə əlaqədar olmuşdur. Fikrimizin daha da dəqiqliyi və təsdiqi üçün Mustafa Quliyevin bir tezisini xatırlayaq: “Həqiqi həyatdan yuxarı qalxmaq – sənətin əsasını qırmaq, sənətin yaradıcılıq qüvvələrini öldürmək, onu mücərrəd xəyala döndərmək deməkdir” (Cavid, III c., 1984).

Çox güman ki, tənqidçi həmin fikri söyləyərkən H.Cavid yaradıcılığındakı romantik vüsətə əsaslanmışdır. Digər tərəfdən də şair-dramaturqun “Yerə enməm də səma şairiyəm” misrası o zaman çox populyar olmuş və “səma şairliyi” ifadəsi Cavidə aid edilərək onun tənqidinə “şərait yaratmışdır”.

Həyat və gerçəklik məsələsinə gəldikdə isə yaradıcılığın romantik tipi bunu qətiyyənlə rədd etmir. Romantizmin və realizmin həyati əsaslarının hansı nisbətdə fərqlənməsi isə tamamilə başqa məsələdir. Xatırlatmaq yerinə düşər ki, H.Cavid özü Türkiyədən Qurbanəli Şərifzadənin ünvanına göndərdiyi beşinci məktubunda yazır: “... bir yarpaq kağızı əlimə aldım, dərhal geniş sahələr, parlaq-parlaq ülvyyətlər, acı-acı həqiqətlər (!),

xüsusən təsvir və təsəvvürü güc bir çox fikirlər alay-alay gözümdə təcəssüm edir kibi olur” (Cavid, 1912). Göründüyü kimi, Cavid hələ yaradıcılığa başlamamışdan qabaq “acı-acı həqiqətlərə” daha diqqətli olmuş və bu cür həyat məsələlərini əsərlərində əks etdirmişdir.

Deməli, o dövrün ədəbi tənqidi romantizm nümunələrini həyatdan uzaq əsərlər hesab edərək, şübhəsiz, səhvə yol verirdilər. Bu, romantizmin nəzəri-estetik prinsiplərinin həqiqi mahiyyətinin düzgün mənimsənilməməsindən irəli gəlirdi (Şübhəsiz, dövrün sosioloji təsirlərini də nəzərdən qaçıрмаq olmaz).

Başqa bir mühüm məqam da var ki, 20-30-cu illərdə H.Cavidin ayrı-ayrı əsərlərini müsbət və real mövqedən mənalandıran, təhlil edən məqalələr də az olmamışdır. Bir az gec olsa da, Əli Nazim SSRİ Yazıçılar İttifaqının III plenumundakı çıxışında belə bir ciddi hökm vermişdir: “Burada bizim aramızda böyük dramatik əsərlər yaratmış olan Hüseyn Cavid kimi böyük Azərbaycan şairləri vardır” (Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi, 2004).

Cavidşünaslığın nümunəvi faktlarından olan A.Şaiqin “Cavidin “İblis” nam hailəsi haqqında duyğularım” məqaləsi xüsusilə qeyd olunmalıdır. Təkcə onu qeyd etmək kifayətdir ki, “Maarif və mədəniyyət” jurnalı A.Şaiqin həmin məqaləsini “nadir hadisə”lərdən biri hesab etmişdir (Cavid, 1922-1923: 39).

A.Şaiq yazır ki, “İblis” faciəsindəki Arifi inlədən, ürəyinin dərinliklərində qorxunc yaralar açan öz kədəri deyildir, çahan kədəri, iztirablarıdır: “Qaldır məni ta görməyim insandakı zülmü, Bax yer üzünü inlər”, – deyə nə acı hayqırır və ruhuna gömülmüş sızıyı nə acıqlı anladır” (Cavid, 1971: 183). Tənqidçi bu mənada əsərin estetik dəyərini müəyyənləşdirir, romantik qəhrəmanın sarsıntılarını və əməllərini dövrün tələblərindən doğan zərurət kimi təqdim edir. O, əsərin ictimai həyatla təmasını diqqətdə saxlayaraq yazır: “Arif XIX və qismən XX

əsrin yetişdirmiş olduğu türk xalqının nümayəndəsi və tarixi tipidir” (Cavid, 1971: 187).

Məqalədə başqa bir mühüm cəhət İblis obrazı ilə əlaqədar irəli sürülmüş mülahizələrdir. Müəllif iblisi sadəcə olaraq zahiri keyfiyyətlərinə görə təhlil etmir. Onun daxildə gizlədilmiş gizli hissələrinin mənasını açır, təhriklərinin real həyatda olan köklərini axtarır. H.Cavid İblisi “hipnoz” sehrinə malik obraz kimi təqdim etməyib. Bu mənada tənqidçini daha çox İblisin “tikici deyil, yakıcı və yıxıcı” ehtirasının nəticələri narahat edir. Ona görə də A.Şaiq “İblis kəskin ağla və sarsılmaz iradəyə malikdir”, – deyəndə, onu insanlar içərisində mövcud olan varlıq kimi təqdim edəndə tam haqlı görünür.

Bütün bunlar təsdiq edir ki, 20-30-cu illərdə ədəbi tənqidin H.Cavid yaradıcılığına olan münasibəti mürəkkəb və ziddiyyətli olsa da, tənqidçilər Cavid sənətini həmişə diqqət mərkəzində saxlamışlar. Lakin bu illərin Cavidşünaslığı yalnız məqalə faktı ilə kifayətlənmiş, monoqrafik tədqiqatlar istiqamətində inkişaf etməmişdir. Yalnız ötən əsrin 60-cı illərindən başlayaraq H.Cavidin həyat və yaradıcılığına dair monoqrafiyalar çap olunmuşdur. H.Cavid haqqında ilk fundamental tədqiqat əsəri M.Cəfərin “Hüseyn Cavid” monoqrafiyası (Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri, 1987) hesab olunur. Bu monoqrafiya “H.Cavidin həyatı, ədəbi mühiti və ilk qələm təcrübələri”, “Yaradıcılığının ikinci dövrü”, “Məfkurəvi tərəddüd illəri”, “Cavid yaradıcılığının yeni dövrü”, “Cavidin dramlarında sənətkarlıq xüsusiyyətləri” adlı beş fəsildən ibarətdir. Fəsillərdən göründüyü kimi tədqiqatçı H.Cavidin həyatı və yaradıcılığı ilə bağlı bütün məsələləri izləməyi qarşısına məqsəd qoymuşdur.

Monoqrafiyanın təqdirəlayiq cəhətlərindən biri budur ki, müəllif H.Cavidin bütün əsərlərini vahid ideya istiqamətində təhlil etmiş, şair-dramaturq haqqında ilk tam təsəvvür yaratmışdır. Həmçinin dramaturqun “Şeyx Sənan” tipli geniş həcmli faciələri ayrıca bölmələrdə şərh olunmuşdur.

M.Cəfər monoqrafiyada H.Cavid haqqında 20-30-cu və sonrakı illərdə yazan tənqidçi və ədəbiyyatşünasların fikir və mülahizələrini yeri gəldikcə tədqiqata cəlb etmiş və onlara müasir elmi-nəzəri mövqedən münasibətini bildirmişdir. M.Cəfərin H.Cavid haqqında mövcud olan ədəbi tənqidi fikrə elmi baxışı Cavidşünaslığın dialektikası barədə geniş təsəvvür yaradır. M.Cəfər H.Zeynallının, M.Quliyevin, İ.Cahangirovun, H.Mehdinin, Ə.Ağayevin, C.Cəfərovun və başqalarının dramaturq haqqındakı bir çox elmi-nəzəri tezisə diqqətlə yanaşmış, bu tezislərin təqdir və tənqid olunan cəhətlərini açıb göstərmişdir. Bu baxımdan Məmməd Cəfəri H.Cavidin ədəbi tənqidi fikirdə öyrənilməsi məsələləri barədə mülahizələr söyləyən ilk ədəbiyyatşünas da hesab etmək olar.

M.Cəfərin monoqrafiyası Cavidşünaslığın həm keçmişinə, həm də gələcəyinə baxmaq mənasında mühüm keyfiyyətlərə malikdir. Belə ki, burada özündən əvvəlki ədəbi tənqiddə ümumi yekun vurulmuş və eyni zamanda yeni-yeni tədqiqatlara ciddi əsas yaradılmışdır. Əslində təcrübə göstərir ki, o tipli tədqiqatlar tarixin sınaqlarına dözür və həmin tədqiqatlarda qoyulan və həll edilən problemlər gələcək elmi axtarışlar üçün də yeni və geniş imkanlar açır. Monoqrafiyada H.Cavidin əsərləri barədə irəli sürülmüş bir çox elmi tezislər həmin əsərlər barədə yazanlar üçün əsas dayaq nöqtəsi olmuşdur. Bu, tədqiqat predmetinə obyektiv yanaşmanın nəticəsi idi.

Hüseyn Cavid haqqında ikinci elmi monoqrafiya Məsud Əlioğlunun “Hüseyn Cavidin romantizmi” kitabıdır (Əlioğlu, 1975). Monoqrafiyada şair-dramaturqun yaradıcılığı aşağıdakı başlıqlar ətrafında ümumiləşdirilmişdir: “Qəhrəmanlıq ideali və qəhrəman şəxsiyyətlər” (“Ana”), “Darıxan adamlar” (“Maral”, “Şeyda”, “Afət”, “Uçurum”), “Eşq və ülvyyətlər” (“Şeyx Sənan”), “Məhəbbətdir ən böyük din” (“Peyğəmbər”), “Təkliyin faciəsi” (Səyavuş), “Axtarış” (“Xəyyam”, “Azər”), “Şəxsiyyət və zaman” (“Knyaz”), “Fatehin faciəsi” (“Topal

Teymur”). Beləliklə, monoqrafiyada tədqiqatın istiqaməti problemlərə doğru yönəlmişdir.

M.Əlioğlunun bu monoqrafiyası ədəbiyyatşünaslıq fikrinin romantizmə olan marağının geniş vüsət aldığı və dərinləşdiyi bir dövrdə meydana çıxmışdır. Hətta rus ədəbiyyatşünaslığında nəinki rus romantizminin nümayəndələri, həmçinin Qərbi Avropa və başqa xalqların ədəbiyyatlarına mənsub romantizm nümunələri öyrənilməyə başlanmışdır. Onu da xüsusilə qeyd etməyə dəyər ki, bu tədqiqatlarda yalnız şəxsiyyətlər, onların yaradıcılıq xüsusiyyətləri deyil, daha artıq dərəcədə romantizmin nəzəri və aktual problemləri şərh edilirdi. Başqa sözlə, romantizm məsələləri dünya romantizmi kontekstində tədqiqata cəlb olunurdu. Bu baxımdan M.Əlioğlunun monoqrafiyası həmin tədqiqatların əsas tezləri ilə yaxından səsleşirdi.

M.Əlioğlunun monoqrafiyasındakı səciyyəvi cəhətlərdən biri də müəllifin 20-30-cu illər ədəbi tənqidindən fərqli olaraq H.Cavidin əsərləri barədə yeni mülahizələr söyləməsidir. 20-30-cu illər tənqidinin “Peyğəmbər” və “Topal Teymur” əsərləri barədə birtərəfi qeydlərini xatırlamış olsaq, qeyd etməliyik ki, M.Əlioğlu Cavidşünaslıqda ilk dəfə olaraq həmin əsərlərin həqiqi qiymətini verməyə yaxınlaşdı. Bu fikri müəllifin aşağıdakı mülahizəsinin özü də təsdiq edir: “Peyğəmbər”ə islamçılıq fikirlərini yayan və bununla da guya din birliyi ideyasını müdafiə edən bir əsər kimi yanaşanların əksəriyyəti ciddi səhvə yol verirlər. Bu haqda mülahizə yürüdənlər dramın başlıca məfkurəvi-bədii qayəsini, ideya məzmununu olduğu kimi şərh etmədiklərindən, elmi məntiqlə hər cür uzlaşmayan yanlış və birtərəfli fikirlər söyləmişlər” (Cavid, III c., 1984: 2).

Doğrudan da, 20-30-cu illər ədəbi tənqidinin belə yanlışlıqları çox idi və ən başlıcası budur ki, o yanlış fikirlər H.Cavid sənətinin düzgün dərkinə mane olmuş, bu sənətə müəyyən mənada kölgə salmışdır. Həmin dövr tənqidindən fərqli olaraq M.Əlioğlunun “Peyğəmbər” haqqında səciyyəvi

tezisi belədir: “pyesdəki Peyğəmbər, Cavidin həqiqət və ədalət axtaran ənənəvi qəhrəmanlarından biridir və onunla tarixi islam peyğəmbəri arasında eyniyyət işarəsi qoymaq doğru deyildir”.

Tədqiqatçının “Topal Teymur” haqqındakı mülahizələri də yeni və obyektiv səciyyə daşıyır. Belə ki, H.Cavidin bu mövzunu seçməsi barədə monoqrafiya müəllifinin qənaəti, əsasən, doğrudur: “Teymur surətində ziddiyyətli şəkildə birləşən bu iki halın səciyyələndirilməsi H.Cavidə nə mənada lazım olmuşdur? Cəmiyyətin həyatını sülh, asayiş və bərabərliyə çatdırmaq naminə nə kimi tədbirlərin vacib, zəruri olduğunu tapmaq axtarışları Cavidin belə bir surətə marağını təbii etmişdir” (Cavid, 1913: 201).

Ümumiyyətlə, M.Əlioğlunun monoqrafiyasındakı bir çox elmi tezis və nəticələr öz dəyərini həmişə saxlayacaqdır.

Cavidşünaslığın 20-30-cu illər dövründən fərqlənən 60-70-ci illər mərhələsi monoqrafiyalarla zənginləşməyə başladı. Bu sırada Əbülfəz İbadoğlunun “Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi” (Cavid, 1975) və Zahid Əkbərovun “Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi” (Azərbaycan məhəbbət dastanları, 1979) monoqrafiyalarının xüsusi yeri vardır. Hər iki tədqiqat əsərində uyğun olaraq “İblis” və “Şeyx Sənan” əsərləri hərtərəfli təhlilə cəlb olunmuş, bu faciələrin obrazları, süjet və kompozisiyası, ideya istiqamətləri geniş təhlil edilmişdir. Ən başlıca cəhət ondan ibarətdir ki, tədqiqatçılar izah və şərh etdiyi məsələlərə Cavid yaradıcılığı kontekstində yanaşmışlar. Bu, bir tərəfdən hər bir əsərin orijinal xüsusiyyətlərinin meydana çıxarılmasını təmin etmiş, digər tərəfdən də dramaturqun ümumi yaradıcılıq xüsusiyyətlərinin təsdiqinə imkan yaratmışdır.

Hüseyn Cavidin əsərləri təhlil olunarkən ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıq onlara gah pyes kimi, gah faciə kimi, gah XX əsrin əvvəllərinin və həmin əsrin 20-ci illərinin bədii məhsulu kimi, gah teatr əsəri kimi, gah da romantizm nümunələri kimi yanaşmışlar. Şübhəsiz, bunların hər biri müxtəlif istiqamətlərin

nişanəsi olduğu üçün sənətkar haqqında da müxtəlif səciyyəli mülahizələr söylənilmişdir. Lakin hansı istiqamətdə olursa olsun, H.Cavid yaradıcılığına romantizmin prinsipləri və tələbləri ilə yanaşmaq daha vacib və daha zəruridir. Bu mənada Yaşar Qarayevin “Faciə və qəhrəman” monoqrafiyasında H.Cavid əsərlərinin təhlili mühüm məna kəsb edir. Həmin monoqrafiyanın bu haqda danışılan fəslinin “Romantik faciələr” adlandırılması da təsadüfi deyildir (Cavid, 1912: 94-154).

Y.Qarayev öz fikirlərini, əsasən, “Şeyx Sənan”, “İblis”, “Maral”, “Uçurum”, “Afət”, “Şeyda” və “Səyavuş” əsərləri üzərində qurmuşdur. Heç də say etibarilə az görünməyən bu əsərlər H.Cavidin romantizmdəki mövqeyini müəyyən etmək və göstərmək baxımından kifayət qədər təminedicidir.

Çox səciyyəvidir ki, Y.Qarayev romantik faciələrlə realist faciələri fərqləndirmək məqsədini də qarşıya qoymuşdur. O yazır: “Cavidin faciələri süjetin əsasında qoyulan tragik konfliktin, fəci ziddiyyətlərin ifrat ölçüləri ilə də realist faciədən fərqlənir. Romantik faciədə tragik konflikt, adətən, “mən və dünya”, “mən və varlıq” arasında ziddiyyətləri əhatə edir, əbədiyyət və kainat ölçüləri miqyasında baş verir” (Cavid, 1912: 99).

Monoqrafiya müəllifi H.Cavidin romantik faciələri arasındakı əlaqələri, bağları müəyyənləşdirməyə daha çox səy göstərir. O, bu yolla dramaturqun əsərlərini vahid xətt üzrə inkişaf edən, haradasa bir-birini tamamlayan əsərlər kimi götürür. Bu mənada müəllifin söylədiyi aşağıdakı mülahizə çox səciyyəvidir: “Şeyx Sənan”dakı idrak eşqi, həqiqət axtarıcılığı motivi “İblis”də daha geniş bir miqyasda davam və inkişaf etdirilir. “İblis”də həqiqət və ədalət axtaran, saxta ehkama, etiqada aldanan başqa bir filosofun mənəvi və əxlaqi faciəsini təsvir edir. Cavidin bu əsərində də məkan konkretliyi yoxdur. Hadisələr qeyri-müəyyən bir yerdə, harada isə Şərqdə cərəyan edir” (Cavid, 1912:107).



Tədqiqatçının belə bir mövqeyi əslində Hüseyn Cavid əsərlərinin tipoloji yaxınlığını meydana çıxarmaq deməkdir. Tipoloji yaxınlığın sübutu isə Cavid sənətinin vahid ideya xəttinin, vahid bədii sisteminin təsdiqi deməkdir.

Bütün bunlar göstərir ki, müəyyən və məlum fasilələri nəzərə almasaq, Hüseyn Cavid irsi ədəbi tənqid və ədəbiyyatşünaslıqda çox diqqətlə araşdırılmışdır. Bəzi yanlışlıqlara və qüsurlara baxmayaraq, bu araşdırmalar böyük şair və dramaturqun Azərbaycan ədəbiyatı tarixindəki yüksək mövqeyini tam şəkilə təsdiqləmiş olur.

## ƏDƏBİYYAT

### AZƏRBAYCAN DİLİNDƏ

1. Axundov M.F. (1982) Komediyaalar. Bakı, Yazıçı.
2. Azərbaycan ədəbiyyatı inciləri. (1987) Bakı, Yazıçı.
3. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. (1960) II c. Bakı, Azərb. SSR EA nəşriyyatı.
4. Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. (2004) Bakı, Elm.
5. Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. Xalq ədəbiyyatı. (1982) Bakı, Elm.
6. Azərbaycan məhəbbət dastanları. (1979) Bakı, Elm.
7. Cavid H. (1913) Bir-iki söz. “İqbal” qəzeti.
8. Cavid H. Cavablara cavab, yaxud ikinci və son rica. (12 may 1913) “İqbal” qəzeti.
9. Cavid H. Dram əsərləri. (1975) Bakı, Azərnəşr.
10. Cavid H. (1982) Əsərləri. I c., Bakı, Yazıçı.
11. Cavid H. (1982) Əsərləri. II c., Bakı, Yazıçı.
12. Cavid H. (1984) Əsərləri. III c., Bakı, Yazıçı.
13. Cavid H. (1985) Əsərləri. IV c., Bakı, Yazıçı.
14. Cavid H. (1910) Həsbi-hal. “Həqiqət” qəzeti.
15. Cavid H. (1922-1923) Peyğəmbər. Azərbaycan xalq maarif komissarlığı. Bakı.
16. Cavid H. (1958) Seçilmiş əsərləri. Bakı, Azərnəşr.
17. Cavid H. (1968) Seçilmiş əsərləri, I c., Bakı, Azərnəşr.
18. Cavid H. (1970) Seçilmiş əsərləri, II c., Bakı, Azərnəşr.
19. Cavid H. (1971) Seçilmiş əsərləri, III c., Bakı, Azərnəşr.
20. Cavid H., Şaiq A. (1919) Ədəbiyyat dərsləri. Bakı.
21. Cavid H. Mirzə Abdulla Məhəmmədzadə, yaxud A.Sur və ya Abdulla Tofiq. (1912) “İqbal” qəzeti.
22. Cavid H. (1912) Mirzə Abdulla Məhəmmədzadə yaxud A.Sur ya Abdulla Tofiq. “İqbal” qəzeti.

23. Cavid H. (1915) Mühərribə və ədəbiyyat. “Açıq söz” qəzeti.
24. Cavid H. (1912) Nakamlıq. “İqbal” qəzeti.
25. Cavid H. (1916) “Ölülər” haqqında təəssürat. “Açıq söz” qəzeti.
26. Cəfər M. (1960) Hüseyn Cavid. Bakı, Azərnəşr.
27. Cəfər M. (1963) Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm. Bakı, Azərb. SSR EA nəşriyyatı.
28. Cəfər M. (1969) Klassik romantizm ənənələrinə münasibətimiz. “Azərbaycan” jurnalı.
29. Cəfərli M. (2000) Azərbaycan məhəbbət dastanlarının poetikası. Bakı, Elm.
30. Cəfərov C. (1968) Əsərləri, I c., Bakı, Azərnəşr.
31. Əfəndiyev T. (1985) H.Cavidin ideyalar aləmi. Bakı, Yazıçı.
32. Əkbərov Z. (1977) Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi. Bakı, Elm.
33. Əlioğlu M. (1975) Hüseyn Cavidin romantizmi. Bakı, Azərnəşr.
34. Əliyev K. (1987) Azərbaycan romantizminin folklor qaynaqları. Şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VII cild, Bakı, Elm.
35. Əliyev K. (1983) Hüseyn Cavid və xalq dramı. “Mədəni-maarif işi” jurnalı.
36. Əliyev K. (1985) XX əsr Azərbaycan romantiklərinin ədəbi-nəzəri görüşləri. Bakı, Elm.
37. Əliyev K. (1997) Hüseyn Cavidin şəxsiyyəti və poetikası. Bakı, Yazıçı.
38. Əliyev K. (1998) Mirzə Fətəlidən Hüseyn Cavidə qədər. Bakı, Yazıçı.
39. Əliyev K. (2002) Cavid möcüzəsi. Bakı, Nurlan.
40. Əliyev K. (2002) Azərbaycan romantizminin poetikası. Bakı, Elm.

41. Əliyev K. (2006) Romantizm və folklor. Bakı, Elm.
42. Əliyev K. (2006) Azərbaycan romantizminin nəzəriyyəsi. Bakı, Elm.
43. Əmrahoğlu A. (2006) Dünənimin sözləri. Bakı, Elm.
44. Əkbərov Z. (1977) Hüseyn Cavidin “Şeyx Sənan” faciəsi. Bakı, Elm.
45. Fərzəliyev T. (1987) Azərbaycan folklorunda xalq dram və oyun tamaşaları. – Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. VII kitab, Bakı, Elm.
46. Hacıbəyov Ü. (1985) Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı.
47. Hadi M. (1978) Seçilmiş əsərləri. I c., Bakı, Elm.
48. Həbibov İ. (1984) Romantik lirikanın imkanları. Bakı, Yazıçı.
49. Xəndan R.Z. (1981) Cavid sənəti. Bakı.
50. Xalq ədəbiyyatı. – Azərbaycan klassik ədəbiyyatı kitabxanası. (1982) I c., Bakı, Elm.
51. İbadoğlu Ə. (1976) Azərbaycan ədəbiyyatında romantizm ədəbi cərəyanının qaynaqları haqqında. Azərbaycan dili və ədəbiyyatı tədrisi, № 4.
52. İbadoğlu Ə. (1969) Hüseyn Cavidin “İblis” faciəsi. Bakı, Azər nəşr.
53. İsmayılov Ə. (1983) Dünya romantizm ənənələri və H.Cavid. Bakı, Yazıçı.
54. Kazımoğlu M. (2005) Gülüşün arxaik kökləri. Bakı, Elm.
55. Kazımoğlu M. (2006) Xalq gülüşünün poetikası. Bakı, Elm.
56. Kazımov A. (1984) “Şeyx Sənan”. “Bakı” qəzeti, Cavid, III c.
57. Kitabı-Dədə Qorqud. (1988) Bakı, Yazıçı.
58. Qarayev Y. (1965) Faciə və qəhrəman. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı.
59. Qarayev Y. (1984) Əsrin romantiki. “Bakı” qəzeti.

60. Qarayev Y. (1985) H.Cavidin poeziyası. XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, Elm.
61. Qasimov C. (1997) Əsrin qiyamət çağı. Bakı, Ensiklopediya nəşriyyatı.
62. Qasimov C. (2004) Abdulla Surun həyatı və yaradıcılığı. Bakı, Təhsil nəşriyyatı.
63. Məhəmməd ibn Abdulla. (1913) Ədəbi bir cinayət. “İqbal” qəzeti, 5 may.
64. Məmmədov K. (1963) Nəcəf bəy Vəzirov. Bakı, Azərbaycan SSR EA nəşriyyatı.
65. Məmmədli Q. (1982) Cavid ömrü boyu. Bakı, Yazıçı.
66. Məmmədli Q. (1983) İblisin prototipi kimdir? “Bakı” qəzeti.
67. Məmmədov M. (1983) Acı fəryadlar, şirin arzular. Bakı, Gənclik.
68. Məmmədov M. (1971) Cavid onu sevirdi. Azərbaycan, № 2.
69. Mir Cəlal. (1946) Azərbaycanda ədəbi məktəblər (1905-1917); doktorluq dissertasiyası. Bakı.
70. Mirəhmədov Ə. (1962) Məhəmməd Hadi. Bakı, Uşaqgəncnəşr.
71. Musayev S. (1978) Klassik Azərbaycan dramaturgiyasında müsbət qəhrəman problemi. Bakı, Elm.
72. Nəbiyev B. (1983) “İblis”. “Ədəbiyyat və incəsənət”.
73. “Oğuz kağan” dastanı. - Bax: Füzuli Bayat. “Oğuz epik ənənəsi və “Oğuz kağan” dastanı”. (1993) Bakı, “Sabah”.
74. Osmanlı V. (1985) Azərbaycan romantikləri. Bakı, Yazıçı.
75. Rəşidəddin Fəzlullah. (1992) Oğuznamə. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyat-Poliqrafiya Birliyi.
76. Rüstəmov İ. (1969) H.Cavidin fəlsəfi irsi. Ədəbiyyat və incəsənət qəzeti.
77. Rüstəmov İ. (1969) H.Cavidin fəlsəfi irsindən qeydlər. ADU-nun Elmi əsərləri (tarix və fəlsəfə seriyası), № 6.

78. Sabir M.Ə. (1969) Hophopnamə. Bakı, Azərnəşr.
79. Sultanlı Ə. (1964) Azərbaycan dramaturgiyasının inkişaf tarixindən”. Bakı, Azərnəşr.
80. Sultanlı Ə. (1982) Hüseyn Cavidin faciələr. – “Cavid xatırlarkən”. Bakı, Gənclik.
81. Talıbzadə K. (1985) Abbas Səhhət. Bakı, Yazıçı.
82. Təhmasib M.H. (1972) Azərbaycan xalq dastanları (orta əsrlər). Bakı, Elm.
83. Təhmasib M.H. (2005) Məqalələr. Bakı, Elm.
84. Şaiq A. (1966) Əsərləri. I c., Bakı, Azərnəşr.
85. Şaiq A. (1974) Əsərləri. IV c., Bakı, Azərnəşr.
86. Şərif Ə. (1977) Keçmiş günlərdən. Bakı, Azərnəşr.
87. Şərq xalqlarının lətifələri. (1982) Bakı, Yazıçı.
88. Zamanov A. (1973) Sabir və müasirləri. Bakı, Azərnəşr.
89. Zeynallı H. (1924) H.Cavidin yazdığı “Peyğəmbər” haqqında mülahizələrim, “Ədəbi parçalar”. Bakı.
90. Zeynallı H. (1983) Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı.

## **RUS DİLİNDƏ**

91. Айзенштейн Н.А. (1959) Из истории романтизма в Турции. Проблемы востоковедения. Москва.
92. Акперов З. (1982) Выдающийся поэт-философ. “Вышка” гзети.
93. Алексеев М.П. (1978) Чарлз Роберт Метюрин и русская литература. От романтизма к реализму. Ленинград, Наука.
94. Араслы Г. (1966) Тофик Фикрет и азербайджанская литература. Москва.
95. Архипов А.В. (1978) Историческая трагедия эпохи романтизма. Русски романтизм. Ленинград, Наука.
96. Бахтин М. (1979) Проблемы поэтики Достоевского. Москва.

97. Берковский Н.Я. (1979) Романтизма в Германии. Ленинград.
98. Гаджиев А.А. (1963) Концепция “идеальной поэзии” в эстетике В.Г.Белинского – Вопросы романтизма и русская литература. Изд-во Казанского Университета.
99. Гаджиев А.А. (1972) Романтизм и реализм. Баку, Елм.
100. Гинзбург Л. (1979) О литературном герое. Москва.
101. Гордлевский В.А. (1961) Избранные сочинения. т. II. Москва.
102. Гусейнова Сара. (1982) Поэт – патриот, поэт-интернационалист. “Баку” газеты.
103. Джавид Г. (1982) Пьесы в двух книгах. т. I. Баку, Язычи.
104. Жирмунский В.М. (1978) Байрон и Пушкин. Ленинград., Наука.
105. Исрафилов Г.А. (1985) Проблемы развития азербайджанской драматургии (автореферат). Баку.
106. Кундзич О. (1973) Слово и образ. Москва.
107. Манн Ю.В. (1977) Поэтика русского романтизма. Москва, Наука.
108. Наджи ул-Дин Баммат. (1983) Концепции пространства в исламском мире. Культуры, №1.
109. Нольман М.Л. (1973) От “Демона Пушкина к “Демону” Некросова. К истории русского романтизма”. Москва, Наука.
110. Польский романтизм и восточнославянские литературы. (1973) Москва.
111. Сакулин П.Н. (1914) Земля и небо в поэзии Лермонтова. – Венок М.Ю.Лермонтову. М.-Пг.

## MÜƏLLİFİN H.CAVID HAQQINDA ÇAP EDİLMİŞ ƏSƏRLƏRİ

### KİTABLAR:

1. Əliyev K. (1997) Hüseyn Cavidin şəxsiyyəti və poetikası. Bakı, Yazıçı.
2. Əliyev K. (1998) Mirzə Fətəlidən Hüseyn Cavidə qədər. Bakı, Yazıçı.
3. Əliyev K. (2002) Cavid möcüzəsi. Bakı, Nurlan.

### MƏQALƏLƏR:

4. XX əsr Azərbaycan romantik tənqidinin mənbələri.- Aspirantların elmi konfransının materialları. (1978) Bakı, Elm.
5. XX əsr Azərbaycan romantikləri “ədəbiyyat və həyat” problemi haqqında. (1979) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), №1
6. XX əsr Azərbaycan romantikləri Sabir haqqında. (1979) “Azərbaycan” jurnalı, № 6.
7. XX əsr Azərbaycan romantizm nəzəriyyəsində sənətkar taleyi məsələsi. (1979) ”XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri”. Bakı, Elm.
8. XX əsr Azərbaycan romantizm nəzəriyyəsində yaradıcılıq azadlığı problemi. (1979) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), № 4
9. XX əsr Azərbaycan romantizm nəzəriyyəsində vətəndaşlıq və ideyalıq. (1980) Aspirantların elmi konfransının materialları. Bakı, Elm.
10. Müasirliklə tarixi qovuşduran sənətkar. (1981) “İşıqlı yol” qəzeti, Cavid, III c.
11. H.Cavidin dramaturgiya yolu. (1982) “Sovet Naxçıvanı” qəzeti.



12. Cavid həqiqəti. (1982) “Azərbaycan müəllimi” qəzeti.
13. Böyük sənətkar. (1982) “Sovet kəndi” qəzeti.
14. Məhəbbətdir ən böyük din. (28 oktyabr 1982) “Azərbaycan gəncləri” qəzeti.
15. XX əsr Azərbaycan romantizmi və “uzaqlıq” konsepsiyası. (1982) Gənc alimlərin 111 respublika konfransının məruzə tezisləri. Bakı, Elm.
16. H.Cavid dramaturgiyasında romantik qəhrəman. “Qobustan” jurnalı, 1982, № 4, s.48-53.
17. Humanist sənətkar. (7 iyun, 1983) “Sovet Naxçıvanı” qəzeti.
18. Cavid sənətinin müasirliyi. (25 iyun 1983) “Sovet Naxçıvanı” qəzeti.
19. Ağac, dəniz və insan. (2 iyul 1983) “Sovet kəndi” qəzeti.
20. Hüseyn Cavidin publisistikası. (1983) “Müxbir” jurnalı, № 8
21. Mütəfəkkir sənətkar. (2 oktyabr 1983) “Sovet Ermənistanı” qəzeti.
22. Hüseyn Cavid və xalq dramı. (1983) “Mədəni maarif işi” jurnalı, № 4
23. Hüseyn Cavid və bədii zaman. (6 iyun 1984) “Azərbaycan müəllimi” qəzeti.
24. Şəxsiyyət və yaradıcılıq bütövlüyü. (7 iyun 1984) “Sovet kəndi” qəzeti.
25. Xeyir və Şərin əbədi mübarizəsi. (7 iyun 1984) “Baku” qəzeti.
26. Cavidin ədəbiyyata baxışı. (8 iyun 1984) “Ədəbiyyat və incəsənət” qəzeti.
27. Böyük mütəfəkkir. (8 iyun 1984) “Kommunist” (ermənicə) qəzeti.
28. Cavid sənətinin qüdrəti. (1984) “Azərbaycan kommunisti” jurnalı, № 9
29. Romantik teatrın addımları. (9 fevral 1985) “Azərbaycan gəncləri” qəzeti.

30. Romantik poeziyada simvolika. (1985) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), № 2
31. Romantik əsərdə məkanın xarakteri. (1985) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), № 3
32. Romantizm və romantik qəhrəmanın təbiəti. (1985) XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, Elm.
33. Şeyx Sənanın ömür yolu. (7 dekabr, 1985) “İşıqlı yol” qəzeti.
34. Romantik şeirdə müəllif və qəhrəman problemi. (1986) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), № 2
35. Romantik qəhrəmanın səciyyəsi (tənhalıq problemi). (1986) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), № 3
36. Azərbaycan romantizminin folklor qaynaqları. (1987) Azərbaycan şifahi xalq ədəbiyyatına dair tədqiqlər. Bakı, Elm.
37. Azərbaycan romantizminin həyat konsepsiyası. (1988) Azərbaycan EA “Xəbərlər”i (Ədəbiyyat, dil və incəsənət seriyası), № 1
38. O illərin ağrısı. (5 iyun 1988) “Azərbaycan müəllimi” qəzeti.
39. H.Cavid dramaturgiyasında məkan. (1988) XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri. Bakı, Elm.
40. Romantik dramaturgiya və bədii tərcümənin problemləri. (1990) Tərcümə sənəti. Bakı, Elm.
41. “Ölüm var ki, həyat qədər dəyərlidir”. “Ağ ləkələr” silinir... (1991) Bakı, Azər nəşr.
42. H.Cavid yaradıcılığında şəxsiyyət planı. (30 mart 2003) “Yeni Azərbaycan” qəzeti.
43. H.Cavid yaradıcılığında məkanın tərtib prinsipi. (6 aprel 2003) “Yeni Azərbaycan” qəzeti.

44. H.Cavid yaradıcılığında türklüyün bədii təqdimatı. (13 aprel 2003) “Yeni Azərbaycan” qəzeti.
45. H.Cavid və tarix. (20 aprel 2003) “Yeni Azərbaycan” qəzeti.
46. H.Cavid və Azərbaycan romantizmi. (14 aprel 2004) “Yeni Azərbaycan” qəzeti.

## ADLAR GÖSTƏRİCİSİ

### Azərbaycan dilində

1. Axundov M.F. 9, 11, 26, 27, 32, 33, 370, 391, 400, 418
2. Cavid H. 3-55, 61, 67, 130, 137, 146-225, 226, 229-239, 241, 242, 248-285, 289-303, 305-325, 327-331, 333-335, 337-374, 376-385, 387-402
3. Cəfər M. 3, 4, 343, 428, 429
4. Cəfərov C. 253, 429
5. Cəfər H. 31
6. Əkbərov Z. 46, 263, 308, 431
7. Əlioğlu M. 3, 45, 259, 346, 429, 430, 431
8. Fərzəliyev T. 323
9. Hacıbəyov Ü. 248
10. Hadi M. 7, 8, 10, 11, 27, 38, 45, 260, 278, 280, 303
11. Xəndan C. 3
12. Xəndan R.Z. 345
13. İbadoğlu Ə. 345, 431
14. Kazımoğlu M. 325, 353
15. Qarayev Y. 3, 26, 252, 264, 265, 266, 271, 340, 363, 432
16. Məmmədov K. 250
17. Məmmədov M. 49, 265
18. Musayev S. 46
19. Nəbiyev B. 348
20. Osmanlı V. 264, 265
21. Rüstəmov İ. 48, 51
22. Sabir M.Ə. 10, 21, 37, 50, 56, 166, 192, 209, 231, 248, 303, 391
23. Sultanlı Ə. 3, 264, 337

- 24.** Təhmasib M.H. 308  
**25.** Təhmasib R. 16, 18  
**26.** Şaiq A. 7, 10, 14, 45, 46, 47, 57, 209, 303, 304, 305, 306,  
345, 346, 427, 428  
**27.** Şərif Ə. 13, 16, 44, 45, 50, 52  
**28.** Şərifov Q. 13, 16, 45, 53, 153, 164, 166, 167, 182,  
426  
**29.** Şərifzadə A. 17  
**30.** Zeynallı H. 3, 45, 53, 258, 264, 423, 424, 429  
**31.** Məmmədquluzadə C. 19, 32, 33, 37, 178, 208, 303

### **RUS DİLİNDƏ**

- 32.** Айзенштейн Н.А 47  
**33.** Акперов З. 265, 296  
**34.** Алексеев М.П. 346



**28 mart 2014-cü il, İstanbul**



**28 mart 2014-cü il, İstanbul**



**28 mart 2014-cü il, İstanbul**



**24 oktyabr 2014-cü il, Bakı, H.Cavidin heykəlinin önü**



**27 mart 2015-ci il, Ankara**



**27 mart 2015-ci il, Ankara**





**27 mart 2015-ci il, Ankara**



**27 mart 2015-ci il, Ankara**



**17 may 2018-ci il, Almati**



**17 may 2018-ci il, Almati**



**17 may 2018-ci il, Almatı**



**17 may 2018-ci il, Almatı**

**B A Ş L I Q L A R**

**Hüseyn Cavid irsinin görkəmli tədqiqatçısı ..... 3**  
Hüseyn Cavid və Azərbaycan romantizmi ..... 7

**HÜSEYN CAVIDİN HƏYATI VƏ ŞƏXSİYYƏTİ**

1.Qısa tərcümeyi-halı..... 13  
2.Şəxsiyyət və yaradıcılıq bütövlüyü..... 15  
3.“Ölüm var ki, həyat qədər dəyərlidir”..... 21  
4.Bədii yaradıcılıqda şəxsiyyət..... 32

**HÜSEYN CAVIDİN ƏDƏBİYYATA BAXIŞI**

1.Ədəbi-nəzəri mənbələr..... 41  
2.Romantizm uğrunda mübarizə..... 50

**HÜSEYN CAVIDİN POEZİYASI**

1.Şeirləri..... 61  
2.“Azər” poeması..... 72

**HÜSEYN CAVIDİN DRAMATURGİYASI**

1.“Ana”..... 75  
2.“Maral”..... 78  
3.“Şeyx Sənan”..... 84  
4.“Şeyda”..... 93  
5.“Uçurum”..... 97  
6.“İblis”..... 104  
7.“Afət”..... 112  
8.“Peyğəmbər”..... 119  
9.“Topal Teymur”..... 124  
10.“Knyaz”..... 131  
11.“Səyavuş”..... 137  
12. “Xəyyam”..... 144  
H.Cavidin dramaturgiya yolu ..... 153

“Məhəbbətdir ən böyük din” .....	157
Ağac, dəniz və insan.....	161
Hüseyn Cavidin publisistikası.....	164
H.Cavidin “İblis” faciəsi .....	169

## **HÜSEYN CAVIDİN İDEYALARI**

1.Hüseyn Cavid kimdir? .....	175
2.Böyük sənətkar .....	182
3.Mütəfəkkir sənətkar .....	188
4.Humanist sənətkar .....	192
5.İdrakın gücü və gücsüzlüyü .....	195
6.H.Cavid və tarix.....	205
7.H.Cavid və türklük idealı .....	214
8.Cavid həqiqəti .....	223
9.Cavid sənətinin müasirliyi .....	227
10.İdeyalara bağlı sənətkar .....	230
11.H.Cavid min illərin sənətkarıdır .....	236

## **HÜSEYN CAVID YARADICILIĞININ POETİKASI**

1.Romantik qəhrəmanın hərəkəti .....	242
2. Zaman və məkan .....	270

## **HÜSEYN CAVID VƏ FOLKLOR**

1.Folklora elmi münasibət .....	303
2.“Şeyx Sənan” faciəsi və “Əsli-Kərəm” dastanı .....	307
3.H.Cavid və xalq dramları .....	323
4.H.Cavid və mifoloji obrazlar .....	339
5.Romantik qəhrəman və dastan qəhrəmanları .....	359

---

---

**HÜSEYN CAVID MÖCÜZƏSİ**

Başlanğıc .....	365
1.Qəlbin işığı yaxud əksinə: “Lənət kor şeytana” .....	367
2.İdrakın gücü yaxud əksinə: “Əqli topuğunda olanlar” .....	378
3.Tanrı eşqi yaxud əksinə: “Tanrı qurutsun əlini” .....	390
4.Ruhun ölməzliyi yaxud əksinə: “Qozbeli qəbir düzəldər” .....	405
Son .....	417

**HÜSEYN CAVID VƏ TƏNQİD**

Öyrəndikcə öyrənilən Cavid .....	419
----------------------------------	-----

<b>ƏDƏBİYYAT</b> .....	<b>434</b>
------------------------	------------

<b>ADLAR GÖSTƏRİCİSİ</b> .....	<b>444</b>
--------------------------------	------------

<b>ŞƏKİLLƏR</b> .....	<b>446</b>
-----------------------	------------

**Kamran İmran oğlu Əliyev**

**Hüseyn Cavid**

**«Elm və təhsil» nəşriyyatının direktoru:  
professor Nadir MƏMMƏDLİ**

**Kompüterdə uıǵdı:  
Nigar İmaməliyeva**

**Korrektoru:  
Gülnar İsmayılova**

Чапа имзаланмыш **19.09.2018.**  
Шярти чап вярәги **28,5.** Сифариш № **209.**  
Кавыз форматы **60x84 1/16.** Тираж **100.**

*Китаб «Elm və təhsil» nəşriyyat-полиграфийа мцяссисясинин  
mətbəəsində*

*щазыр диалопозитивлярдян чап олунмушдур.*

**E-mail: nurlan1959@gmail.com**

**Тел: 497-16-32; 050-311-41-89**

*Цнван: Бақы, Ичяришящяр, 3-ьц Магомайев джоняси 8/4.*