

**AZƏRBAYCAN MİLLİ ELMLƏR AKADEMİYASI
FOLKLOR İNSTİTUTU**

MUXTAR KAZIMOĞLU

PORTRETLƏR

BAKI – 2013

REDAKTORU:

Səbinə İSAYEVA
filologiya üzrə fəlsəfə doktoru

Muxtar Kazımoğlu (İmanov). Portretlər, Bakı,
“Nurlan”, 2013, 184 səh.

Folklorinstitutu.com

K 3202050000 Qrifli nəşr
098 - 2013

© Folklor İnstitutu, 2013.

© M.Kazımoğlu, 2013.

I BÖLMƏ. YAZIÇILAR

ZÖVQÜ SƏFA ŞAIRİNİN TƏNHALIĞI

Aydın məsələdir ki, XVII-XVIII əsrlərdə şeirimizin xalq dilinə və xalq ruhuna yaxınlaşması aşıq poeziyasının təsiri ilə mümkün olub. Şair kimi məhz aşıq mühitində yetişən M.P.Vaqif dostu M.V.Vidadi ilə birlikdə qoşmanı yazılı poeziyamızın aparıcı janrına çevirə bilib. Bunu nəzərə alan ədəbiyyatşünaslarımız M.P.Vaqif yaradıcılığını araşdırarkən aşıq poeziyası ilə müqayisələr aparmağı vacib sayıblar. Belə müqayisələr bu gün də aparılır və M.P.Vaqifin özünəqədərki ustad aşıqlarımızdan kimlərin hansı şeirlərindən təsirlənməsi konkret faktlarla üzə çıxarılır. Məsələn, Güney Azərbaycan-
dan olan həmkarımız Məhəmməd Qaraxanlı Alışıq «Xəstə Qasım» kitabına yazdığı «Ön söz»də ustad aşığın «Gözəl, sən» qoşması üzərində xüsusi dayanır və M.P.Vaqifin həmin qoşmadan təsirlənməsi məsələsini diqqətə çatdırır. Xəstə Qasımın adı çəkilən qoşmasının möhürbəndi belədir:

Gözəl namus, gözəl qeyrət, gözəl ar,
Gözəl ilqar, gözəl vəfa, gözəl yar,
Gözəl Qasım, gözəl əcəb, gözəl var,
Gözəl vurul, gözəl mərdə, gözəl sən (3,71).

Xəstə Qasımın bu qoşmasına M.P.Vaqif təcnislə «cavab verir» və həmin təcnisin möhürbəndi belədir:

Gözəl qapındadır, gözəl hey dərin,
Gözəl sev demişəm gözəl hey, dərin,
Gözəl, Vaqif qulun, gözəl Heydərin,
Gözəl, yetiş dadə, gözəl alı sən (7,97).

Bu cür təsirlənmə və «cavab vermə» faktları olmadan da M.P.Vaqif və aşiq poeziyası əlaqələrindən gen-bol danışmaq mümkündür. Özü də bu əlaqələri yalnız aşiq şeiri şəkilləri üzrə yox, həm də klassik şeir şəkilləri üzrə izləmək olar. Yazılı poeziyadan aşiq poeziyasına keçən müxəmməs janrını M.P.Vaqif mümkün qədər aşiq müxəmməslərinə yaxınlaşdırmağa çalışır. Aşiq müxəmməsləri üçün səciyyəvi olan misraların iki yerə bölünməsi M.P.Vaqif müxəmməslərinin də bir çoxunda özünü göstərir:

Gədə, mən qurban olum qaşları kaman bacına,
Belə bir şux baxan kirpiyi peykan bacına,
Məməsi misli-şəkər, gözləri ceyran bacına,
Dişi dür, ağzı sədəf, ləbləri mərcan bacına,
Məst damənkəşü xəndanü xuraman bacına (1, 112).

Gətirilən nümunədə hər misrasının 7+8 şəklində bölünüb oxunmasını və bununla müxəmməsin aşiq müxəmməslərinə yaxınlaşmasını müşahidə etmək çətin deyil. Belə nümunələr üzərində geniş dayanmadan qeyd etməyi vacib bilir ki, M.P.Vaqif şeirləri yalnız dil-üslub, forma-şəkil baxımından deyil, həm də ruh etibarilə aşiq şeirlərinə yaxındır.

Qurbanidən üzübəri tanıdığımız aşıqlardan hər birinin kədərli şeirləri də var, nikbin ruhlu şeirləri də. Amma

M.V.Vidadi kimi hədsiz kədərli, M.P.Vaqif kimi hədsiz nikbin aşiq tapmaq çətindir. Aşığın hədsiz kədərli ola bilməməsi onun funksiyası, sənətinin mahiyyəti ilə bağlıdır. Başlıca funksiyası hücrəsinə çəkilib şeir yazmaqdan yox, məclislərdə çalib-çağırmaqdan, söz oxuyub, dastan söyləməkdən ibarət olan aşığın hansı ruhda köklənməsi özündən daha artıq dərəcədə çalib-oxuduğu auditoriyadan asılıdır. Bunu çox gözəl bilən aşiq məclisdə ağlaşma qurmaqdan çəkiniyi kimi, şit danışıqdan da çəkinməli olur, qəmli əhvalatdan qaravəlliyə, zarafatdan ciddi mətləbə keçidlər etməyi bir normaya çevirir. Deməli, M.V.Vidadinin qəmli, M.P.Vaqifin nikbin olmağını birbaşa aşiq ədəbiyyatının ayağına yazmaq olmaz. M.P.Vaqifin şuxluğunu sarayla, sarayda gündüzəranın xoş keçməsi ilə də məhdudlaşdırmaq doğru deyil. Saraya qalsa, M.V.Vidadi də bir müddət II İrakli sarayı ilə bağlı olub. Sarayla bağlılıq M.V.Vidadinin üzünü güldürə bilməyibsə, onda M.P.Vaqifin üzügülər olmasının kökünü başqa yerdə, məsələn, onun sarayaqədərki şeirlərində axtarmaq lazımdır:

Bayram oldu, heç bilmirəm neyləyim,
Bizim evdə dolu çuval da yoxdur.
Dügiylə yağ, hamı çoxdan tükənmiş,
Ət heç ələ düşməz, motal da yoxdur (7, 82).

Bu, M.P.Vaqifin yoxsulluqdan acı yox, məzəli bir şikayətidir. Şikayətin məzəli məzmunu ondadır ki, şair yoxsulluğa güldüyü kimi, özünə də gülür:

Bizim bu dünyada nə malımız var,
Nə də evdə sahibcamalımız var.
Vaqif, öyünmə ki, kamalımız var,
Allaha şükür ki, kamal da yoxdur (7, 82).

Yoxsulluğun günahını başqalarından daha çox özündə, öz «kamalsızlığında» – fərasətsizliyində axtarmaqla şeirə yumoristik məzmun verən M.P.Vaqif, avtoportretinin mühüm bir cəhətini təqdim etmiş olur. Bu cəhət həyatsevərlikdir. Nə yoxsulluq, nə qərblilik, ayrılıq, nə də başqa ağrı-acılar bu həyatsevərliyin qarşısını ala, yaşamaq-yaratmaq şövqünü azalda bilmir:

Ta cəsədin cüda olmayıb candan,
Bil özünü artıq sultandan, xandan,
Qərblilik, ayrılıq nədir ki, ondan
Bu qədər çəkibən azar, ağlarsan? (7, 159)

M.V.Vidadi ilə bu məşhur deyişmədə M.P.Vaqif həyatsevərliyini çox sadə fakt əsasında da izləmək olar. Fakt ondan ibarətdir ki, M.P.Vaqif dərd əlindən «zar-zar ağlayan» M.V.Vidadini də baməzə danışmağa sövq edə bilir:

Vaqif, nə çox yan, baş-ayaq atarsan... (7, 159)

Yaxud:

Neylərsən söyləmiş buzov-inəyi,
Bizimlə eyləmiş belə hənəyi,

Həzrətqulu bəyin ağ dəyənəyi –
Alıbsan əlinə mægər, aqlarsan? (7, 160)

M.P.Vaqifə «yan, baş-ayaq atarsan» deməsi, buzov-inəkdən, əldə dəyənəkdən söz açması həyatsevər dostuna qoşulub M.V.Vidadinin də baməzə bir üslubda danışmasından xəbər verir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, M.P.Vaqiflə M.V.Vidadinin mənzum məktublaşmasının digər nümunələrində də az-çox zarafat ahənginin olduğunu görürük. M.P.Vaqif şair dostuna ünvanladığı «Düşər» rədifli qəzə-lində yenə zarafatından qalmır, «Eşqə düşmək sənə düşməz, qocalıbsan, belə dur, Belə işlər yenə Vaqif kimi oğlanə düşər» deyir. M.V.Vidadi cavab məktubunda «qoca və cavan» məsələsinin üstündən heç də sükutla keçmir və zarafata zarafatla cavab verib «Nə qədər olsa qoca gərçi Vidadi xəstə, Yenə Vaqif kimi, əlbəttə, yüz oğlanə dəyər» (8, 28) misralarını işlədir. Və M.P.Vaqifin başladığı, M.V.Vidadinin davam etdirdiyi zarafat yaddaşlara həkk olunur, Ü.Hacıbə-yov sövq-təbii Məşədi İbadı həmin zarafatdan gələn bir ifadə ilə danışdırır: «Mən nə qədər qoca olsam da, min buğu burma cavana dəyərəm» (2, 540).

Yenidən «Aqlarsan» deyişməsinə qayıtsaq, qeyd etməliyik ki, həmin deyişmədə M.P.Vaqifin təhriki ilə nəinki inək-buzov, dəyənək-filan kimi xırda məişət məsələləri, həmçinin çox ciddi mətləblər zarafat mövzusunə çevrilir. Bir-birinin xətrini çox əziz tutan iki şair dünyaya fərqli baxışlarını yumoristik biçimdə ifadə edirlər. Fərqli baxış heç də dünyanın fani olub-olmaması üstündə deyil. Bu dünyanın fani dünya olduğunu M.V.Vidadi kimi M.P.Vaqif də bilir.

Belə olmasaydı, M.P.Vaqif deyişməni «Ey Vidadi, sənin bu puç dünyada Nə dərdin var ki, zar-zar ağlarsan?» sözləri ilə başlamazdı. M.P.Vaqif bəri başdan dünyanın faniliyinə işarə edirsə, onda iki şairin dünyagörüşündəki başlıca fərqi fani dünyanın naz-nemətindən doyunca dadıb-dadmamaq məsələsinə münasibətdə axtarmaq lazımdır. Həmin məsələyə münasibətdə M.P.Vaqifin M.V.Vidadi ilə apardığı mübahisə, əslində, o vaxtaqədərki şairlərimizlə, o şairlərimizdən isə daha çox M.Füzuli ilə aparılan mübahisə deməkdir. M.P.Vaqif dünyaya sufıyanə baxan, gözəli Allahın yerdəki təcəssümü sayan, ilahi nişanəli gözəldən zövqü səfa yox, cövrü cəfa uman, vüsəl sevincini yox, hicran əzabını başlıca mövzuya çevirən Füzulilərin yolu ilə getmək istəmir. Real həyatda rastlaşdığı gözəllərin vəslini, vüsaldan doğan sevinc və nəşəni başlıca mövzuya çevirməklə, həmin mövzunu təmiz ana dilində kifayət qədər bədii bir biçimdə əks etdirməklə M.P.Vaqif yeni yol tutur. Söz yox ki, bu yolun xeyli hissəsini M.P.Vaqif M.V.Vidadi ilə birlikdə addımlayır. Xalq dilinə yaxın bir dillə real hadisələrdən yazmaq, aşıq şeiri şəkillərinə üstünlük vermək bu iki sənətkarın qoşa addımladığı yolun ədəbi faktlarıdır. M.P.Vaqif sufıyanə məhəbbətdən uzaqdırsa, M.V.Vidadini də sufıyanə məhəbbətin tərənnümçüsü saymaq olmaz. M.V.Vidadi ilə M.P.Vaqifin yolları real gözəllərə münasibətdə ayrılır. Düzdür, M.V.Vidadi «Ağlarsan» rədifli deyişmədə öz «ağlamağını» məhəbbətlə əlaqələndirir, M.P.Vaqifə «Sənin də başında məhəbbət beyni Əgər olsa, eylər əsər, ağlarsan» deyir, amma buna baxmayaraq, heç kim M.V.Vidadini məhəbbət şairi adlandırmır. Çünki M.V.Vidadi «ağlamaq ki, vardır, məhəbbət-

dəndir» deyərkən gözəllərə məhəbbəti nəzərdə tutmur. M.V.Vidadinin nəzərdə tutduğu məhəbbət Allaha, Peyğəmbərə və qadınli-kişili bütün insanlara məhəbbətdir. Təsadüfi deyil ki, M.V.Vidadi «məhəbbət» sözünü «mərhəmət», «mürüvvət» sözləri ilə qoşa işlədir:

Ağlamaq ki, vardır, məhəbbətdəndir,
Şikəstəxatirlik mərhəmətdəndir,
Əsil bunlar cümlə mürüvvətdəndir,
Olsa ürəyində, betər ağlarsan! (7, 160)

İxtiyar sahiblərinin mürüvvətsiz olduğu, insanlara mərhəmət göstərilmədiyi, məhəbbətlə yanaşılmadığı bir dünyada M.V.Vidadi özünü qürbətəki qərib kimi tənha hiss edir və o məhz qürbətin və qəribliyin kədərini qələmə alır. Gözəlin yer üzündə Tanrı təcəssümü olması barədəki mistik baxışlara meyl göstərməyən M.V.Vidadi M.Füzulidəki aşiq-arif kədərini sadəcə olaraq arif kədəri ilə əvəz edir.

Son şeirləri də göstərir ki, qəriblik, tənhalıq hissi M.P.Vaqif üçün də yad deyil, bəlkə də, dünyanın ən tənha şairlərindən biri elə M.P.Vaqifin özüdür. Bəlkə də, mistik məhəbbət mövzusu kimi qəriblik-tənhalıq mövzusunu da M.P.Vaqif bilərəkdən bir qırağa qoyur, kədərin ifadəsinə xidmət edəcək mətləblərdən məqsədyönlü şəkildə imtina edir. İmtina etdiyi əzabkeş aşiq obrazının yerinə M.P.Vaqif məhz zövqü səfa sahibinin obrazını gətirmək istəyir. Bu zövqü səfa sahibini M.P.Vaqif az-az hallarda «aşiq» adlandırır. Çünki aşıqın Tanrı təcəssümü olan gözələ can atmaqdan, əzabkeşlikdən başlayan məlum əlamətləri, nişanələri var.

Bunu M.V.Vidadi də çox gözəl bildiyindən M.P.Vaqifi heç də eşqdən, məhəbbətdən yazmaqda yox, gözəlləmə yazmaqda, durub-oturub «canan», «dilbər» deməkdə qınayır:

Gəl danışma müxəmməsdən, qəzəldən,
Şeiri-həqiqətdən, mədhi-gözəldən,
Sənin ki halını billəm əzəldən,
Elə deyib canan, dilbər, ağlarsan (7, 163).

M.V.Vidadi canan, dilbərlə gün keçirməyi ötəri bir şey saysa da, bu cür kefdamağın, «ləzzətin», «dadın» əvvəl-axır zəhərə dönəcəyini bildirsə də, M.P.Vaqif dediyindən dönmür, «toy-bayramdır bu dünyanın əzabı» deyib durur. Ədəbiyyatşünaslarımız M.P.Vaqifdən danışarkən bu misranı tez-tez misal çəkməkdə haqlıdırlar. Doğrudan da, bu misra M.P.Vaqif fəlsəfəsini başa düşməkdə açar rolunu oynayır. Aydın olur ki, özünün tək-tənha olduğu fani dünyada, hansı yolla olur-olsun, əzablara sinə gərüb sevincə can atmaq və qəm-qüssəni bir qırağa qoyub sevincdən-nəşədən yazmaq M.P.Vaqifdə insan gücünü göstərməyin, insanı həyata bağlamağın bir yolu kimi düşünlüb. N.Cəfərovun sözləri ilə desək, «Füzuli şeirindəki kədər Füzuli müdrikliyinin göstəricisidirsə, Vaqif şeirindəki şuxluq da Vaqif müdrikliyinin şərtidir» (1, 47).

M.P.Vaqifi tanımaqda mühüm əhəmiyyət daşıyan «Ağlarsan» rədifli deyişmədə bir sünni-şiə mübahisəsi var. Bu məzəli mübahisədən yan keçmək olmur. Əvvəla, ona görə ki, həmin mübahisə əsasında M.P.Vaqif həyatsevərliyinin başqa bir cəhəti də açılır: M.P.Vaqif nəinki real predmetləri,

hətta Əzrayıl, Şeytan, İnkir, Minkir və s. mövhumi qüvvələri, ölümün özünü zarafat mövzusunə çevirmək kimi bir genişlik nümayiş etdirir. İkincisi, ona görə ki, sünni-şii mübahisəsi M.P.Vaqifin həyatındakı bəzi qaranlıq nöqtələrə işıq salır.

Ölümlə, ölümlərlə, mövhumi qüvvələrlə zarafat, ilk növbədə, folklardan gəlir. Xalq ədəbiyyatında ölümlərin, Əzrayılın, Şeytanın komik biçimdə təqdim edildiyi nə qədər süjet var! Aşiq ədəbiyyatında ölümlərin o dünyaya yola salınması işləri ilə məşğul olan dünyagir mollalara aid neçə məzəli şeir var! Folklarla, eləcə də aşiq şeiri ilə möhkəm bağlı olan M.P.Vaqif «Bir gün çökər qabağına Əzrayıl», «Bu yanından çıxar o zalım Şeytan», «Münkir-nəkir necə olsa ötüşər» və s. kimi misralar işlətməkdən, həmin misralarla başlayan bəndlərdə mövhumi obrazları yarızarafat-yarıciddi bir ahəngdə təqdim etməkdən çəkinmir:

Bu yanından çıxar o zalım şeytan,
Su göstərər, səndən ta ala iman,
Nə Ömər tapılar, onda nə Osman,
Hər biri bir yanda batar, ağlarsan (7, 165).

Sünni məzhəbi ilə bağlı Ömər, Osman kimi simaların «hər biri bir yanda batar» şəklində qələmə alınmasını M.V.Vidadi, təbii ki, cavabsız qoymur və «tərk edibsən peyğəmbərin sünnətin» deyərək M.P.Vaqifi məzəmmət edir, onun kefdamaq dalınca qaçmasının heç şüəliklə də bir araya sığmamasını xatırladır:

İmamlar ha deyil sənin yoldaşın,
Olsaydı, gözündə olardı yaşın (7, 169).

Doğrudan da, qırx gün İmam Hüseynə göz yaşı tökən şiəlikdə M.P.Vaqifi cəlb edən nədir? Bəlkə, M.P.Vaqif şiəlik məzhəbini İbrahim xana xoş gəlsin deyə qəbul edib? Salman Mümtaz bu məsələyə belə aydınlıq gətirir: «İbrahim xan Cavanşirə çox yaxın olmaq üçün qəsdən məzhəbinə təqyir vermişdir» deyənlər, bizcə, yanılırlar. Çünki Vaqifin mərsiyə və məşhur zikrləri səmimi şiə olduğunu göstərir» (6, 36). M.P.Vaqifin səmimiyyətinə biz də şübhə etmirik, amma Qarabağ sarayına can atan və uzun müddət sarayda yaşayan bu şairimizin konkret şəxsi məqsədlər naminə siyasət işlətdiyini də istisna etmirik:

Şafeini imamlardan ayırma,
Əmmə xanı görüb riya qayıрма (7, 168).

«Ağlarsan» rədifli deyişmədə M.V.Vidadinin dediyi bu sözlər məzhəb məsələsində M.P.Vaqifin müəyyən siyasət işlətməsinə bir işarədir. M.P.Vaqifin siyasət işlətməsində təəccüblü bir şey yoxdur. Çünki onun hərdən siyasət naminə şeirlər yazması da məlum həqiqətdir. Amma mənəsb sahibi olmaq üçün «ali-Cavanşir»i mədh edən qəzəl yazması, ölümdən yaxa qurtarmaq üçün Məhəmməd bəy Cavanşirə «Məhəmməd» rədifli qoşma həsr etməsi M.P.Vaqifi qınamağa yox, onu başa düşməyə gərək olan faktlardır. Belə faktlar göstərir ki, M.P.Vaqif həyat eşqi ilə dolu bir poeziya yaratmaqla kifayətlənməyib, eyni zamanda şəxsi həyatını nikbin

ruhlu şeirinə uyğun şəkildə qurmaq istəyib. M.P.Vaqif həm sözdə, həm də əməldə qəm-qüssəyə təslim olmamağa çalışıb.

M.P.Vaqifin bir mərsiyəsi var – İbrahim xanın oğlu Cavadın vaxtsız ölümü münasibətilə yazılıb. Bu mərsiyə hansısa bir mərsiyədən çox M.Ə.Sabirin «Səttarxana» mədhiyyəsini yada salır. Bu fikrə inanmaq üçün mərsiyənin bir bəndinə nəzər salmaq kifayətdir:

Od düşüb, köşkü saraylar guyiya tağlar yanar,
Səs verir səngü şəcərlər, od tutub dağlar yanar,
Yasa girmiş səbzələr, geymiş qara bağlar yanar,
Cümleyi-xəlqi-cahan qan-yaş töküb ağlar, yanar,
Səndən ötrü, xan Cavad, sərdar Cavad, sultan Cavad,
Sərbəsər geysin qara bundan geri dövrən, Cavad!
Oldu cün nazik vücudin xak ilə yeksan, Cavad! (7, 156)

Bu mərsiyənin «Səttarxana» mədhiyyəsini yada salmasını qeyd etməkdə məqsədimiz M.P.Vaqif – M.Ə.Sabir əlaqələrindən, M.P.Vaqifin özündən sonrakı poeziyamıza, həmçinin mollaənşəddinçi şeirimizə güclü təsir göstərməsindən danışmaq deyil. Məqsədimiz mərsiyə kimi ən kədərli şeir nümunəsində belə M.P.Vaqifin dirilik ifadə etməsini nəzərə çatdırmaqdır. «Səttarxana» şeirini (bir vaxt Təbrizdə Səttarxan əsgərlərinin qəhrəmanlıq marşı kimi oxuduqları şeiri) xatırladan da mərsiyədəki dirilik ruhudur. Mərsiyədəki misralar, xüsusən də hər bənddə təkrar olunan və «xan Cavad, sərdar Cavad, sultan Cavad» sözləri ilə başlayan parça sanki bir qəhrəmanlıq nəğməsi kimi səslənir.

Qəhrəmanlıqdan söz düşmüşkən qeyd edək ki, Firidun bəy Köçərli M.P.Vaqifin təbiət etibarilə cəsur adam olmasını xüsusi olaraq diqqətə çatdırır: «Vaqifin özü həm molla və şair isə də, vaxtın təqzasına görə onun meyl və könlü silah və əsləhəyə dəxi olub, igidlik iddiasına həm düşürmüş və məqami-zərurətdə özü yaraq götürüb davaya çıxarmış» (4, 174). M.P.Vaqifin təbiət etibarilə cəsur adam olması az-çox şeirlərindən də görünür. Məhəbbət şairi kimi tanıdığımız M.P.Vaqif igidlik, igid adamlar, onların nəcib insani keyfiyyətləri barədə şeir yazmağa mənəvi ehtiyac duyur:

İgidlik iddiasın edənə layiq deyil yalan,
Vəfasızlıq nisalərdə, deyildir bab igidlərdə (7, 102).

Məhəbbət şairinin tufəng haqda ayrıca müxəmməs yazmasına da təsadüfi hal kimi baxmaq olmaz:

Dəhridə oldu mənə dildarü dilbər bir tufəng,
Xoş qədi ayineyi-simü səmənvər bir tufəng... (7, 122)

İgidlikdən bəhs edən qəzəli və tufəngə həsr olunan müxəmməsi ilə M.P.Vaqifin məhəbbət şeirləri arasında mənə-məzmun yaxınlığı ilk növbədə lirik «Mən»in qabarıq təqdim olunmasındadır. Bu qabarıqlıq, nəinki şeirlərin məzmununda, həmçinin müxtəlif forma elementlərində, məsələn, rədiflərdə də özünü büruzə verir. Şair bir çox şeirlərini «Vaqif» rədifi üstündə qurur. Məsələn, «Ey Məkkəni, Mədinəni yarıdan, Bir fikir çək əhvalına Vaqifin»; «Bir ayna qabaqlı, tər sinəli yar, Çox müştəqdır sizin camala Vaqifi»; «Ey səba,

yarə de kim, avarə gördüm Vaqifi» misraları ilə başlayan şeirləri başdan-başa «Vaqif» rədifi üstündə qurulub. Şair bir sıra qoşmalarının möhürbəndində üç dəfə, bir sıra müxəmməslərinin möhürbəndində isə dörd dəfə «Vaqif» rədifindən istifadə edir.

İgidliyə qəzəl, tufəngə müxəmməs həsr edən, öz adını şövqlə bir çox şeirlərinin rədifinə çevirən M.P.Vaqif bir qüdrət qarşısında acizlərin acizi, məğlubların məğlubudur. Belə bir qüdrət sahibi ay qabaqlı gözəldir. M.P.Vaqif şeirinin baş qəhrəmanı olan bu gözəl M.P.Vaqif yaradıcılığında gözəlləmələrin başlıca forma-məzmun istiqamətinə çevrilməsinə səbəb olur. M.P.Vaqif nəinki qoşmalar, həm də klassik seir janrları əsasında gözəlləmənin nadir mətn tiplərini yaradır. Nadirlik ilk növbədə ondadır ki, şair mətni başdan ayağa, yaxud mətnin böyük bir hissəsini büsbütün bir cümlə üstündə qurur. Məsələn, müxəmməslərindən birini şair «Nə xoşdur» ifadəsi ilə başlayır. Şeiri oxuyub qurtarırsan və məlum olur ki, böyük bir şeir başdan-başa bircə cümlədən ibarətdir:

Nə xoşdur baş qoymaq bir güləndamın qucağında,
Tamaşa eyləmək ol həlqə zülfə ağ buxağında... (7, 111).

Bu, şeirin ilk iki misrasıdır.

...O zülfi-yasəməndən həsrətilə ayrılıb naçar,
Gənə Vaqif kimi bir dəxi olmaq iştiağında (7, 112).

Bu isə şeirin son iki misrasıdır. Əvvəlinci iki misra ilə sonuncu iki misra arasındakı böyük bir parça yarla «xoş» olan nə varsa, onların sadalanmasından ibarətdir.

Yaxud qoşmalarının birini M.P.Vaqif «Əyibdir qəddimi, dəlib bağırimi» misrası ilə başlayır və qoşmanın dörd bəndi ardıcıl olaraq kimin, hansı gözəlin qədd əyib, bağır dəlməsindən bəhs edən bir cümlədən ibarət olur:

Əyibdir qəddimi, dəlib bağırimi,
Bir kirpiyi oxlu, qaşı kamanlı,
Gözləri can alan cəlladi-sərməst,
Baxışı hərami, qəməzəsi qanlı.

Bir nazik kamallı, bir nazik işli,
Şirin gələcili, şəkər gülüşlü,
Bir mərcan baxışlı, dürdanə dişli,
Bir cəvahir sözlü, sədəf dəhanlı (7, 36).

Yaxud qoşmalarının birində ilk bənd «Sənsən candan əziz cananım mənim» misrası ilə bitir və şeirin sonrakı beş bəndi həmin «sənsən» xəbərinin mübtədalarının sadalanmasından ibarət olur:

Sözüm, ixtilatım, hər qalü qilim,
Mətləbim, muradım, xatirim, meylim,
Şəkkərim, Şirinim, Gülşahım, Leylim,
Züleyxam, Yusifi-Kənanım mənim (7, 46).

M.P.Vaqifin aydın və canlı dil, yüksək bədiilik nümunəsi olan gözəlləmələrində lirik qəhrəmanı bir tərəfdən qadına «gəl-gəl» deyən erkək (kişi) timsalında görürüksə, başqa bir

tərəfdən ümidini qadın ülfət və ünsiyyətinə bağlayan naçar timsalında görürük:

Xublar arığından yarımaq olmaz,
İgidin həmdəmi gərək çağ ola...

Bir mayabud gərək, baldırı yoğun,
Sərasər ət basa dizin, topuğun,
Əl dəyəndə dura buğunbabuğun,
Titrəyə, quyruqdan çox yumşaq ola (7, 12).

Bu nümunədə və buna bənzər bir çox başqa nümunələrdə naçarlıqdan əsər-əlamət yoxdur. Lirik qəhrəman hərarətli bir insan kimi özünə bab gözəl arzusundadır. Həm də elə gözəl ki, qaş-gözü, günəş camalı, bal dodağı, lalə yanağı, sərv boyu, şirin sözü... ilə can alan olsun. Şairin arzusu gözündə qalmır. Bir sıra şeirlərindən göründüyü kimi, o, unudulmaz vüsəl anları yaşaya bilir. Bu, öz yerində. Amma məsələ bununla bitmir. Yarla bir yerdə olmağın şirin anlarını xüsusi həvəslə qələmə almasına əsaslanıb M.P.Vaqifi «vüsəl şairi» adlandıranların fikrinə etiraz etmədən diqqəti hicran məsələsinə yönəltmək istəyirik. Qeyd etməyi vacib bilirik ki, M.P.Vaqifin məhəbbət mövzulu şeirlərinin çoxusu məhz hicran hissini ifadəsinə həsr olunub.

Əlbəttə, bu hicran M.Füzuli hicranından fərqlidir. M.Füzulidə hicran mütləq hicrandır və onun vüsala çevrilmək ehtimalı yoxdur. M.P.Vaqifdə isə hicran müvəqqəti hicrandır və lirik qəhrəmanın dərdi bu hicranı vüsala çevirməkdən ibarətdir. Hicranın vüsala çevrilməməsi M.P.Va-

qifdə lirik qəhrəmanı hövsələdən çıxarır və o, öz sevgilisini acılamaqdan qalmır:

Nə anlağın vardır, nə bir kəlamın,
Onun üçün hərgiz sözü qanmazsan!
...Ay bimürvət, məgər daşdır ciyərin,
Müdam sızıldaram, heç usanmazsan! (7, 53)

Bəllidir ki, «usanmaq» qafiyəsi M.P.Vaqifə M.Füzulidən gəlir. Amma M.Füzulidə aşiq «cəfadən yar usanmazmı?» deməklə kifayətlənirsə, M.P.Vaqifdə aşiq məşuqəni vüsala imkan yaratmamaqda ittiham edir və ona lənət yağdırır:

Vaqif, lənət gəlsin yarın canına,
Nə dərдинə meyl et, nə dərmanına,
Onun tək bivəfanın yanına
Əgər igid olsan, heç dolanmazsan! (7, 54)

Göründüyü kimi, M.P.Vaqifin lirik qəhrəmanı gözəlin vüsaldan qaçmasını bivəfəliq sayır və belə bivəfa yarın nə dərдинə, nə də dərmanına meyl göstərmək istəyir. Bu şeirdə və buna bənzər bir çox başqa şeirlərdə lirik qəhrəmanın səsi ötkəm, sözü yenə naçarlıq duyğusundan uzaqdır. Amma bu sözləri şairin həsrətdən-hicrandan söz açan bütün şeirlərinə aid etmək olmaz. M.P.Vaqifin həsrətdən-hicrandan söz açan elə şeirləri var ki, onlarda kifayət qədər dərdir, göz yaş var: yarın fəraqında olan aşiq bülbül kimi ah-zar edir, onun ünündən tamam vilayət titrəyir, bir sözlə, qəm aşiqi ayağa salır (7, 27-28). Yarın həsrətindən könül qana (7, 31), göz

yaşı çaylara dönür (7, 43). «Dağılmış» ayrılıq aşiqi «yanar-yanar» odlara salır (7, 48). Hicran aşiqdən ötrü məhşərdir (7, 49). Aşiqin naləvü zarı gecələr asimana dayanır (7, 137). M.V.Vidadiyə «ağlama» deyən M.P.Vaqif özü hicran əlindən nəinki arabir «ağlaram», «sızlaram» deyir, hətta «Ağlaram» rədifli ayrıca qəzəl yazır:

Ey güli-xəndan, fərağından sənin qan ağlaram,
Eylərəm şamü səhər çaki-giriban, ağlaram.

...Yaxşı həmdəm olmasa, şad olmaq olmaz, Vaqifa,
Ağlaram ta ömrüm olduqca firavan, ağlaram (7, 105).

Bütün bu misallar göstərir ki, M.P.Vaqifin məhəbbət mövzulu şeirlərinin bir çoxunda qəm-qüssə ifadə olunub. Bu qəm-qüssə dilbilməz və dərdanlamazlar arasında tək qalmanın, biçarə dolanmanın qəm-qüssəsidir. Diqqət yetirdikdə aydın olur ki, «mayabud» və «yoğunbaldırlar»la işrət anları yaşamaq M.P.Vaqifdə lirik qəhrəmanın hərərət və enerjisinin bir göstəricisi olsa da, qəm-qüssəyə çarə qılmanın vəsi-təsi ola bilmir. Yuxarıdakı qəzəldən də aydın olur ki, qəm-qüssədən çıxmanın yolunu şair həmdəmin, həmdərdin olmasında görür. Belə bir fikrin M.P.Vaqif lirikası üçün səciyyəvi olduğunu şairin müxəmməs və qoşmaları da açıq-aydın göstərir:

Vaqif, sənin işin müdam ah olsun,
Səg rəqibin ömrü qoy kütah olsun.

Həmdəmsiz kimsənə əgər şah olsun,
Gədədir o kimsə dilənmək gərək (7, 39).

«Həmdəm» dedikdə, M.P.Vaqif, heç şübhəsiz, hər gözəli yox, dilbilən və dərđanlayan gözəli nəzərdə tutur və həmin fikri qoşmalarının birində daha aydın şəkildə ifadə edir:

Gəl sev bir dərđ bilən, əhli-məhəbbət (7, 26).

M.P.Vaqifin M.V.Vidadidən başlıca fərqi bu məqamda ortaya çıxır: M.P.Vaqif dərđ bilən gözəl sevib onun vüsalında dərđinə dərđman axtarır. Özünə «xəstə» deyən M.V.Vidadi isə bu cür dərđman barədə o qədər də düşünmür. M.P.Vaqif, dərđinə dərđman tapdığına görə sevinir. Dərđmansız M.V.Vidadi isə qəm-qüssə içindədir.

M.P.Vaqif tapılan dərđmanın dərđdə əlac edəcəyinə tam inanırmı? Əlbəttə, yox. M.P.Vaqif «əhli-məhəbbət»in qüdrətinə tam inansaydı, ölüm kəlməsini dilinə gətirməzdi:

Bu necə zülmdür mənə eylərsən,
Adam məgər bir insafa gəlməzmi?
Bir gün görərsən ki, vallah, ölmüşəm,
Bu qədər dərđ çəkən axır ölməzmi? (7, 31)

Yaxud başqa misal:

Axır cana yetirərsiz Vaqifi,
Ağlayıban götürərsiz Vaqifi,

Bir gün olur itirərsiz Vaqifi,
O qədər gəzərsiz əli çıraqlı (7, 35).

Əlbəttə, bu sayaq misallarda ölümdən danışmaq tapılan dərmana ümidin, inamın itməsi ilə yox, dərmanın dərqliyi yetişməməsi ilə bağlıdır. Amma o da var ki, günlərlə, aylarla dərmanın intizarında olmaq tədricən dərmandan əl üzmək ovqatına gətirib çıxarır:

Ey səba, yarə de kim, avarə gördüm Vaqifi,
Qəm əlindən bikəsü biçarə gördüm Vaqifi,
Bağrı olmuş sərbəsər sədparə gördüm Vaqifi,
Aqibət salmış özün odlarə gördüm Vaqifi,
Gecə-gündüz müntəzir dildarə gördüm Vaqifi (7, 120).

«Qəm əlindən bikəsü biçarə» olmaq, bəlkə də, M.P.Vaqifin saraya can atmasının səbəblərindən biridir. «El tamam yağıdır, yoxdur bir adəm» (7, 70) deyib öz tənhalığına işarə edən M.P.Vaqif, bəlkə də, biçarəlik, kimsəsizlik sıxıntısından sarayın müəyyən imtiyazlarına güvənməklə qurtarmaq istəyir. «Hər kəsin yox isə ağı, kamalı, Dünyada alıbdır sahib camalı» deyib dilbər, canan nisgili yaşayan M.P.Vaqif saraya gəlməklə, bəlkə də, bu nisgilinə son qoymaq niyyətindədir.

İnsan taleyinin hər an tükdən asılı olduğu sarayda M.P.Vaqif öz ağı ilə xanın etimadını qazana bilir, dilbər-canan məsələsində xanın həmfikrinə çevrilə bilir:

Vaqif, yaxşı canan gərək can üçün,
Nədir çox çalışmaq bu cahan üçün,
Bir gözəl lazımdır bizim xan üçün,
Vali qulluğunda ərz edən gərək (7, 39).

Bu cür şeirlər yazıb Gürcüstan valisindən İbrahim xana gürcü gözəlləri istəməsi xanla M.P.Vaqif arasında məhrəmanə münasibətin olmasını təsdiq edir. Amma İbrahim xanla yaxınlıq heç də hər şeyi yoluna qoymur. Ağa Məhəmməd şah Qacarın hücumu ilə İbrahim xanın Qarabağı tərk etməsi M.P.Vaqifi daha ağır imtahanlardan keçirir. Tarixi mənbələr bu ağır imtahanlardan M.P.Vaqifin mümkün qədər ləyaqətlə çıxmağa çalışdığını göstərir. Məsələn, Mirzə Camal «Qarabağnamə»sində əsir M.P.Vaqifin Qacar sərkərdələrindən Məhəmməd Hüseyn xanla qarşılaşması səhnəsi maraqlı doğurur. Sərkərdənin nalayiq sözləri müqabilində M.P.Vaqif sınımr: «Əgər dustağəm, dustaği-şahəm. Sən nə çisən ki, mənə bir zərrəcə asib yetirəsən» (4, 168). Ağa Məhəmməd şah Qacarın ölümündən sonra Məhəmməd bəy Cavanşir fəlakəti başlayır və bu fəlakətdən yaxa qurtarmaq mümkün olmur.

Məhəmməd bəy Cavanşirin M.P.Vaqifi qətlə yetirməsində səbəb kimi göstərilən faktlardan biri qadın məsələsi ilə bağlıdır. Mirzə Adıgözləbəy «Qarabağnamə»sində deyilir: «Molla Pənahın bir yaxşı, gözəl övrəti var idi ki, çox şöhrətli idi və Məhəmməd bəy dəxi onun tərifin eşidib ona əlaqə bağlamışdı. Övrət cahilə və cavan idi. Axund qoca pir və natəvan idi və əlavə Məhəmməd bəyin rəşadət və şücaəti, xoşəndamı, kəmalü fərasəti və padşah xəzinəsi əlində olmağı

ona ziyadə əlaqə bağlatmışdı. Övrət Məhəmməd bəyə demişdi ki, Molla Pənah ölməyib, hali-həyatda olsa, mən şərən sənə gedə bilmənəm» (6, 64). Mirzə Adıgözəlbəyin nişan verdiyi bu qadının adı mənbələrdə Qızxanım kimi xatırlanır. Bu, həmin Qızxanımdır ki, M.P.Vaqif ona neçə-neçə gözəlləmə həsr edib. S.Mümtazın verdiyi məlumata görə, «Əyibdir qəddimi, dəlib bağrımı», «Dəhanın sədəfdir, dişlərin inci», «Düyün oldu, bütün xublar yığıldı» misraları ilə başlayan gözəlləmələrini M.P.Vaqif məhz Qızxanıma yazıb. «Dəhanın sədəfdir, dişlərin inci» gözəlləməsinin belə bir yeri var:

Yağıdır müjganın, cadudur gözün,
Cəllad kimi qəmzən qəsdədir, ay qız! (7, 27)

Əlbəttə, şairin bir çox digər gözəlləmələrində qadına müraciətlə deyilən «padşahım», «sultanım» sözləri kimi, bu şeirdəki «yağı», «cəllad» sözləri də məcazi mənada. Amma taleyin hökmü ilə bu sözlər bir gün məcazi mənadan çıxıb həqiqi mənə qazanır. «Padşah», «sultan» adlandırdığı, kirpiyini yağı, naz-qəmzəsini cəllad saydığı, hər əmrinə müntəzir olduğu gözəl, günlərin bir günü həqiqi mənada yağıya, düşməyə çevrilib şairin ölümünə fərman verir. Bir vaxt M.P.Vaqif yazmışdı:

Deməsin, Vaqif, əcəl kim, gəlsə məndən can alır,
Kimdir ona can verən, fərmani-yarım gəlməmiş?
(7, 109)

Bəli, M.P.Vaqif ölümə məhz yarın «fərman»ından sonra təslim olur. Özü də bu ölüm Xəzinə qayasındakı qətlə qədər artıq baş verir. «Həmdəmi-sahibcamal»ından etibar-sızlıq görüb büsbütün sarsılan M.P.Vaqif «Görmədim» mü-xəmməsində yazır:

Zülfü ruyü xəttü xalın axırın gördüm tamam,
Həmdəmi-sahibcamalın axırın gördüm tamam...
...Qədr bilməz həmdəm ilə eylədim ömrü təbah...
(7, 129)

Taxt-tac sahibindən və «həmdəmi-sahibcamal»dan tutmuş oğul-uşağa qədər hamıdan və hər şeydən əlini üzən M.P.Vaqif «Bax» qəzəlində yazır:

Baş götür, bu əhli-dünyadan ayaq tutduqca qaç,
Nə qıza, nə oğula, nə dusta, nə yarə bax! (7, 109)

Bəli, «Bax» qəzəlində və «Görmədim» müxəmməsində deyilənlər Xəzinə qayasındakı qətlə qədər M.P.Vaqifin artıq ölümə boyun əyməsindən xəbər verir.

Son iki şeiri M.P.Vaqifin ölümə təslim olmasındansa, onda həmin şeirlərlə M.P.Vaqifin əvvəlki şeirləri arasında əlaqə nöqtələrini tapmaq çox vacibdir. Belə nöqtələrdən birini Y.Qarayev M.P.Vaqif lirikasının empirik səciyyə daşı-masında görür: «Şair ucdantutma tərənnüm etdiyi eyni göz-əllik, ədalət və əxlaq həqiqətlərini indi də eyni yolla – uc-dantutma saxta elan edir, «hər şey yaxşıdır!» – əvəzində indi də «hər şey pisdir», – deyir. Poetik ideya yenə də «yaxşı»nın

və «pis»in dialektikasından kənarda qalır» (5, 32). M.P.Vaqif lirikasında müşahidə etdiyi bu cəhətin folklordan gəldiyini göstərməkdə də Y.Qarayev haqlıdır. Həqiqətən, bəzi istisnalar (məsələn, xalq gülüşündə müsbət-mənfi, yaxşı-pis çulğalaşması ilə bağlı məqamlar) nəzərə alınmazsa, ağ və qara rənglərin mürəkkəb qarşılıqlı əlaqəsi yox, bu rənglərin ayrı-ayrılıqda təqdim olunması folklor, o cümlədən aşıq ədəbiyyatı üçün daha səciyyəvidir. Folklordan gələn «empiriklik» M.P.Vaqifin son bədbin şeirləri ilə əvvəlki nikbin şeirləri arasında ortaq cəhətə çevrilirsə, onda ortaq cəhətləri başqa məqamlarda da axtarmaq olar. Belə məqamlardan biri məhəbbət mövzulu şeirlərinin bir çoxunda M.P.Vaqifin qəm-qüssəyə yer verməsidir. Doğrudur, kədər notları şairin məhəbbətini azalda, müəllifi ümitsizlik, tərki-dünyalıq hissinin ifadəsinə yönəldə bilmir. Amma fakt faktlığında qalır. Fakt budur ki, Y.Qarayevin realist sənət üçün vacib bildiyi cəhət, yəni yaxşı ilə pisin, müsbətlə mənfinin «dialektikası» M.P.Vaqif lirikasında özünü tam şəkildə göstərə bilməsə də, M.P.Vaqif məhəbbət mövzulu şeirlərinin bir çoxunu hicran və vüsal duyğularının qarşılıqlı əlaqəsinə həsr edir və hicran kədəri ilə vüsal sevinci həmin şeirlərdə qaynayıb-qarışır. Biz bir az əvvəl M.P.Vaqifin hicran şeirlərindəki qəm-qüssə notlarından konkret misallar əsasında danışdığımıza görə deyilənlərə təkcə onu əlavə etmək istəyirik ki, həmin qəm-qüssə notları ilə «Bax» qəzəli və «Görmədim» müxəmməsindəki motivlər arasında müəyyən səsleşmə var. Səsleşmənin mahiyyəti ondadır ki, «həmdəmi-sahibcamal»ın vəslinə ümid bəsləyən aşıqdən «həmdəmi-sahibcamal»ın etibarsızlığını görüb sarsılan aşıqə doğru bir yol gəlir. Bu yol zövqü səfaya

can atıb tənhalıqdan yaxa qurtarmaq istəyən, amma sonda büsbütün «bikəsü biçarə»yə çevrilən bir şairin yoludur.

QAYNAQLAR

1. N.Cəfərov. Füzulidən Vaqifə qədər. – Seçilmiş əsərləri. 5 cilddə, II cild. Bakı, Elm, 2007
2. Ü.Hacıbəyov. O olmasın, bu olsun. – Seçilmiş əsərləri. Bakı, Yazıçı, 1985
3. Xəstə Qasım. Şeirlər. Tərtib edəni M.İ.Qaraxanlı. Bakı, Nurlan, 2010
4. F.Köçərli. Azərbaycan ədəbiyyatı. 2 cilddə. I cild. Bakı, Elm, 1978
5. Y.Qarayev. Realizm: sənət və həqiqət. Bakı, Elm, 1980
6. S.Mümtaz. Azərbaycan ədəbiyyatının qaynaqları. Bakı, Yazıçı, 1986
7. M.P.Vaqif. Əsərləri. Tərtib edəni A.Dadaşzadə. Bakı, Yazıçı, 1988
8. M.V.Vidadi. M.P.Vaqif. Seçilmiş əsərləri. Bakı, Oka Nəşriyyat-Poliqrafiya Şirkəti, 2007

H.CAVID VƏ MİFOLOJİ DÜŞÜNCƏ

1. Hər kaşanədə, viranədə İblis...

Mifoloji düşüncədə O dünya Bu dünya ilə qoşadır. Başı Bu dünyanın min cür oyununa qarışsa da, arxaik insan O dünyanı fikir-xəyalından çıxara bilmir və O dünyaya sirli-sehrli bir aləm kimi baxır. Aciz bəndə o sirr-sehrdən həm qorxur, həm də nicat umur. İnsanda belə təsəvvür yaranır ki, onun yenilməzlik qazanması, keçilməyən yolları keçib, açılmayan qapıları açması O dünyanın pəri, pay verən dərviş, yel qanadlı at və b. xeyrixah qüvvələri hesabına mümkündür. Mifoloji təsəvvürə görə, ölüb O dünyaya qovuşmaqla insan özü də dönüb qeyri-adi güc və hikmət sahibi olur: ölən adam Bu dünyadakı əzizlərinə yardım edə bilir; quru kəllə olacaqlardan xəbər verə bilir.

H.Cavid, bir romantik sənətkar kimi, O dünya ilə bağlı mifoloji təsəvvürü təsadüfdən-təsadüfə yox, ardıcıl olaraq nəzərə alır və bir sıra əsərlərində, ən çox da pyeslərində mifoloji obrazlara geniş yer verir. H.Cavidin ideal həqiqət axtaran və dərin daxili tərəddüd, təbəddülat içində çırpınan qəhrəmanları sövq-təbii mistik aləmə qapılmalı, İblis və Mələyin tərəf-müqabilinə çevrilməli olurlar.

Qəhrəmanın mistik qüvvələrlə tərəf-müqabil olması, yəni tək H.Cavid dramaturgiyası üçün yox, bütövlükdə dünyaya romantik ədəbiyyatı üçün səciyyəvi olan bir cəhət, hər şeydən qabaq, nağıllardan gəlir: nağılda qəhrəman o qədər gözəldir ki, onun dardan qurtarmasında pəri qızlar öz möcüzəsini əsirgəmir; nağılda qəhrəman o qədər ağıllıdır ki,

dünyanı barmağına dolayan şeytan özü onun fənd-felinə mat-məttəl qalır. Amma nağıllarda pəri qızların əl uzatdığı bahadirlar da, şeytanın uduzduğu kələkbazlar da hərəkət qəhrəmanlarıdır. Həm qılıncın, həm də ağılın gücü nağılda (həmçinin epik folklorun başqa janrlarında) məhz hərəkət və davranış vasitəsilə ifadə olunur. Folklorşünas V.Y.Proppun sözləri ilə desək, epik folklorda «söyləyici və dinləyicini yalnız hərəkət maraqlandırır, başqa bir şey maraqlandırmır» (5,90). Dərələrdən sel kimi, təpələrdən yel kimi keçən qəhrəmanın hərəkətləri nağıla xüsusi dinamiklik verir.

Dram sənətinin mayası hərəkətdən yoğrulduğundan dinamiklik dramaturgiya üçün də səciyyəvi cəhət sayılmalıdır və sayılır. Amma bu dinamiklik içində statik səhnələr üçün geniş imkan var və sənətkar həmin imkandan öz üslubu çərçivəsində istifadə edir. H.Cavid üslubu romantik təbiətli düşüncə adamının daxili dünyasını açmağa yönəldiyindən H.Cavidin qələmə aldığı statik səhnələr özünü daha çox bu istiqamətdə göstərir.

H.Cavidin romantik qəhrəmanı ən çox nədən narahatdır? – Qandan. Ölüb-öldürməkdən. H.Cavidin dramatik janrlar içərisində faciəyə tez-tez üz tutmasının da kökündə, görünür, həmin narahatlıq durur.

«Şeyda», «İblis» və «Knyaz» faciələrində H.Cavid ölümü, qan-qadanı xüsusi bir mövzu kimi ön plana çəkib, məsələyə bəşəri problemlər yüksəkliyindən baxmaq istəyir. Bu əsərlərin yazıldığı XX əsrin əvvəllərində dünyanı düşündürən inqilab və müharibə problemi, təbii ki, H.Cavidə də düşündürür və o, «Şeyda» ilə «Knyaz»ı inqilab, «İblis»i isə müharibə mövzusuna həsr edir.

Həm «Knyaz», həm də «Şeyda»da mistik səhnələr sarsıntı keçirən baş qəhrəmanın fikir-xəyalının ifadə forması kimi meydana çıxır. İnqilabın törətdiyi fəlakətlər barədə düşüncəyə Knyazın gözüne xəyali yanğınlar görünür. Ölümə əlləşən Şeyda Qara geyimli mələyin – Əzrayılın həmsöhbətinə çevrilir.

Mifoloji düşüncədə ölüm mələyi heç də bədxah qüvvə deyil. Yaradanın buyruğunu yerinə yetirən bu mələk hardasa haqq-ədaləti bərpa edən bir qüvvədir. Yaxşı adamlarla yanaşı, pis adamların da canını alması ölüm mələyinin ədalətini göstərən bir cəhət kimi təsəvvür edilir. Ölüm mələyi bədxah qüvvə sayılsaydı, adamlarda düzlük, etibar görməyən nağıl qəhrəmanı Əzrayılla kirvə olmaq (yaxud onunla yoldaşlıq, dostluq etmək) fikrinə düşməzdi. Ölüm mələyi bədxah qüvvə sayılsaydı, əcəl vaxtı Əzrayılın pis adamlara əzab-əziyyət verməsi, yaxşı adamlara isə gül iylətməsi ilə bağlı motiv mifoloji mətnlərdə bu qədər təkrar olunmazdı.

Heç «Dədə Qorqud» eposundakı «Dəli Domrul» boyunda da Əzrayıl bədxah qüvvə kimi təqdim edilmir. O süjetdə Dəli Domrulun Əzrayılla meydan oxuması, sadəcə olaraq, dəli igidi, yəni ipə-sapa yatmayıb yerlə-göylə əlləşən bir bahadırı mübaligəli şəkildə təqdim etmək formasıdır. Dəli Domrulun Əzrayılla qarşılaşması bədxah qüvvə ilə qarşılaşma mənası daşısaydı, onda boyun axırı tərəflərin barışıqları ilə bitməz və bu barışıqların nəticəsi kimi, Dəli Domrula uzun ömür verilməzdi.

Ölüm mələyi ilə bağlı məlum mifoloji təsəvvür Şeydanın ölüm qabağı düşüncələrini qələmə almaqda müəllifə kömək edir. Ümid işığını itirən Şeyda Qara geyimli mələyi

qorxulu qüvvə kimi yox, nəvazişkar bir varlıq kimi qarşılayır. Bu varlığın «dərin və durğun» baxışları nə qədər qorxunc olsa da, üzü mehribancasına gülür. Ən başlıcası da odur ki, bu müəmmalı varlıq Şeydanın gözünə candan artıq sevdiyi və vaxtsız itirdiyi Rozanın xəyalı (mistik kölgəsi) ilə eyni anda görünür. Roza adi geyimdə yox, gəlinlik paltarındadır. Üzündə duvaq, yaxasında ağ gül var. Qara geyimli mələk almaz üzük verib Rozanı «əbədi olmaq üzrə» Şeydaya nişanlamaq istəyir. Qara geyimli mələk: «Əvət... çox aşıqləri sevgilisinə həsrət qoydum. Lakin sizi ayırmaq deyil... sönməz bir məhəbbətlə qavuşturmaq istərim» deyib Rozanın yaxasını bəzəyən ağ gülü Şeydaya uzadır. Və Şeyda «cənnət fidanlarından dərilmiş» həmin gülü qoxlayıb həyatla vidalaşır, yaxud Rozaya qovuşur. Mifoloji mətnlərdə Əzrayılın ölüm qabağı yaxşı adamlara gül iylətməsi süjetini xatırladan bu səhnə romantik qəhrəmanın ikiləşməsini göstərən bir səhnə kimi xüsusi maraq doğurur.

İkiləşmə H.Cavid dramaturgiyasında folklordakı kimi, ayrı-ayrı obrazların qoşalığından başlayır. Qoşalıq yaradan obrazlardan biri o birinin (məsələn, oğul atanın, qardaş qardaşın, dost dostun, nökər ağanın və s.) Oxşarına («Dvoy-nik»inə) çevrilir. Mifdən, folklordan gələn bu bədii sistem yazılı ədəbiyyatda, o cümlədən H.Cavid dramaturgiyasında öz hüdudlarını genişləndirib həm zahiri, həm də daxili ikiləşmə şəklində ortaya çıxır. Zahiri ikiləşməni qəhrəmanların hərəkət və davranışları, daxili ikiləşməni isə qəhrəmanların duyğu və düşüncələri əsasında izləyirik. Amma xatırlatmağı lazım bilir ki, burada şərti olaraq işlətdiyimiz «zahiri» sözü heç də «aldadıcı» mənasında başa düşülməməlidir. Nə-

zərə alınmalıdır ki, zahiri ikiləşmə də daxili ikiləşmə kimi, əsərdə əsl məzmun və mahiyyətdən xəbər verir. Yəni eyni əsərdə iki obrazın bir-biri ilə nə qədər paralellik yaratdığını hərəkət və davranışlar əsasında da üzə çıxarmaq mümkün olur.

«Şeyda» əsərində zahiri ikiləşməyə ən münasib nümunə Şeyda və Qara Musa əlaqəsindən doğan ikiləşmədir. Bu ikiləşmədə aparıcı tərəf, heç şübhəsiz, Şeydadır. Oxucu və tamaşaçı hadisələrin əvvəlində Şeydanı bir inqilabçı, Qara Musanı isə onun yaxın silahdaşlarından biri kimi tanıdığından Qara Musada Şeydaya oxşar cəhətlər axtarır. Oxşarlıq onların hər ikisinin mühiti dəyişdirmək istəməsində, əzilən məzlumların haqqını müdafiə etməsindədir. Şeydanın inqilabi məzmunlu çıxışlar edib silahdaşları üçün xüsusi marş yazması, Qara Musanın istismarçı zümrəyə qarşı barışmaz mövqe tutması onların əməl birliyini göstərən faktlardır. Əməl birliyi Qara Musanı Şeydanın Oxşarı saymağa əsas verir. Bəli, Qara Musa bir Oxşar kimi, Şeydaya məxsus bəzi cəhətlərin ifadəsinə və bununla da onun (Şeydanın) oxucu və tamaşaçıya hərtərəfli tanıtılmasına kömək edir. Qan tökmək məsələsində Şeyda ilə Qara Musanın tam fərqli mövqe tutmasına gəldikdə, qeyd etməliyik ki, burada da təəccüb doğuracaq bir şey yoxdur. Baş qəhrəmanla onun Oxşarının hansı məqamdası başqa-başqa yollar tutması həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatda qanunauyğun haldır. Kökü məşhur əkizlər mifinə gedib çıxan həmin qanunauyğunluğa görə, Oxşar, baş qəhrəmanın yalnız müsbət əvəzedicisi yox, həm də mənfi əvəzedicisi ola bilər. Məsələn, yunan mifində Epimetey Prometeyin, türk mifində Erlik Ülgenin məhz mənfi əvəze-

dicisidir. Bu baxımdan yanaşdıqda silah götürüb neçə insanı qətlə yetirən Musanın (əsərdə ölüm mələyindən sonra «Qara» təyini ilə təqdim edilən ikinci obrazın!) sonda Şeydanın nifrət etdiyi bir qütbədə dayanması təbii sayılmalıdır. Əslində Oxşarla baş qəhrəman eyniyyət yaratsa, onda obrazın ikiləşməsindən danışmaq mümkün olmaz. İkiləşmə məhz ona görə ikiləşmədir ki, baş qəhrəmandan qopub ayrılan ikinci obraz fərqli cəhətlər əks etdirməklə baş qəhrəmanın görünməyən tərəflərinə işıq salır. Folklardan gələn bu ənənəni H.Cavid özünəməxsus şəkildə davam etdirir və baş qəhrəmanın təbiətindəki ziddiyyətli cəhətləri göstərmək üçün Oxşara xüsusi yer verir. İnqilaba tərəfdar olduğu halda, qan tökülməsi ilə qətiyyət barişə bilməyən Şeydanın xarakterindəki təzad məhz Qara Musanın atdığı son addımlardan sonra üzə çıxır. Şeyda ilə Qara Musa arasındakı paralellik və bu paralellikdən doğan zahiri ikiləşmə tədricən əsərdə daxili ikiləşməyə gətirib çıxarır. Əsərin sonunda Şeydanın Qara geyimli mələklə dialoqu daxili ikiləşmə faktı kimi ortaya çıxır. Qara geyimli mələk Şeydanın daxilindən qopan bir obrazdır. Bu obraz onun daxilindəki ikinci «mən»in görümlü ifadəsidir.

Baş qəhrəman və onun Oxşarı arasındakı əlaqələrin bu istiqaməti H.Cavidin başqa pyesləri, eləcə də yuxarıda ötürü toxunduğumuz «Knyaz» üçün də səciyyəvidir. Çörək verib oxutduğu Antonla Knyaz arasındakı münasibət oğul və ata münasibətidir. Amma inqilabi hərəkətin başlanması bu adamları barişmaz düşməyə çevirir. Anton əsərdə müsbət əvəzedicidən mənfi əvəzediciyə doğru dəyişən bir obraz kimi qələmə alınır. Daxili ikiləşmənin bir tərəfində Knyaz özü, o biri tərəfində Knyazın nifrətlə xatırladığı və bir an

belə unuda bilmədiyi Anton dayanır. Antonun xatırlanması, yaxud Berlində peyda olması ilə Knyazın gözüne tez-tez xəyali yanğınların görünməsi eyni vaxta düşür. Bu xəyali yanğın səhnələrinin Antonla bir əlaqəsi yoxdurmu? Əlbəttə, var. Məsələn burasındadır ki, Anton Tiflisdə neçə-neçə evin oda qalanmasına bais olan, fəlakətə sürüklədiyi bir çox başqaları kimi, Knyazı da qəbir evinə yandıraraq yoxan bir adamdır. «Lənət, bana lənət, sana lənət, ona lənət! Kor şeytana lənət!» deyib fəryad qoparan Knyazın gözündə Anton bir İblis misalındadır. Əsərdə Knyazın gözüne görünən xəyali yanğın səhnələri də, bircə, başqa bir şeyə yox, məhz İblisə işarədir. Birinci ona görə ki, evlər yandırmaq İblisə bir əməldir. İkinci ona görə ki, İblis oddan yaranıb və odalov rəmzidir. Odalovun tez-tez gözə görünməsi İblisin Knyazı qarabaqara izləməsi deməkdir, onu insan kimi rahat nəfəs almaqdan məhrum etməsi deməkdir. Knyaz nə qədər sərt və amansız adam olsa da, İblis qarşısında duruş gətirmək onun imkanı xaricindədir. Əvvəl mal-dövləti, yurd-yuvası, sonra isə ömür-gün yoldaşı, heysiyyəti əlindən alınan Knyazın İblisə – uzaq Tiflisdən basa-basa gəlib Berlində də meydan sulayan Antona məğlub olması qaçılmazdır.

Əlbəttə, insan və İblis qarşılaşmasının daha geniş mənərəsini «İblis» faciəsində görürük. Filosof təbiətli bir gənc olan Arifin İblislə tərəf-müqabil olmasının psixoloji kökü ondadır ki, Knyaz kimi Arif də dəhşətli yanğınların şahidi olub. Evi alovlar içində külə dönən Arifin bütün qohum-əqrəbası məhv edilib, qardaşı Vasif itkin düşüb. Mühəribə dəhşətləri bitib-tükənmək bilmir, «qızıl qan sellər kimi axmaqda» davam edir. Top səslərinin qulaq batırdığı, yanğınların

hər yanı bürüdüyü bir vaxtda hamıdan əvvəl İblis və Mələyin sözlərini dinləməli oluruq. Topların gurlamasından və dünyanın alışıb yanmasından İblis ləzzət aldığını, Mələk dəhşətə gəldiyini bildirir. İblis və Mələyin ardınca Arifin səhnədə görünməsi və Allahdan imdad diləməsi mifoloji obrazlara aydınlıq gətirməkdə açar rolunu oynayır. Aydın olur ki, İblis və Mələk əslində Arifin daxili ikiləşməsini əks etdirən obrazlardır. Arifin daxilindəki iki səsdən biri Mələyin, o biri İblisin səsidir. Mələk Arifə mərhəmət və məhəbbət, İblis isə «qəsvət» (rəhmsizlik) və «vəhşət» aşılayır. Eyni adamın daxilində həm Mələk, həm də İblisin baş qaldırması əsərdəki bəzi başqa obrazlara da aiddir. Vasif «Turana qılncıdan daha kəskin ulu qüvvət, Yalnız mədəniyyət, mədəniyyət, mədəniyyət» deyib tədrici təkamül yolunu təqdir etsə də, vətənpərvər bir türk zabiti kimi, vuruşmalı, qan tökməli olur. Şəfqət bacası Rəna insanlara yardım etməyi özünün başlıca vəzifəsi saysa da, atasının qatilindən intiqam almaq bir borc hissi kimi, onu bir an belə rahat buraxmır. Öz insanlığı ilə hamıdan seçilən İxtiyar Şeyx nəvəsi Xavərin ölmündən sonra hamıya və hər şeyə – «yırtıcı sərsəmlər», «batmaqda olan qanlı günəş»ə nifrinlər yağdırır. İblis xislətli İbn Yəminləri, Tövrat və İncil pərdəsi altında casusluq və silah alveri ilə məşğul olan din xadimlərini qurşundan keçirib haqq-ədaləti bərpa etmək istəyən Elxan hansısa şeytani məntiqə əsaslanıb Xəstə qadını və onun çarəsiz uşağını da öldürməkdən çəkinmir. Bütün bu misallar obrazların ikiləşib gah Mələyə, gah da İblisə qulaq asmasının «İblis» əsəri üçün nə qədər səciyyəvi olduğunu göstərir və Arifin (aparıcı pəhrəmanın) timsalında Mələkdən İblisə (xeyirdən şərə)

doğru dəyişmənin bəzi məqamlarına diqqət yetirmək zərurətini ortaya çıxarır.

Diqqət yetiriləsi cəhətlərdən biri insanı dəyişdirib şəxslərə qoşmaq istəyən İblisin özünün zahirən dəyişməsi, böyük ustalıqla cildən-cildə girməsidir. Bu məsələdə də H.Cavid, təbii ki, mifoloji düşüncəyə əsaslanır. Romantik sənətkar nəzərə alır ki, mifdə demonik obrazlar hər şeyə qadir varlıqlar kimi təqdim olunur. Gah pirani qocaya, gah ağzı noxtalı qatıra, gah ceyrana, quşa, gül koluna, gah da bir ovuc darıya dönməsi demonik varlığın əlində su içmək kimi asan bir işdir. «İblis», eləcə də «İblisin intiqamı» əsərlərində bu cür çevrilmə və dönərgəliyin neçə-neçə epizoduna rast gəlirik. «İblis»də yerdən alovlar içində çıxan, özünü Arifə «atəş, özüm atəş, yüzüm atəş, gözüm atəş» sözləri ilə tanıdan İblisi sonra xidmətçi ərəb qiyafəsində, yaxud ağsaqqal abid qiyafəsində görürük. Yaxud Elxanla dialoqunda İblis özünün abid, rahib, qazi, mürşid, papa, adi bir çoban olmaq qüdrətindən danışır. Belə dəyişmələrin əyani səhnələri «İblisin intiqamı»nda daha çoxdur. Həmin əsərdə şeytanların hökmdarı kimi dünya müharibəsi törətməyə çalışan İblis gah ispan faşisti, gah ixtiyar professor, gah da kübar bir papasdır. İblisin hər şeyə qadir olması dondan-dona girməklə bitmir. İblis həm də insanların istək və niyyətlərindən xəbər tuta bilir. Arifin Rənani sevməsindən xəbərdar olan İblis Arifi ələ almaq və onu «lazımı» istiqamətə yönəltmək tədbirlərini həmin sevgi macərəsi üstündə qurur. Nəticədə Rənaya məhəbbət Arifi ən doğma adamların (könüldaşı Xavərin və kiçik qardaşı Vasifin) qatilinə çevirir.

Min cür hiylə quran İblis yalnız diriləri yox, həm də ölüləri əlində oyuncağa döndərə bilir. Ölülər qol götürüb İblisin çaldırdığı həzin və «rəqsavər» havaya oynamağa başlayırlar. Rəqs edən ölülər arasında Arifin qətlə yetirdiyi Xavər və Vasif də var:

Eyvah, ölülər rəqs ediyor, iştə fəlakət!

Vasif belə, Xavər belə rəqs etmədə... heyrət! (1, 115)

Arifin dilindən söylənən bu sözlər İblisin nə miqyasda güc sahibi olmasından xəbər verir. H.Cavid qələmində İblis elə bir güc sahibidir ki, hətta bəzən mif qaydalarına da xilaf çıxıb bilər. Mifoloji təsəvvürə görə, ata-ana ölüb O dünyanın sehrinə qovuşandan sonra hamı ruha çevrilir və Bu dünyadakı övladlarının ağ günə çıxmasında əvəzsiz rol oynayır. Nağıllardakı «xeyirxah ölü» motivi qeyd etdiyimiz mifoloji təsəvvürdən doğulan bir motivdir. «İblis» əsərində isə ölüləri «xeyirxah ölü» motivi ilə əlaqələndirmək yerinə düşür. Çünki bu əsərdə ölülər də dirilər kimi «qan, qan» deyir. Təsadüfi deyil ki, Rənanın qətlə yetirilmiş atası (daha doğrusu, atasının mistik kölgəsi) «İntiqam! İntiqam!» deyib qisasçılığını övladına bir borc kimi tələq edir. Bu cəhət eynilə Arifin boğub öldürdüyü Xavərə də aiddir. Rənanın atası kimi, Xavər də öləndən sonra kölgə-xəyal şəklində gözə görünüb ən əziz adamını (babası İxtiyar Şeyxi) intiqama səsləyir.

«İblis» faciəsində nahaq qan tökülməsinə müəllifin kəskin etiraz etməsi şübhəsizdir. Amma bu etiraz əsərdə öz ifadəsini xeyirin şərəf məğlub olması şəklində tapır. Xeyirin

şərə məğlub olması, sənətkar qənaəti kimi, dövrün ümumi əhvali-ruhiyyəsindən irəli gəlir. «İblis»in yazıldığı 1918-ci ildə Birinci Dünya müharibəsi düşüncə adamlarını vahiməyə salır və onlarda bədbinlik əhvali-ruhiyyəsi yaradır. Təkcə belə bir faktı qeyd etmək kifayətdir ki, başqa bir romantik şairimiz – M.Hadi «Əlvahi-intibah» poemasında insanı əli qanlı cəllada bənzədir, «bəşər» sözündəki «şər» hissəciyinin təsadüfi olmadığını söyləyir. Belə bir vaxtda H.Cavid Ariflərin daxilində Mələyin İblisə məğlub olmasının psixoloji dərinliklərinə enir və qan tökməyin səbəblərini göstərməyə çalışır. İblisin Arifə verdiyi altun və tapança həmin səbəblərin sadə formada ifadəsidir. İblis altun və tapançanı uzun dilətmələrdən sonra Arifə verməklə onu inandırır ki, zəif adam ən nəcib, ən ali məqsədə belə çata bilməz. Məqsədə çatmaq üçün varlanıb, silahlanıb güc sahibi olmalısan. Güclü olmağı, təbii ki, müəllif özü də təqdir edir. Müəllifin etiraz etdiyi məsələ gücün iblisənə şəkildə şərə yönəldilməsidir.

H.Cavidin tərəfdar olduğu güc haqq-ədalətə xidmət edən gücdür. H.Cavid haqq-ədalət naminə çarpışan qəhrəmanlar barədə düşünüb Səyavuş obrazını yaradır.

«Səyavuş» faciəsində, hər şeydən qabaq, diqqətimizi ata-oğul münasibəti cəlb edir. Ata-oğul münasibətinin mifdəki modeli çox sadədir: oğul atanın rəqibidir. Bu rəqabət bəzən ölüm-dirim mübarizəsi səviyyəsinə qalxır, oğul atanı öldürür və onun yerini tutur. Yunan mifində Zevsin Kronu, türk mifində Oğuz xanın Qara xanı öldürməsi qeyd olunan modelin tipik nümunələridir. Ata-oğul qarşıdurmasının H.Cavid dramaturgiyasında mühüm yer tutduğunu «Xəyyam»dakı Cəllad və Yusif səhnəsi də göstərir: Alp Arslan

üsyancı Yusifi öldürməyə Cəllad çağıranda məlum olur ki, Cəllad Yusifin doğmaca atasıdır; tale ata ilə oğulu öldürən və ölən tərəflər kimi qarşılaşdırır. «Səyavuş»da isə məsələ bir az fərqli şəkildədir. Bu əsərdə oğulun atanı öldürməsindən yox, oğulun faciə ilə üzləşməsindən bəhs olunur. Amma faciənin baskarları sırasında Səyavuşun atası Keykavus da olduğuna görə ata-oğul toqquşmasını bu əsər üçün səciyyəvi xətt saymaq mümkündür. Anası öləndən sonra kənddə, sadə adamlar arasında təlim-tərbiyə alan Səyavuş atası Keykavusun sarayına azadfikirlil bir bahadır kimi qayıdır. Keykavusla toqquşmanın kökündə də həmin azadfikirlilik dayanır. Analığı Sədabənin şərindən birtəhər yaxa qurtaran Səyavuş turanlılarla barışığa getdiyinə görə yenidən atasının hiddət və qəzəbinə tuş olur. Oxşar hadisələr Əfrasiyab sarayında da baş verir. Atası ilə toqquşub dayısı Əfrasiyabın sarayına gələn Səyavuş burada gülər üzlə qarşılanarsa da, dayısı qızı Firəngizlə evlənsə də, bu mehribançılıq o qədər də uzun çəkmir və Əfrasiyab Səyavuşun – İran şahzadəsinin hərəkətlərinə şübhə ilə yanaşmağa başlayır. Haqsızlığa qarşı çıxan sadə xalq adamlarına Səyavuşun rəğbət bəsləməsi şübhələri daha da artırır. Analığı Sədabənin quraşdırıb Keykavus adından göndərdiyi məktub Əfrasiyab sarayında Səyavuşa olan inamı büsbütün öldürür, atası Keykavusla gizli sazişdə günahlandırılan Səyavuş ağır ittihamla qarşılaşır.

Bir-biri ilə ədavət aparan iki hökmdar (Keykavus və Əfrasiyab) Səyavuşa münasibətdə eyni mövqedə dayanırlar və əsərdə eyni bədii funksiya daşıyırlar. Başqa sözlə desək, Səyavuş – Keykavus münaqişəsi mahiyyətcə Səyavuş – Əf-

rasiyab münəqişəsindən fərqlənmiş. Arifin daxilində Mələklə İblis qarşı-qarşıya gəldiyi kimi, Səyavuşun daxilində də ədalətlə ədalətsizlik, azadlıqla məhkumluq qarşı-qarşıya gəlir. Arif İblisin təsirindən yaxa qurtara bilmədiyi kimi, Səyavuş da ədalətsiz və zülmətsevər sarayların təsirindən yaxa qurtara bilmir. Nəticədə Arif İblisə məğlub olduğu kimi, Səyavuş da saraylara məğlub olur. Və bu yerdə «İblis»dən son səhnə yada düşür. İnsanlar bir ağızdan İblisə lənətlər yağdıranda o, istehza ilə deyir:

Bənsiz də, əmin ol, sizə rəhbərlik edən var –
Qan püskürən, atəş savuran kinli krallar (1, 117).

Deməli, qanlar tökən, dünyanı odlara yaxan hökmdarlar H.Cavid qələmində İblisə müqayisə edilir, İblisə tay tutulur. Əgər belədirsə, yəni Keykavus və Əfrasiyabı İblis adlandırmaq mümkündürsə, onda Arif kimi Səyavuşun da məğlubiyətini İblisə məğlub olmaq kimi qiymətləndirə bilərik.

Keykavus və Əfrasiyab sarayının fitnə-fəsad və İblis yuvası olduğuna işarə etmək üçün H.Cavid bir Kosa obrazı da yaradır. Əsərdə mistik yox, real əlamətlərlə təqdim edilən bu obrazın folklordakı Göygöz Kosa ilə səsləşməsi şübhə doğurmur. Bildiyimiz kimi, folklorda O dünyaya bağlı obrazlar yalnız qeyri-adi gücünə görə yox, həm də qeyri-adi zahiri görkəminə görə seçilirlər. Topallıq, təkgezlik, boyun bir qarış, saqqalın yeddi qarış olması, həmçinin keçəlik və kosalıq O dünyaya məxsus obrazların seçilən zahiri əlamətləridir. Konkret olaraq Göygöz Kosaya gəldikdə, qeyd edil-

məlidir ki, bu obrazı nağıllarda daha çox demonik varlıq, bədxah qüvvə kimi görürük. «Səyavuş» faciəsində rast gəldiyimiz Kosa obrazı da məhz bədxahlığı təmsil edir. Səyavuşu zəhərləyib öldürmək üçün göndərilən Kosa İblis xislətli bir adamdır. Səyavuş bu adamın caynağından yaxa qurtarsa da, sarayın sonrakı fitnə-fəsadından can qurtara bilmir.

H.Cavidin rəğbət və məhəbbətlə qələmə aldığı idrak adamlarını bu cür, yəni İblisə məğlub olan görürük. Məgər Topal Teymurun özünü H.Cavid mütləq qalib kimi təqdim edirmi? Belə olsaydı, müəllif Əmir Teymurun cahangirlik tarixindən başqa bir hadisəni seçərdi, onun Sultan Bayazidlə toqquşmasını «Topal Teymur» dramının əsas mövzusunə çevirməzdi. Müraciət olunan mövzu və ifadəsini tapan konkret məzmun açıq-aydın göstərir ki, əsərdə başlıca məqsəd heç də Topal Teymurun fatehlik qüdrətindən danışmaq deyil. Başlıca məqsəd Topal Teymurun, eləcə də Sultan Bayazidin qardaş qırğınına rəvac verməsini, böyük bir faciənin baskarı olmasını diqqətə çatdırmaqdır.

H.Cavidin bir çox aparıcı obrazlar kimi, Əmir Teymuru da rəğbətlə qələmə almasına şübhə yoxdur. Rəğbətlə qələmə almağın əlamətidir ki, Topal Teymuru sadə bir kəndlinin, eləcə də elm və sənət adamlarının qayğısına qalan, qədir-qiymətini bilən bir hökmdar və sərkərdə kimi görürük. Amma o da var ki, nahaq qan tökülməsinin əleyhinə olan müəllif Topal Teymuru ideallaşdırmaq da istəmir. İdeallaşdırmadan mümkün qədər uzaq olmağın bir göstəricisi Topal Teymurun Sultan Bayazidlə toqquşmasının (yəni qardaş qırğınının) əsas mövzu kimi seçilməsidersə, başqa bir göstəricisi əsərdə bədii gülüş elementlərindən istifadə edilməsidir.

H.Cavid dramaturgiyası üçün o qədər də səciyyəvi olmayan bədii gülüş elementlərindən məhz bu əsərdə nəzərə çarpacaq şəkildə istifadə edilməsi təsadüfi deyil. Məsələn burasındadır ki, «Topal Teymur» H.Cavidin qüdrətli bir hökmdarı baş qəhrəman kimi qələmə aldığı yeganə pyesidir. Pyesdə baş qəhrəman mühitlə toqquşub sarsılan yox, öz gücünə güvənib mühitə əsaslı təsir göstərən adamdır. Belə bir adamın ziddiyyətli cəhətlərini göstərmək üçün müəllif həm komik, həm də qeyri-komik antiqəhrəmanlardan istifadə edir. Dramda Şair Kirmani komik yox, ciddi yöndə təqdim edilmiş antiqəhrəman sayıla bilər. Ətrafda hamı hərbdən, türk qəhrəmanlığından danışdığı halda, Şair Kirmani gül-bülbüldən, sevib-sevilməkdən danışır. Şərabdən bala-bala vurub «Teymurnamə» yazan Kirmani laübalı bir adam kimi davranıb Topal Teymurun qanlı döyüşlərinə münasibət bildirmək imkanı qazanır: «...bən qan tökülməkdə heç bir haqq və ədalət görəmiyorum» (1, 312). Qardaş qırğınına bais olan Topal Teymura etiraz öz ifadəsini komik antiqəhrəmanın – Cücənin dediklərində də tapır.

Cücə «Topal Teymur»da heç də göydəndüşmə obraz deyil. Bu obrazın mifoloji əsası var. Məlumdur ki, folklorda qəhrəmanın Oxşarı ciddi yöndə təqdim edildiyi kimi, komik yöndə də təqdim edilə bilər. Mifoloji baxımdan yanaşsaq, meydan tamaşalarında yalançı pəhləvan kəndirbazın, tənbel qardaş qoçaq qardaşın, eposda Keçəl Həmzə Koroğlunun komik Oxşarıdır. Mifoloji düşüncədəki bu modeldən, həmçinin V.Şekspir dramaturgiyasındakı təlxək obrazından yararlanan H.Cavid «Topal Teymur»da komik paralellərə müraciət edir.

Belə paralellərin birincisi Orxanla Dəmirqaya arasındadır. Orxan Topal Teymurun adlı-sanlı sərkərdələrindən biri, Dəmirqaya isə Orxanı müşayiət edən əsgərdir. Özünü Orxanın «kölgəsi» sayan Dəmirqaya «nəmə lazım, mən qarışmam» sözlərini tez-tez işlətməklə gülüş ovqatı yaradır, Orxanın (dolayısı ilə Topal Teymurun) hərəkətlərinə baməzə münasibət bildirir. Komik paralelliğin ikinci nümunəsi Topal Teymurla Birinci növbətçi arasındadır. Şam döyüşündə ayağına ox dəyən Birinci növbətçi axsamasından (ümumiyyətlə, müharibə əzab-əziyyətidən) gileyli-gileyli danışanda İkinci növbətçi ona deyir: «Zərər yoq, saf mal sahibinə bənzər. Teymur da aqsaqdır, sən də... Yalnız aranızda bir fərq var ki, sən qarğasan, o qaraquş» (1, 354). Axsaq növbətçi ilə Topal Teymur arasındakı komik Qarğa – Qaraquş paralelliği bir az fərqli şəkildə Cücə ilə Teymur arasında özünü göstərir. Balacaboy və sısqa Cücənin «geniş omuzlu», dəmir bədənlili Teymur qiyafəsində səhnəyə çıxması gülüş doğurur. Cücənin Topal Teymur dilindən Topal Teymurun şanlı hərbi tarixi barədə danışdıqları və dediyi «bənim cihangiri-dahi» sözləri acı kinayəyə çevrilir, çünki bu cahangirlik, yuxarıda xatırladığımız kimi, qardaş qırğınına yönəlir. Cücə öz kinayəsində Topal Teymuru Yıldırım Bayaziddən ayırmır. Topal Teymuru «dəli» adlandıran Cücə Yıldırım Bayazidi də «abdal» adlandırır. Yıldırım Bayazidin atmacalardan dilxor olmasını görəndə Cücə deyir: «Nə yapayım, məclis boş qalmaz a... Bu yerdən mələk çəkilincə şeytan girməli». Yəni Cücə məsxərəni Mələyin üzə gülməsinə, kin-küdurət və qəzəbi isə Şeytanın fitnə-fəsad törətməsinə bərabər tutur. Cücə də Şair

Kirmani kimi, qan tökülməsinə, başqa sözlə desək, İblisin at oynatmasına dolayı şəkildə öz etirazını bildirir.

Topal Teymurun sarsıntılar keçirən bir obraz kimi təqdim edilməsinin inandırıcı olmayacağını nəzərə alan H.Cavid İblis və Mələk qarşılaşmasını “Topal Teymur” dramında daha çox əks mövqeli obrazların qarşılaşması şəklində qələmə alıb, Mələyin İblisə məğlubiyyətinin unudulmaz səhnələrini yaradır.

2. Hər baxışda bir Mələk...

Qədim insan yaxşı ilə pisi nəinki bir ananın övladları, həm də əkiz övladları kimi təsəvvür edir. Bu təsəvvürün qabarıq ifadəsidir ki, zərdüştlük dünyagörüşündə Hörmüzlə Əhrimən (xeyir və şər allahları) məhz əkiz qardaşlardır. Yaxşı ilə pisi əkizlər kimi qavramağın qabarıq ifadəsidir ki, dilimizdə «şər deməsən, xeyir gəlməz», «xeyirlə şər qardaşdır» deyimləri var. Bu cür deyimlərə H.Cavid dramaturgiyasında da rast gəlirik. Məsələn, «Topal Teymur» dramında Divanbəyi Topal Teymura deyir: «Bana qalırsa, xeyir və şər ikizdir. Məhəbbətlə ədavət bir-birinə bağlıdır. Lüzumundan fəzlə məhəbbət nifrət doğurduğu kibi, həddən aşırı qan tökülməkdə də bir fəzilət yox» (2, 312). Yaxud «İblis» faciəsində İblis ondan qaçmaq istəyən Arıflə Rənaya deyir:

Siz nə qadar bəndən uzaqlaşsanız,
Yer deyil, əflakə uçub qaçsanız,
Qarşılaşıb birləşiriz daima,
Ayrı deyil, çünki biriz daima (2, 177).

H.Cavid ayrı-ayrı obrazların dilindən verdiyi bu cür fikirləri sadəcə kəlam səviyyəsində saxlamır, fikirlərin hadisələrdə ifadə olunmasına xüsusi diqqət yetirir, mərhəmətin zalımlığa, aqilliyin nadanlığa... çevrilməsinin rəngarəng səhnələrini yaradır. H.Cavid ən əziz qəhrəmanlarının belə atdığı addımları mütləq mənada xeyirin göstəricisi saymaqdan çəkinir. Müəllif xoş niyyətlə atılan addımın başqa bir məqamda bəd niyyətlə atılacağını nəzərə alır, bu cür təzadları əks etdirən əhvalat və obrazları qələmə almağa xüsusi maraq göstərir.

Xeyirlə paralel şəri də diqqətə çatdırmaq meylə H.Cavidin məhəbbətə münasibətində daha aydın hiss olunur.

H.Cavid pyeslərindəki məhəbbət səhnələrini Mələksiz təsəvvür etmək çətindir. Həmin səhnələrdə Mələk obrazı ən azı təşbeh və metafora tərkibində tez-tez gözə (yaxud qulağa) dəyir. Müəllif qadın gözəlliyindən danışarkən «sən mələksin», «nazənin mələk», «dərbər mələk» tipli təşbeh və metaforalara təkrar-təkrar qayıdır. Bəzi pyeslərində isə müəllif məhəbbətdən bəhs edərkən Mələyi hadisələrin iştirakçısı, süjet xəttinə əsaslı təsir göstərən surət kimi qələmə alır.

H.Cavid dramaturgiyasındakı Mələk surəti, söz yox ki, nağıllardakı Pəri surəti ilə səsləşir. Səsləşmə hər iki surətin mərhəmət və məhəbbət motivinə bağlı olmasındadır. Nağıllardakı Pəri həm qəhrəmanı çıxılmaz vəziyyətdən qurtaran xeyirxah qüvvə kimi, həm də qəhrəmanın vurulduğu, bəzən də evləndiyi sakral mənşəli gözəl kimi yadda qalır.

«İblis»dən fərqli olaraq, «Peyğəmbər»də Mələyi düşüncə adamı ilə daha sıx təmasda görürük. Peyğəmbərin duyğu və düşüncələrinin görümlü ifadəsi kimi ortaya çıxan

Mələyin Peyğəmbərə təlqin edəcəyi məlum mətləb var: Tanrıya tapınmaq və insanları Haqq yoluna səsləmək. Bəs insanlarda Haqqa inam yaratmağın sirri nədədir? Peyğəmbəri düşündürən bu sualı da Mələk cavabsız qoymur: məhəbbət, yalnız məhəbbət!

«Peyğəmbər» dramında baş qəhrəmanın şəxsi məhəbbət macərasına rast gəlmirik. Hadisələr başlayanda Peyğəmbərin artıq evli olmasından xəbər tuturuq və əsərdə bu evliliyin intim tərəflərindən bəhs edilmir. Əksinə, Peyğəmbəri istəməyən adamlar Peyğəmbər – Xədicə münasibətinin qarşılıqlı məhəbbət yox, təmənna üstündə qurulmasına işarə edirlər:

Altun versəm, heç şübhə yox
Sən də əsirimsin həmə.ən.
Nasıl ki, altınla öncə
Satın aldı qarın səni.
Yaşı keçmiş dul Xədicə
Söndürdü kəndi nəfsini (2, 197-198).

Peyğəmbərin Xədicəni sevməsinə əsərin bir yerində bircə kəlmə ilə ötəri toxunan yalnız Şəmsadır. Xədicəni qısqanan Şəmsa Peyğəmbəri dəlicəsinə sevsə də, bu sevgiyə müsbət cavab ala bilmir. Ona görə ki, Peyğəmbərin insana məhəbbətində başlıca meyar həmin insanın Tanrıya inanıb-inanmamasıdır. Şəmsanın «Bən istərim qəlbindəki Tanrı eşqi unutulsun; Könlümdə çırpınan sevgi O eşqin yerinə dolsun» sözləri Peyğəmbərin hiddətinə səbəb olur və Şəmsaya «çək, dəf ol, çünki şeytan bir mələksin» cavabını verir. Dram-

dakı Peyğəmbər – Şəmsə xətti baş qəhrəmanın məhəbbət fəlsəfəsinin əsas məğzini dəqiqləşdirməyə kömək edir. Aydın olur ki, Mələyin Peyğəmbərə aşılacağı məhəbbət ümumilikdə insanlığa məhəbbətdir. Bu məhəbbət öz ifadəsini insanlara söylənən hikmətamiz kəlalarda tapmalıdır. Peyğəmbər məhz öz kəalları ilə insanların rəğbətini qazanmalı və onları imana gətirməlidir.

Peyğəmbər məhəbbət məsələsində ısrarlıdırmı, dünyanı məhəbbətlə dəyişə biləcəyinə tam inanırmı? Əlbəttə, yox. Ətrafdakı adamların sərt müqaviməti ilə üzləşən Peyğəmbər qılınc barədə düşünməli olur. Və əsərdə Skelet obrazı həmin düşüncələrin ifadəsi kimi ortaya çıxır. Skelet Peyğəmbərə deyir:

Eyləməz yardım incə hikmətlər,
Hər sənər busələr, məhəbbətlər.
Əvət, ancaq qılıcdadır qüvvət!
Bundadır haq, şərəf və hürriyyət! (2, 177)

Skelet hikməti, yəni məhəbbəti bir kənara qoymağı və qılıncdan yapışmağı sadəcə tövsiyə etməklə kifayətlənmir, həm də «rida»sının (libasının) altından sıyrılmış bir qılınc çıxarıb Peyğəmbərə təqdim edir. Peyğəmbər qılıncı almıqda Skelet acı qəhqəhələrlə çəkilib gedir. Bu acı qəhqəhələr bizə təzədən İblisi xatırladır. İblisin Arifə silah verməsi ilə Skeletin Peyğəmbərə sıyrılmış qılınc təqdim etməsi arasında bir oxşarlıq görürük. Skeletlə İblis arasında başqa oxşarlıqlar da var. İblis yerin altından çıxdığı kimi, Skelet də boş məzardan baş qaldırır. İblis hər yeri atəşlərə yaxdığı

kimi, Skelet də yanğınlr törədir. Arif İblisdən qorxub qaçdığı kimi, Peyğəmbər də Skeletdən çəkinir. Nəticədə Arif İblisə təslim olduğu kimi, Peyğəmbər də Skelete tabe olur. Bəli, daxilində Mələklə Skeletin qarşıdurmasını yaşadan, uzun müddət bu daxili qarşıdurmanın sarsıntısından yaxa qurtara bilməyən Peyğəmbər hadisələrin sonunda Skeletə qulaq asmalı və qılnc götürməli olur. Özünü Peyğəmbərə «piri-nədim», «rəmzi-tarix», «feyləsufi-qədim» sözləri ilə təqdim edən Skelet əslində kimdir? Nağıllardakı Quru kəllə kimi «qan, qan» deyən Skeleti şər simvolu saymaq olarmı? İblisin təsiri ilə silah götürüb doğmaca qardaşını öldürməsini Arifin şərə uduzması saydığımız kimi, Peyğəmbərin Skeletdən qılnc alıb döyüşlər aparmasını da xeyirin şərə məğlubiyyəti adlandırma bilərikmi? Bu suallara «bəli» cavabını vermək çətindir. Çünki Arifdən fərqli olaraq, Peyğəmbər tarixi şəxsiyyətdir və müəllif bu şəxsiyyətin tarixi rolunu, xüsusən də silahlı döyüşləri hansı məqsədlə aparmasını nəzərə alır. Düzdür, müəllif əsərdə Peyğəmbərə müəyyən tənqidi münasibət ifadə edir. Məsələn, çoxarvadlılıq və qadının əl-qolunun bağlanması hallarının əsərdə Peyğəmbər əleyhdarları dilindən xatırlanması Peyğəmbərə tənqidi münasibət detalları sayıla bilər. Amma bu cür detallar, söz yox ki, Peyğəmbərdən şərə uduzan qəhrəman kimi danışmağa tam əsas vermir.

«Peyğəmbər»dəki Skeletin şər simvolu kimi nəzərdə tutulmadığını «Xəyyam»dakı Skelet də göstərir. «Xəyyam» dramında Skelet başqa bir adamın yox, Xəyyamın sevdiyi Sevdanın xəyali görüntüsüdür. Sevdanın əvvəl üzüduvaqlı gəlin qiyafəsində, sonra isə Skelet şəklində gözə görünməsi

Xəyyamın bədii portretini tamamlamağa xidmət edir. Aydın olur ki, Sevda Xəyyamın unuda bilmədiyi və son nəfəsəcən xatırladığı bir insandır. Xəyyam Sevdanı gördüyü ilk anda «Bir Tanrıya lazımsa tapınmaq, Zevq əhli tapınsın sana», deyib heyrətlənir. Amma Xəyyamın Sevdaya qovuşması müşkül işdir. «Cibi boş, qarnı boş və kədərindən sərxoş» Xəyyamın Alp Arslan sarayında yaşayan Sevdaya qovuşması Sevdanın mətanəti sayəsində mümkün olur. Alp Arslanın «məndən nə dilərsin?» sualına Sevda «Xəyyam!» cavabını verir. «Şən könlünü» azad görmək, sarayın «altun qəfəs»indən qurtarmaq istəyən Sevda səadətini Xəyyamla bir yerdə olmaqda tapır. Dünya malında, vəzifə və mənəbdə gözü olmayan, «yox işimiz şah ilə, sərdar ilə» deyən Xəyyamdan ötrü Sevda vüsalından əziz, bəlkə də, heç nə yoxdur. Amma bu vüsalın ömrü çox qısa olur. İblis xislətli adamlar Sevdanın ölümünə, Xəyyamın isə nadanlar mühitində qolqanadsız yaşamasına bais olurlar. Sevdanı öldürənlərin başında Xəyyamın mədrəsə yoldaşı durur, Xəyyama qarşı xurafat yürüşü yapanların ön cərgəsində Xəyyamın öz tələbəsi gedir.

Xurafatın amansız təzyiqi ilə üzləşib daş-qalaq edilmək Xəyyamı Peyğəmbərə yaxınlaşdırır. Amma bu obrazlar arasındakı yaxınlığın daha mühüm göstəricisi məhəbbət məsələsində ortaya çıxır. «Məhəbbətdir ən böyük din» deyən Peyğəmbər kimi, Xəyyam da məhəbbəti ibadətdən üstün tutur.

Qılınca münasibətdə isə Peyğəmbərlə Xəyyamın yolları ayrılır. Peyğəmbərdən fərqli olaraq, Xəyyam «minlərcə şəhər, ya qala almaqdan bir sadə çoban könlünü almaq daha məqbul» deyir və qan-qadanın əleyhinə olduğunu bildirir.

Peyğəmbər və Xəyyam arasında fərqli cəhətin romantik ifadəsidir ki, Skelet Peyğəmbərə qılıncdan danışdığı halda, Xəyyama məhəbbətdən danışır.

Mələyin «yalnız sevgili, tatlı busələr» tövsiyəsinin müqabilində Skeletin Peyğəmbərə dediyi bunlar olur:

Busə pək tatlıdır mələklər için,
Sevgi xoşdur duyan yürəklər için...
Busədən xoşlanırmı hiç canavar?
Vəhşi insan da öylə həp qəddar... (2, 249-250)

Gözəl qızların Xəyyamın yanına mələklər kimi gəlməsi müqabilində Skeletin Xəyyama dediyi isə bunlardır:

Bir söylə, niçindir bu çiçəklər?
Hər qönçəsi bir busəni bəklər.
Bir busə ki, ta qəlbinə işlər... (2, 157)

Əlbəttə, Skeletin Peyğəmbərə qılıncdan, Xəyyama isə busədən danışması bu obrazlar arasındakı mütləq yox, nisbi fərqdən bəhs etməyə əsas verir. Çünki Skeletin Peyğəmbərə qılınc təklif etməsi heç də məhəbbətin inkar edilməsi demək deyil. Əgər məhəbbət inkar olunsaydı, onda Skelet öz sözü-nü «busə istərmisin, silaha sarıl» şəklində tamamlayardı. Sözü bu şəkildə tamamlanması göstərir ki, Peyğəmbər qılınca insanlar arasında məhəbbətin bərqərar olmasının bir yolu kimi baxır. Bu yolda tökülən qan, Peyğəmbərin nəzərində, sabah açacaq qızıl qönçə deməkdir. Haqq yolunda törənən yangınlar, Peyğəmbərin nəzərində, iblisanə yan-

ğınlara son qoymaq üçündür. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Haqq atəşi (yanğısı) ilə İblisanə atəşin (yanğının) poetik qarşılaşdırılması H.Cavid dramaturgiyası üçün səciyyəvi detallardandır. Belə detallar «İblis» və «Şeyx Sənan» faciələrində daha qabarıq nəzərə çarpır. «İblis»də ölüm saçan atəşlərlə paralel «nuri-həqiqət»dən söhbət açılır. «Şeyx Sənan»da Şeyx Sənanın yaşadığı evin yandırılması ilə paralel sönməz eşq atəşindən söhbət açılır.

İstər ayrıca bir fərdə, istərsə də bütövlükdə insanlığa məhəbbətdə H.Cavidi düşündürən ən başlıca məsələ mənəvi yüksəliş məsələsidir. Başqa sözlə desək, H.Cavid qəhrəmanlarının mənəvi yüksəlişi daha çox məhəbbətlə bağlıdır. Xurafat girdabından çıxıb mənən yüksəlməkdə Sevda Xəy-yama, Mələk Peyğəmbərə qol-qanad verir:

Yıq xurafatı, əski bütləri qır,
Kim yol azmışsa, haqqa doğru çağır.
Mərdivənlər yapıb könüllərdən,
Parla, yüksəl vücudi-mütləqə sən (2, 175).

Mələyin Peyğəmbərə dediyi bu sözlərdə «vücudi-mütləq», heç şübhəsiz, Tanrıdır. Amma H.Cavid Tanrıya yüksəlmək deyəndə heç də dar mənada dini təbliğ etmək niyyəti güdmür. Əksinə, H.Cavid dini təlim və təriqətlərin insanı Tanrıdan uzaqlaşdırmasına dəfələrlə işarə edir. Məsələn, «Peyğəmbər»də Skeletin dilindən deyir:

İnan! Fəqət tapdığın ulu Tanrı
Sən kəndinsin, deyil o səndən ayrı...

O uzaqdır rənglərdən, sifətlərdən,
Uzaq... həp dinlərdən, təriqətlərdən (2, 203).

Dindən çox məhəbbət sayəsində yüksəlmək! Bu fikir «Peyğəmbər» və «Xəyyam»dan əvvəl bədii ifadəsini məşhur «Şeyx Sənan» faciəsində tapır. Mələk obrazının H.Cavid yaradıcılığında, o cümlədən onun «Şeyx Sənan» faciəsində məhz yüksəlmək ideyası ilə bağlılığına xüsusi diqqət yetirən ədəbiyyatşünas Kamran Əliyev yazır: «Mələk də göylər övlədidir, «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» (4, 244).

H.Cavid öz poetikasına uyğun olaraq, «Şeyx Sənan»da da mənəvi yüksəlişi qəhrəmanın gərgin daxili tərəddüd və ziddiyyəti əsasında qələmə alır. Peyğəmbərin daxilində söz adamı ilə qılınc adamı toqquşduğu kimi, Şeyx Sənanın da daxilində mürşidlə aşiq toqquşur. Fərq ondadır ki, «Peyğəmbər»də rəmzi obrazların (Mələk və Skeletin) hərəsi bir qütbə dayanırsa, «Şeyx Sənan»da rəmzi obrazların (Mələk və Dərvişin) hər ikisi eyni bir qütbə dayanır. Yəni Şeyx Sənanın bir mürşid kimi daxilindən ucalan səs həm Mələk, həm də Dərvişin səsi ilə toqquşmalı olur:

Mənəvi bir günəş də var...
O da islam dinidir, parlar (1, 158).

Bu, dindar Sənanın səsidir. Bu səsin sahibi qeybdən gələn səs qarşısında acizdir:

Durma, yüksəl, ənisi-ruhum, gəl!
Mütərəddid görünmə! Gəl, yüksəl! (1, 129)

Bu, Mələk qiyafətli Xumarın səsidir. Bu səsin əsiri olmamaq müşkül işdir. Çünki Sənan Mələk qiyafətli Xumarı real həyatda görməmişdən xeyli qabaq sehrlı bir rüyada görür. Dastan qəhrəmanlarına buta verilməsini xatırladan bu röya əhvalatından sonra özünə yer tapmaq, soyuq ağılla düşünüb gündəlik dindar qayğıları ilə yaşamaq çox çətindir. Amma nə qədər çətin olsa da, gərgin ruhi hallar keçirsə də, Şeyx Sənan öz müvazinətini itirməməyə, müqəddəs saydığı mürşidlik missiyasını yerinə yetirməyə çalışır. Ərəbistanda sehrlı röya görməkdən başlanan daxili toqquşma özünün kulminasiya nöqtəsinə Gürcüstanda çatır.

Gürcüstanda hadisələrin sakit axardan çıxıb qəflətən gərginləşməsinə Xumarla yanaşı, Dərviş də əsaslı təsir göstərir. Çünki Xumar kimi, Dərviş də əsərdə yarı real, yarı mistik şəkildə (yəni sakral varlıq biçimində) təqdim olunur. Mələk qiyafətli Xumar mifoloji mətnlərdəki pəri qızları xatırladığı kimi, gizli mətləblərdən xəbər verən Dərviş də mifoloji mətnlərdəki pay verən dərvişləri, bir alma ilə sonsuz adamlara övlad bəxş edən dərvişləri xatırladır. İlk görüşdəcə Dərvişin Sənanı «sədaqətsizlik»də günahlandırması və eşqi ideallaşdırıb dinə qarşı qoyması Sənanın Gürcüstanda yaşadığı daxili böhranın başlanğıc nöqtəsi olur:

Həqiqət istərim, yalnız həqiqət!
Yətər artıq şəriət, ya təriqət.

Qulaq verməm bən əsla bir xitabə,
Pərəstiş eyləməm hiç bir kitabə (1, 172).

«Həqiqət» dedikdə Dərviş, təbii ki, ilahi eşqi nəzərdə tutur, qarşıda görünən təriqət və eşq yollarından ikincisini nişan verir.

Yol ayrıcında qalıb daxili ikiləşmə əhvali-ruhiyyəsi yaşayan həm də Xumardır. Sənan mürşidi Şeyx Kəbirin «sənə fəlakət qadından gələcək» xəbərdarlığını unuda bilmədiyi kimi, Xumar da anasının «erkəklərdən uzaq ol, monastıra könül bağla» vəsiyyətini unuda bilmir. Amma Sənan kimi, Xumar da başlanan eşq macərəsinin ilahi bir eşq macərəsi olduğuna inanandan sonra bütün tərəddüdlərə son qoyur. Papasın (xristian ruhanisinin) qoyduğu ağır şərtə əsasən, Sənanın şərab içməsi, boynundan xaç asması, Quranı yandırmağa razılıq verməsi və iki il donuz otarması; həmçinin Xumarın birdən-birə xristian qaragüruhunu ayaqlayıb Sənanla əl-ələ verməsi tərəddüdün sona çatması, bütövlükdə ilahi eşq dastanının tamamlanması deməkdir.

Eşq əhlinin daxili ikiləşməsini mistik obrazlarla əlaqədə göstərən H.Cavid mifoloji düşüncənin başqa bir modelindən də ustalıqla istifadə edir. Bu, yalançı qəhrəman modelidir. Yalançı qəhrəmanı qızlar arasında izləsək, həqiqi gözəllə yalançı gözəlin qoşa təqdim edilməsini mifoloji mətnlərdə bir sistem kimi görə bilərik. Yalançı gözəl özünə bəzək-düzək vurub həqiqi gözəlin yerini tutmaq, bir rəqib

kimi həqiqi gözəlin qismətinə sahib çıxmaq, şahzadəyə ərə getmək istəyir. Bu məşhur mif modelini dəyişilmiş biçimdə H.Cavid dramaturgiyasında da müşahidə edirik.

Təsadüfi deyil ki, «bir aşiqin iki sevgilisi» H.Cavidin neçə-neçə pyesindən keçib gedən bir motivdir. Bu motiv «Şeyx Sənan»da Şeyx Sənanın Xumar və Zəhraya; «İblis»də Arifin Rəna və Xavərə; «İblisin intiqamı»nda Arifin Sima və Rənaya münasibətində özünü daha qabarıq göstərir. Bu nümunələrdə bir oğlanın iki qıza münasibətində mifoloji düşüncədən gələn ümumi xətt belədir: şahzadə adidən qaçır və qeyri-adiyə can atır. Mifoloji mətnlərdə şahzadə aldanıb yalançı gözəllə evlənsə belə, əsl gözəli unuda bilmir və möcüzələr göstərən bu qızı əvvəl-axır axtarır tapır. «Şeyx Sənan»da Zəhranın, «İblis»də Xavərin mifdəki yalançı gözələ oxşarlığı adilik məsələsindədir. Bəli, Şeyx Sənanın gözündə Zəhra, Arifin gözündə Xavər adi qızlardan biridir. «Şeyx Sənan»da Xumarın, «İblis»də Rənanın mifdəki əsl gözələ oxşarlığı isə qeyri-adilik məsələsindədir. Bəli, Şeyx Sənanın gözündə Xumar, Arifin gözündə Rəna insanı xurafat və «vəhşət»dən ayırır ilahi mərtəbəyə qaldıran gözəldir. Maraqlıdır ki, «İblisin intiqamı» əsərində əsl gözəl-yalançı gözəl motivi baxımından Rənanın funksiyası tamam dəyişir. Bu əsərdə Arifin artıq Rənaya yox, Simaya könül bağladığının şahidi oluruq. Arif Rəna ilə evlənsə də, xəyallar da lınca Rəna ilə bir yerdə «qoşmaq» ona (Arifə) mümkünsüz görünür. Nəticədə adi gözəli qeyri-adi gözəl əvəz edir və Arif «sülh pərisi» Simanın əsirinə çevrilir.

Deməli, H.Cavid romantik qəhrəmanın daxili ikiləşməsini göstərmək üçün Mələk və Skelet, Qeyri-adi və Adi

qarşılaşdırmalarına xüsusi yer verir. Amma H.Cavid dramaturgiyasında daxili ikiləşmə modelləri heç də bunlarla bitmir və müəllif kökü mifə, folklora gedib çıxan yalançı qəhrəman motivinin başqa variantlarına da üz tutur.

Folklorda yalançı qəhrəmanla bağlı süjetlərin ən geniş yayılanlarından biri üç qardaş süjetidir. Bu süjetin əsl qəhrəmanı kiçik qardaş, yalançı qəhrəmanları böyük və ortancıl qardaşlardır. Böyük və ortancıl qardaşlar kiçik qardaşdan qat-qat fərasətsizdirlər. Fərasətsizliyi ört-basdır etmək üçün onlar kiçik qardaşı gözdən salmağa, onun şücaətini öz adlarına çıxmağa çalışırlar. Kiçik qardaşın yeraltı dünyadan gətirdiyi qızlardan ən gözəlini böyük qardaş ələ keçirmək istəyir və bu işdə ortancıl qardaş ona yardımçı olur. Böyük və ortancıl qardaşlar birlikdə kiçik qardaşdan əks qütbə dayanırlar, ayrı-ayrı adlar daşısalar da, onlar əslində eyni bir obraz kimi təqdim olunurlar.

«Şeyx Sənan»da Şeyx Sənan, Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim; həmçinin Şeyx Sənan, Anton və Simon; «İblis»də Arif, İbn Yəmin və Çavuş; həmçinin Arif, Vasif və Kiçik zabit; «Xəyyam»da Xəyyam, Sabbah və Əbu Tahir obrazlarının qarşılıqlı əlaqəsində folklordan gələn «üç qardaş» modeli açıq-aydın hiss olunur. Hərfi mənada götürsək, qardaşlıq əlaqəsi adı çəkilən obrazlardan yalnız Arif və Vasifə aiddir. Kiçik zabitlə tərəfdaş olan Vasif bilmədən öz qardaşının rəqibinə çevrilir. Bu dolayı rəqabət tərəflərin qarşılaşması və toqquşması şəklində cəmi bircə dəfə əyaniləşir. Toqquşma Vasifin ölümü ilə nəticələnsə də, Vasif bu ölümdə heç bir günah sahibi deyil. Ona görə ki, Vasif (eləcə də onun tərəfdaşı olan Kiçik zabit) Arifə qarşı heç bir mərdima-

zarlıq etmir. Vasifin «günah»ı Rənanı sevməyindədir. Rənanı sevən və bu baxımdan Arifə rəqib olan İbn Yəmin və Çavuş tərəfdaşlığı isə mərdimazarlıq üstündə qurulub. Ordu və dövlətə xəyanət etməklə milyonlar qazanan İbn Yəmin İblis xislətli adam olduğu kimi, müəllifin əsərdə «zənci» (yəni «qara») təyini ilə təqdim etdiyi Çavuş da Şeytana qulluq göstərən bir adamdır. Şeytana qulluq göstərməyin nəticəsidir ki, İbn Yəmin Rənanın atasını məhz Çavuşla əlbir öldürür. Ciddi maneə sayılsa, Arifin özünü aradan götürmək İbn Yəmin və Çavuşdan ötrü asanca bir işdir.

Şeyx Mərvanın Şeyx Sənanə qarşı çıxması, hər şeydən qabaq, Zəhraya görədir. Sifətcə eybəcər olan Şeyx Mərvan Zəhranın açıq-aşkar Şeyx Sənanə rəğbət və məhəbbət bəslədiyini görəndə daxilən də eybəcərləşir. Şeyx Mərvanın daxili eybəcərliyi Şeyx Sənanın hərəkətlərinə pis niyyətlə yanaşmasında, addımbaşı Şeyx Sənanın kölgəsini qılınclamasında daha çox üzə çıxır. Nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar kimi, «Şeyx Sənan» əsərindəki Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim də əlbirdirlər. Şeyx Mərvan haradadırsa, Şeyx Nəim də oradadır. Şeyx Mərvan nə deyirsə, Şeyx Nəim də onun dediyini təsdiq edir. Musiqiyə qulaq asmağı haram sayan və musiqi səsi eşitcək qulaqlarını tıxayan bu adamlar Şeyx Sənan həqiqətini anlamaqdan qat-qat uzaqdırlar və onların Şeyx Sənanə düşmən kəsilməyi nədanın arifə, cahilin huşyara düşmən kəsilməyi kimi bir şeydir. Təkgöz Mərvanın obrazlardan birinin dili ilə «kor şeytan» adlandırılması da göstərir ki, Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim tərəfdaşlığı din pərdəsinə bürünmüş qaragüruh tərəfdaşlığıdır. Ehkamları son nöqtə və vergülünəcən mühafizə edən bu tərəfdaşlar Xeyirin hərdən

hissə qapılıb dar qəfəsdən çıxmaq və qanadlanıb uçmaq istəməsini heç cür dərk və qəbul edə bilmirlər.

«Şeyx Sənan» faciəsində Anton və Simon paralelliyinin özünəməxsusluğu onların hər ikisinin Xumarı sevməsindədir. Xumara münasibətdə bir-birinə rəqib olan bu iki adam birlikdə Şeyx Sənana rəqib və düşməndir. Simonun muzdlu qatil tutub Şeyx Sənanı aradan götürmək istəməsi, Antonun adam göndərib Şeyx Sənanın yaşadığı evi yandırması qeyd olunan düşmənçiliyin qabarıq ifadəsidir.

Bu cür iblisənə əməllər «Xəyyam»dakı Sabbah və Əbu Tahirə də aiddir. Nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar ipi kəsib kiçik qardaşı quyunun dibinə saldıqları kimi, Sabbah da xidmətçisi Əbu Tahirin köməyi ilə Xəyyama qarşı hər cür fitnə-fəsad törətməyə hazırdır. Əsərin əvvəlində özünü Sevdaya Xəyyam kimi tanıtməsi və «yapma» Xəyyam şəklində hərəkət etməsi Sabbahın cilddən-cildə girmək «məharət»indən xəbər verir. Doğrudan da, əsərin sonrakı səhnələrində biz Sabbahı gah yolçu, gah vəzir, gah da ovçu libaslarında görürük. Bu məkr ustası Xəyyama arxa-dayaq olan Xacə Nizamın və Xəyyama qol-qanad verən Sevdanın ölümünə səbəb olur. Yaxın adamlarına xain çıxmasına və iblisənə addımlar atıb qətlər törətməsinə görə Sabbah, yuxarıda adlarını xatırlatdığımız yalançı qəhrəmanlardan İbn Yəminlə daha çox səsleşir. Xacə Nizam keçmiş mədrəsə yoldaşlarına qənim kəsilən Sabbah barədə Xəyyama deyir:

Son zamanlarda sapıtmış o hərif.
Yeri gəldikdə, inan, çıldıracaq,
O da Yusif kibi bütələr qıracaq.

Sanma yalnız bəni izlər, hətta
Qıyacaqdır o şərəfsiz sana da (3, 97).

İbn Yəmin Rənaya görə Arifi düşmən saydığı kimi, Sabbah da, hər şeydən qabaq, Sevdaya görə Xəyyamı düşmən sayır. Amma İbn Yəmin və Sabbahın ətrafdakı adamlara düşmən münasibəti Arif və Xəyyamla bitmir. Həm İbn Yəmin, həm də Sabbah çevrədəki adamların az qala hamısını düşmən gözündə görür.

«Yapma» Xəyyamlığını xatırladıb, yalançı qəhrəman saydığımız Sabbahla bağlı bir cəhəti də aydınlaşdırmaq lazımdır. Bu, Sabbahın Yusiflə müqayisə edilməsi, Yusif kimi onun da «bütələr qıracağı»na Xacə Nizamın dilindən işarə edilməsidir. Sabbah hökmdara qarşı qiyam qaldıran Yusifə bənzədilsə, bu o deməkdir ki, Sabbah və onun köməkçisi olan Əbu Tahiri nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlarla eyniləşdirmək özünü doğrultmur. Nağıllardakı böyük və ortancıl qardaşlar birmənalı şəkildə şəri təmsil etdikləri halda, Sabbahla Əbu Tahiri, eləcə də H.Cavidin Şeyx Mərvan və Şeyx Nəim, Anton və Simon, hətta İbn Yəmin və Çavuş kimi obrazlarını mütləq şər rəmzi saymaq çətinləşir. Belə bir çətinliyin qarşıya çıxması nə ilə bağlıdır? Əlbəttə, H.Cavidin şərdə xeyir işartısı axtarılması ilə! Hər qaranlıqda bir işıq gizləndiyinə inanan H.Cavid Sənanlara, Ariflərə və Xəyyamlara qarşı bəd əməllər törədən adamların özündə belə o işıqdan bir zərrə də olsa, tapmaq istəyir. Şeyx Mərvan, Anton, Simon, Sabbah, hətta İbn Yəmin kimi iblisənə əməl sahiblərində H.Cavidin tapdığı və bizə göstərdiyi işıq zərrəsi məhəbbətdir. Şeyx Mərvanın Zəhraya, Anton və Si-

monun Xumara, Sabbahın Sevdaya, İbn Yəminin Rənaya məhəbbəti...

QAYNAQLAR

1. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, II c. Bakı, Elm, 2007
2. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, III c. Bakı, Elm, 2007
3. Cavid H. Əsərləri. 5 cilddə, V c. Bakı, Elm, 2007
4. Əliyev K. Hüseyn Cavid: həyatı və yaradıcılığı. Bakı, Elm, 2008
5. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Москва, Наука, 1976

C.MƏMMƏDQULUZADƏ VƏ XALQ GÜLÜŞ MƏDƏNİYYƏTİ

1. Ölü kimdir, diri kim?

C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında ölümlərin bir obraz kimi xüsusi yer tutması ədəbiyyatşünaslarımızın diqqətindən yayınmayıb. Ədəbiyyatşünaslarımız bu obrazı ətalətin, geriliyin, daxili şikəstliyin ifadəsinə yönəlmiş obraz kimi qiymətləndiriblər. Belə qiymətləndirməyə heç bir etirazımız yoxdur. Biz sadəcə olaraq məsələyə yazıçı və folklor çərçivəsində baxmaq, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında çoxmənalı ölü (o cümlədən dəli) obrazının mifdən, folklordan gələn bəzi cəhətlərinə toxunmaq istəyirik.

Mifoloji təsəvvürə görə, əkiztayının, oxşarın («dvoy-nik»in) ölməsi qəhrəmanın yenidən doğulması, yəni qeyri-adi güc-qüvvət qazanması deməkdir. Məsələn, yunan epusunda yaxın dostu (və oxşarı) Patroklun ölümü ilə Axilles yenidən «doğulur» – yeni güc sahibinə çevrilir. Türk epusunda Beyrəyin ölümü Qazan xanın Aruz Qoca üzərindəki qələbəsində başlıca səbəbə, həmçinin qeyz, hiddət və güc mənbəyinə çevrilir. Amma ölüb-dirilmənin bu mifoloji qaydası heç də həmişə fiziki ölümə müşayiət olunmur və ölümün saysız-hesabsız məcazi ölüm variantlarını meydana çıxarır, həm şifahi, həm də yazılı ədəbiyyatda o dünyanın, ölüm səltənətinin rəmzi olan müxtəlif obrazlar yaranır.

Arxaik kökünə görə ölümün rəmzi olan ənənəvi obrazlardan biri təlxəkdir. Onun magik funksiyası hökmdarı şər-dən, sözün geniş mənasında ölümdən qorumaqdır. Hökmdarı

ölümdən qorumağın ən başlıca yolu isə təlxəyin özünün «ölməsi» və bununla padşaha ölümsüzlük qazandırmasıdır. Təlxəyin «anormal» hərəkətləri məhz ölümün işarəsi, ölüm səltənətinin göstəricisidir. «Anormal» hərəkətlərə yol verib ölümü ifadə etməklə təlxək hökmdarın ölüb yenidən dirilməsi mərasimini həyata keçirmiş olur və inama görə, hökmdara yeni güc-qüvvət bəxş edir.

Mifdən və mərasimdən uzaqlaşdıqca təlxək obrazının ilkin mifoloji mənası yaddan çıxmağa və əsas diqqət bu obrazın başlıca funksiyası olan həyatvericiliyə yönəlməyə başlayır. Zaman keçdikcə biz yavaş-yavaş unuduruq ki, təlxəyin həyatvericiliyinin göstəricisi olan gülüşün mayasında «ölüm» durur. Bu gün bizim aqlımıza da gəlmir ki, təlxəyin «anormal» hərəkətlərindən doğulan gülüş, arxaik mənasına görə, ölümdən doğulan gülüş deməkdir.

Yaşamaq rəmzi olan gülüşün mühüm bir mənbəyinin ölüm olduğuna inanmaq üçün xalq gülüş mədəniyyətindən istənilən qədər misal çəkmək olar. «Tülkü, tülkü, tünbəki» tipli nağılları, keçəldən bəhs edən komik folklor nümunələrini yada salın. Görəcəksiniz ki, komik folklor nümunələrində kələk qurub kiminsə başını «yemək», axırına çıxmaq, ümumiyyətlə, ölüb-öldürmək şən gülüş yaratmağın səciyyəvi səhnələridir. Folklor üçün səciyyəvi olan bu ənənədən – ölümü gülüş mənbəyinə çevirmək ənənəsindən yumoristik yazılı ədəbiyyatda, o cümlədən C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında özünəməxsus şəkildə istifadə edilir. Əsas mövzumuz – ikili mahiyyət daşıyıb özündə ölüm və həyat amillərini, dəli və ağıllı komponentlərini birləşdirən baş qəhrəman mövzusunə bir az ara verib, yardımçı mövzuya –

C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında ölümün, ölü adam obrazının komizm mənbəyi olması məsələsinə qısaca nəzər salaq.

C.Məmmədquluzadənin ilk əsərlərindən olan «Kişmiş oyunu» pyesində oyun nəyin üstündə qurulur? Adam «öldürməy»in üstündə. Bərgüşadlı Vəlisoltan ağa qonşu kənddən gələn və borclarını istəyən Karapet və Sərkiz adlı iki ermənini növbəti dəfə necə əliboş yola salacağını götür-qoy edərkən oyunbaz Nurəli çıxış yolunu dərhal tapır: Nurəli Vəlisoltandan icazə alıb bir neçə kəndli ilə karvan qabağı kəsməyə yollanır. Bir azdan qılı-qal düşür. Məlum olar ki, Nurəligil İrandan bu taya kişmiş gətirən dəvəçilərdən birini öldürüblər və indi onun meyidini yekə bir kisəyə salıb içəri gətirirlər. Meyidi xəlvət yerdə basdırıb izi itirmək lazımdır ki, hökumət adamları məsələdən xəbər tuta bilməsinlər. Amma tərslikdən ermənilərin burda olması işləri korlayır və sirrin açılmasına təhlükə yaradır. Təhlükəni sovuşdurmağın çarəsi Karapet və Sərkizi aradan götürməkdir. Nurəligil əllərində tüfəng yavaş-yavaş Karapetlə Sərkizə tərəf yeriyirlər. Ermənilər pəncərədən qaçıb canlarını qurtarırlar və hər şey öz yoluna düşür... Lap sonda aydın olur ki, karvan qabağı kəsmək də, dəvəçilərdən birinin öldürülməsi də, erməniləri aradan götürmək söhbəti də uydurma imiş. Əsas məsələ kişmiş oyunu düzəldib Karapetlə Sərkizi qorxutmaqdan və onları əliboş yola salmaqdan ibarət imiş.

Ruh etibarilə lətifələrə, komik nağıllara, M.F.Axundovun komediyalarına yaxın olan və tamahkarlığın, dünyagirliyin məzəli bir tarixçəsini əks etdirən «Kişmiş oyunu»nda məsxərənin ölüm üstündə qurulmasının təsadüfi bir

məsələ olmadığını C.Məmmədquluzadənin başqa əsərləri də göstərir. «Konsulun arvadı» hekayəsində komik situasiya məhz ölən arvadından yana konsula başsağlığı vermək əhvalatına əsaslanır. «Poçt qutusu» və «Buz» hekayələrində süjet xətti öz başlanğıcını xəstə qadınlar (ölümün göstəricisi kimi təqdim edilən adamlar) haqqındakı bədii informasiyadan götürür.

«Buz» hekayəsində təsvir edilən uşaq, məntiqə görə, xəstə qadınlardan tam əks qütbədə dayanmalıdır. Çünki ölüm ərafəsində olan xalasıdan fərqli olaraq, uşağın qəlbi həyat eşqi ilə doludur. O, evdən çıxan kimi, yəni xəstənin yanındakı ölüm ab-havasından uzaqlaşan kimi hər şeyi unudub dərhal öz aləminə qapılır – məhəllə uşağı Şirəli ilə söyüşməkdən, onların itini və darvazasını daşa basmaqdan özünü heç cür saxlaya bilmir. Təhkiyəçi heç də uşağı qınamaq fikrində deyil. Onun fikrincə, buzun istidən əriməsi nə qədər təbiidirsə, uşağın xəstəni unudub öz aləminə qapanması da bir o qədər təbiidir. Amma bu təbii əhvalatın arxasında laqeydlik adlı insan mərazinin (müasir dünya ədəbiyyatında geniş yer verilən bir problemin) ifadəsi də yoxdurmu? Var. Və bu məraz ölüm yatağında olan bir insanın hərfi mənada təqdim edilən xəstəliyi ilə paralellik yaradır.

Hərfi və məcazi xəstəliyin paralelliyi «Poçt qutusu» hekayəsi üçün də səciyyəvidir. Hərfi mənada xəstə – xanın arvadı, məcazi mənada xəstə – xanın kəndlisi Novruzəlidir. İrəvana – dostu Cəfər ağaya məktub yollamaqda, qalacaqları mənzili səliqə-sahmana saldırmaqda xanın bir niyyəti şəhərə gedib bəzi vacib işlərini başa çatdırmaqdırsa, bir niyyəti də «havanı dəyişmək»lə xəstə arvadının əhvalını yaxşılaşdır-

maqdır. «Məktubu aparıb poçt qutusunda kim salsın?» sualı ortaya çıxan kimi müəllif Novruzəlidən danışmağa başlayır. Və aydın olur ki, xanın arvadının naxoşluğu bəhanədir, hekayədə əsas məsələ Novruzəlinin «naxoşluğ»unu – dünyadan bixəbərliyini qələmə almaqdır. Əlbəttə, öz mühitində Novruzəli diribaş adamdır. Əkin əkir, biçin biçir, özünü haqlı bildiyi yerdə yumruq davasına çıxmaqdan belə çəkinmir. Novruzəlinin bədbəxtliyi öz mühitindən birçə addım kənara çıxanda başlayır. Məktublara yazıldığı, teleqramların vurulduğu mühitdə Novruzəli bir uşaq kimi acizdir. Öz mühitindən kənarda bu uşağı aldatmaq çox asandır.

Bəs «Ölülər»də vəziyyət necədir? Bu əsərin «ölü» adlandırılan personajlarının Novruzəli ilə ortaq və fərqli cəhətləri nədədir? Bu əsərin «ölü» adlandırılan personajları – «diri ölülər» «Poçt qutusu»ndakı Novruzəlidən fərqli olaraq, poçt, teleqraf nədir az-çox bilirlər. Hətta «diri ölülər»dən biri – Heydər ağa teleqrafçıdır. Novruzəli İtqapan kəndinin sınavi bir sakini olduğu halda, «Ölülər»in eyni ad («ölülər» adı) altında birləşən personajları bir şəhərin sayılıb-seçilən adamlarıdır. Amma poçtdan-teleqrafdan az-çox baş çıxarmaq, hacı, məşədi və kərbəlayı olmaq bu adamların Novruzəlidən zahiri fərqi. Novruzəlidəki daxili şikəstlik «Ölülər»in hacı, məşədi və kərbəlayılarında daha müdhiş şəkildə özünü göstərir. Daxili şikəstlik Novruzəlini poçt əhvalatı qarşısında aciz uşağa döndərdiyi kimi, Hacı Həsənləri də Şeyx Nəsrullahın əlində oyunağa çevirir. Dünyanın işlərindən az-çox baş çıxaranda Hacı Həsənlər Novruzəlidən qat-qat diribaşdırlar. Novruzəlinin diribaşlığı əkin əkib, biçin biçib öz ailəsinin ruzisini qazanmaqla bitirsə, Hacı Həsən-

lərin diribaşlığı öz çərçivəsini genişləndirib nə qədər desən şər əməlləri də əhatə edir. «Ölülər»dəki hacı, məşədi və kərbəlayılar ölən qardaşlarının var-dövlətini ələ keçiriblər, ölən qardaşlarının arvadlarını siğə eləmək kimi mənəviyyatsızlıq oyunlarından çıxıblar. Bu adamlar yalnız o zaman acizləşirlər ki, daha böyük fırıldaq və məkr sahibi ilə qarşılaşmalı olurlar. Şeyx Nəsrullah adlı həmin fırıldaq və məkr sahibinin ölü diriltmək əhvalatı Hacı Həsənlərin daxili şikəstliyini bütün çılpıqlığı ilə üzə çıxarır.

«Ölülər» əsərində müəllif mühafizəkar mühitlə İskəndər arasındakı münasibətin bənzərsiz mənzərəsini yaradır. Bənzərsizlik, hər şeydən qabaq, İskəndərin əhli-kef adam mövqeyində dayanması ilə əlaqədardır. M.F.Axundovun Hacı Nurusu hadisələrin başlanğıcında Molla İbrahimxəlilin iksir məsələsinin fırıldaq olduğunu açıq şəkildə bildirib bir kənara çəkilsə, İskəndər başqa məsələlər kimi, Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək məsələsinə də lağlağı yanaşmış bir əhli-kef adam kimi əvvəldən axıracan hadisələrin içində olmaq imkanı qazanır. Belə hesab edirik ki, son dərəcə huşyar adamın ölülər və böyük məkr sahibləri arasında əhli-kef adam kimi davranmasının bir kökü xalq gülüş mədəniyyətinə, bu mədəniyyətin Molla Nəsrəddin adlı əvəzsiz komik fiquruna gedib çıxır.

C.Məmmədquluzadə «Molla Nəsrəddin» jurnalının nəşrinə icazə almaq üçün Qafqaz canişinliyinin idarəsinə yazdığı ərizədə Molla Nəsrəddini «əfsanəvi təlxək» («ləqendarnıy şut») adlandırır. Əlbəttə, bu heç də C.Məmmədquluzadənin Molla Nəsrəddini təlxək obrazı ilə eyniləşdirməsi kimi başa düşülməməlidir. Sadəcə olaraq belə başa

düşülməlidir ki, Molla Nəsrəddin obrazında «əfsanəvi» təlxək obrazından gələn ədəbi model var və C.Məmməd-quluzadə həmin modeldən özünəməxsus şəkildə istifadə edir. Mifdən, folklordan gələn modelin başlıca mahiyyəti bir obrazda bir-birinə zidd olan iki cəhətin – olüvaylıqla diribaşlılığın, dəliliklə aqilliyin birləşməsində üzə çıxır. Öz sözünü demək üçün Molla Nəsrəddin başqalarının gözündə sıradan da sıradan görünməli, özünü dünyanın ən əfəl, ən maymaq adamı kimi aparmalıdır. Ətrafdakı adamlar görməlidirlər ki, Molla Nəsrəddin onlarla yaxın tay-tuş, dost-müsaibdir. Əks halda Molla Nəsrəddinlə ətraf adamların ünsiyyəti istənilən səviyyədə alınmaz və Molla Nəsrəddinin ətraf adamlara təsir imkanları xeyli dərəcədə məhdudlaşar. Uşaq ilə uşaq, böyük ilə böyük ola bilməsi, ölümə adamlar arasında özünü dünyanın ən ölümə adamı kimi aparması və özünü gülmək istədiyi adamlar cərgəsindən ayırmaması Molla Nəsrəddinə intəhasız bir sərbəstlik verir. Molla Nəsrəddinin bir obrazda iki obraz ifadə etməsi ən çox «anormal» hərəkətlərə yol vermək hesabına mümkün olur. Evin döşəməsini tavana, tavanını döşəməyə vuran; qaçmış dananın yerinə mıxdakı dananı döyən; evində oğurlanmış qiymətli bir şey olmadığını görüb utanan və dolaba girib oğrudan gizlənen; hacı ilə uzun qılçalarını və nataraz dimdiyini kəsib onu «əsl» quşa oxşatmaq fikrinə düşən Molla Nəsrəddinin bütün bu sayaq hərəkətləri məhz davranış normalarından kənara çıxmaq nümunələridir. Normadan kənara çıxmaqla Molla Nəsrəddin axmaq adam libası geymiş olur. Axmaq adam libası geymək məsxərəçi Molla Nəsrəddinə hava və su kimi lazımdır. Çünki normalar çərçivəsində dav-

ranmaqla, özünü ağıllı və tərbiyəli adam kimi aparmaqla hoqqa çıxarmaq, məzə qurmaq baş tutmayan bir işdir.

Molla Nəsrəddinlə müqayisə edilərkən «Ölülər»dəki İskəndərdə diqqət yetiriləsi başlıca cəhət onun ətraf mühitə zahiri barışıq nümayiş etdirməsi, özünü zahirən çevrəsindəki adamların cərgəsindən ayırmamasıdır. Bu iş İskəndərin araq içib sərxoş hala düşməsi ilə mümkün olur. Araq içmək, yəqin ki, dərđini dağıtmaq istəyindən başlayır. Avropada yüksək təhsil alıb vətənə qayıdandan sonra mühafizəkar hacılar, məşədilər, kərbəlayılar mühitində tək-tənha olduğunu və mühitə təsir göstərmək gücündə olmadığını başa düşüb ümitsizliyə qapılan İskəndər içkiyə carəsizlikdən meyl etməli olur. Yazıçı Anarın sözləri ilə desək, «İskəndərin kefliliyi – ağırdan, çıxılmazlıqdandır, gücsüzlükdən, dərddəndir» (1, 202). Amma o da var ki, içməyin dərəcəsi artdıqca keflilik tədricən davranış tərzinə çevrilir və bu davranış tərzini İskəndəri mühitə «yaxınlaşdıran» bir vasitə kimi özünü göstərir. Düzdür, qatı bir müsəlman mühitində araq içmək şəriət qaydalarından kənara çıxmaq kimi qiymətləndirilir və bunu biz əsər boyu İskəndərin ata-anasının, qardaş-bacısının, həmçinin başqa adamların sərxoşluğa mənfi münasibətindən açıq-aydın hiss edirik. Amma orası da unudulmamalıdır ki, bütün günü kefli olmaqla İskəndər əməli iş görmək imkanını itirir. Məhz bu mənada götürəndə İskəndərin arağa qurşanması hacı, məşədi və kərbəlayılara sərf edir. «Diri ölülər» bu qənaətdədirlər ki, Kefli İskəndər Allahın qəzəbinə gəlib zəlil vəziyyətinə düşən və heç kəsə lazım olmayan bir adamdır. İskəndərin kefli olması ətraf mühitdə belə bir fikir əmələ gətirir ki, İskəndər heç bir cəhətinə görə hacı, məşədi və

kərbəlayılardan üstün deyil və üstün ola da bilməz. Həmyerlilərinin fikrincə, İskəndərin yeri yuxarıda yox, məhz aşağıdadır. Onların İskəndər sarıdan elə bir narahatlığı yoxdur və əmindirlər ki, heç nəyə qadir olmayan İskəndər sıradan çıxmış adamdır. «Siztək camaatın da igidi mənimtək olar» deyən İskəndər özü də özü haqqında yüksək fikirdə deyil. Və İskəndərin kefliliyi ətraf adamlara sərf etdiyi kimi, müəyyən mənada onun özünə də sərf edir. Çünki ətraf ölümlər mühiti ilə İskəndərin zahiri barışıqı məhz onun kefliliyi hesabına baş tutur. Allahın qəzəbinə gəlmiş bir adamın hərəkəti kimi qarşılanan keflilik İskəndərin asudəliyinə az-çox imkan yaradır. Keflilik hesabına müəyyən sərbəstlik qazanan İskəndər davranış normalarından kənara çıxıb, məzə qurub dərini az-çox dağıda bilir. Sərbəstlik ilk növbədə onda özünü göstərir ki, İskəndərin ayrı-ayrı adamlara sərxoş adam dilində dediyi tənəli sözlərə nə «diri ölümlər», nə də Şeyx Nəsrullah baş qoşur. Lazımsız adamın sayıqlamaları kimi qarşılanan həmin tənəli sözlərin fərqi yəqin yalnız oxucu və tamaşaçı varır. Yalnız oxucu və tamaşaçı hiss edir ki, İskəndərin kefliliyinin alt qatında sərt bir ittihamçılıq yatır və bu ittihamçılıq haçansa baş qaldıra bilər.

C.Məmmədquluzadə «Ölümlər»in nümunəsində faciə yox, faciəvi komediya yaratdığına görə fərdlə kütlənin kəskin qarşıdurmasını əsərin əsas əksətdirmə obyektini kimi götürmür, fərdin kütləyə kəskin etiraz etməsinə əsərin yalnız sonunda yer verməklə kifayətlənir. Fərdin kütlə içərisində artıq adama çevrilməsinin ağrı-acısını əks etdirən «Ölümlər» tragikomedyasında İskəndəri xalq gülüş mədəniyyətindəki baş qəhrəmanlara bağlayan başlıca cəhət bir obrazda iki ob-

raz ifadə etməsidir. İskəndərin ifadə etdiyi bu obrazlardan birincisi ayıq-sayıq ziyalı obrazıdır. Ayıq-sayıqlıq İskəndəri «diri ölümlər»dən ayırır və onun tək-tənhəliyinin əsas səbəbinə çevrilir. İskəndərin ifadə etdiyi obrazlardan ikincisini biz əsərin məzmununa əsaslanıb ölü adam adlandırırıq. Ayıq-sayıq İskəndərin araq içib sərxoş vəziyyətə düşməsi və əməli bir iş görmək iqtidarını itirməsi əslində ölü libası geymək, müəyyən mənada «diri ölümlər»in gününə düşməkdir. Oxucu və tamaşaçıdan fərqli olaraq, hacı, məşədi və kərbəlayılar İskəndərin ayıq-sayıq adam olduğunu hiss etmirlərsə, İskəndər ətrafdakı adamların nəzərində zəlil və lazımsız adam təsiri bağışlayırsa, onda İskəndərin ölü adam qiyafəsində görünməsindən danışmaq yersiz və əsassız sayılmamalıdır. İskəndərin ölü adam qiyafəsindən danışmaq necə yersiz və əsassız sayıla bilər ki, Şeyx Nəsrullahın ən dözülməz əməli belə İskəndəri hərəkətə gətirə bilmir. Hadisələrə İskəndərin gözü ilə baxsaq, qeyd etməliyik ki, Şeyx Nəsrullahın ən dözülməz əməli azyaşlı Nazlını siğə etmək niyyətində olmasıdır. Başqa azyaşlı qızların dalınca bacısı Nazlının da İsfahan lotusuna ərməğan edilməsini bilən İskəndərin bu dözülməz hadisəyə etirazı tüpürüb otaqdan çıxmaq olur. Bizcə, İskəndərin passivliyinin bu cür ifrat dərəcəyə çatması onun ruhdan düşüb sınması, yalnız zahirən yox, həm də daxilən müəyyən qədər «diri ölümlər» aləminə yuvarlanması kimi qiymətləndirilməlidir. Ayıq-sayıq bir ziyalı olan İskəndərin mahiyyətə də müəyyən qədər «diri ölümlər» aləminə yuvarlanıb ifrat passiv mövqe tutması müəllifə hacı, məşədi və kərbəlayılar mühitinin hansı miqyas və hansı dərində ölüm girdabı içində olduğunu göstərmək üçün

lazımdır. Ölüm girdabı o miqyasda və o dərinlikdədir ki, ondan yaxa qurtarmaq müşkül işdir. Ayıq-sayıq ziyalı olub girdaba ürəyində gülə bilərsən, amma mühitin girdab içində olduğunu heç kimə başa sala bilməzsən. Qol çırmayıb təmizlik işi görmək bir yana qalsın, bu girdabı açıq-aşkar lənətləməyin özü belə baş tutmayan işdir. İskəndərin içkiyə qurşanması və yarı ölü vəziyyətinə düşməsi qeyd olunan çarəsizliyin acınacaqlı nəticəsi kimi meydana çıxır.

«Diri ölümlər»i diqqət mərkəzinə çəkən müəllif dolay şəkildə həqiqi ölümləri də hadisələrin «iştirakçısı»na çevirir. Təsadüfi deyil ki, «Ölümlər»də hadisələr ilk təkanı həqiqi ölüdən – Kərbəlayı Fətullahdan alır. Kərbəlayı Fətullahın “yazdığı” məktub Hacı Həsənlər arasına çaxnaşma salır və Şeyx Nəsrullah Hacı Həsənlər mühitinə məhz həmin çaxnaşmanın dalğası üstündə gəlir. Həqiqi ölümlərin hadisələrdə «iştirakı» heç də Kərbəlayı Fətullahın «yazdığı» məktub məsələsi ilə bitmir. Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək möcüzəsinə tam inanan Hacı Həsənlər ölən qohum-əqrabaları barədə düşünməyə başlayırlar. Bunu biz – oxucu və tamaşaçılar Hacı Həsən ağanın evində gedən söhbətlərdən hiss edirik. Hacı Həsən ağanın arvadı Kərbəlayı Fatmanın, qızı Nazlının sözlərindən bizə məlum olur ki, onlar dünyadan nakam getmiş Saranın (Hacı Həsən ağanın böyük qızının) diriləcəyini necə böyük həyəcan və təlaşla gözləyirlər. Hacı Həsən ağanın ailəsində, xüsusən də Hacı Həsən ağanın özündə müşahidə etdiyimiz təlaşın başqa səbəbi də var. Bu səbəb bizə məşhur qəbiristanlıq səhnəsində aydın olur. Məlum olur ki, Hacı Həsənlər bəzi ölümlərinin diriləcəyini düşünüb sevinc hissi keçirdikləri kimi, bəzi ölümlərinin də

diriləcəyini düşünüb möhkəm narahatlıq və qorxu hissi keçirirlər. Məsələn, Hacı Həsən ağa atası Hacı Mehdi, anası Səkinə, oğlanları Cəfər və Heydər, qızı Saranın dirilməyini istədiyi halda, qardaşı Hacı Rzanın dirilməyini qətiyyənlə istəmir, çünki bir çox başqa hacı, məşədi və kərbəlayılar kimi, Hacı Həsən ağa da ölənlə qardaşının «yanında» böyük günah sahibidir (çox güman ki, ölənlə qardaşının mal-dövlətini ələ keçirib). «Yanında» üzüqara olduğu qardaşının dirilmək məsələsi ortaya çıxdığına görədir ki, Hacı Həsən ağa təşviş içində qarabasma halı keçirir və onun gözüne ağ kəfənlə ölü görünür. Həqiqi ölü hadisələrin bu cür dolayı iştirakçısı olmaqla «diri ölü»nün rahatlığına haram qatır. Deməli, əsərdə həqiqi ölümlərin xatırlanması «diri ölü»lərin məənəviyyətsizliyini komik şəkildə açıb göstərməkdə müəllifə gərəklə olur.

«Diri ölü»lər arasında – məənəviyyətsizlik şəraitində tək qalan İskəndər həqiqi ölümlərin «incidilmə»sinə heç də biganə qalmır. «Diri ölü»lər arasında həmdəm və həmdərd tapa bilməyən İskəndər həqiqi ölümlərə böyük bir məhrəmliklə müraciət edir: «...and olsun sizin əziz canınıza, elə ki, başınızı qəbirdən çıxardıb durdunuz ayağa, lap peşman olacaqsınız.... Gəlin bu kefli İskəndərin sözünü eşidin və necə ki, yatıbsınız, yatın! Allah sizə rəhmət eləsin...» (4, 417).

Oxucu və tamaşaçı İskəndərin həqiqi ölümlərə bu cür məhrəmanə müraciətinə səciyyəvi bir detal kimi baxır və İskəndərlə «incidilən» ölümlər arasında ortaqlıqlar axtarır.

Bəlli olur ki, əsərdə xüsusi yer tutan ölü obrazı yalnız Hacı Həsənlərin çirkin əməllərini (məsələn, ölənlə adamların var-dövlətini ələ keçirib, onların ailəsini ac-yalavac qoymaq-

larını) açıb göstərməyə xidmət etmir, həm də başqa bədii funksiyalar daşıyır. Həmin bədii funksiyalardan biri düşünməkdən və hərəkət etməkdən məhrum ölümlərlə müqayisədə Hacı Həsənlərin özünüdərək hissindən uzaq olduğunu (məhz bu səbəbdən «ölülər» adı aldığı) göstərməkdirsə, digər bir funksiya da incidilmək məsələsində İskəndərin bir çox ölümlərlə eyni nöqtədə birləşdiyini, həmçinin passivləşib ölü adam vəziyyətinə düşdüyünü göstərməkdir.

Ağıllı olmağın, özünü və dünyanı dərk etməyin müsi-bətini yaşayan İskəndərdə idrak ölülüyü axtarmaq məntiq-sizlik olardı. Hərəkətsizlik, fəaliyyətsizlik məsələsinə gəl-dikdə isə ölü və diri müqayisəsini Hacı Həsənlərlə məhdud-laşdırmaq, hərəkətsizliyi yalnız mühafizəkar mühitə aid et-mək çətindir. Obyektiv və subyektiv səbəblər üzündən əməli fəaliyyətini son dərəcədə zəiflədən, bacısının namusunun tapdanmasına belə kəskin etiraz edə bilməyən İskəndərin özü də müəyyən mənada ölüdür, L.Tolstoyun Protasovu ki-mi canlı meyitdir. Ölüyə bənzərliyini İskəndərin özü də eti-raf edir. Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək məsələsi ortaya çı-xanda İskəndər atasına deyir: «Dadaş... qonaqdan təvəqqe elə ki, əvvəl qabaqca məni diriltsin; çünki elə mən də ölü kimi bir şeyəm» (4, 401).

İskəndərlə «incidilmiş» ölümlər arasında bu cür məcazi oxşarlıq İskəndər obrazının ikili səciyyə daşmasının əlamət-lərindən biri kimi ortaya çıxır. Yəni ayıq-sayıq İskəndər diriliyi ifadə etdiyi kimi, əl-qolu bağlanıb passiv vəziyyətə düşmüş İskəndər ölülüyü ifadə etmiş olur.

Bəs final səhnəsində necə, bu səhnədə hər şey ayıq-sayıq İskəndərin xeyrinə dəyişirmi? Xeyr, əsaslı bir dəyişmə

baş vermir. Sadəcə olaraq, Hacı Həsənlər təhqiramiz vəziyyətə şərait yaratdıqlarını görüb susmağa məcbur olurlar. Həmyerlilərinin günahkarcasına susması İskəndərin, nəhayət ki, açıq-aşkar, yəni atmacanı-filanı bir qırağa atıb birbaşa danışmasına, danışib ürəyini boşaltmasına imkan yaradır. Atmacaları bir kənara qoyub tam açıq danışmaq ölü adam, zəlil adam qiyafəsini çıxarıb bir kənara atmaq deməkdir. Açıq ifşa o deməkdir ki, bir tərəfdə özünü dərk edən fərd, o biri tərəfdə özünüdərk hissindən məhrum olan kütlə dayanıb. Bu mənzərədə tənqid edən fərdin tənqid olunan kütlə ilə bir yerdə, bir müstəvidə olmağından danışmaq mümkün deyil. Bəli, bu səhnədə İskəndər artıq ayıq-sayıq ziyalı görkəmindədir və onun «diri ölü»lərə müraciəti məhz huşyar adamın müraciətidir. Bu müraciətdə kefli adam «sayıqlama»larından əsər-əlamət yoxdur. Amma orası da var ki, hadisələrin yaxşılığa doğru mütləq dəyişməsi baş vermirsə, onda İskəndərin yenidən «ölü» adam qiyafəsinə qayıdacağı şəksiz-şübhəsizdir.

Tragikomik şəkildə ölü qiyafəsinə girmək Molla Nəsrəddin üçün səciyyəvi əlamət sayıla bilməz. Çünki tragizm lətifələr üçün, bütövlükdə xalq gülüş mədəniyyəti üçün yad elementdir. Komik şəkildə ölü qiyafəsinə girmək isə – başqa məsələ. Bu məsələdə Molla Nəsrəddindən nə qədər desən misal çəkmək olar. Nəzərdən keçirilən misallarda Molla Nəsrəddinin həm hərfi, həm də məcazi mənada ölü qiyafəsinə girdiyinin şahidi oluruq. Canının soyuyub buza döndüyünü görən Molla Nəsrəddin öldüyünü zənn edib əlayağını uzadır və əsl ölü «pozası» alır. Amma saqqız çeynəməyindən də qalmır. Camaatın «ölü də saqqız çeynəyər-

mi?» sualına Molla Nəsrəddinin cavabı da, yəqin ki, yadınızdadır: «Molla o qədər ölü oldu ki, bir saqqızı da çeynəyə bilmədi?» Bu, hərfi mənada ölü qiyafəsinə girməyin komik bir mənzərəsidir. Məcəzi mənada ölülük məsələsinə gəldikdə isə ilk növbədə, Molla Nəsrəddinin ən maymaq adam kimi hərəkət etməsi ilə bağlı sərgüzəştləri xatırlatmaq lazım gəlir. Dünyanın hər kələyindən baş çıxaran Molla Nəsrəddinin ən maymaq adam kimi hərəkət etməsi (məsələn, mindiyi və qabağına qatıb apardığı eşşəkləri doğru-düzgün saymağın təhərini bilməməsi və zülüm-zülüm ağlaması) məcəzi mənada ölü donuna girmək nümunəsi sayılmamalıdır? Əlbəttə, sayılmalıdır. Əgər belədirsə, onda İskəndərin istər-istəməz «ölü» qiyafəsində görünməsi ilə Molla Nəsrəddinin «ölü» qiyafəsində görünməsi arasında genetik bağlılıqdan danışmaq tamamilə təbiidir. Genetik bağlılığın əsasında isə obrazın (Molla Nəsrəddin və İskəndərin) ikili səciyyə daşması, dirilikdə ölülüyü, ölülkədə diriliyi ifadə etməsi dayanır.

2. Ağıllı kimdir, dəli kim?

C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında dəlilik mövzusu öz təməlini müəllifin əvvəl yazılmış bəzi əsərlərindən, xüsusən də «Ölülər»dən götürür. Bu fikri əsaslandırmaq üçün akademik İsa Həbibbəylinin bir mülahizəsini xatırlatmaq yerinə düşür. İ.Həbibbəyli yazır: «Atası Hacı Həsən, anası Kərbəlayı Fatma xanım, şəhər sakinləri Məşədi Oruc, Hacı Kərim, Hacı Kazım, Mir Bağır ağa kimi «diri ölülər» İskəndərə dəli kimi baxırlar» (2,15). İskəndərin dəli hesab edilmə-

sinin səbəbi məlumdur: İskəndər Hacı Həsənlərin davranışını tənzimləyən mövcud qaydaların bir çoxuna etiraz edir, Cəlal və Nazlı kimi uşaqların köhnə və çürük qaydalarla təlim-tərbiyə alıb Hacı Həsənlərin, Kərbəlayı Fatmaların davamçısına çevrilməsini narazılıqla qarşılayır. Yəni İskəndərin mövcud qaydaları, o cümlədən təlim-tərbiyə qaydalarını qəbul etməməsi Hacı Həsənlərə məhz dəlilik kimi görünür. Ətraf mühitdə özü haqqında yaratdığı dəli, anormal adam təsəvvürünü İskəndər şərab içib, sərxoş olmaqla daha da gücləndirir. Qəbiristanlıq səhnəsində İskəndərin Şeyx Nəsrollaha dediyi sözlərə diqqət yetirək: «Əgər mən şərab içməsəm, aqlım başımda olar; aqlım başımda olanda birdən gözümlü açıb görərəm ki, aha, bizim şəhərimizə bir müctəhid gəlib, adını qoyub ölü dirildən və mömin bacılarımızın başını ricət məsələsilə piyləyə-piyləyə hər gecə bir balaca qız alır» (4, 416). Deməli, sərxoşluqdan İskəndərin umacağı həm də budur ki, «ağlı başında olmayan» adam şəklində düşsün, hər şeyi bütün çılpəqlığı ilə görmək əzabından bir az yaxa qurtara bilsin. Əgər belədirsə, onda konkret vəziyyətdən geydiyi «ağılsız adam libası» İskəndərin dəli sayılmasının əsas səbəbinə çevrilməlidir və çevrilir də.

Hacı Həsənlər İskəndəri dəli hesab etdikləri kimi, İskəndər də Hacı Həsənləri dəli hesab edir. Ölü diriltmək fənd-felinə uyub evində İsfahan lotusuna hər cür şərait yaranan və yaranmış vəziyyətin əcaibliyindən vahiməyə düşüb özünü itirən atası Hacı Həsən ağaya İskəndər belə deyir: «Qorxma, heç bir şey deyil, ancaq adam dəli olanda elə bir azca gözləri qaralır. Dəxi bundan başqa bir şey yoxdu. Qorxma, bircə bu var ki, sənə başına hava gəlib» (4,419).

İskəndərin Hacı Həsən ağanı «dəli» adlandırması ilə Mir Bağır ağanı «eşşək», teleqrafçı Heydər ağanı, həmçinin Hacı Bəxşəlini, Hacı Kərimi «uzunqulaq», bütövlükdə ətraf hacı, məşədi və kərbəlayılar dəstəsini «ölülər» adlandırması eyni məzmun və mənə kəsb edir. İskəndərin dilində səslənən «eşşək», «uzunqulaq», «ölü» sözləri kimi, «dəli» sözü də nadanlığın və mənəviyyatsızlığın adına, işarəsinə çevrilir. «Dəli yığıncağı»nda nadanlığın və mənəviyyatsızlığın dəlilik adı altında ayrıca qələmə alınması müəllifə imkan verir ki, mövzunun özünəməxsus bədii ifadəsinə nail olsun. Özünəməxsusluq, hər şeydən qabaq, həqiqi dəlillərlə «ağıllı dəlilər»in qarşılaşdırılmasında ortaya çıxır.

«Dəli yığıncağı»nda biz əsl dəlilərdən qabaq «ağıllı dəlilər»lə tanış oluruq. Və bu tanışlıq «Ölülər»də «diri ölü-lər»lə tanışlığın ilk səhnəsini xatırladır. «Ölülər»də olduğu kimi, «Dəli yığıncağı»nda da qəfil xəbər öz kefində olan və kefinin pozulmasına qətiyyənlə imkan vermək istəməyən hacı, məşədi və kərbəlayılar mühitini təlatümə gətirir. Qəfil xəbər ondan ibarətdir ki, Əmristan vilayətindən (yəni əmlər və hökmlər vermək gücündə olan bir vilayətdən) Lalbyuz adlı bir həkim gəlib. İmkanlı adamlardan pul yığılmalıdır ki, dəlixana açılınsın və Lalbyuz şəhərin dəlilərini orada (dəlixana) müalicə etsin. Təlatüm şəhər hakimi Həzrət Əsrəfin hüzurunda başlayır. Həzrət Əsrəfin hüzuruna çağrılan tacirlər «Pul! Pul!» deyib qışqıran hakimin qorxusundan girməyə siçan deşiyi axtarırlar və rəzilliyin səciyyəvi mənzərəsi yaranır. Məlum olur ki, «Poçt qutusu»ndakı Novruzəlinin köləliyi «Dəli yığıncağı»nda «bari, pərvərdigara, belə hakimlərin sayəsini biz aciz bəndələrin başının üstündən əskik

eləmə» deyən Hacı Məhəmmədəlilərin köləliyinin yanında toya getməlidir. Heç şübhəsiz, Hacı Məhəmmədəli, o cümlədən digər imkanlı adamlar dəlixanadan ötrü qəpik də qoymağa razı deyillər. Amma kölə xisləti ürəklərdə və beyinlərdə o qədər dərin kök salıb ki, Həzrət Əşrəfin «pul!» hökmünə qarşı çıxmaq heç kimin ağına belə gəlmir. Hacı Məhəmmədəlilər nəinki Həzrət Əşrəfə, həm də onun «dəstəklədiyi» doktor Lalbyuza təzim etməyi özlərinə borc bilirlər. Hökm sahibləri qarşısında müti qula dönən bu adamların əsas məsələyə – dəlilərin sağalması məsələsinə münasibəti necədir? Onlar dəlilərin sağalmasını istəyirlərmir? Bu sual «Ölülər»dəki məlum vəziyyəti yada salır. «Ölülər»dəki «diri ölülər» heç də ölülərin hamısının dirilməyini istəmədikləri kimi, «Dəli yığıncağı»ndakı «ağıllı dəlilər» də əsl dəlilərin hamısının sağalmasını istəyirlər. Çünki ortada dəli qardaşın canısalı arvadını siğə eləmək kimi böyük bir maraq var. Və bu məsələyə heç bir hakim qadağa qoymur. Marağın təmin edilməsi tədbirlərinin başında isə kifayət qədər səlahiyyəti və nüfuzu olan Fazil Məhəmməd İbn Yaqub Küleyni durur. Fazil Məhəmməd olsa-olsa qardaşı arvadı Pırpız Sonanın ağıllanmasını istəyir. Qardaşı Molla Abbasın sağalıb «normal» adamlar cərgəsinə qoşulması Fazil Məhəmmədin, söz yox ki, ürəyindən deyil. Molla Abbasın sağalıb «normal» adamlar cərgəsinə qoşulması yar-yaraşılıq Pırpız Sonanı siğə eləmək tədbirinin baş tutmaması və bununla da Fazil Məhəmmədin istəyinin ürəyində qalması deməkdir.

Molla Abbas, aydın məsələdir ki, İskəndərə yaxın obrazdır. Amma bu yaxınlıq yalnız onların idrak sahibi olmalarında deyil, həm də idrak sahibi ola-ola özgə bir qiyafədə

görünmələrindədir. Obrazın özgə qişafədə görünməsinin ümumilikdə C.Məmmədquluzadə yaradıcılığı üçün səciyyəvi poetika amili olduğunu nəzərə alan ədəbiyyatşünas Qorxmaz Quliyev yazır: «Azərbaycan (bəlkə də dünya?!) ədəbiyyatında Şekspirin üzvi maska, mahiyyət-maskə bədii konsepsiyasını Məmmədquluzadə qədər yaradıcı şəkildə özünüküləşdirən ikinci bir sənətkara təsadüf etmək müşkül məsələdir» (3, 148). Ayıq-sayıq İskəndər sövq-təbii «ölü» qişafəsində göründüyü kimi, ağıllıdan ağıllı Molla Abbas da istər-istəməz dəli qişafəsində görünməli olur. İskəndər «ölü» donuna girib mühitə gülmək imkanı qazandığı kimi, Molla Abbas da ətrafdakı adamlara gülmək imkanını məhz dəli donuna girməklə qazanır.

Molla Abbasın dəli qişafəsində çıxış etməsinin nədən doğduğunu, nədən ötrü olduğunu doğru-düzgün başa düşmək üçün Molla Nəsrəddinə yenidən qayıtmağa ehtiyac var. Molla Nəsrəddini bir də yada salanda belə bir cəhətə diqqət yetirmək lazım gəlir ki, o (Molla Nəsrəddin) həm dəlilərlə dəli dilində danışır, həm də özünü ağıl dəryası sayanlar yanında aqıl adam iddiasında bulunmur. Dəlilər arasında özünü dəli kimi aparan Molla Nəsrəddin ağıllı adamın sualına də dəlidən doğru xəbər məntiqi ilə cavab verir: « – Dünyanın ortası haradır? – İndi mən durduğum yer». « – Göydə nə qədər ulduz var? – Mənim eşşəyimin tükü qədər». Özünü ölülyə və dəliliyə vuran Molla Nəsrəddin, heç şübhəsiz, oyun oynayır. Gülmək və güldürmək üçün olan bu oyunda ciddi olmaq, ağıllı adam ədası nümayiş etdirmək Molla Nəsrəddinin yox, onun güldüyü, məsxərəyə qoyduğu dayaz adamların işidir. Bəli, Molla Nəsrəddinin ətrafında

ağıldan dayaz adamlar necə var, o şəkildə görünmək istə-mirlər. Ağılsız adam özünü alim kimi qələmə verir, vücudu üç qəpiyə dəymədiyi halda qazi, vali, hətta padşah mərtə-bəsinə yüksələn adam özünü alicənab şəxs kimi göstərmək istəyir. Heç nə və heç kəs öz yerində olursa, demək, ətraf mühitdə özünü gizlətmək və başqalaşmaq oyunu gedir. Və Molla Nəsrəddin məhz bu oyuna qoşulur. Amma başqa-larından fərqli olaraq, Molla Nəsrəddin alicənab şəxs yox, nanəcib şəxs qiyafəsini seçir və bu qiyafədə görünməyə başlayır. Nanəcib şəxs qiyafəsində görünmək alicənab şəxs qiyafəsində görünənləri məsxərəyə cəlb etməyin əlverişli vasitəsinə çevrilir.

Molla Nəsrəddinin ikiləşmə oyununun dondan-dona, cilddən-cildə girən ətraf mühitə adekvat cavab olduğunu nəzərə alıb «Dəli yığıncağı»nda, ondan əvvəl isə «Ölülər»də bu oyunun hansı şəkildə getdiyinə qısa nəzər salaq. «Ölü-lər»də alicənab şəxs qiyafəsində görünməyin ən böyük us-tası, şübhəsiz, Şeyx Nəsrullahdır. Tək olub, öz-özünə da-nışdığı bir səhnədə Şeyx Nəsrullah kimliyini, hansı məzhəbə qulluq etdiyini açıq-aydın bildirir: «Camaatın qabağında mən özümü naxoşluğa vuranda Şeyx Əhməd həmişə elə bilir ki, mən adamları ələ salıram; amma bu biçarənin heç xə-yalına gələ bilməz ki, mənə mərəzəm çox şiddətli mərəz-dir» (4, 407-408). Şəhvət düşkünü olan Şeyx Nəsrullah öz istəyini vaxt itirmədən, dərhal ona görə həyata keçirə bilir ki, o, özünün Allah adamı olduğuna Hacı Həsənləri tam inandıra bilir. İnam (və qorxu) o qədər dərinidir ki, Şeyxin hər gecə bir qız siğə eləməsinə Hacı Həsənlər «Allah ada-mının savab iş görməsi» kimi qiymətləndirməyə məhkum-

durlar. Şeyx Nəsrullah kimi bir əjdaha ilə hakim və məhkum münasibətində olan, başını itirib qarabasma halları keçirən Hacı Həsənlərin həmin məqamda (yəni İsfahan lotusunun əsarətində olduğu bir vaxtda) alicənab şəxs qiyafəsində görünməsi xeyli çətinləşir. Dona girməyin böyük ustası (Şeyx Nəsrullah) dona girməyin qismən zəif nümayəndələrini vurub sıradan çıxarır. Şeyx Nəsrullah vahiməsi Hacı Həsənlərin bütün paxırının açılmasına səbəb olur. Paradoksal vəziyyət yaranır. İskəndərə lazım olan nəticə (pərdənin götürülməsi və hər şeyin olduğu kimi görünməsi) Şeyx Nəsrullah vasitəsilə mümkün olur.

Oxşar vəziyyətə «Dəli yığıncağı»nda da rast gəlirik. Molla Abbasa lazım olan nəticə (Fazil Məhəmmədlərin paxırının açılması və hər kəsin necə var, o şəkildə görünməsi) Həzrət Əşrəfin dəliləri sağaltmaq oyunu sayəsində mümkün olur. Xalqın dilini bilməyən hakimin xalqın dər-dinə çarə qılmaq oyunu (əslində isə pul qazanmaq məqsədinə xidmət edən bir oyun) Fazil Məhəmmədlərin kürkünə birə salır. Oyun başlanan dəqiqədən Fazil Məhəmmədlərin beynini məşğul edən yalnız və yalnız dəli məsələsi olur. Fazil Məhəmmədlər dəli qardaşların arvadlarını ələ keçirmək tədbirlərini sürətləndirərkən dondan-dona, cilddən-cildə girməyin neçə-neçə səhnəsi ilə qarşılaşırıq. Belə səhnələrdə başqalaşmağın ən başlıca üsulu Allah, peyğəmbər və imam adından danışmaq olur. Pırpız Sonanın «mən imam sahibbəzzəmanı axtarıram», «mən imam sahibbəzzəmana ərə gedəcəyəm» sözlərinin müqabilində Fazil Məhəmməd özünü imamın nümayəndəsi elan edir: «Qızım, mən özüm imamın naibiyəm, mənim sözüüm imamın sözüdü» (4, 534). Fazil

Məhəmməd bu cür sözləri elə-belə demir. Hönkür-hönkür ağlaya-ağlaya deyir. Böyük coşqunluq və bəlağətlə moizə eləmək, arada göz yaşı axıdıb qulaq asanları ehtizaza gətirmək məharətinə görə Fazil Məhəmməd müəyyən qədər Şeyx Nəsrullahı yada salır.

Dəli qardaşların arvadlarına göz dikən başqa mötəbər şəxslər də Fazil Məhəmməd kimi davranıb əsl simalarını möminlik pərdəsi altında gizlədirlər. Qardaşı Sərsəm Heydərin arvadına göz dikən Kərbəlayi Türbətın, qardaşı Həmzad Qurbanın arvadına göz dikən Məkkə Məhəmmədin əlindən təsbeh, dilindən «sübhanallah» kəlməsi düşmür.

Əsl simasını məharətlə gizlədib çirkin əməllərdən çıxan Fazil Məhəmmədlər arasında Molla Abbasın mövqeyinin nədən ibarət olduğunu aydınlaşdırmağa çalışaq.

Qardaşı Fazil Məhəmməd kimi, Molla Abbas da ruhanidir. Amma Fazil Məhəmməddən fərqli olaraq, Allah, peyğəmbər və imam adından danışib ələltindən şəxsi istəklərini həyata keçirmək Molla Abbasın bacarmadığı bir işdir. Fazil Məhəmməddən fərqli olaraq, Molla Abbas xurafatı həqiqət adına beyinlərə yeritməyi vicdanına sığışdırmır. Bu vəziyyətdə ya susmalısan, ya da vicdanın səsinə qulaq asıb öz sözünü deməlisən. Molla Abbas öz sözünü deyə bilirmi? Suala cavab verməmişdən qabaq əli təsbehli və ağzı dualı möminlərin bir-iki sözünü xatırladaq: «And olsun Allaha, şeytan deyir, vur başı-gözü yarılınsın» (4, 540). «And olsun Fatimeyi-Zəhraya, səni bu küçədə yıxıb o qədər ayaqlaram ki, beynin torpağa qarışar!» (4, 541). Bu cür qəzəb və hədə-qorxu müqabilində Molla Abbasın xurafatı xurafat adlandırılıb ondan (xurafatdan) açıq-aşkar şəkildə danışması baş

tutan sevda deyil. Əlac eyhamlarla, atmacalarla danışmağa qalır. Eyhamlarla, atmacalarla danışan Molla Abbas özünü dəliliyə vurmaq yolunu Pırpız Sona dəli olandan sonra seçməli olur. Bu yolu seçməkdə Molla Abbasın bir məqsədi dəli arvadını qorumaqdırsa, bir məqsədi də öz sərbəstliyini təmin etməkdir.

Molla Nəsrəddinin özünü dəliliyə vurması ilə Molla Abbasın özünü dəliliyə vurması arasında oxşarlıq göz qabağındadır. Molla Nəsrəddində olduğu kimi, Molla Abbasda da dəli qiyafəsinə girmək ətraf adamların mötəbər şəxs donuna girməsinə bir cavabdır. Fazil Məhəmmədlər mötəbər şəxs donuna girib ən yuxarı mərtəbələrə can atırlarsa, Molla Abbas da dəli qiyafəsinə girib həyatın dibinə enir, aşağılardan da aşağıda dayanan bir dəstə xəstəyə qoşulur. Dəlilərə qoşulub onlarla birlikdə səfil-sərgərdan küçələri dolaşması Molla Abbasa dəli dilində camaatı bəzi mətləblərdən hali etmək imkanı verir. Molla Abbasın camaata dedikləri, təbii ki, möminlər arasında qəzəblə qarşılır. Möminlərdən Hacı Mədinə adlı biri deyir: «...bu babi oğlu babi dünən küçədə camaatı başına yığıb, həzrətin tuman bağına lağ eliyir ki, guya nəüzibillah, həzrət eşiyə çıxanda tuman bağını tapşırırdı sarbanına. Və çün tuman bağı da xeyli qiymətli imiş, onun üçün də sarbanın gözü düşür tuman bağına və küffarın qoşunu həzrəti şəhadətə yetirəndən sonra, sarban gəlir haman tuman bağını həzrətin tumanından çıxartsın, həzrət əvvəl sağ əlini, sonra sol əlini qoyur tuman bağının üstə, amma o haramzada həzrətin əllərini kəsib, tuman bağını qəsb eləyir» (4, 541). Həzrətin tuman bağına aid lağlağı sözləri ruhani qiyafəsində məscid minbərindən söyləmək ağıla

sıgmayan bir işdir. Dəli qiyafəsində isə nə istəsən, danışa bilərsən. Məsciddə gülmək şeytan əməli sayıldığı halda, küçə-bacada qarnın yırtılanacan gülə bilərsən. Özün ruhani ola-ola baş ruhani Fazil Məhəmmədin moizəsinə şəkk eləmək nəticədə «səngsar» (daş-qalaq) olmaq deməkdir. Dəli qiyafəsində isə Fazil Məhəmmədin qabağında mayallaq aş, onun moizəsinə öz münasibətini bu yolla bildirə bilərsən. Fazil Məhəmmədin imamın ilahi qüdrətinə həsr olunan və özünün şəxsi istəyinə yönələn son moizələrindən biri belədir: «...həzrət sahibül-əsr vəzzəman cümə günü Qaf dağının dalından min övladı ilə düşmənin qabağına davaya çıxıb, elani-müharibə edəcək... həzrətin ümmətinin törəyib artmağına böyük zərurət müşahidə olunur... Bu vilayətdə olan dəli kişilərin övrətləri bir surətdə ki... ərlərindən boş və azaddırlar, gərək öz ərlərinin qardaşlarına siğə olub, bu kəcavələrə əyləşsinlər, həzrətin ziyarətinə müşərrəf olsunlar. Zəmani ki, həmin dəli kişilərin övrətləri öz dəli ərlərinin qardaşlarına siğə oldular, xudavəndə – zülcəlalın qüdrəti ilə bu övrətlərdən (*dəlilərin üç övrətinə işarə edir*) yetmiş günün ərzində yetmiş min övlad ərsəyə gələcək və bunlar o büzüğüvarın köməyinə gedəcəklər» (4, 551-552). Ağı üstündə olanların hamısı bu moizəyə huş-guşla qulaq asır və Fazil Məhəmmədin buyruğuna əməl edilməsini müqəddəs borc bilir. Fazil Məhəmmədin dediklərinə Quran ayəsi kimi baxanlar arasında dəlilərin arvadları da var. Həmin arvadlar Fazil Məhəmmədin sözü tamama yetməmiş – siğə mərasimini gözləmədən kəcavələrə tərəf cumurlar. Yəni «istədiyin yar idi, yetirdi Pərvərdigar» mənzərəsinin şahidi oluruq. Başa düşürük ki, öz qayınlarına siğə olunmaq buyruğu dəli

arvadlarının canına yağ kimi yayılır. Siğə məsələsi dəli arvadlarının o qədər ürəyincədir ki, hətta balalarının sahibsiz qalması belə onları (məsələn, Həmzad Qurbanın arvadı Səkinəni) yolundan saxlaya bilmir.

Həzrətin min övlad ilə düşmən qabağına davaya çıxmasına, öz dəli ərlərinin qardaşlarına siğə olunan üç arvad-dan yetmiş gün ərzində yetmiş min övlad ərsəyə gələcəyinə qah-qah çəkib gülən yalnız Molla Abbas və onun dəli yoldaşlarıdır.

Bəs dəli arvadlarının öz qayınlarına siğə olunması oyununa Pırpız Sonanın münasibəti necədir? Bu oyunda Fazil Məhəmməd əsas niyyətinə – Pırpız Sonanı öz caynağına keçirmək istəyinə çatdı bilirmi?

Fazil Məhəmməd deyir: «Bəli, məlumdur ki, bu vilayətdə hamıdan artıq dəliliyi ilə şöhrət qazanan mənim bədbəxt bəradərim dəli Molla Abdasıdır ki, onun biçarə övrəti Pırpız Sonanı həzrətin ziyarətəgahına aparmaq zəhməti mənim öhdəmə mühəvvəl olunubdu... Daxil olsun kəcavəyə qol-qıçı açıq, mömün bəndələrin nəzərində küçə və bazarda dolanan Pırpız Sona». (4, 556). Fazil Məhəmmədin və başqa möminlərin gözləmədiyi bir vəziyyət yaranır – Pırpız Sona kəcavəyə tərəf getmir və bu azmış kimi dəhşətli sözlər deyir: «Molla Abbas, qorxuram! Molla Abbas, məni tut, mən qorxuram! Molla Abbas, o arvadlar ki, öz ərlərini tullayıb, ərlərinin qardaşlarına qoşulub gedirlər, o arvadların ucundan qorxuram dünya və aləm dağıla, külli-kufan ola. Molla Abbas, qorxuram ulduzlar yerə tökülə. Vay, nələr gördüm, Molla Abbas!» (4, 556). Əsər boyu davam edən ağıllı və dəli qarşılaşması bu səhnədə özünün ən təsirli nöqtəsinə çatır. Bu

səhnə bir daha göstərir ki, ağıllı və dəli qarşılaşmasını müəlif vələdüzzinalıqla sadədilliyin, riyakarlıqla riyasızlığın, idbar güclə bədbəxt gücsüzlüyün qarşılaşması kimi təqdim edir. Bəli, səfil-sərgərdan kökə düşüb küçələri dolaşan Pırpız Sonalar arxasız-köməksiz, bədbəxt adamlardır. Amma onlar hər cür rahatlıqlarını itirsələr də, adamlıqlarını itirməyiblər. Molla Abbas adamlıqlarını itirib, hər cür əxlaqsızlığı özlərinə rəva bilən Fazil Məhəmmədlər arasında olmaqdan, riyakarlıq nədir bilməyən Cinni Mustafalar arasında olmağı daha şərəfli yol hesab edir. Molla Abbas Fazil Məhəmmədin kəcavəsinə tərəf getməyən Pırpız Sonaya deyir: «İndi ki getmədin, getmə, qoy o ...qayın-baldızlar əyləşsinslər kəcavələrə və yetmiş günün ərzində həzrətin qoşunundan ötəri yetmiş min övlad əmələ gətirsinslər və həzrətin düşməni səğərin dib-bucağına vasil eləsinlər. Gedək biz də öz yoldaşlarımızın içində qalaq. Doğrudur, onlar həzrətin zühuruna inanmırlar, həzrətin zühurunda mayallaq aşırırlar, amma heç olmasa, səni də çimdikləmirlər» (4, 557). Pırpız Sonanı hər fürsət düşdükcə çimdikləyən, ona canavar iştahası ilə tamah salan, əlbəttə, Fazil Məhəmməd və onun mömin yoldaşlarıdır. Amma burada bir suala da cavab vermək lazım gəlir: dəli qardaşların arvadlarını siğə eləmək həzrətin ziyarətinə gedənlərin hamısını aiddir? Xeyr, hamısına aid deyil. Sadəcə olaraq, möminlərdən dördü – Fazil Məhəmməd, Hacı Bağdad, Kərbəlayı Türbət və Məkkə Məhəmməd dəli qardaşların arvadlarını siğə eləmək məsələsini ziyarət fürsətindən istifadə etməklə həyata keçirmək istəyir. Siğə məsələsi baş tutmasa belə kəcavə yola düşməli və həzrəti ziyarət etmək kimi müqəddəs vəzifə yerinə yetirilməlidir. Və bu

səhnədə müəllifin bir niyyəti qardaş arvadına göz dikənlərin mənəviyyatsızlığını diqqətə çatdırmaqdırsa, bir niyyəti də amorallığın anormallığa, anormallığın amorallığa qatışıb gülməli və ağlamalı bir vəziyyət yaratdığını göstərməkdir. Bu niyyətlə müəllif xatırladığımız detallarla yanaşı, Çavuşun bir xurcun insan sümüyünü həzrətin türbəsinə aparması detalından da istifadə edir. Doktor Lalbyuz ata yüklənmiş bir xurcun insan sümüyünü görüb təəccüb içində gözləri bərələ qalanda Çavuş Ələfələh sümük əməliyyatının hansı dərin mənalar daşdığını belə izah edir: «Cənab həkim, bu sümüklər cənnət-məkan atamın sümükləridi... Bu sümükləri aparıram ətabəti-aliyata həzrətin türbəti-mübarəklərinə tapşırım» (4, 554). Əzizlərinin sür-sümüyünü aparıb həzrətin qəbri yanında dəfn etməkdə Çavuş Ələfələhlərin əsas niyyəti, yəqin ki, əsl mömin olduqlarını nümayiş etdirməkdir. Amma bu möminlik o qədər əndazədən çıxır ki, Ələfələhlərin dəli olduqlarına doktor Lalbyuzun zərrə qədər şübhəsi qalmır.

Şəhər hakimi Həzrət Əşrəf kimi, doktor Lalbyuz da bədii funksiyaca «Ölülər»dəki Şeyx Nəsrullaha bir az oxşar obrazdır. Şeyx Nəsrullahın ölü diriltmək sərgüzəşti «diri ölülər»lə həqiqi ölülərin müqayisəsinə necə kömək edirsə, doktor Lalbyuzun da dəli sağaltmaq sərgüzəşti «ağıllı dəlilər»lə həqiqi dəlilərin müqayisəsinə elə kömək edir. Və müqayisədə doktor Lalbyuzun gəldiyi qənaət (Fazil Məhəmmədlərin ağıldan kənar hərəkətlər etməsi barədə qənaət) son nəticədə oxucu və tamaşaçı qənaətinə də çevrilir. Bu qənaətə əsərin lap axırında Molla Abbasın sözləri ilə nöqtə qoyulur. Molla Abbas ziyarətə yola düşənləri nəzərdə tutub

deyir: «...indi mən həzrət sahibül-əsr vəzzəmanın xidmətinə müşərrəf olan bu camaatın hərəkətinə diqqət ilə tamaşa edib deyirəm: Vallah və billah, biz «dəli yığıncağına» düşmüşük» (4, 557). Deməli, «dəli yığıncağı» dedikdə əsərdə daha çox «ağıllı dəlilər» nəzərdə tutulur. O ki, qaldı əsl dəlilərə, onlar «ağıllı dəlilər»i daha yaxından tanıtmaqda əvəzsiz rol oynayır.

Maraqlıdır ki, Molla Abbas ikiləşdiyi kimi, həqiqi dəlilər də ikiləşirlər. Molla Abbas idrak sahibi ola-ola dəlilik donuna girdiyi kimi, həqiqi dəlilər də ən həlledici məqamlarda «ağıllı» və vicdan nümayiş etdirirlər. «Ağıllı dəlilər»in ağıldan kənar hərəkətlərinə Molla Abbasla bir yerdə qah-qah çəkib gülmək və qardaş arvadlarını siğə eləmək əxlaqsızlığına Molla Abbasla bir yerdə ağıllıq həqiqi dəlilərin «ağıllı» və əxlaq nümayiş etdirməsinin səciyyəvi ifadəsidir. Əlbəttə, Molla Abbas və həqiqi dəlilərin ikiləşməyi Fazil Məhəmmədlərin ikiləşməyindən fərqli mahiyyət daşıyır. Fazil Məhəmmədlərin ikiləşməyi üzde bir cür, əməldə başqa cür olmaq təzahürüdür və bu ikiləşməyin mayası riyakarlıqdan yoğrulub. Molla Abbas və həqiqi dəlilərin isə riyakarlığından, üzde bir cür, əməldə başqa cür olmasından söhbət belə gedə bilməz. Dəli ona görə dəlidir ki, o, riya nədir, yalan nədir – bilmir və onun sözündə, əməlində boya deyilən şeydən əsər-əlamət belə olmur. Molla Abbasa gəlincə, bir daha qeyd olunmalıdır ki, ruhani libasını bir kənara atıb, dəli libası geyməkdə onun bir niyyəti də əyri əməldən və saxta sözdən qaçmaqdır. Əyri əməl və saxta sözdən qaçıb dəlilər içində pənah tapmaqla Molla Abbas ağıllı və dəli çərçivələrini dağıdıb tökür, oxucu və tamaşaçını doktor

Lalbyuzun cavab axtardığı «ağıllı kimdir, dəli kim?» sualı qarşısında qoyur.

Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, ağıllı və dəli yerdəyişməsi, yəni ağıllının dəli, dəlinin də ağıllı yerində görünməsi C.Məmmədquluzadənin Sovet dövründə qələmə aldığı başqa pyesində – «Ər» komediyasında da özünü qabarıq şəkildə göstərir. Amma biz həmin əsərə ayrıca toxunmağı başqa bir vaxta, başqa bir yazıya saxlayıb, «Ölülər» və «Dəli yığıncağı» ilə bağlı fikirlərimizi yekunlaşdırmaq istəyirik.

Yekun olaraq bildiririk ki, «Ölülər» və «Dəli yığıncağı» tragikomediyalarında obrazın ikiləşməsi xalq gülüş mədəniyyətində obrazın ikiləşməsi ilə yaxından səsləşir. Səsləşmə, hər şeydən qabaq, baş qəhrəmanların Molla Nəsrəddinsayaq davranmasında özünü göstərir. Molla Nəsrəddin kimi hərəkət edərək Kefli İskəndər «diri ölülər» arasında ölü qiyafəsini, Molla Abbas isə «ağıllı dəlilər» arasında dəli qiyafəsini seçməli olur. İdrak sahibinin ölü və dəli kimi davranması dondan-dona girən, neçə-neçə sifəti olan ətraf mühitin iç üzünü açmağa, düşüncə adamı ilə kütlə arasındakı münasibətlərin gülməli və ağlamalı cəhətlərinin dərinliklərinə enməyə yaxından kömək edir.

QAYNAQLAR

1. Anar. Anlamaq dərdi. Adamın adamı. Bakı, Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1977, s.188-220
2. Həbibbəyli İ. Böyük demokrat yazıçı Cəlil Məmmədquluzadə. Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, I c. Naxçıvan, Əcəmi, 2009, s.3-39

3. Quliyev Q. Gülən faciə və ağlayan komediya:
Şekspir və Məmmədquluzadə. 1-ci məqalə. “Azərbaycan”
jurnalı, 2008, № 7, s.135-158

4. Məmmədquluzadə C. Seçilmiş əsərləri. 2 cildə, I c.
Naxçıvan, Əcəmi, 2009

II BÖLMƏ. ƏDƏBİYYATŞÜNASLAR

DÜNƏNİN, BU GÜNÜN VƏ SABAHIN ƏDƏBİYYATŞÜNASI

...80 illiyi münasibətilə Məmməd Cəfər müəllimdən müsahibə götürmək istəyirdim. Hansı suallar ətrafında söhbət aparmaq istədiyimi qabaqcadan özünə bildirdim. «Müsahibəni neynirsən, yazmaq vacibdisə, götür bir şey yaz», – dedi. Tənqidimizin inkişaf yolu, bu yolda qarşıya çıxan çətinliklər, ədəbiyyatımızın keçmiş və bu günü, yaradıcılığın psixologiyası və s. məsələlər barədə suallara Məmməd Cəfər müəllim niyə cavab vermək istəmədi, doğrusu, bir şey anlamadım. Əlində vacib yazısını vardı, suallarını xoşuna gəlmədi, – soruşmadım. Kitabxanaya gedib görkəmli ədəbiyyatşünasın əsərlərini bir daha nəzərdən keçirdim və Məmməd Cəfər müəllimin müsahibədən imtina etməsinin başlıca səbəbini anladım: məni düşündürən suallara o, öz əsərlərində yeri gəldikcə toxunmuşdu. Düşündüm ki, Məmməd Cəfər müəllimlə söhbəti onun qiymətli vaxtını almadan elə əsərləri vasitəsilə oxu zalında da aparmaq mümkün imiş.

Onu da deyim ki, Məmməd Cəfər müəllimlə xəyali söhbət zamanı mən ədəbi tənqidimizin yaxın keçmişinə bir az nihilistcəsinə yanaşan bir qələm dostumun da mövqeyini nəzərə aldım. Qələm dostum mənim oponentim kimi söhbətin üçüncü iştirakçısı oldu və mən Məmməd Cəfər müəllimin yaradıcılığı əsasında onun (nihilist dostumun) suallarına da cavab axtardım.

M.Cəfər yaradıcılığa 30-cu illərdən başlayıb. İlk mətbu əsəri – Gertsen haqqında yazdığı məqalə 37-ci ilə təsadüf edir. 30-cu illərdə o, hələ ədəbi-mədəni hadisələrin mərkəzində olmasa da, hər halda həmin dövrün ağır-acılarını dərinlən duyub. Məni düşündürən suallardan biri bu idi ki, Məmməd Cəfər həmin illərin hadisələrini necə xatırlayır və necə qiymətləndirir? Suala cavab axtardım, aydın oldu ki, 30-cu illər M.Cəfərin nəzərində, ilk növbədə, repressiyaya məruz qalan ziyalılarımızın yaşayıb-yaratdığı bir dövr deməkdir. Günahsız qurbanlardan Hacıbaba Nəzərli və Əli Nazim M.Cəfərin müəllimləri olublar, Pedaqoji İnstitutda ona dərs deyiblər. M.Cəfər, «Xatirat»ında H.Nəzərlinin rəhbərliyi ilə Volter haqqında diplom işi yazdığını, Ə.Nazimdən həmin işlə bağlı məsləhətlər aldığını xoş bir təəsüratla yada salır (Y.Qarayevin M.Cəfərə həsr etdiyi «Bir ömrün işıqları» oçerkində «Xatirat» barədə daha ətraflı məlumat almaq olur). Bu xatirələrdə M.Cəfərin şəxsiyyəti və yaradıcılığı üçün səciyyəvi olan iki cəhət xüsusilə diqqəti cəlb edir. Birinci cəhət budur ki, M.Cəfər fəlsəfi-estetik irsə ciddi maraq göstərib. «Volter, Russo, Didro, Lamerti, Helvesti – bu adlar bir müddət gələcək mütəfəkkir ruhlu münəqqidin ilk eşqi, ilk gənclik və tələbəklik məhəbbəti idi... Məmməd Cəfərin klassik ədəbi-fəlsəfi fikrə böyük maraq və məhəbbətinin qüvvətlənməsindəki yeni mərhələ rus inqilabçı-demokratlarının adı ilə bağlıdır» (Y.Qarayev). Klassik ədəbi-fəlsəfi fikrə böyük maraq və məhəbbət M.Cəfərin «filosof-tənqidçi» (S.Vurğun) kimi yetişməsində az rol oynamayıb.

H.Nəzərli və Ə.Nazimlə bağlı xatirələrdə ikinci səciyəvi cəhət odur ki, M.Cəfər öz sələflərinə son dərəcə böyük ehtiramla yanaşır. Əlbəttə, bu ehtiram, bu sələf-xələf, müəllim-tələbə münasibəti təkcə H.Nəzərli və Ə.Nazim barədəki qeydlərlə məhdudlaşmır. M.Cəfər 20-30-cu illər ədəbi prosesində mühüm rol oynamış Ə.Abid, H.Zeynallı, M.Quliyev, M.Ələkbərli və başqalarından bəhs etdiyi məqamlarda da tənqidçilərin yaradıcılığını dövrlə qırılmaz əlaqədə götürür, bütövlükdə şəxsiyyətə pərəstiş dövründə ayrı-ayrı fərdlərin qüsurlarından daha çox, sosial-siyasi şəraitin qeyri-sağlamlığından danışmağı vacib sayır: «Unutmaq olmaz ki, bir neçə il bundan qabaq (Stalinin ölümündən əvvəlki dövr nəzərdə tutulur – M.K.) şəxsi rəylərə əsaslanan prinsipsiz «diplomatik münasibətlər» də bizim sovet tənqidinə çox zərər vermişdir. O zaman tənqid üçün xüsusi ölçü müəyyən edən adamlar tapılırdı: «Bir az tərif, bir az tənqid...» Bu ölçüdən gözlənilən məqsəd bu idi ki, bu gün həqiqətən tərifə layiq olan sənətkar sabah filan şəxsin gözündən düşə bilər və ya əksinə. Bu gün haqlı olaraq tənqid olunan yazıçı, sabah haman şəxsin gözünə yaxşı görünə bilər... Bu «özünü qorumaq» əhvali-ruhiyyəsi tənqiddə münasibətdə şəxsiyyətə pərəstiş hallarının ən pis bir nümunəsi idi. Bu münasibətlərin nəticəsində tənqidçi həqiqi sənətkara və sənətə olan odlu məhəbbətini də gizlətməyə məcbur olurdu. Sənət əsərinin düzgün tərfi də pis qarşılanırdı, düzgün tənqidi də».

Opponentimin – qələm dostumun səsinə eşidirəm: *«Sağlam olmayan bir şəraitdə ayrı-ayrı tənqidçilər, ümumiyyətlə, sənət adamları fədailik göstərüb həqiqəti uca səslə söyləyə bilməzdilərimi? Şəxsiyyətə pərəstiş dövrünün ədəbi-*

mədəni mühitindən danışanda ayrı-ayrı sənət adamlarının şəraitə uyğunlaşmasına bəraət qazandırmaq yersizdir».

Əlbəttə, bu cür düşünmək dünənin ağrı-acısını daxilən duymamaqdan irəli gəlir. Axı stalinizm qurbanlarının çoxu (mən 37-ci ildən əvvəl və sonra, dustaqxanalarda yox, öz evində dünyayla vidalaşan C.Məmmədquluzadə, C.Cabbarlı və b. sənət xadimlərimizi də nəzərdə tuturam) öz ləyaqətlərini qoruyan (və deməli, fədailik edən) adamlar idilər. İndi oturub fikirləşəndə heyrtlənməmək olmur: adamda sənət eşqi nə qədər güclü olmalıdır ki, hər saat öldürülmək qisməti ilə üzləşəcəyin bir şəraitdə:

Tərlansan, göydən enməzsən,
Torpaqlarda sürünməzsən.
Mən dönsəm də, sən dönməzsən,
Yaşa, könül, yaşa, könül–

(M.Müşfiq)

misraları üstündə köklənə biləsən, «bu günü və bu günün parlaq sabahını əks etdirən sağlam romantika»lı (M.Cəfər) şair ola biləsən.

30-cu illərdə gedən getdi, öldürülən öldürüldü... Bəs qalanlar? Təqib, təhqir, sıxıntı, qorxu, vahimə sağ qalanları (söhbət istedadlı, namuslu adamlardan gedir) əzdi, mənən yaraladı, xəstələndirdi, ancaq onların sözünü, səsini tam boğa bilmədi.

Bədii don geydirilmiş Yalan söz ədəbiyyat deyil. Bədii olmayan Doğru söz də ədəbiyyat deyil. Bunlar öz yerində. Amma dediyin sözə görə «millətçi» adlandırılıb məhv olu-

nacağın bir şəraitdə öz poeziyanla, dolayı şəkildə də olsa, irticaya qarşı çıxmaq, xalqı öz kökündən ayırıb buyruq quluna döndərməyə çalışan siyasi rejimə nifrətini gizlətməmək, daha konkret desəm, Cənubi Azərbaycanda yurddaşlara divan tutulmasını xalqın faciəsi kimi ümumiləşdirmək, əziz dost, sənə asan gəlməsin:

Nədir o dar ağacları, de, kimlərdir asılan?
Oyuncaqmı gəlir sənə vətənimin haqq səsi?
Dayan! Dayan! Oyaq gəzir hər ürəkdə bir aslan,
Boğazından yapışacaq onun qadir pəncəsi,
Oyuncaqmı gəlir sənə vətənimin haqq səsi?
(S.Vurğun)

Poeziyanın bu haqq səsinə M.Cəfər biganə qala bilməzdi: «Uzun zamanlardan bəri İran mürtəceləri Cənubi azərbaycanlıları öz tərəflərinə, irtica cəbhəsinə çəkmək istəmiş, lakin həmişə bunun əksini görmüş, azərbaycanlıları özlərinə qarşı çevirmişlər... Deyirlər ki, indi İran mürtəceləri Cənubi azərbaycanlıları «pərkəndari azadə» adlandırırlar. Yəni yola gəlməyən üsyançı, inqilabçı xalq. Deyəsən, bu cənablar nəhayət başa düşmüşlər ki, azərbaycanlılar nə «monqoldan dönmə»..., nə «farsdan dönmə»dirlər. Buna görə də açıqdan-açığa kütləvi qırğın, talan və milləti məhv etmək siyasətinə keçmişlər. S.Vurğunun şeirində bu alçaq, vəhşi, barbar qırğınlara, talanlara qarşı xalqın münasibəti çox aydın və parlaq şəkildə ifadə edilmişdir». Bu sözlərdə, təbii ki, İran irticasına daxili nifrət var. Amma bununla

bərabər həmin sözlərdə stalinçi siyasətə də bir eyham yoxdurmu? Əlbəttə, var.

Bəli, həm ədəbiyyatda, həm də tənqiddə Doğru söz məhz dolayı yolla çatdırılırdı. Şəxsiyyətə pərəstiş illərində həyat həqiqəti barədə namuslu söz demək istəyən yazıçı bu gündən daha çox tarixi keçmişə üz tutduğu kimi, istedadlı tənqidçi də sənətə dair fikirlərini bir çox hallarda klassik irs əsasında ifadə etməli olurdu.

İstər klassik irsdən, istərsə də müasir ədəbi prosesdən bəhs edərkən M.Cəfər mübahisə doğuran məsələlər üzərində xüsusi dayanır, ədəbi-nəzəri fikirdə ortaya çıxmış dolaşılığa bir aydınlıq gətirməyə çalışırdı. Məlumdur ki, 20-30-cu illərlə müqayisədə 40-cı, 50-ci illərdə klassik irsə inkarçı münasibət xeyli azalmışdı. Lakin ayrı-ayrı klassiklər barədə yürüdülmən bir sıra birtərəfli mülahizələr məqalədən-məqaləyə, kitabdan-kitaba keçərək ədəbi fikirdə öz yerini möhkəmləndirməkdə idi. Belə mülahizələrdən biri Füzulidə eşq məsələsi ilə bağlı idi. M.Cəfər Füzuli barədə silsilə məqalələr yazdı, Füzulinin yaradıcılığı timsalında klassik poeziyamızda geniş yer tutan məhəbbət lirikasının mahiyyətini aydınlaşdırdı: «Füzuli sevir» – Füzuli düşünür deməkdir. Aşiq Füzuli ilə mütəfəkkir Füzuli ancaq bir vəhdət halında alındığı zaman onu duymaq olur. Füzuli başqa cür dərk edilə bilməz.... Bu xüsusiyyət təkcə Füzuliyə aid olmayıb bütünlüklə bizim klassik poeziyamıza da aiddir».

M.Cəfərin Füzuli ilə bağlı tədqiqatlarının metodoloji əhəmiyyəti onda idi ki, bu araşdırmalar klassik irsə münasibətdə bir sıra ifrat meyllərin qarşısını almağa kömək edirdi. «Füzuli sufidir». «Füzulidə sufizmdən əsər-əlamət yox-

dur». Bu cür mülahizələrin hər biri M.Cəfərə mübahisəli görünürdü və o, məsələyə daha elmi qiymət vermək üçün sufizmin öz mahiyyəti üzərində dayanır və həmin dini-fəlsəfi cərəyanın klassik poeziyadakı mütərəqqi mövqeyini nəzərə çatdırırdı. Yeri gəlmişkən deyim ki, M.Cəfər orta əsrlər poeziyamızın mübahisəli problemləri ətrafında araşdırmalarını sonrakı illərdə də davam etdirdi, nəticədə «Nizaminin fikir dünyası» kimi qiymətli monoqrafiya meydana çıxdı. Monoqrafiyanın dəyəri, ilk növbədə, Nizami yaradıcılığının fəlsəfi-estetik qaynaqlarını (o cümlədən şairi sufizmə bağlayan telləri) üzə çıxarmaqda idi.

20-30-cu illərdə olduğu kimi, 40-50-ci illərdə də «yeni» həyat və «yeni» insanı əks etdirən bir ədəbiyyatın üstünlüyünü əsaslandırmaq sovet tənqidi üçün başlıca ideoloji istiqamət idi. Bu tendensiyaya uyğun olaraq tənqidçilər: «yazıçı insanın xoşbəxtliyi üçün hər cür şərait yaradan sovet cəmiyyətinin təsdiqini başlıca pafos kimi götürməlidir», «bizdə şəxsiyyətlə cəmiyyət arasında heç bir ziddiyyət olmadığından bədii konflikt yeniliklə köhnəliyin qalıqları arasında qurulmalıdır», «keçmiş ədəbi təcrübədə rast gəldiyimiz əzabkeşlərdən fərqli olaraq müasir qəhrəman qurub-yaradan, köhnəliyə qalib gələn insanın ümumiləşdirilmiş surəti olmalıdır» və s. mülahizələrlə çıxış edirdilər.

Qələm dostum sözümü kəsir: «*Belə mülahizələrə M. Cəfərin də bəzi məqalələrində rast gəlmək olar*».

Səbrin olsun, heç kəs (eləcə də M.Cəfər özü) inkar etmir ki, sosialist realizmi ilə əlaqədar bir çox məsələlərə bugünkü baxış dünənkindən fərqlənir. M.Cəfər tənqidinə də, təbii ki, tarixi baxımdan yanaşmaq lazımdır. Nəzərə alın-

malıdır ki, M.Cəfərin sosialist realizmi problemlərinə həsr olunmuş ayrı-ayrı məqalələri (məsələn, «Ədəbiyyatda müsbət qəhrəman») yazıldığı dövrün (1954) ümumi nəzəri meyllərindən heç də tamam uzaqlaşa bilməzdi. M.Cəfərin (eyni zamanda M.Arif, C.Cəfərov və b. görkəmli tənqidçilərin) indi mübahisəli görünən bəzi qənaətləri, necə deyərlər, xalis ədəbiyyat məsələlərindən daha artıq cəmiyyət məsələləri ilə bağlı idi və bir çox hallarda cəmiyyətin işıqlı sabahına inam hissindən irəli gəlirdi. Deyək ki, «sovet ədəbiyyatında təsdiq pafosu aparıcı yer tutmalıdır» mülahizəsini hamı kimi həmin bu istedadlı tənqidçilər də söyləyirdilər. Çünki yaşadıkları cəmiyyətin xoş gələcəyinə şübhə etmirdilər. Amma bununla bərabər, namuslu tənqidçilər yuxarıdan gəlmə hazır tələblərə uyğunlaşmaq yolu da tutmurdular. Yuxarıdan gəlmə modellərdən yox, ədəbiyyatın öz axar-baxarından çıxış etməyin nəticəsi idi ki, 50-ci illərdə Azərbaycan ədəbi fikri az qala unudulmuş bir məsələni – «romantika ədəbiyyatın mühüm keyfiyyətlərindən biridir» həqiqətini müdafiəyə qalxdı. Romantika, romantizm barədə ən dəyərli tədqiqatların müəllifləri sırasında M.Cəfər xüsusi fərqləndi.

50-ci illər Azərbaycan tənqidi inqilabi romantikaya münasibətdə M.Qorki və S.Vurğunun qənaətlərini davam və inkişaf etdirirdi. Lakin istedadlı tənqidçilərdən heç biri, eləcə də M.Cəfər sovet ədəbiyyatındakı romantik üslub istiqamətini klassik romantizmə qarşı qoymurdu. Əksinə, qabaqcıl tənqid, ilk növbədə, onunla seçilirdi ki, klassik irsdən öyrənməyi, ümumi axında fərdi üslub axtarışları ilə fərqlənməyi yazıçı üçün zəruri yaradıcılıq şərti sayırdı. Fərdi üslub axtarışı isə, əziz dost, sənə xırda məsələ kimi gö-

rünməsin. Öz səsində, öz yaşantılarına sadıq qalan sənətkar, təbii ki, yalnız «hər şeyə qadir» insanı təsvirlə məhdudlaşmır, düşünən, əzab çəkən, suallar qarşısında qalan canlı məxluqu da qələmə alır. S.Vurğun romantikanı yalnız sovet həyatını tərənnüm, «yenilməz» sovet adamını əks etdirmə vasitəsi kimi qəbul etsəydi, «İnsan»ı yazardımı, «qalib gələcəkmi cahanda kamal?» sualı qarşısında qalan filosof Şahbaz obrazına müraciət edərdimi? M.Cəfər romantikanı yalnız tərənnüm və təsdiq vasitəsi kimi götürsəydi, «İnsan»ı amansız hücumlardan qoruyan «Ünvansız məktub» məqaləsini yazardımı?

M.Cəfərin klassik irsə müraciəti romantizmlə məhdudlaşmır. «M.F.Axundovun ədəbi-nəzəri görüşləri», «Mütəfəkkirin şəxsiyyəti» (M.F.Axundov haqqında), «Cəlil Məmmədquluzadə», «Hünərvər şair» (M.Ə.Sabir haqqında) və s. məqalələrində M.Cəfər ardıcıl olaraq klassik realizm ənənələrinə də toxunur. M.Cəfərin romantizm haqqındakı tədqiqatlarında gördüyümüz mühüm bir keyfiyyət (sənətkarın ideya-fəlsəfi axtarışlarının, ictimai fikir tariximizdəki mövqeyinin təhlilini bədii üslubun açılışına yönəltmək keyfiyyəti) onun realist sənətlə bağlı araşdırmalarında da əsas meyara çevrilir. Mövcud sosial şəraiti inkar edən, ona gülən realist sənətkarın ideali, tənqidçinin fikrincə, üzdə yox, dərinədə axtarılmalıdır, müəllif mövqeyinin gizlinliyi satirik ədəbiyyatın qüsuru yox, özünəməxsus cəhəti sayılmalıdır.

Qələm dostumun səsini eşidirəm: *«Bizim klassik realistlər mənfiliklərdən daha çox yazıblar. Amma dünya ədəbiyyatında satirik yazıçının müsbət obrazlar yaratması faktları heç də az deyil».*

Nədən yazıb-yazmaması sənətkarın öz işidir, bu, fərdi üslubla bağlı məsələdir. Əsas məsələ yazılanın Doğru olub-olmamasıdır. Bizim klassik realistlərin yaradıcılığında həyatın canlı təsviri ilə rastlaşırıq. Daha çox mənfiliklərdən yazmaq məsələsinə gəlincə isə M.Cəfərin aşağıdakı sözlərini xatırlatmaq istəyirəm: «Bəzən belə sözlər eşidirsən ki, guya Cəlil Məmmədquluzadə mənsub olduğu cəmiyyətin daha çox nöqsanlarından yazmaqla... müsbət cəhətlərə az fikir vermişdir. Belə düşünənlər çox şeyi unudurlar, onu da unudurlar ki, axı ədibin ən böyük məqsədlərindən biri zəhmətkeş xalqı bədii ədəbiyyatın köməyi ilə yenidən tərbiyə etmək, həm də mübariz, üsyankar ruhda tərbiyə etmək idi. Belə olduğu halda... dostunu, düşməni yaxşı tanımayan, zülmə hədsiz dözümlülük göstərən Novruzəliləri onların yazıçısı olan Cəlil Məmmədquluzadə necə tənqid etməyə bilərdi?» Novruzəliləri tənqid etməyə (daha doğrusu, Novruzəlilərin miskinliyini təsvir etməyə) Mirzə Cəlilin ərki və haqqı çatırdı. Ona görə ki, «Azərbaycanın böyük siyasi xadimi» (M.Cəfərin ifadəsidir) öncə Novruzəlilərin düşmənlərinə qarşı çıxırdı. Mirzə Cəlil heç də bir para «millət qəhrəmanları» kimi xalqı zillətə salan mürtəcə siyasi rejimə mədhiyələr oxumurdu. Əksinə, xalqın miskin hala düşməsinin başlıca səbəblərindən birini siyasi müstəqilliyin olmasında görürdü.

Dostum söhbətə qarışır: «*C.Məmmədquluzadənin yaşayıb-yaratdığı dövrdə elin, obanın başında duran ləyaqətli xanlar, bəylər az olmayıb. Amma böyük yazıçı onları həmişə mənfəi planda təsvir edib. Tənqidi realizm nümunələrindəki mənfəi xan, bəy obrazlarını ədəbiyyatşünasların qanuna-*

uyğun ədəbi fakt sayması sənətə düşmən siniflər prizmasından baxmağın nəticəsi deyilmi?»

Əvvəla, C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında «mənfi» xan, bəy surətlərindən danışmaq o qədər də yerinə düşmür. Novruzəli mənfi obraz olmadığı kimi, Qurbanəli bəyi də mənfi obraz adlandırmaq olmur. Çünki Qurbanəli bəy də Novruzəli qədər acınacaqlı adamdır. O ki qaldı «düşmən siniflər» məsələsinə, doğrudur, ədəbiyyatşünaslığımızda klasik irsə (yazıçıların özlərinə və qəhrəmanlarına) sinfi münasibətlər mövqeyindən yanaşmaq kimi ifratçılığa yuvarlanmaq halları olub. Amma M.Cəfərin C.Məmmədquluzadə yaradıcılığına dair araşdırmalarında bu ifrat meylə rast gəlmirik. M.Cəfərin C.Məmmədquluzadə barədə yazdıqlarında belə bir fikir əsasdır ki, böyük yazıçı xalqı Novruzəlisi və Qurbanəli bəyi ilə birgə götürür. Mirzə Cəlil həm Novruzəlini, həm də Qurbanəli bəyi eyni amal naminə qələmə alır: xalqı oyatmaq və onu mənəvi-siyasi birliyə səsləmək.

Ədəbi-elmi fəaliyyətində M.Cəfərin bir məqsədi də gənc nəslin yetişdirilməsi, tədris və təlimin keyfiyyətinin yüksəldilməsi kimi vacib məsələlərlə bağlıdır. Uzun müddət ali məktəblərdə müəllimlik edən görkəmli ədəbiyyatşünas «Estetik tərbiyə, ailə və məktəb», «Estetik zövq haqqında», üç cildlik «XIX əsr rus ədəbiyyatı» kitablarını yazmağı, gənc nəsli anadilli dərsləklə təmin etməyi özünün vətəndaşlıq borcu sayıb. Əlbəttə, bu əsərlərin qiyməti təkcə anadilli dərsləklə olmaları ilə məhdudlaşmır. Ona qalsa, rus dilindəki dərsləklərin azərbaycancaya çevrilməsi ilə işi bitmiş saymaq olardı. M.Cəfərin yazdığı dərsləklərin xüsusi əhəmiyyəti predmetə imkan daxilində Azərbaycan mənafeyi baxımından

yanaşılmasında üzə çıxır. Estetika barədə söhbət açarkən M.Cəfər Azərbaycan mədəniyyəti ilə bağlı faktları ön plana çəkir. Eləcə də XIX əsr rus ədəbiyyatını mümkün qədər Azərbaycan-rus ədəbi əlaqələri istiqamətində təqdim edir.

M.Cəfərlə söhbətdə məni düşündürən məsələlərdən biri onun son onilliklər ərzində ədəbi prosesdə baş verən dəyişikliklərə münasibətini öyrənmək idi. Bu məqsədlə tənqidçinin 60-70-ci illər ədəbiyyatına dair məqalə və icmallarını yenidən oxudum. Və mənə aydın oldu ki, həyat həqiqətinə sadıq qalmağı və üslub-forma əlvanlığına nail olmağı yazıçı üçün başlıca sənət meyarı sayan M.Cəfər tənqidi zamanın sınağından şərəflə çıxır. Təsadüfi deyil ki, 50-ci illərin sonu, 60-cı illərin əvvəllərində ədəbiyyatda başlanan yeniləşmə prosesi M.Cəfər tənqidinin heç bir müqavimətinə rast gəlmədi. Əksinə, yeniliyə xeyir-dua verən mötəbər tənqidçilərdən biri məhz M.Cəfər oldu. M.Cəfər İ.Hüseynovun ilk povestlərindən olan «Dan ulduzu»na xüsusi məqalə həsr etdi, İ.Hüseynovu «hər bir hadisənin mahiyyətinə dərin nüfuz edə bilən» istedadlı nasir kimi səciyyələndirdi. M.Cəfər «Ədəbiyyatımızın yeni nəsli» (1962) adlı məqalə yazdı, «istehsalatı birinci planda, insanları isə ikinci planda göstərmək» sxemindən canlı insan obrazları yaratmağa keçmə prosesinin mahiyyətini şərh elədi. Elçinin yaradıcılığı haqqında yazdığı «Ürəklərə yol tapanda» (1976) adlı məqaləsi bir daha göstərdi ki, tənqidimizin ağsaqqalı ideya-bədii axtarışları, fərdi üslub rəngarəngliyini müasir ədəbi prosesin inkişafında mühüm amil hesab edir.

M.Cəfər 1957-ci ildə yazmışdı: «Böyük, qabaqcıl ədəbiyyatı qorumaq, onun əks etdirdiyi həyatın böyük həqiqət-

tini qorumaq deməkdir». M.Cəfər həmin sənət eşqi ilə yazıb-yaratdı, özünün zəngin dünyagörüşü və nəcib şəxsiyyəti ilə ədəbiyyatşünaslığımızın başında durdu.

M.Cəfərin kitablarından biri «Həmişə bizimlə» adlanır. Bu ad görkəmli ədəbiyyatşünasın C.Məmmədquluzadəyə həsr etdiyi bir məqalənin adından götürülüb. «Həmişə bizimlə» başlığını xatırlayıb düşünürəm ki, M.Cəfər həmişə bizimlədir. M.Cəfər dünənin, bu günün və sabahın ədəbiyyatşünasıdır.

Elə bilirəm, məsələlərə nihilistcəsinə yanaşan qələm dostum mənim bu fikrimlə razılaşar...

1989

ELMI DÜŞÜNCƏDƏ VƏ İCTİMAİ FƏALİYYƏTDƏ GENİŞLİK

1.

Akademik İsa Həbibbəyli haqqındakı bu yazıya filologiya elmləri doktoru, professor, AMEA-nın müxbir üzvü Əziz Mirəhmədovun sözləri ilə başlamaq istəyirəm. Əziz müəllim İ.Həbibbəyliyə həsr etdiyi «Ağsaqqal nəsillərin davamçısı» adlı məqaləsində yazır: «Yaşımızdakı böyük fərqə baxmayaraq, professor İsa Həbibbəylini təkcə həmkarım yox, həm də dünənki və bugünkü ağsaqqal nəsillərin fəal və layiqli davamçısı sayır, onu ürəkdən, candan salamlayıb alqışlayıram». Əziz müəllim «dünənki və bugünkü ağsaqqal nəsillər» dedikdə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatşünaslıq məktəbinin görkəmli nümayəndələrini nəzərdə tutur. Əsrin əvvəllərində Firidun bəy Köçərli ilə başlanan bu ədəbiyyatşünaslıq məktəbi əsrin sonrakı mərhələlərində Məmməd Arif, Məmməd Cəfər, Həmid Araslı, Feyzulla Qasımzadə, Mikayıl Rəfili, Abbas Zamanov, Mir Cəlal Paşayev, Əziz Mirəhmədov, Kamal Talıbzadə, Məmmədhüseyn Təhmasib, Kamran Məmmədov, Bəkir Nəbiyev, Yaşar Qarayev kimi elm adamlarımızın yaradıcılığı ilə təmsil olunur. Bu elm adamlarını «ağsaqqal nəsillər» adı altında birləşdirən ən mühüm cəhət odur ki, onlar yalnız görkəmli ədəbiyyatşünas yox, həm də maarif və mədəniyyət yolunda, elmi təşkilatçılıq sahəsində fədakarcasına çalışan ictimai xadimlərdir. Ə.Mirəhmədov akademik İ.Həbibbəylini məhz ona görə «ağsaqqal nəsillərin layiqli davamçısı» adlandırır ki, İ.Həbibbəyli də Firidun bəy Köçərli kimi, Məmməd Arif, Məmməd

Cəfər, Feyzulla Qasımzadə, Abbas Zamanov, Mir Cəlal Paşayev və b. görkəmli ədəbiyyatşünaslar kimi elmi fəaliyyəti pedaqoji fəaliyyətlə, pedaqoji işi geniş ictimai işlə üzvi şəkildə birləşdirməyi özünün vətəndaşlıq borcu sayır. Bu gün biz İ.Həbibbəylidən yalnız filologiya elmləri doktoru, professor, əməkdar elm xadimi, AMEA-nın həqiqi üzvü kimi yox, həm də neçə ildən bəri mötəbər universitetlərimizdən birinə başçılıq edən təşkilatçı-pedaqoq, Milli Məclisdə ziyalıları yüksək səviyyədə təmsil edən bir millət vəkili kimi danışıraq. Başqa sözlə desək, bu gün biz İ.Həbibbəylidən alim-vətəndaş kimi söhbət açırıq. Alim İ.Həbibbəylinin yolu, söz yox ki, çağdaş ədəbiyyatşünaslıq elmimizin səviyyə və simasının göstəricisinə çevrilən qiymətli əsərlərin yazılması ilə müəyyənləşir. Alim-vətəndaş İ.Həbibbəylinin həyat tərzii isə dörd divar arasına qapanıb yazı masası arxasında gərgin zehni əmək və istedad sərf etməklə bitmir. Alim-vətəndaş İ.Həbibbəylinin yolu elm və mədəniyyət problemlərinin, eləcə də ictimai-siyasi məsələlərin qızğın müzakirə edildiyi auditoriyalardan, həmin problem və məsələlərin praktik olaraq həll edildiyi rəsmi dairələrdən keçir. Əlbəttə, yol çətin yoldur. Amma sələflərin başladığı bu yolu davam etdirmək çətin olduğu qədər də şərəflidir.

Bu gün elmimizin aparıcı simalarından biri kimi tanınan İ.Həbibbəylinin keçib gəldiyi ömür yoluna nəzər saldıqda görüb-götürməli, gələcək nəsillərə nümunə göstərməli zəngin faktlarla qarşılaşırıq.

2.

16 oktyabr 1949-cu ildə Şərur rayonunun Danzik kəndində anadan olan İsa Həbibbəyli 1966-cı ildə Oğlanqala kənd orta məktəbini əla qiymətlərlə, 1971-ci ildə isə Azərbaycan Dövlət Pedaqoji İnstitutunun Naxçıvan Filialını fərqlənmə diplomu ilə bitirib. İ.Həbibbəyliydə ədəbiyyata bağlılıq əvvəlcə bədii yazılar yazmaqla özünü göstərmiş. Orta məktəbdə oxuyarkən «Gülümov» adlı pyes yazıb və həmin kiçik həcmli pyesi məktəb yoldaşları ilə birlikdə tamaşaya qoyub. Tələbə ikən yazdığı «Mənim səhərim» və «Dünya vəfasız deyil» adlı şeirləri 1968-ci ildə «Şərq qapısı» qəzetində dərc olunub. Elə həmin il Pedaqoji ali məktəb tələbələrinin Bakıda keçirilən Ümumittifaq konfransında məruzə ilə çıxış edən və API-nin Naxçıvan Filialı üzrə Tələbə Elmi Cəmiyyətinin sədri seçilən İ.Həbibbəyli elmi məqalələr yazmağa başlayıb və bir il sonra mətbuatda ilk elmi yazılarını çap etdirib. 1970-ci ildə Naxçıvanda keçirilən elm günlərində akademik Məmməd Cəfər Cəfərovla tanışlıq gənc Həbibbəylinin qəti olaraq elm yolunu seçməsində mühüm rol oynayıb. Bu seçim 1974-cü ildə İ.Həbibbəyliyi Azərbaycan EA Nizami adına Ədəbiyyat İnstitutunun aspiranturasına gətirib və o, «XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantik lirikasının sənətkarlıq xüsusiyyətləri» mövzusunda namizədlik dissertasiyası yazıb.

Namizədlik dissertasiyasını 1980-ci ildə uğurla müdafiə edən və ədəbiyyatşünaslar sırasına nəzəriyyəçi alim kimi qoşulan İ.Həbibbəyli tam başqa bir mövzuda – «C.Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri» mövzusunda doktorluq dissertasiyası üzərində işləməyə başlayır. 1983-cü ildən

Bakı, Tbilisi və Naxçıvan arxivlərində, 1988-ci ildə Odesada və Lev Tolstoyun Yasnaya Polyanadakı ev-muzeyində elmi axtarışlar aparır. 1990-cı ildə C.Məmmədquluzadənin «Ər», «Lənət» və «Oyunbazlar» adlı naməlum pyeslərini üzə çıxarır və nəşr etdirir. 1989-cu ildə C.Məmmədquluzadənin övladlarının taleyindən xəbər tutmaq məqsədilə «Odlar yurdu» qəzetində «Ənvəri kim tanıyır?» adlı məqalə ilə çıxış edən İ.Həbibbəyli böyük sənətkarın nəvə-nəticələrinin Fransa, İran və Polşada yaşadıklarını müəyyənləşdirir. 1992-ci ildə Tehranda C.Məmmədquluzadənin nəvələri Teymur, Midhət və İrena Cavanşirlərlə görüşür. Beləliklə, İ.Həbibbəyli C.Məmmədquluzadə və onun müasirləri ilə bağlı 1000-dən çox sənəd və faktik material əldə edir. 15 ildən çox çəkən gərgin elmi axtarışlar öz bəhrəsini verir və İ.Həbibbəylinin 1996-cı ildə müdafiə etdiyi doktorluq dissertasiyası elmi mühitdə hadisəyə çevrilir. Əziz Mirəhmədov, Kamal Talıbzadə, Yaşar Qarayev, Xeyrulla Məmmədov kimi nüfuzlu ədəbiyyatşünaslar dissertasiyanı çox yüksək qiymətləndirirlər.

İ.Həbibbəyli Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı tarixində yazıçı və müasirləri kimi son dərəcə az işlənən mövzuda fundamental elmi əsər yazan bir ədəbiyyatşünas kimi etiraf olunur.

Mötəbər elmi konfranslarda məruzələrlə çıxış edib, dövrü mətbuatda vaxtaşırı elmi məqalələr çap etdirən, bir-birinin ardınca «Romantik lirikanın imkanları» (1984), «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi» (1985), «XX əsr Azərbaycan yazıçıları» (1992), «C.Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri» (1997), «Xalq şairi Məmməd Araz» (1999), «Ustad

Məhəmmədhüseyn Şəhriyar» (1999), «Ədəbi tarixi yaddaş və müasirlik» (2007) və s. kimi sanballı kitabları nəşr olunan İ.Həbibbəyli keçən əsrin 90-cı illərində respublikanın nüfuzlu alimlərindən biri kimi tanınır. Təsadüfi deyil ki, professor və əməkdar elm xadimi adlarını İ.Həbibbəyli məhz 90-cı illərin sonlarında, əlli yaşın həddlərində – 1997 və 1999-cu illərdə alır.

Keçən əsrin 90-cı illərində İ.Həbibbəylinin bir nüfuzlu ədəbiyyatşünas kimi sorağı artıq xarici ölkələrdən gəlir. 1994-cü ildə İraqda keçirilən Füzuli günlərində yaxından iştirak edir. Bağdad, Kərkük, Mədain və b. şəhərlərdə ən yüksək tribunalardan böyük Füzuli haqqında elmi söz deyir. 1995-ci ildə Şimali Kipr Türk Cümhuriyyətində keçirilən III Uluslararası Atatürk simpoziumunda «Azərbaycan yazıçısı Əli bəy Hüseynzadənin yaradıcılığında Atatürk»; İranın Marağa şəhərində keçirilən Beynəlxalq Əvhədi Konqresində «Əvhədi əsərlərinin tərcüməsi və nəşri məsələləri» mövzularında çıxışlar edir. Həmin il Naxçıvan Atatürk Araşdırma Mərkəzinin rəhbəri seçilən İ.Həbibbəylinin xarici ölkələrlə, xüsusən də türk respublikaları ilə yaradıcılıq əlaqələri daha da genişlənir. 1997-98-ci illərdə Başqırdıstan, Türkiyə, Qırğızıstan və Kiprdə keçirilən konqres, qurultay, konfrans və simpoziumların ən fəal iştirakçılarından biri olur. Belə fəallığın və səmərəli elmi fəaliyyətin nəticəsidir ki, İ.Həbibbəyli 1999-cu ildə «Ankara Universitetinin fəxri dostu», Atatürk Araşdırma Mərkəzi üzrə Atatürk Kültür, Dil və Tarix Qurumunun müxbir üzvü seçilir. 2004-cü ildə Türkiyə Dil Qurumu türk dünyasında dil və ədəbiyyat sahəsindəki xid-

mətlərini nəzərə alıb İ.Həbibbəyli «Üstün Hizmet Bəratı» mükafatına layiq görür.

İ.Həbibbəyli bir ədəbiyyatşünas kimi Rusiya, Amerika və Qərbi Avropa ölkələrində də tanınır. 1999-cu ildə Parisdə, YUNESKO-nun iqamətgahında keçirilən Dədə Qorqud günlərində «Basatın Təpəgözü öldürdüyü boyda Azərbaycan» mövzusunda; 2002-ci ildə Bolqarıstanın Şumen Dövlət Universitetində keçirilən beynəlxalq elmi konfransda «Əlibəy Hüseynzadənin Şərq-Qərb ideyaları» mövzusunda; 2003-cü ildə ABŞ-da Heminquey Elm Mərkəzində «Heminquey və Azərbaycan» mövzusunda məruzələr edən; həmin il Bolqarıstanın "Kaynak" dərgisində; 2004-cü ildə Fransanın «Yeni ədəbiyyat» toplusunda C.Məmmədquluzadə haqqında məqalələri çap olunan; həmçinin Pakistan, İran, Türkiyə, Rusiya və b. ölkələrdə C.Məmmədquluzadə, M.Şəhriyar, M.Araz və b. Azərbaycan yazıçıları, bütövlükdə XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı haqqında kitabları çıxan İ.Həbibbəyli 2001-ci ildə Nyu-York Elmlər Akademiyasının həqiqi üzvü seçilir. ABŞ-ın Bioqrafiya İnstitutu tərəfindən «İlin adamı» adına layiq görülür.

İ.Həbibbəyli AMEA-nın müxbir üzvü və AMEA-nın həqiqi üzvü elmi adlarını da 2001, 2003-cü illərdə, yəni ölkədə və ölkənin hüdudlarından kənarında tanındığı və XXI əsrə görkəmli ədəbiyyatşünas kimi qədəm qoyduğu bir vaxtda qazanır.

Hal-hazırda akademik İ.Həbibbəyli Naxçıvan Dövlət Universitetində nəşr olunan «Fikir» adlı informasiya jurnalının və həmin Universitetin «Elmi əsərlər» məcmuəsinin baş redaktorudur. Akademik İ.Həbibbəyli AMEA «Xəbər-

lər» və «Dədə Qorqud» məcmuələrinin, «Ədəbiyyat qəzeti»nin, «Elm və həyat» jurnalının, «Naxçıvan», «Cəlil Məmmədquluzadə» ensiklopediyalarının, Türkiyədə nəşr edilən «Dialog – Avrasiya», «Qardaş ədəbiyyatlar» dərgilərinin, Azərbaycan Respublikası Təhsil Nazirliyinin nəşr etdirdiyi 100 cildlik Azərbaycan və dünya ədəbiyyatı seriyasında redaksiya şurasının ən fəal üzvlərindən biridir.

3.

İ.Həbibbəylinin pedaqoji fəaliyyəti, ilk növbədə, Naxçıvan Dövlət Universiteti ilə bağlıdır. Ali məktəbi bitirəndən sonra bir neçə il doğma Danzik kəndində müəllim işləyən İ.Həbibbəyli 1975-ci ildən bu günəçən Naxçıvan Dövlət Universitetində çalışır. Həmin Universitetdə ədəbiyyat nəzəriyyəsi və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixindən mühazirələr deyən, uzun müddət ədəbiyyat kafedrasında müəllim, baş müəllim, dosent vəzifələrində çalışan İ.Həbibbəyli 1990-cı ildə Universitetin elmi işlər üzrə prorektoru, 1996-cı ildə isə Universitetin rektoru vəzifələrinə təyin edilib. Müəllim, elmi işlər üzrə prorektor, rektor kimi İ.Həbibbəylinin ən böyük qayğısı, əlbəttə, yüksək səviyyəli mütəxəssislərin və əsl vətəndaşların yetişdirilməsindən ibarət olub. Bu müddətdə o, ədəbiyyat nəzəriyyəsi və XX əsr Azərbaycan ədəbiyyatı tarixindən dediyi dərsləri tələbələrin yaddaşında dərin iz buraxan dərslər səviyyəsinə qaldırıb. Məmməd Cəfər, Abbas Zamanov, Mir Cəlal Paşayev və b. görkəmli ədəbiyyatşünasların bir vaxtlar tələbələr arasında qazandığı nüfuz və məhəbbəti bu gün öz mühazirələri ilə İ.Həbibbəyli də qazanıb. İ.Həbibbəyli öz ustadlarının yolunu mühazirələrdən

dərslıklərə keçmək sahəsində də davam etdirib. Onun 1985-ci ildə nəşr etdirdiyi «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi», 1992-ci ildə nəşr etdirdiyi «XX əsr Azərbaycan yazıçıları» dərs vəsaitləri məhz Universitetdə oxunan müasir səviyyəli mühazirələr əsasında yazılıb. Elmi işi pedaqoji işlə üzvi şəkildə birləşdirmək başqa dərsliklərin də yazılmasında mühüm rol oynayıb. XX əsr ədəbiyyatı üzrə geniş araşdırmalar aparmaq, romantizm və realizm ədəbi cərəyanlarının nəzəri əsaslarını və ayrı-ayrı nümayəndələrinin yaradıcılığını hərtərəfli tədqiq etmək İ.Həbibbəyliyə orta məktəbin buraxılış sinfi üçün nəzərdə tutulmuş «Ədəbiyyat» dərsliyinin əsas müəlliflərindən biri olmaq imkanı və səlahiyyəti verib.

1984-cü ildə «Tələbələrin elmi-tədqiqat işlərinin təşkili yolları» adlı ayrıca kitabça yazıb çap etdirən, elmi kadrların hazırlanmasını pedaqoji fəaliyyətin aparıcı xəttinə çevirən İ.Həbibbəyli 1986-cı ildə «Tələbələrin elmi-tədqiqat işi sahəsindəki uğurlarına görə» Ümumittifaq döş nişanı ilə təltif edilib.

İ.Həbibbəyli ciddi elmi araşdırmalara şərait yaradılmasında xüsusi cəfəkeşlik göstərir. «Azərbaycan ədəbiyyatında sentimentalizm», «Azərbaycan ədəbiyyatında səyahətnamə janrı», «M.Araz yaradıcılığında poema», «Qardaş ədəbiyyatları» jurnalında Azərbaycan ədəbiyyatı məsələləri», «Kitabi-Dədə Qorqud» dastanları Fransada», «C.Məmmədquluzadə yaradıcılığında azərbaycançılıq» mövzularında namizədlik dissertasiyalarının yazılıb müdafiə edilməsi İ.Həbibbəylinin elmi rəhbərliyi ilə həyata keçirilib. Hal-hazırda 15-ə yaxın aspirant, dissertant və doktoranta elmi rəhbər və məsləhətçi olan, Naxçıvan Dövlət Universitetində Dissertasiya Şurasına

sədrlik edən İ.Həbibbəyli yeni-yeni tədqiqat işlərinin ortaya çıxmasında öz köməyini əsirgəmir.

İ.Həbibbəylinin bir rektor kimi başlıca qayğılarından biri Naxçıvan Dövlət Universitetinin beynəlxalq əlaqələrini qurmaq və daha da genişləndirməkdən ibarətdir. İ.Həbibbəyli bu istiqamətdə xeyli iş görüb və bu gün də görməkdə davam edir. Onun hazırladığı «Müasir mərhələdə ali məktəbin idarə olunması və beynəlxalq əlaqələrin təşkili» adlı layihə 1999-cu ildə Avropa Şurasının TEMPUS proqramı çərçivəsində keçirilmiş beynəlxalq müsabiqədə yüksək balla qəbul olunub.

İ.Həbibbəyli 2000-ci ildə TEMPUS proqramı çərçivəsində Fransa, Almaniya, İngiltərə, Belçika kimi Qərbi Avropa ölkələrində olub, 2003-cü ildə ABŞ-a səfər edən İ.Həbibbəyli həmin ölkədə Perdu Kalument Universiteti və Naxçıvan Dövlət Universitetinin əməkdaşlığına dair müqavilə imzalayıb; həmçinin 2005-ci ildə Azərbaycan Respublikasının Təhsil Nazirliyi nümayəndə heyətinin tərkibində Misir Ərəb Respublikasına səfər edərək, Qahirə, Hilvan və İsgəndəriyyə Universitetləri ilə Naxçıvan Dövlət Universitetinin əlaqələrinə dair müqavilələrə imza atıb. Belə müqavilələr müxtəlif vaxtlarda Strasburq, Novosibirsk, Qırğızıstan, İstanbul, Ankara, Qars, Elazıq Universitetləri ilə də bağlanıb.

İ.Həbibbəyli təhsil aldığı, tələbəlikdən, müəllimlikdən rektorluğacan müxtəlif vəzifələrdə çalışıb xidmətlər göstərdiyi Naxçıvan Dövlət Universitetini geniş miqyasda tanımaq üçün 1992-ci ildə «Naxçıvan Universiteti» adlı ayrıca kitab yazıb və həmin kitabı Azərbaycan, türk, ingilis, fran-

sız, rus və alman dillərində çap etdirib. O, Naxçıvan Dövlət Universitetinə həsr olunmuş 7 kitabın müəllifidir.

Son illər Naxçıvan Dövlət Universitetində, sözün həm hərfi, həm də məcazi mənasında geniş quruculuq işləri aparılıb: Universitet üçün bir-birindən gözəl yeni tədris binaları tikilib, güclü maddi-texniki baza yaradılıb. Müasir tələblərə cavab verən bir ali təhsil ocağı kimi Universitet beynəlxalq miqyasda tanınıb. Bütün bu işlərin həyata keçirilməsində, söz yox ki, İ.Həbibbəylinin əvəzsiz xidmətləri vardır.

4.

İ.Həbibbəylinin bir millət vəkili kimi fəaliyyəti Naxçıvan MR Ali Məclisinə deputatlıqdan başlayır. Naxçıvan MR Ali Məclisinə ilk dəfə 1997-ci ildə deputat seçilən İ.Həbibbəyli həmin il Qırğızıstana səfər edib və orada «Mərkəzi Asiyada demokratik proseslər: təcrübə və perspektivləri» mövzusunda keçirilən Beynəlxalq seminarda çıxış edib. Bir il sonra Şimali Kipr Respublikasına səfər edib və orada «Atatürk, türk dünyası və Kıbrıs» simpoziyunda «Atatürk və Naxçıvan» mövzusunda çıxış edib.

Elmi-pedaqoji sahədə olduğu kimi, ictimai-siyasi fəaliyyət sahəsində də nüfuz və hörmət qazanan İ.Həbibbəyli 2000-ci ildə ikinci dəfə Naxçıvan MR Ali Məclisinə deputat seçilir və orada «İnsan haqları, parlamentlərarası əlaqələr və beynəlxalq münasibətlər» komissiyasına rəhbərlik edir. Beynəlxalq əlaqələr sahəsindəki səmərəli fəaliyyətinin müsbət nəticəsidir ki, İ.Həbibbəyli 2001-ci ildə Dünya Azərbaycanlıları Əlaqələndirmə Şurası İdarə Heyətinin üzvü seçilir.

2005-ci ildə Moskvada «Dialog – Avrasiya» qurumu tərəfindən keçirilən «Terrorizm və dinlərarası dialog» mövzusunda beynəlxalq simpoziumda; həmçinin YUNESKO xətti ilə keçirilən «YUNESKO – Azərbaycan: gələcəyə körpü» mövzusunda beynəlxalq konfransda yaxından iştirak edir.

İ.Həbibbəyli 2005-ci ildən Azərbaycan Respublikası Milli Məclisinin deputatıdır. Milli Məclisdə «Elm və təhsil» komissiyasının üzvü kimi fəaliyyət göstərir. Millət vəkili kimi bu komissiyanın tərkibində fəaliyyət göstərmək neçə illərdən bəri məşğul olduğu elm və təhsil problemlərini ən yüksək siyasi dairələrdə qaldırmaqda və həll etməkdə İ.Həbibbəylinin imkan və səlahiyyətini, təbii ki, xeyli dərəcədə artırır. İ.Həbibbəyli bu imkan və səlahiyyətdən elmimizin və təhsilimizin gələcəyi naminə istifadə etməyi özünün ən başlıca vəzifəsi sayır.

Elm və təhsil sahəsindəki xidmətlərinə, geniş və səmərəli ictimai fəaliyyətinə görə İ.Həbibbəyli «Şöhrət» ordeni ilə təltif olunub.

5.

Öz sələflərinin ənənələrini davam etdirib, görkəmli pedaqoq və ictimai xadim kimi tanınan İ.Həbibbəylinin sırf ədəbiyyatşünaslıq fəaliyyətindən danışsaq, hər şeydən əvvəl, qeyd etməliyik ki, bu ədəbiyyatşünaslıq hərtərəfli və çoxşaxəli olması ilə seçilir. Ədəbiyyatşünas İ.Həbibbəyli dövr məhdudiyəti tanımır və ədəbiyyatımızın «Dədə Qorqud»-dan Elçinə, Nizami Gəncəvidən Məmməd Arazacan davam edib gələn və bir-birindən xeyli dərəcədə fərqlənən inkişaf

mərhələlərini eyni ehtiras və səriştə ilə qiymətləndirir; peşəkar ədəbiyyatşünaslığımızın tarixi və görkəmli nümayəndələrinin yaradıcılığını ciddi araşdırma predmetinə çevirir; ədəbiyyat nəzəriyyəsinin ən mübahisəli məsələlərinə toxunur və həmin məsələlərin özünəməxsus elmi həllini verir. Sadalanan bütün bu cəhətlər içərisində elmi genişlik təsəvvürünü yaradan ən mühüm amil sonuncu qeyd etdiyimdir – müəllifin nəzəri məsələlər qaldırması, mövcud fikirlərə yeni gözlə baxması, fərqli mülahizələr irəli sürməsidir. Dövrdən dövrə, şəxsiyyətdən şəxsiyyətə, ədəbiyyatın bir sahəsindən başqa sahəsinə keçmək genişliyin tez nəzərə çarpan tərəfidir. Genişliyin əsl göstəricisi məsələdən məsələyə, problemdən problemə keçməkdir və İ.Həbibbəyli bu işin öhdəsindən yüksək səviyyədə gələ bilir. İ.Həbibbəyli dövrdən dövrə, şəxsiyyətdən şəxsiyyətə, ədəbiyyatın bir sahəsindən o biri sahəsinə keçərkən mövzunu dəyişməyə, yeni mövzu ətrafında yeni problem qaldırmağa nail olur. Ona görə ki, o, ilk növbədə, nəzəriyyəçi alimdir, ədəbi faktın nəzəri mahiyyətini görə, göstərə və nəzəri mübahisələr açə bilir.

İ.Həbibbəyli nəzəri mübahisələrə təməl məsələlərdən başlayır. Uzun illər ali məktəbdə – özünün təhsil aldığı və bu gün böyük quruculuq enerjisi ilə rektorluq etdiyi Naxçıvan Dövlət Pedaqoji Universitetində ədəbiyyat nəzəriyyəsinədən mühazirələr oxuyan və «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi» adlı dərş vəsaitinin müəllifi olan İ.Həbibbəyli çoxlarına həll edilmiş kimi görünən, amma əslində mübahisəli olaraq qalan məsələlərə təzədən qayıdıb dəqiqləşdirmələr aparmağı vacib və əhəmiyyətli hesab edir. Ədəbiyyatşünaslığın şöbələrə ayrılması belə məsələlərdən biridir. Bu məsələyə yenidən qayı-

darkən İ.Həbibbəyli həm məlum şöbələrlə – ədəbiyyat nəzəriyyəsi, ədəbiyyat tarixi və ədəbi tənqidlə bağlı özünəməxsus fikirlər irəli sürür, həm də məlum şöbələr sırasına yenilərini daxil etməyi zəruri sayır. İ.Həbibbəyli ədəbiyyatşünaslığın məlum şöbələrindən danışarkən ədəbi tənqidin elmi təsnifatını verir və fikrini səciyyəvi faktlarla əsaslandırır. İ.Həbibbəylinin qənaətinə görə, Azərbaycan ədəbi tənqidi bu kimi istiqamətlərdə özünü göstərmiş: elmi-ideoloji tənqid, elmi-publisistik tənqid, elmi-fəlsəfi tənqid, elmi-nəzəri tənqid, yazıçı tənqidi. Bu bölgülər 20-30-cu illərdən bu günə qədərki Azərbaycan ədəbi tənqidinə, onun hər aparıcı təmsilçisinin yaradıcılığına dərinləndirən bələd olan və tənqidçilər arasında oxşar və fərqli cəhətləri üzə çıxarmağı bacaran bir nəzəriyyəçi alimin bölgüləridir. Nəzəriyyəçi alim ədəbi tənqidin elmi təsnifatını verdiyi kimi, ədəbiyyat nəzəriyyəsi şöbəsi ilə əlaqədar dəqiqləşdirmələr də aparır və bu şöbəyə dair mövcud fikirlərin bir çoxuna etiraz edir. İ.Həbibbəylinin etiraz etdiyi fikirlərdən biri poetikanın ədəbiyyat nəzəriyyəsi tərkibindən ayrılması və müstəqil bir sahə kimi götürülməsi barədədir. İ.Həbibbəylinin fikrincə, «həmin mülahizə özünü elmi cəhətdən təsdiq edə bilmədi. Çünki poetika ədəbiyyat nəzəriyyəsi elminin canıdır, nüvəsidir. Bunsuz ədəbiyyat nəzəriyyəsinə bir elm sahəsi kimi təsəvvür etmək çətindir. Poetika, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin digər sahələri olmadan ayrılıqda... natamam görünür. Bütün hallarda ədəbiyyatşünaslıq elminin sahələrindən, əsas şöbələrindən biri kimi ədəbiyyat nəzəriyyəsinin parçalanması nəinki təsnifatda yeni şöbənin meydana çıxması ilə nəticələnə bilməz, əksinə, bu şöbənin rolunu, yerini və sanbalını azaltmağa

gətirib çıxarır». «Poetika» termininin yeri gəldi-gəlmədi işləndiyi, tez-tez məqalələrin, dissertasiyaların və monoqrafiyaların başlığına çıxarıldığı indiki şəraitdə İ.Həbibbəylinin bu mülahizələri xüsusi əhəmiyyət daşıyır, poetikanın əlahiddə bir şey olmayıb, ədəbiyyat nəzəriyyəsinin ayrılmaz tərkib hissəsi olması qənaətini bir daha möhkəmləndirir.

Ədəbiyyatşünaslığın şöbələrə ayrılması məsələsində İ.Həbibbəylinin razılaşmadığı mülahizələrdən biri də mətnşünaslıqla – tekstologiya ilə bağlıdır. Mülahizə ondan ibarətdir ki, makrotekstologiyanın yaranmasına ehtiyac olduğundan mətnşünaslığa yalnız müəyyən yazılı abidələri öyrənən elm sahəsi kimi baxılmasın. Mülahizənin əsas müəllifi isə sırası alimlərdən biri yox, D.S.Lixaçovdur – rus mətnşünaslığının atası hesab olunan D.S.Lixaçov. İ.Həbibbəyli D.S.Lixaçovun şəxsiyyətinə və yaradıcılığına böyük ehtiramla yanaşsa da, Azərbaycan mətnşünaslığının ən nüfuzlu nümayəndələrini (məsələn, Əziz Mirəhmədovu) sözün yaxşı mənasında D.S.Lixaçovla müqayisə etsə də, bu mötəbər elm adamının mübahisəli mülahizəsinə məhz mübahisəli mülahizə qiymətini verir. İ.Həbibbəylinin qənaətinə görə, «bu mülahizə qəbul olunarsa, onda mətnşünaslığa nəinki ədəbiyyatşünaslıq elmində xüsusi status qazandıra bilər, hətta mətnşünaslıq da ədəbiyyatşünaslıq kimi müstəqil elm sahəsinə, yeni elmi istiqamətə çevrilər. Bu halda isə mətnşünaslıq ədəbiyyat dairəsindən çıxıb, epiqrafika, numizmatika, linqvistika, hətta kristalloqrafiya və sair kimi sahələri də özünün nəzarəti sırasına cəlb edərdə ki, bu da yalnız bir çox yaxın elm sahələrinin əridilməsi hesabına şişirdilmiş makrotekstologiyanın formalaşdırılması deməkdir. Həmin halın

tamamilə, bütün hallarda ədəbiyyat, yaxud ədəbiyyatşünaslıq elmi baxımından faydalı olacağına inanmaq çətinidir». İ.Həbibbəyli mətnşünaslığın qeyd olunan şəkildə makromətnşünaslığa çevrilmək ehtimalını qəbul etmədiyi kimi, mətnşünaslığı ədəbiyyat nəzəriyyəsinin əlavəsi sayanlarla da razılaşmır və belə hesab edir ki, «mətnşünaslığın ədəbiyyat tarixi şöbəsinin tərkibində təmsil olunması həm ədəbiyyat tarixçiliyinin, həm də mətnşünaslıq elminin xeyrinə olar. Sözlün tərkibindəki «şünaslıq» tərkibini mətnşünaslığın ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilə eyniləşdirilməsi kimi başa düşmək məsələyə bir az üzdən yanaşmaq kimi görünür».

İ.Həbibbəylinin ədəbiyyatşünaslığın şöbələri sırasına yeni daxil etdiyi sahələr folklorşünaslıq və ədəbi əlaqələrdir. İ.Həbibbəyli bu sahələrin hər birinə ciddi məqalələr həsr edib. Müəllifin «Dədə Qorqud» eposu, Sara əfsanəsi, Aşıq Ələsgər lirikası ilə, Azərbaycan-rus, Azərbaycan-Amerika, Azərbaycan-Bolqarıstan ədəbi əlaqələri ilə bağlı məqalələri bu qəbildəndir. Folklorşünaslığın və ədəbi əlaqələrin spesifikasına dərinlən bələd olmaq İ.Həbibbəyliyə elmin bu sahələri barədə yeni təkliflər irəli sürmək imkanı verir. Hörmətli akademik folklorşünaslıq və ədəbi əlaqələrin müstəqil şöbələr kimi qəbul edilməsi təklifi iki əsas amillə bağlıdır: 1. sahələrin özünəməxsusluğu; 2. həmin sahələri daha geniş miqyasda öyrənməyin bu gün bir zərurətə çevrilməsi. İ.Həbibbəyli bu amillərin hər biri üzərində dayanır və bu nəticəyə gəlir ki, «ədəbiyyatşünaslığın ədəbiyyat tarixi, ədəbi tənqid, ədəbiyyat nəzəriyyəsi kimi sınaqlardan çıxmış, özünü təsdiq etmiş şöbələri ilə bir sırada indi, yeni şəraitdə

folklorşünaslığı və ədəbi əlaqələri də köməkçi deyil, müstəqil şöbə səviyyəsində qəbul etmək daha doğru olar».

İ.Həbibbəylinin nəzəriyyəçi alim kimi mövzu dairəsində ədəbi növ və janr məsələsi xüsusi yer tutur. İ.Həbibbəyli ədəbiyyatşünaslığımızda az öyrənilmiş, yaxud da heç öyrənilməmiş janrlara daha çox maraq göstərir. Təsadüfi deyil ki, o, himn, marş və sonet janrları barədə ayrıca məqalələr yazıb, həmin janrların ədəbiyyatımızdakı tarixini və poetikasını diqqət mərkəzinə çəkib. Maraqlı burasıdır ki, İ.Həbibbəyli adları çəkilən bu janrların Avropa ədəbiyyatından gəlmə xüsusiyyətlərini xatırlatmaqla kifayətlənməyib və əsas diqqəti janrların poeziyamızda, xüsusən də H.Cavid və M.Hadi kimi romantik sənətkarların yaradıcılığında qazandığı yeni keyfiyyətlərə yönəldib. Bu cür səmərəli nəzəri araşdırma sayəsində İ.Həbibbəyli ədəbiyyatımızda sonet janrının yaranma tarixinin bəzi tədqiqatçıların qeyd etdiyi dövrdən (Adil Babayev yaradıcılığından) yox, XX əsrin əvvəlləri Azərbaycan romantik poeziyasından başladığını üzə çıxarıb, ədəbiyyatımızda bu janrın Avropa ədəbiyyatında olmayan formasının – xüsusi Cavid sonetinin meydana çıxmasını çoxsaylı müqayisələrlə əsaslandırıb.

Səciyyəvi haldır ki, İ.Həbibbəyli dialoq kimi o qədər də dərinlən araşdırılmamış bir bədii formanı xüsusi şəkildə araşdırmaya cəlb edib və M.F.Axundzadə, C.Məmmədquluzadə, M.Ə.Sabir yaradıcılığının özünəməxsus cəhətlərindən bir çoxunu məhz həmin araşdırma vasitəsilə müəyyənləşdirib.

İ.Həbibbəylinin sırf nəzəri yazıları içərisində «Satira ədəbi növü kimi» məqaləsinin adını çəkməmək mümkün de-

vil. Çünki bu məqalə məzmununa, qaldırdığı problemə görə ədəbi-nəzəri fikri hərəkətə gətirən, elmi polemikaya yol açan bir yazıdır. Yazıda İ.Həbibbəyli Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında indiyə qədər heç kimin irəli sürmədiyi bir fikri irəli sürür və öz qənaətinin üstündə qətiyyətlə dayanır. Bu qətiyyətin çox sadə səbəbi var: İ.Həbibbəyli satirik-yumoristik ədəbiyyatı hərtərəfli öyrənən bir ədəbiyyatşünasdır. Satirik-yumoristik ədəbiyyata dair neçə-neçə məqalənin və Cəlil Məmmədquluzadə haqqında sanballı monoqrafiyanın müəllifi olmaq satira haqqında yeni söz deməyə zəmin yaradıb. İ.Həbibbəyli ilk dəfə «Ədəbiyyat nəzəriyyəsi» kitabında (1985) satiradan ədəbi növ kimi, ötəri də olsa, bəhs edib. Üstündən neçə il keçəndən sonra – 2007-ci ildə yenidən həmin məsələyə qayıtması və bu barədə ayrıca məqalə yazması İ.Həbibbəylinin məhz alim qətiyyətindən, öz fikrinə möhkəm inanmasından xəbər verir və qarşıya sual çıxır: İ.Həbibbəylinin təkidlə üstündə dayandığı bir məsələ ədəbiyyat nəzəriyyəsi klassiklərini, məsələn, Aristoteli, N.Bualonu, V.Q.Belinskiyə nə üçün düşündürməyib? İ.Həbibbəyli bu klassiklərdən hər birinin satiranın ədəbi növ olmasına müəyyən işarələr etdiyini diqqətə çatdırmaqla yanaşı, «Poetika» (Aristotel), «Poeziya sənəti» (N.Bualo) kimi məşhur nəzəriyyə kitablarının, hətta «Ədəbiyyatın növlərə və şəkillərə ayrılması» məqaləsinin (V.Q.Belinski) yazıldığı dövrlərdə satiranın lazımi miqyasda inkişaf etməməsi və ədəbi növ üçün tam material verməməsi amilini xüsusi olaraq xatırladır. Belə hesab edir ki, ədəbi növ səviyyəsinə yüksəlməsi üçün satiranın genişlik, törədicilik, oxşar janrlar qrupu formalaşdırmaq kimi xüsusiyyətlər kəsb etməsi lazım idi.

İ.Həbibbəylinin fikrincə, həmin xüsusiyyətləri satira daha çox XIX əsrin ikinci yarısından sonrakı dövrlərdə qazanıb: «XIX əsrin ikinci yarısından etibarən həm rus ədəbiyyatında və Avropada, həm də Azərbaycanda satirik ədəbiyyat xüsusi bir canlanma ilə inkişafa başlamış, bu sahədə müxtəlif əsərlər meydana çıxmışdır. Xüsusən, XX əsrin əvvəllərində satira özünün inkişafının zirvəsini fəth etmişdir. M.Ə.Sabirin yaradıcılığı Azərbaycanda çoxəsrlik satirik ənənələrin qanunauyğun məntiqi yekunu, satirik şeirin zirvəsidir. Bütövlükdə «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbi Azərbaycan satirik ədəbiyyatı inkişafının xüsusi mərhələsini təşkil edir. Mollanəsrəddinçilər satirani təkcə mövzu və ideyaca deyil, tamamilə yeni olan janrlarla da inkişaf etdirdilər. «Molla Nəsrəddin» jurnalı səhifələrində lüğət, teleqramma, atalar sözü, poçt qutusu, felyeton və sair kimi janrlar formalaşmış ədəbi mühitə ayaq açmışdır». İ.Həbibbəyli bunlarla bərabər xəbər, hesabat, söhbət, korrespondensiya, müsahibə, reportaj... kimi janrların da «Molla Nəsrəddin» məcmuəsində satirik məzmun daşmasını, müəyyən mənada satirik janrlara çevrilməsini xüsusi olaraq qeyd edir və diqqəti satirik janrlar qrupuna yönəldir. Yeri gəlmişkən xatırladaq ki, «satirik janr» dedikdə İ.Həbibbəyli yumoristik mahiyyətli janrları bu cərgədən ayırmır. O, satirik və yumoristik gülüş formalarının məlum fərqi inkar etmədən «satira» terminini daha geniş mənada götürür və satirik janrlarla bir sırada yumoristik janrları da satirik ədəbi növə daxil edir: «Fikrimizcə, satirik ədəbi növ aşağıdakı satirik-yumoristik janrlar qrupunu əhatə edir: təmsil, felyeton, həcv, qaravəlli, taziyanə, parodiya, şarj, bəhri-təvil, hərbə-zorba, pamflet, şikayətnamə, kuplet, lətifə, mey-

xana, nadirə, parabola, təhzil, acıtma və sair». Deməli, İ.Həbibbəyli ədəbi növ üçün vacib olan əsas tələb – janr «təsərrüfatı» barədə aydın təsəvvür yaradır, satirik ədəbiyyatla məşğul olan tədqiqatçıların belə o qədər də fikir vermədiyi kuplet, nadirə, parabola, təhzil, acıtma, karikatura və s. kimi janrları xatırlatmaqla bu «təsərrüfat»ın yetərincə zəngin olduğunu diqqətə çatdırır. Bundan sonra aydınlaşdırılmasına ehtiyac duyulan bir əsas məsələ qalır: ortaqlar və onların növlərarası sərhədlərinin müəyyənləşdirilməsi. Bir-birinin formalaşdırılmasında ədəbi növlərin ünsür, əlamət şəklində iştirak etməsini, lirik-epik, epik-dramatik janrların mövcud olmasını nəzərə alan İ.Həbibbəyli növlərarası sərhədlərin müəyyənləşdirilməsində dominantlığın, aparıcı xüsusiyyətlərin nələrdən ibarət olmasını mühüm şərt sayır. Məsələn, lətifədə satirik növə, komediyada dramatik növə aid xüsusiyyətlərin aparıcı yer tutduğunu əsas götürərək, lətifəni satirik, komediyanı dramatik növün janrları sırasına daxil edir. Söz yox ki, bu cür ortaqların növlər üzrə qruplaşdırılması bir qədər şərti səciyyə daşdığına görə bu sahədə müəyyən mübahisələrin olacağı gözləniləndir. Həmişə ədəbiyyatşünas dramatik növə xas monoloq, dialoq və remarkaları İ.Həbibbəylinin komediya üçün dominant saydığını görüb, eyni prinsiplə epik növə xas təhkiyəni lətifə üçün dominant sayar və lətifəni ənənəvi olaraq epik növün janrı adlandırır. Qoy adlandırın. Qoy ortaqların sərhədlərinin ortaya çıxarılmasında mübahisəli məqamlar da olsun. Bu məqamlardan çəkinmək lazım deyil (necə ki, İ.Həbibbəyli də çəkinmir). Ona görə çəkinmək lazım deyil ki, satiranın ədəbi növ sayılmadığı bir vaxtda meydana çıxan

mübahisəli məqamların miqdarı, satira ədəbi növ saylanda yarana biləcək mübahisəli məqamların miqdarından xeyli çoxdur. Diqqət yetirin: ədəbi növlərin qüvvədə olan bölgüsünə görə Q.Zakirin, S.Ə.Şirvaninin və M.Ə.Sabirin satirik şeirlərinin hamısı lirik növə aid edilir. Halbuki həmin şeirlərdə liriklikdən əsər-ələmət yoxdur. Satirik şeirlərin lirikliklə bir araya sığmadığını görüb, biz ədəbiyyatşünaslar vəziyyətdən çıxmaq istəmişik və ümumi bir «satira» termininə əl atmışıq: Q.Zakirin satiraları, S.Ə.Şirvaninin satiraları, M.Ə.Sabirin satiraları. Amma bu bölgü də növbəti ziddiyyətlərin yaranmasına səbəb olub. Ziddiyyətin biri bundan ibarətdir ki, gülüşün formasını bildirən «satira» terminini janr adı kimi təqdim etmişik və müxtəlif şeir janrlarının (həcv, bəhri-təvil, taziyənə, parodiya və s.) özünəməxsus xüsusiyyətlərini həmin ad altında itirib-batırmışıq. Bu cür ziddiyyətlərə aid misalların sayını xeyli artırmaq da olar. Amma əlavə misallara ehtiyac görmədən İ.Həbibbəylinin «satira ədəbi növdür» qənaətinə tərəfdar çıxıb qeyd edirəm ki, bu qənaəti dəstəkləməklə biz bədii gülüş sahəsindəki bir çox suallara cavab tapmış olarıq.

İ.Həbibbəyli yeri gəldikcə nəzəri ümumiləşdirmələr aparmağı klassik və çağdaş ədəbiyyatdan bəhs edən yazılarının səciyyəvi xəttinə çevirir. Ədəbi məktəb, ədəbi irs və varislik, bədii üslub, üslubun ümumi və xüsusi tərəfləri həmin yazılarda İ.Həbibbəylinin daha çox toxunduğu nəzəri məsələlərdir.

İ.Həbibbəylinin ədəbi məktəblər içərisində «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinə xüsusi yer ayırması təbiidir. Əvvəla, ona görə ki, İ.Həbibbəyli «Molla Nəsrəddin» ədəbi

məktəbinin ayrı-ayrı nümayəndələrinin yaradıcılığı haqqında neçə-neçə elmi əsər yazıb. Yəni «Molla Nəsrəddin» İ.Həbibbəyli üçün doğma bir mövzudur. İ.Həbibbəylinin «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbindən xüsusi olaraq danışmasının ikinci ən başlıca səbəbi isə bu məktəbin digər ədəbi məktəblərdən fərqlənməsidir. İ.Həbibbəyli həmin fərqi belə görür: «Digər ədəbi məktəblərdən fərqli olaraq, «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbi əksər yaradıcılıq istiqamətlərini və janrları, ictimai fikri, rəssamlıq sənətini də əhatə edir. Özündən əvvəl və sonra yaranmış heç bir ədəbi məktəb «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbi qədər çox yazıçını, şair və rəssamı öz ətrafında birləşdirə bilməmişdir». İ.Həbibbəyli bu fikri davam etdirərək bir az sonra yazır: «Beləliklə, vahid ədəbi məktəb daxilində bir neçə məktəb, necə deyirlər, məktəb içində məktəblər yaranmışdır. «Molla Nəsrəddin» şeir məktəbi, molla-nəsrəddinçi yeni nəsr, satirik publisistika və karikatura məktəbləri «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin üzvi tərkib hissələridir». Formalaşmasında onlarla sənətkarın iştirak etdiyi «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin başında C.Məmmədquluzadə dayanmışdı – «ədəbiyyatımıza və mətbuatımıza kiçik hekayəni və kiçik adamı, tragikomediyani və satirik publisistikani, «açıq ana dili» üslubunu və azərbaycançılıq məfkurəsini, cümhuriyyət anlayışını gətirmiş» C.Məmmədquluzadə. «Ədəbi dövrün başçısı» həm yaradıcılığı ilə nümunə göstərir, həm də qələm yoldaşlarına bir redaktor kimi tövsiyələrini çatdırmağı özünə borc bilirdi. İ.Həbibbəylinin «Molla Nəsrəddin»dən gətirdiyi misallar, C.Məmmədquluzadənin M.Ə.Sabir, Ə.R.Şamçızadə, Ə.Məhzun, Ə.Nəzmi, Ə.Qəmküsar, Ə.Haqverdiyev, S.Mümtaz,

M.Sabit və başqa müəlliflərə yazdığı cavab nümunələri xalqın dərdlərini bir-bir göstərib, bu dərdlərə gülüşdən məlhəm qoymaq amalından və estetik prinsipindən xəbər verir.

İ.Həbibbəyli ayrı-ayrı yazılarında «Molla Nəsrəddin» ədəbi məktəbinin, o cümlədən C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının həmişəyaşar ənənələrindən, bu ənənələrin müxtəlif təzahür formalarından bəhs edir. Bir çox başqa ədəbiyyatşünaslar kimi İ.Həbibbəyli də Mirzə Cəlil ənənələrini ən çox «altmışıncılar» nəsrində axtarır. Amma bir çox başqa ədəbiyyatşünaslardan fərqli olaraq, İ.Həbibbəyli Mirzə Cəlil – «altmışıncılar» əlaqəsinin diqqətdən kənar qalan cəhətlərinə daha çox nəzər salır. İ.Həbibbəyli «adi əhvalatlarda böyük həqiqətlər» ifadə etməyi «almışıncılar»ın Mirzə Cəlillə səsləşən mühüm yaradıcılıq keyfiyyəti hesab edir. Satirik üslubda yazdığı Mirzə Cəlillə bağlılığın heç də mütləq göstəricisi saymayan İ.Həbibbəyli sələfə sədaqətin mühüm bir şərtini xələfin fərdi yaradıcılıq simasının olmasında görür. İ.Həbibbəyli fərdi yaradıcılıq amilini Mirzə Cəlil – Anar əlaqələrinin təhlilində xüsusi nəzərə alır və Anarın üslubunu qələm yoldaşlarının üslubundan fərqləndirərək, ictimai-psixoloji üslub adlandırır. İ.Həbibbəyli belə hesab edir ki, «Anar milli və ictimai problemləri... vətəndaş yazıçı Mirzə Cəlil Məmmədquluzadəyə istinad edərək... özünəməxsus tərzdə ifadə etmək bacarığını... sübut etmişdir».

Ədəbi məktəbdən müxtəlif yazıçıların müxtəlif şəkildə bəhrələnməsinin o qədər də öyrənilmədiyini nəzərə alan İ.Həbibbəyli həmin məsələ ilə bağlı xüsusi bir məqalə yazıb. Bu, «Səməd Vurğun ədəbi məktəbi və Səmədoğlular» məqaləsidir. Məqalədə İ.Həbibbəyli S.Vurğun ədəbi məktəbindən

bəhrələnən yazıçıları dörd qrupa ayırır: 1. S.Vurğun şeirinin təsiri altında olub, onu zəif şəkildə təkrar edənlər; 2. S.Vurğun ənənəsi üstündə köklənib, bu ənənəni qoruyub saxlayan, zənginləşdirən şairlər (O.Sarıvəlli, İ.Səfərli, Z.Xəlil, A.Babayev, Ə.Cəmil və b.); 3. S.Vurğunun poetik ənənəsindən yaradıcı şəkildə faydalanmaqla ədəbiyyatda orijinal yol tutan sənətkarlar (B.Vahabzadə, N.Xəzri, H.Arif, M.Araz, N.Həsənzadə); 4. S.Vurğun irsindən novatorcasına faydalanaraq, yeni ədəbiyyat yaradan sənətkarlar. Bu bölgüləri müəyyənləşdirdikdən sonra İ.Həbibbəylinin məqalədə araşdırdığı əsas məsələ ədəbi məktəbdən novatorcasına faydalanıb yeni ədəbiyyat yaratmaq məsələsi və bu məsələdə diqqət yetirdiyi sənətkarlar isə Yusif və Vaqif Səmədoğlulardır.

Bu gün neçə ədəbiyyatşünasdan soruşsan ki, Yusif və Vaqif Səmədoğlularını ədəbiyyatımızda kimlərin davamçısı saymaq olar? – yəqin belə cavab alarsan: Yusif Səmədoğlu başqa «altmışıncılar» kimi Mirzə Cəlilin, Vaqif Səmədoğlu da başqa «sərbəstçilər» kimi Rəsul Rzanın davamçısıdır. Və cavablar səni qane edər, çünki bu cavablar ədəbiyyat adamları arasında mövcud olan ümumi fikri əks etdirir. Ümumi fikir, təbii ki, İ.Həbibbəyliyə də bəllidir. Amma İ.Həbibbəyli bir çox başqa yazılarında olduğu kimi, «Səməd Vurğun ədəbi məktəbi və Səmədoğlular» məqaləsində də bəlli fikri inkar etmədən məsələyə bambaşqa yöndən baxır. İ.Həbibbəyli Yusif və Vaqif Səmədoğluları müəyyən mənada S.Vurğun ədəbi məktəbinə bağlı yazıçılar hesab edir. Yəni İ.Həbibbəyli ədəbi faktların dərinliyinə enib, yaradıcılıq əlaqələrinin üzde olmayan tərəflərinə aydınlıq gətirmək istəyir.

Sırası adamı baş çəhrəmana çevirməyi, onu təbii bolarla qələmə almağı C.Məmmədquluzadə yaradıcılığının mühüm məziyyəti kimi həmişə yüksək qiymətləndirən İ.Həbibbəyli insan problemini S.Vurğun – Səmədoğlular münasibətinin araşdırılmasında da əsas meyar kimi götürür: «Xalq şairi Səməd Vurğun ... yaşadığı dövrün tələblərini nəzərə alaraq öz zamanı üçün aktual olan... idealları tərənnüm etməli olmuşdur. Böyük sənətkar ideologiyadan uzaq, əsl insanın həyatını və psixologiyasını əks etdirməyə, necə deyirlər, xalqı təmsil edən sadə, adi, sırası insanların obrazlarını yaratmağa ardıcıl olaraq cəhd göstərsə də... buna tam nail ola bilməmişdir... Səməd Vurğun Azərbaycan insanını qayğıları və narahat dünyası, daxili mənəvi-psixoloji aləmi ilə canlandırmağın dəmir sədlərini tam olaraq aşmaqdan ehtiyatlanmışdır». İ.Həbibbəylinin qənaətinə görə, Y.Səmədoğlu bədii yaradıcılıqda öz addımlarını atarkən, «Soyuq daş», «Saat işləyir», «Astana», «İncə dərəsində yaz çağığı» və s. hekayələrini yazarkən S.Vurğunun gəlib çatdığı, amma irəli gedə bilmədiyi nöqtədən – «həyatın dibindən» başlamalı olub. İ.Həbibbəyli doğru olaraq qeyd edir ki, «Yusif Səmədoğlu «Yeddi oğul istərəm» ssenarisində böyük istedadın məhsulu olan «Komsomol poeması»ndakı ideoloji qatı – «Hücuma tanklarla keçir komsomol» motivini təmizləmiş, məlum obrazlara daha çox həyatı yön verməyə səy göstərmişdir». Həyatilik, patetik-romantik insan obrazının təbii-realist insan obrazı ilə əvəz olunması – budur S.Vurğun – Yusif Səmədoğlu arasındakı ənənə-novatorluq münasibətlərinin əsas nöqtəsi. Həmin nöqtəni İ.Həbibbəyli eynilə S.Vurğun – V. Səmədoğlu münasibətlərində də axtarır: «Səməd

Vurğun şeirindəki səs-küylü tərənnümdən sükuta, pıçıltıya, vətən və xalq haqqındakı ümumi, uca düşüncələrdən konkret insana enmək Vaqif Səmədoğlunun özünəməxsusluğunu təyin edir. Vaqif Səmədoğlunun şeirləri həyat və insan haqqında poetik-fəlsəfi pıçıltılardır».

Hayqırtıdan pıçıltıya enmək və insana daha çox yaxınlaşmaq ədəbi meylini şərh edərkən İ.Həbibbəyli şair obrazının S.Vurğun, Y.Səmədoğlu və V.Səmədoğlu yaradıcılığındakı bədii təqdimatını diqqət mərkəzinə çəkir, «Qətl günü» və «Bəxt üzüyü» əsərlərindəki şair obrazları ilə «Vaqif» dramındakı şair obrazı arasındakı əlaqənin hansı şəkildə olmasına xüsusi fikir verir. Bildiyimiz kimi, «Vaqif» dramında S.Vurğun bütün çətinliklərdən məharətlə keçən qalib şair obrazı yaradıb. Y.Səmədoğlunun «Qətl günü» romanındakı şairdə isə qalibiyyət söhbəti yerli-dibli yoxdur. Bu adam qanıçən hökmdarın dustağıdır və böyük vahimə içində öz ölümünü gözləyir. İ.Həbibbəyli «Qətl günü»ndəki şairi M.P.Vaqifin (o cümlədən S.Vurğunun) tərcümeyi-halındakı tragik məqamları əks etdirən bir obraz kimi qiymətləndirir, M.P.Vaqifi (eləcə də S.Vurğunu) həmin şairin prototipi sayır. «Bəxt üzüyü»ndəki şair «Vaqif»dəki şairdən daha çox fərqlənir. Necə fərqlənməyə bilər ki, S.Vurğun Vaqifin timsalında ideal şair surətinə, V.Səmədoğlu isə Moşu Göyözənlinin timsalında komik şair surətinə müraciət edir. Amma İ.Həbibbəyli bir-birindən xeyli uzaq olan bu surətlər arasında da bir bağlılıq görür, şair və hökmdar, şair və cəmiyyət, şair və zaman məsələlərindən doğan narahatlığı S.Vurğun və V.Səmədoğlu (həmçinin Y.Səmədoğlu) yaradıcılığını birləşdirən xətlərdən biri hesab edir. İ.Həbibbəyli

bu qənaətə gəlir ki, Yusif və Vaqif Səmədoğlular S.Vurğunun «böyük və ilhamlı sənətinin ritmini və ahəngini deyil, dərin qatlardakı ideya-fəlsəfi axarını, ictimai ruhunu əsas kimi qəbul edərək, tamamilə orijinal yollarla getməklə yeni tipli sənətkarlara çevrildilər... Yusif və Vaqif Səmədoğlular nəinki içində böyüdükləri Səməd Vurğun ədəbi məktəbini təkrarlamadılar, onlar hətta bir-birlərindən belə təsirlənməyərək, hərəsi müstəqil... sənət yolunu qəbul etdi, hər biri ədəbiyyatda xüsusi mövqe qazanmaq imkanı əldə edə bildi». Göründüyü kimi, İ.Həbibbəyli sələf-xələf münasibətlərinin ədəbiyyatşünaslığımızda öyrənilməmiş bir nümunəsindən bəhs edir. Bu nümunənin başqa nümunələrdən fərqi ondadır ki, sələfin üslubu başqa, xələfin üslubu tam başqadır.

Yusif və Vaqif Səmədoğluların Məmməd Araz, Elçin kimi qələm yoldaşlarından danışanda da İ.Həbibbəyli üslub meyarına tez-tez əsaslanmalı olur, M.Arazın lirik-romantik, lirik-psixoloji, Elçinin epik-psixoloji üslublu əsərlərindən söhbət açmaqla həmin yazıçıların fərdi yaradıcılıq aləminə nəzər salır. Üslub araşdırması heç də bədii əsərlərlə bitmir və İ.Həbibbəyli bədii əsərlərə yanaşdığı dəqiqlik və həssaslıqla elmi əsərlərə yanaşmış, ədəbiyyatşünas alimlərin də fərdi üslubunu üzə çıxarır, başqa ədəbiyyatşünaslar arasında onların özünəməxsus mövqeyini müəyyənləşdirir. İ.Həbibbəylinin qənaətinə görə:

«Məmməd Cəfər elmi məktəbi ədəbiyyat nəzəriyyəsi və ədəbi tənqid məktəbidir... Azərbaycan nəstri Mirzə Cəlilin «Poçt qutusu»ndan çıxdığı kimi, romantizm poetikasına həsr olunan sonrakı tədqiqatlar da Məmməd Cəfər müəllimin romantizm haqqında monoqrafiyasından doğmuşdur...»

«Əziz Mirəhmədov ədəbiyyatşünaslıq məktəbinin özünəməxsusluğu onun böyük məharətlə ədəbiyyat tarixçiliyi və ədəbiyyat nəzəriyyəsini vahid məcrada birləşdirməsindən... ibarətdir... O, mətnşünaslığı xüsusi elmi fəaliyyət sahəsinə çevirməyi bacarmışdır».

«Firidun bəy Köçərlinin ədəbi-tarixi, Mehdi Hüseynin ədəbi-publisist, Məmməd Arifin elmi-sosioloji, Məmməd Cəfərin elmi-nəzəri, Asif Əfəndiyevin ədəbi-fəlsəfi səciyyəli sabit üslub tipləri arasında Yaşar Qarayevin obrazlı analitik təhlil üslubu möhkəm yer tutur. Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığı tarixində ədəbi tənqiddə obrazlı düşüncə tərzini gətirmək sahəsində Yaşar Qarayevin xidmətləri hamıdan çoxdur».

Bu cür dəqiq müşahidə və ümumiləşdirmələr İ.Həbibbəylinin A.Zamanov, B.Nəbiyev, K.Məmmədov, N.Cəfərov və V.Yusifli haqqındakı məqalələri üçün də səciyyəvidir. Görkəmli ədəbiyyatşünaslar haqqındakı məqalələr portret-oçerk janrının sanballı nümunələri kimi yadda qalır. Portretlərlə tanış olan oxucu akademik İ.Həbibbəylinin avtoportretini də yaxından görə və duya bilər.

İ.Həbibbəylinin bir ədəbiyyatşünas kimi öz portreti üzərində düşünərkən cavanlıq çağlarımızın bir faktını yada salıram və bir yüngülvari haşiyə çıxmaq istəyirəm.

70-ci illərin axırlarında, yəni İ.Həbibbəyli Ədəbiyyat İnstitutu aspiranturasının, mən isə Bakı Dövlət Universitetinin son kurslarında oxuduğumuz vaxtlarda Ə.Mirəhmədovla Y.Qarayev arasında romantizm-realizm məsələləri üstündə elmi mübahisə gedirdi. İ.Həbibbəyli bilmirəm, amma biz (mən və mənim ədəbiyyatşünaslıqla məşğul olmaq

istəyən neçə-neçə tələbə yoldaşım) mətbuat səhifələrinə çıxan həmin mübahisələrdə Y.Qarayevin tərəfində idik və onun yazdıqlarına daha mötəbər nəzəri fikirlər kimi baxırıdım. Bir neçə ildən sonra özümüz də dissertasiya mövzusu götürüb, elmi işlə məşğul olanda bizim bir çoxumuzda Y.Qarayevin təsiri açıq-aydın görünməyə başladı. Ədəbi faktı Y.Qarayev saydığı qiymətləndirmək və təhlil etmək cəhdləri bizim bir çoxumuzu nəzəri əllaməçiliyə, anlaşılmaz yazı tərzinə tərəf yuvarlatdı. Bu əllaməçilik və anlaşılmazlıqdan tez yaxa qurtaranlar da oldu, həmin yolu davam etdirənlər də. Əlbəttə, yamsılama yolu tutanların acınacaqlı taleyində Y.Qarayevin günahkar olduğunu söyləmək sadəlövhlük olardı. Sadəcə olaraq onu demək istəyirəm ki, İ.Həbibbəyli ədəbiyyatşünaslığa qədəm qoyduğu ilk illərdə öz yolunu tapmağa çalışıb. M.Cəfər, A.Zamanov, Ə.Mirəhmədov, K.Talıbzadə, K.Məmmədov, o cümlədən Y.Qarayev kimi ədəbiyyatşünaslardan öyrənən, görüb-götürən İ.Həbibbəyli bir çox başqa yaşlılarından fərqli olaraq, yamsılamaqdan kənar durub, nəzəriyyəbazlıqla yox, nəzəriyyənin özü ilə məşğul olub. Mən burada «nəzəriyyə» sözünü təsadüfən işlətmədim. Məsələn burasındadır ki, İ.Həbibbəylinin romantik lirikanın problemləri ilə bağlı namizədlik dissertasiyası məhz ədəbiyyat nəzəriyyəsi istiqamətində yazılmışdı və ədəbiyyat nəzəriyyəsi yolunu İ.Həbibbəyli, artıq qeyd etdiyim kimi, indi də davam etdirir. Amma bu, gedilən yollardan yalnız biridir. İ.Həbibbəylinin uğurla addımladığı başqa yollar da var: ədəbi tənqid və ədəbiyyat tarixçiliyi.

İ.Həbibbəyli ədəbiyyat nəzəriyyəsi ilə bir sırada ədəbi tənqid sahəsində də ardıcıl fəaliyyət göstərir. «Ədəbi-tarixi

yaddaş və müasirlik» kitabındakı «Çağdaş ədəbiyyat» bölməsinə daxil edilən və Anar, H.İbrahimov, Yusif və Vaqif Səmədoğlular, Elçin, M.Araz, S.Rüstəmxanlı, Z.Yaquba həsr olunan məqalələr İ.Həbibbəylinin ədəbi tənqid, o cümlədən teatr tənqidi sahəsindəki səmərəli elmi fəaliyyətinin məhsuludur.

Ədəbiyyat tarixçiliyi məsələsinə gəldikdə isə cavanlıq çağlarımızdan belə bir faktı da qeyd etməliyəm ki, qələm yoldaşlarının arxivlərə o qədər maraq göstərmədiyini bir şəraitdə İ.Həbibbəyli doktorluq dissertasiyasının mövzunu məhz ədəbiyyat tarixindən götürdü. Çünki o, «gözlərini göyə dikib əsər yazan nəzəriyyəçi» (Ə.Mirəhmədovun ifadəsidir) qələm yoldaşlarından fərqli olaraq, gözəl başa düşürdü ki, M.Cəfərin romantizmə, Y.Qarayevin realizmə dair elmi əsərləri ilə bir sırada A.Zamanovun M.Ə.Sabir və müasirlərinə, Ə.Mirəhmədovun C.Məmmədquluzadə və ədəbi mühitinə dair tədqiqatları da son dərəcə zəruridir. İ.Həbibbəyli A.Zamanov haqqında yazdığı məqalələrin birində bu zərurəti və bu zəruri elmi istiqamətə o qədər də müraciət edilməməsinin səbəbini belə aydınlaşdırır: «Bu elmi istiqamətdə aparılacaq aydınlaşdırmalar yazıçıların mühitini, onların dünyagörüşünün formalaşma mənbələrini, sənətkarların böyük ideyalar uğrunda apardıqları mübarizədə istinad etdikləri şəxsiyyətləri, birgə düşünüb-daşındıqları məsləkdaşlarını, bütün bunların ədəbiyyatın, mədəniyyətin, ictimai fikrin inkişafına təsirini... öyrənmək ciddi elmi töhfələr verə bilər... Fikrimizcə, son 30-40 il ərzində yazıçı və müasirləri probleminə az müraciət olunmasının əsas səbəblərindən biri mövzunun çətinliyi ilə bağlıdır. Çünki bu mövzuya müraciət

edənlər həm yazıçının müasirlərini axtarıb tapmalı, onlarda saxlanılan materialları, habelə onların xatirələrini toplamalı, həm də arxivlərin qapısını döyməli, dövrü mətbuatı vərəqləməlidirlər. Təəssüf ki, çoxları bu səviyyədə olan zəhmətə qatlaşmaq istəmir, asan yol tuturlar». İ.Həbibbəyli qeyd olunan ağır zəhmətə qatlaşıb və «Cəlil Məmmədquluzadə: mühiti və müasirləri» monoqrafiyasını məhz gərgin elmi axtarışlar bahasına ortaya qoyub. Bu monoqrafiya A.Zamanovun «Sabir və müasirləri» monoqrafiyasından sonra Azərbaycan ədəbiyyatşünaslığında yazıçı və müasirləri mövzusunda ikinci qiymətli əsər kimi qarşılanıb. Çox təəssüf ki, aradan neçə illər keçsə də, həmin istiqamətdə o cür əsəri bir də heç bir ədəbiyyatşünasımız yazmayıb. İ.Həbibbəyli isə ədəbiyyat tarixçiliyi sahəsində fəaliyyətini sonralar da davam etdirib, M.Ə.Sabir, H.Cavid, A.Səhhət, M.Şahtaxlı, M.T.Sidqi və başqa sənətkarların həyat və yaradıcılığı haqqında çox maraqlı elmi əsərlər yazıb.

Ədəbiyyat tarixçisi kimi İ.Həbibbəylinin ən yaxın silahdaşı nəzəriyyəçi və tənqidçi İ.Həbibbəylinin özüdür. Ədəbiyyatın ümumi qanunauyğunluqlarını dərinlən bilməsi, ədəbi prosesi və ədəbi prosesində hər sənətkarın, hətta hər məşhur əsərin yerini görməsi İ.Həbibbəyliyə ədəbiyyatın tarixi inkişaf mərhələlərini dəqiq və hərtərəfli təhlil etməkdə ən böyük yardımçısıdır. Heç kəsə sirr deyil ki, ədəbiyyatımızın dövrlərə və mərhələlərə bölünməsində aydınlaşdırılmalı, dəqiqləşdirilməli məqamlar az deyil. Ədəbi-tarixi faktların bugünkü tələblər səviyyəsində yenidən dəyərləndirilib sistemləşdirilməsi aktual olaraq qalmaqdadır. İ.Hə-

bibbəyli bu vacib işlə ardıcıl şəkildə məşğul olur və əvəzsiz xidmətlər göstərir.

İ.Həbibbəylinin ədəbiyyat tarixçisi kimi fəaliyyəti yeni-yeni ədəbi faktların tapılıb elmi təhlillərə cəlb olunması ilə diqqəti cəlb edir. İ.Həbibbəyli əldə olan faktlarla kifayətlənmir, arxivlərə, özü də yalnız Azərbaycanda yox, həm də qonşu ölkələrdə olan arxivlərə getməyi, müxtəlif sənədlər üzərində işləməyi bu gün də öz işinin ayrılmaz tərkib hissəsi sayır. C.Məmmədquluzadə, M.Şahtaxlı, M.T.Sidqi, E.Sultanov və başqa şəxsiyyətlərin həyat və fəaliyyəti ilə bağlı bir sıra yeni faktların, o cümlədən çoxsaylı naməlum əsərlərin tapılıb ortaya çıxarılması məhz İ.Həbibbəyli əzmkarlığı və fədakarlığının bəhrəsidir. Məlum və naməlum faktlara dərinləndirilmədən bələd olmaq İ.Həbibbəyliyə imkan verir ki, geniş müqayisə və ümumiləşdirmələr aparsın, hər sənətkarın tarixi xidmətlərini müəyyənləşdirib ortaya çıxarsın.

Sənətkarın yaradıcılıq yolunun tərcümeyi-hal faktları ilə əlaqələndirilməsinə, yazıçının yetişdiyi, yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi mühitin tədqiqat predmetinə çevrilməsinə, əlbəttə, İ.Həbibbəyliyə qədərki ədəbiyyatşünaslarımızdan bir çoxunun əsərlərində rast gəlmək mümkündür. Amma təəssüf hissi ilə qeyd edilməlidir ki, həmin əsərlərdə sovet dövrünün ideoloji tələblərindən irəli gələn bir sıra təhrif və nöqsanlar özünü göstərirdi. Belə təhrif və nöqsanların çoxu sinfilik ideologiyası ilə bağlı idi. Ədəbiyyat tarixçilərimiz həmin ideologiyaya uyğun olaraq yazıçıları mümkün qədər aşağı təbəqə ilə əlaqələndirməyə, onların «proletar mədəniyyəti»nə bağlı olmasını bioqrafik faktlarla əsaslandırmağa çalışırdılar. Belə bioqrafik faktlar sırasında sənətkarın kasıb bir

ailədən çıxmasına xüsusi fikir verilir, yoxsul ailədə doğulub boya-başa çatmaq əsl xalq sənətkarının formalaşmasına təkan verən amil kimi qiymətləndirilirdi. Çətinlik ədəbiyyat tariximizdə «şah», «bəy», «xan», «ağa» titulları ilə tanınan sənətkarların həyat-yaradıcılığına qiymət verməkdə ortaya çıxırdı. Amma ədəbiyyatşünaslıq bu çətinliyin də öhdəsindən gəlməyin üsullarını tapa bilirdi. Belə üsullardan biri «bəy», «ağa», «xan» titullu sənətkarın «müflisləşdiyini» əsaslandırmaqdan ibarət idi. Abbasqulu ağa Bakıxanov, İsmayıl bəy Qutqaşını, Qasım bəy Zakir, Həsən bəy Zərdabi, Nəcəf bəy Vəzirov, Üzeyir bəy Hacıbəyov, Abdulla bəy Divanbəyoglu və başqa sənətkarlar məhz «müflisləşmiş», «kasıblaşmış», «yoxsullaşmış» təyinləri ilə təqdim edilirdi. Yaxud yuxarı təbəqədən çıxmış yazıçıların hələ uşaq ikən öz valideynlərini itirib kimsəsiz-köməksiz qalması xüsusi olaraq nəzər-diqqətə çatdırılırdı. Bütün bunlar nəyə gətirib çıxarırdı? İ.Həbibbəylinin öz sözləri ilə desəm, «bütün bunlar Azərbaycan milli maarifçiliyinin formalaşma və inkişafında özünəməxsus xidmətləri olan bəylik-zadəganlıq tərbiyə üsullarının... ilk əvvəl pərdələnməsinə, daha sonralar isə təhlildən-tədqiqatdan kənar məsələlər sırasına keçirilməsinə gətirib çıxarırdı. Beləliklə, sənətkarı əhatə edən, onun formalaşma və inkişafına daha çox təsir göstərən mühitin əsas hissəsi – uşaqlıq və gəncliklə bağlı mərhələ yanlış qiymətləndirilirdi».

Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, bəy nəslinə mənsub olmağın ağrı-acısını İ.Həbibbəyli öz ata ocağının timsalında da dərindən hiss etməli olub. Başqa bəy ailələri kimi, Həbibbəylilər ailəsi də sovet dövründə, xüsusən də sovet

hakimiyyətinin ilk mərhələsində maddi və mənəvi sıxıntılara məruz qalıb. Amma bu sıxıntılar ailənin iradəsini sındıra bilməyib. İ.Həbibbəylinin atası Əkbər Əli bəy oğlu Həbibbəyli bir müəllim kimi gənc nəslin təlim-tərbiyəsində əlindən gələni əsirgəməyib və öz övladlarını milli ruhlu övladlar kimi tərbiyələndirib.

Belə bir ailədə boya-başa çatan İ.Həbibbəyli ayrı-ayrı sənətkarların yaradıcılıq yolunu araşdırarkən ədəbi-tarixi gerçəkliyi obyektivcəsinə qiymətləndirməyə, həmçinin bir çox ədəbi şəxsiyyətlərin bəylik, xanlıq, ağalığ mənsubiyyətini, bu mənsubiyyətdən irəli gələn və şəxsiyyətin formalaşmasına təsir göstərən amilləri əsaslı şəkildə nəzərə almağa çalışır. Təsadüfi deyil ki, İ.Həbibbəyli C.Məmmədquluzadənin müasirləri sırasında bəy-xan nəslinə mənsub olan, ədəbiyyatşünaslarımız tərəfindən o qədər də xatırlanmayan neçə-neçə şəxsiyyətin adını çəkir və ədəbiyyatşünaslığımız tarixində ilk dəfə olaraq həmin şəxsiyyətlərin geniş tərcümeyi-halını təqdim etməyi vacib bilir. Cümşüdpəşə Sultanov, İsmayıl bəy Şəfəbəyov, Məmməd bəy Qazıyev, Kərim bəy İsmayılov, Tağı bəy Səfiyev, Fərəc bəy Sultanov, Məmmədqulu bəy Kəngərli belə şəxsiyyətlərdəndir. Həmin şəxsiyyətlərin həyat və fəaliyyəti ilə bağlı faktların gərgin zəhmət bahasına ortaya çıxarılıb təhlil süzgecindən keçirilməsi C.Məmmədquluzadənin yaşayıb fəaliyyət göstərdiyi ədəbi mühit haqqında dolğun təsəvvür yaratmada İ.Həbibbəyliyə bir tədqiqatçı kimi çox geniş imkan yaradıb.

Əlbəttə, C.Məmmədquluzadənin bəy-xan nəslinə mənsub müasirləri və əməl dostları arasında Məhəmməd ağa Şahtaxtlı xüsusi yer tutur. Ata-baba mülkünü satıb, əldə

etdiyi vəsaiti maarifçilik işinə sərf edən bu görkəmli şəxsiyyətin həyat və fəaliyyətinə İ.Həbibbəyli bir neçə məqalə həsr edib və 2006-cı ildə Məhəmməd ağa Şah-taxtlının seçilmiş əsərlərini ilk dəfə çap etdirib. İşinin çoxluğuna və vaxtının azlığına baxmayaraq, İ.Həbibbəyli M.Şah-taxtlı ilə bağlı elmi axtarışlarını bu gün də davam etdirir. Bu günlərdə Moskva arxivlərində axtarışlar aparən İ.Həbibbəyli M.Şah-taxtlının indiyəcən naməlum qalan 100-ə yaxın məqaləsini və 1000 səhifədən çox tərcümə əsərlərini üzə çıxarıb. Hal-hazırda İ.Həbibbəyli M.Şah-taxtlının seçilmiş əsərlərinin II və III cildlərini nəşrə hazırlayır və bu görkəmli şəxsiyyət haqqında monoqrafiya üzərində işləyir.

M.Şah-taxtlının, eləcə də XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində yaşayıb-yaradan başqa görkəmli ziyalıların yetişməsində yeni tipli məktəblərin rolu danılmazdır və İ.Həbibbəyлідən əvvəlki ədəbiyyatşünaslarımız bunu xüsusi olaraq nəzərə çatdırıblar. Amma həmin ziyalıların həyatında yeni tipli məktəblərə qədərki mərhələ ya tamam diqqətdən kənarda qalıb, ya da yanlış istiqamətdə öyrənilib. Yanlışlıq mollaxana tədris üsuluna, ümumilikdə isə ruhani təlim-təربiyəsinə münasibətdə özünü daha çox göstərib. Sovet hökumətinin dinə və din xadimlərinə mənfi münasibəti digər ideoloji sahələrdə olduğu kimi, ədəbiyyatda və ədəbiyyatşünaslıqda da qabarıq ifadəsini tapıb. Dini fanatizmə qarşı çıxan sənətkarlarımız bir çox hallarda sovet ideologiyasına uyğun olaraq, dini inkar edən sənətkarlar kimi təqdim olunub. Ədəbiyyat tariximizin bir sıra qaranlıq səhifələrinə aydınlıq gətirən İ.Həbibbəyli dini təlim məsələsinə də obyektiv mövqedən yanaşmağa, XIX əsrin sonu, XX əsrin

əvvəllərində Azərbaycan ziyalılarının yetişməsində yeni tipli məktəblərlə yanaşı, dini məktəblərin də müəyyən rol oynadığını qeyd etməyə, əsaslandırmağa çalışıb. Təsadüfi deyil ki, İ.Həbibbəyli Ə.Hüseynzadə, H.Cavid, A.Səhhət kimi ədiblərin məhz ruhani ailəsindən çıxdıqlarını xüsusi olaraq diqqətə çatdırıb. M.Şəhriyarın dediyi:

O məktəbdə şeirin şəhdin dadmışam,
Axundun ağzından qapıb udmuşam –

sözlərini İ.Həbibbəyli tək M.Şəhriyarın yox, həm də ilk təhsilini mollaxanada almış bir çox başqa sənətkarlarımızın uşaqlıq və ilk gənclik illərinə işıq salan bir detal kimi mənalandırıb. İ.Həbibbəyli mollaxananı büsbütün cəhəlt yuvası sayanlardan fərqli olaraq, ruhani təlim-tərbiyəsinin müsbət cəhətlərinə diqqət yetirib və sənətkarların formalaşmasına təsir göstərən amillər sırasında ruhani təlim-tərbiyəsinə göz yummağı yersiz və əsassız bir meyl kimi qiymətləndirib.

Əvvəlki tədqiqatlarla müqayisədə İ.Həbibbəyli araşdırmalarında ortaya çıxan bütün bu fərqli cəhətlər sadəcə faktların dəqiqləşdirilməsi məsələsi deyil. Bütün bu cəhətlər konsepsiya məsələsidir. İş burasındadır ki, Azərbaycan xalqına bütöv bir varlıq kimi baxan İ.Həbibbəyli bu xalqın ayrı-ayrı sənətkarlarına da bütöv varlığın (xalqın) bağrından qopan övladlar kimi yanaşır. Və belə bir yanaşmada, təbii ki, sənətkarın yoxsul, yaxud varlı bir ailədən çıxması, «rəiyyət», yaxud bəy-xan və ya ruhani təbəqəsinə mənsub olması əsl mahiyyəti (sənətkarın həqiqi xalq sənətkarı səviyyəsinə

yüksəlməsi məsələsini) ön plana çəkməyə qətiyyəən mane olmur.

Professor M.C.Paşayevin məşhur bir kəlamı var: «Elm də, sənət də məfkurədir». Mir Cəlal müəllim bu kəlamı işlədərkən elmin, sənətin təfəkkürə əsaslandığını, dərin zəka faktı olduğunu bildirməklə yanaşı, həm də elm və sənətin əqidə, məslək məsələsi olmasını nəzərə çatdırırdı. Görkəmli sənətkarlar sırasında M.C.Paşayevin adını xüsusi ehtiramla çəkən və M.C.Paşayevin yaradıcılığına ayrıca elmi əsər həsr edən İ.Həbibbəyli məhz məfkurə adamıdır. Onun məqalə və monoqrafiyaları dərin təfəkkürün məhsulu olmaqla yanaşı, həm də aydın əqidə və məsləkin daşıyıcısıdır. Bu əqidə və məsləkin adı azərbaycançılıqdır. İ.Həbibbəyli nədən və kimdən yazırsa yazsın, onun baş qəhrəmanı Azərbaycandır. İ.Həbibbəyli hansı problemə toxunursa toxunsun, onun əsas mövzusu Azərbaycan mücadiləsidir. Biz, adətən, yazıçıların yaradıcılıq yolunu onların baş mövzu və baş qəhrəmanlarına görə müəyyənləşdiririk. Amma nədənsə unuduruq ki, baş mövzu və baş qəhrəman öz dəst-xətti olan ədəbiyyatşünasları da doğru-düzgün başa düşməyin mühüm açarı ola bilər. Bəli, dünənin və bu günün ədəbi, o cümlədən ictimai-siyasi faktlarına yüksək Azərbaycan idealından yanaşmaq öz dəst-xətti olan bir ədəbiyyatşünas kimi, İ.Həbibbəylinin yaradıcılıq yolunu doğru-düzgün başa düşməyə və qiymətləndirməyə yaxından kömək edir.

İ.Həbibbəyli XX əsrin əvvəllərində fəaliyyət göstərən və bir-biri ilə rəqabətdə olan iki ədəbi cərəyanın hər birinə ayrı-ayrılıqda monoqrafiyalar həsr edib. İ.Həbibbəyli eyni məhəbbət və səriştə ilə həm romantiklərdən yazıb, həm də

realistlərdən. İ.Həbibbəyli romantizm və tənqidi realizm ədəbi cərəyanlarına mənsub olan sənətkarların üslub özünə-məxsusluğunu ciddi şəkildə nəzərə alıb, bu özünə-məxsusluğu üzə çıxarmaq məqsədilə geniş müqayisələr aparıb. Amma bütün bu işləri görərkən İ.Həbibbəyli hansısa sənətkarı hansısa sənətkara qarşı qoymaq yolunu qətiyyənlə tutmayıb. Məsələlərə dar çərçivədə yox, geniş müstəvidə yanaşmağın müsbət nəticəsidir ki, İ.Həbibbəyli təqdimatında biz Ə.Hüseynzadə və C.Məmmədquluzadəni böyük əməl dostları kimi görürük. İ.Həbibbəyli yazır: «Təəssüf ki, son illərədək keçmiş sovet cəmiyyətinin ideoloji prinsipləri əsas götürülərək... «Molla Nəsrəddin» və «Füyuzat», C.Məmmədquluzadə ilə Ə.Hüseynzadə süni şəkildə bir-birlərinə qarşı qoyulmuş, əks, zidd cəhətləri təmsil edən ədəbi qüvvələr kimi təqdim edilmişdir. Halbuki Azərbaycanın bu iki... mütəfəkkirinin qənaətləri və fəaliyyətləri arasında oxşar məqamlar daha çoxdur. Başqa sözlə, onların seçdikləri yollar fərqli, məqsədləri, gəldikləri nəticələr isə, demək olar ki, çox yaxın, əksər məqamlarda isə eyni idi». «Vahid və müstəqil Azərbaycanın məcnunu» (İ.Həbibbəylinin ifadəsidir) Cəlil Məmmədquluzadə ilə «turançılığın ideoloqu» (İ.Həbibbəylinin ifadəsidir) Əli bəy Hüseynzadəni birləşdirən başlıca cəhət, əlbəttə ki, millətin köləlikdən qurtarması, millətlər içində öz sözünü deyə bilməsi amalı ilə bağlıdır. Eyni amalın realistlər və romantiklər tərəfindən müxtəlif bədii forma və üsullar vasitəsilə çatdırılmasına isə İ.Həbibbəyli tamamilə təbii bir hal kimi baxır və bunu təqdir edir.

Azərbaycanın mənəvi bütövlüyünü ən başlıca hədəf seçən və ayrı-ayrı sənətkarların bu hədəflə bağlı ortaq cə-

hətlərini diqqət mərkəzinə çəkən İ.Həbibbəyli ədəbi tənqidlə məşğul olanda belə, tənqid etməkdən daha çox təqdir etmək üsuluna üz tutur. İ.Həbibbəyli çağdaş yazıçılarımızın nöqsanlarından daha çox uğurlarından bəhs edir, yazıçıları ədəbi irsə bağlayan qırılmaz telləri incələyib ortaya çıxarmağa daha çox üstünlük verir.

6.

60 yaşını haqlamış İ.Həbibbəyli bu gün yaradıcılığının, pedaqoji və ictimai fəaliyyətinin ən məhsuldar mərhələsini yaşayır. Azərbaycançılıq məfkurəsinə xidmət edən görkəmli ədəbiyyatşünas, pedaqoq və ictimai xadimə səmərəli fəaliyyətində yeni-yeni uğurlar arzulayıram!

2009

CAVABDEHLİK

Dilçiliklə yanaşı, ədəbiyyatşünaslıqla da məşğul olmaq bizim filologiyada Nizami Cəfərovdan qabaq başlayıb. T.Hacıyev, A.Məmmədov, K.Abdulla və b. dilçilərimizin vaxtaşırı sırf ədəbiyyatşünaslıq və ədəbi tənqid istiqamətində yazması hamımıza bəllidir. AMEA-nın müxbir üzvü, filologiya elmləri doktoru, professor N.Cəfərov özündən qabaqki dilçilərin başladığı işi yüksək səviyyədə davam etdirir. Amma bu məsələdə bir cəhəti qeyd etməyə ehtiyac var. Həmin cəhət ondan ibarətdir ki, dilçilik hüdudlarını aşmaqla T.Hacıyev, A.Məmmədov, K.Abdulla və b. dilçilərə yaxınlaşan N.Cəfərov son vaxtlar artıq ədəbiyyatşünaslıq hüdudlarını da aşmaqda və bu baxımdan qələm yoldaşlarından (həm dilçilər, həm də ədəbiyyatçılardan) seçilməkdədir. Məsələ burasındadır ki, N.Cəfərov dilçilik və ədəbiyyatşünaslığın imkanlarını səfərbər edib milli mədəniyyət (kulturologiya) problemləri qaldırır və həmin problemlərin sistemli elmi şərhini verir.

Son vaxtlar biz N.Cəfərovu tək dilimizin və ədəbiyyatımızın yox, bütövlükdə milli tarixi varlığımızın təəssübkeşi və cavabdehi kimi görürük. Bu cavabdehlik duyğusu vadar edir ki, N.Cəfərov dilçilik, ədəbiyyatşünaslıq, mədəniyyətşünaslıq və tarixşünaslıqda kök salmış və əsərdən-əsərə, dərslikdən-dərsliyə keçib beyinlərə işləmiş birtərəfli və yanlış konsepsiyaları götür-qoy etsin, milli mədəniyyət, milli tarixi varlıq məsələlərinə yeni gözlə baxsın.

N.Cəfərovun əsərlərini oxuyursan və görürsən ki, milli mədəniyyətin tarixi yerini müəyyənləşdirmək N.Cəfərova

heç də asan başa gəlmir. Ağır davranışlı ziyalı kimi, geniş-ürəkli bir insan kimi tanıdığın N.Cəfərov öz sözünü demək istərkən nüfuzlu dilçi, ədəbiyyatçı və tarixçilərlə toqquşmalı olur. Toqquşduğu adamlardan birinin akademik İqrar Əliyev olduğunu və həmin adamın (İqrar Əliyevin) arxasında böyük bir institutun durduğunu nəzərə alıb, N.Cəfərovun nə qədər çətin bir işdən yapışdığını təsəvvür etməyə çalışırsan. İşin çətinliyini dərk etdikcə N.Cəfərov barədə hərbi istilah və obrazlarla düşünməyə başlayırsan. Düşünürsən ki, N.Cəfərovun qarşıya qoyduğu müstəvi lokal döyüşün yox, bütöv müharibənin müstəvisidir. Bu müstəvi üzərində dərinləndirilməli, yüz ölçüb, bir biçməlisən. Çünki əks tərəfdə yaşlı, təcrübəli və arxalı generallar var. O generallar ki, XX əsrin 30-40, 50-60-cı illərində Azərbaycan xalqının etnik mənşəyini irandilli tayfalara bağlayıblar, 70-80-ci illərdə tarixşünaslıqda İran-Turan davası başlananda belə əvvəlki mövqelərindən qətiyyənlə əl çəkməyiblər. Əlbəttə, 70-ci illərdə başlanan turançılıq davası daha çox emosiyalar üzərində qurulmuşdu. İrançılar illər uzunu işlənilib hazırlanmış konsepsiya ilə silahlandıqları halda, turançıların (N.Cəfərovun ifadəsi ilə desək, «ultratürkçülərin») ən mühüm silahı millətsevərlik idi. İrançıların beyinlərdə dərin iz salmış mövqeyini az-çox laxlatmaq üçün turançılar Ön Asiyada bineyi-qədimdən (eramızdan əvvəlki çağlardan) türk tayfalarının yaşadığını söyləməyə başladılar. İrançıların illər uzunu yaratdığı belə bir təsəvvür daha da gücləndi ki, Azərbaycan xalqının türk əsilli xalq, Azərbaycanın ana yurd olduğunu isbat etmək məhz həmin məsələdən – türk tayfalarının Azərbaycan ərazisində yaşamaq tarixinin qədimliyindən asılıdır.

Qarabağ münaqişəsi ortaya çıxandan sonra ən əski çağlardan Azərbaycan ərazisində yaşayıb-yaşamamaq məsələsi daha qızgın şəkildə gündəmə gətirildi. Qələmə sarılıb dünyanı inandırmaq istədik ki, Qarabağın köklü sakinləri biz türklər, ermənilər bura sonradan gəlmədirlər. Bu yerli-gəlmə məsələsinin baş qatmaq üçün ortaya atılmış bir oyun olduğunu sonralar başa düşdük. Yerli-gəlmə məsələsi necə oyun olmaya bilərdi ki, bizi bu qanlı münaqişəyə çəkənlərin və bu münaqişəni qızıqdıranların özləri (ruslar, ermənilər, farslar, amerikalılar...) bu gün yaşadıkları ərazilərin məhz gəlmə sakinləridir və bu gəlmə məsələsi üstündə onlara gözün üstündə qaşın var deyən də yoxdur. Yoxdur ona görə ki, bugünkü sərhədlər yerli-gəlmə nağılına görə yox, real siyasi prinsiplərə görə müəyyənləşib. Neçə əsrdən bəri yaşadığın torpaqda dövlət qurmusansa və özünü dünyaya bir dövlət kimi tanıda bilmisənsə, deməli, yerli-gəlmə söhbəti siyasi baxımdan cəfəngiyyatdan başqa bir şey deyil.

N.Cəfərovun üstünlüyü ondadır ki, cəfəng işlərə məhəl qoymur, milli varlıq uğrunda mübarizəni təmkinlə və ən başlıcası ciddi elmi əsaslarla aparır. N.Cəfərov bir çox qələm yoldaşlarından fərqli olaraq, ifrat irançılığa ifrat turançılıqla cavab vermək yolunu tutmur. İfrat turançılığın əvəzinə faktları – doğruluğuna dərinlən inandığı faktları ortaya qoyur və türkün halal tarixi keçmişini həmin faktlar əsasında araşdırır.

N.Cəfərov akademik İqrar Əliyevə açıq məktubunda yazır: «Siz... eramızdan əvvəlki dövrlərdə Azərbaycanda və həmhüdud regionda türk, protürk, Altay etnoslarının mövcud olmadığını faktlara, gümanlara... istinad edərək bir daha israrla söyləyirsiniz. Və... türkoloq olaraq mən də sizin möv-

qeyinizi bölüşürəm». Bu, nədir? İraçlıların tərəfinə keçməkdirmi? Xeyr, bu, ciddi elmi müstəvidə söhbət aparmaqdır! N.Cəfərov bizim eradan əvvəl türklərin Azərbaycanda yaşamaması barədəki mövcud fikri bölüşməklə iraçlıların başqa və daha zərərli fikirlərini saf-çürük edir. N.Cəfərovun fikrincə, İqrar Əliyevin Azərbaycan tarixi, o cümlədən Azərbaycan xalqının etnogenezi barədəki ən böyük yanlışlığı Azərbaycan xalqının mənşeyini Atropatena – Mada tayfalarına bağlamasıdır. Azərbaycanlıların əcdadlarını Atropatena – Mada tayfalarına bağlamaqla İqrar Əliyev etnik mənşəcə qeyri-türk saydığı xalqın sonralar türk dilini məcburən qəbul etməsi konsepsiyası üzərində bir daha dayanmış olur. N.Cəfərov ciddi elmi müstəvidə məhz həmin konsepsiyanın əsassızlığını sübut etməyə çalışır: «Azərbaycan xalqını Avestanın, zərdüştlüyün, ümumiyyətlə, İran mədəniyyətinin doğrudan da, «zəngin aləm»in varisi elan etmək onu (Azərbaycan xalqını) həqiqətən mənsub olduğu başqa bir zəngin aləmdən – qədim türk eposundan, hun-türk dövlətçilik ənənələrindən, tanrıçılıq dünyagörüşündən uzaqlaşdırmaq, kökünə, əslinə yadlaşdırmaq məqsədindən irəli gəlir». Bir tərəfdən türklərin bizim eradan əvvəl Azərbaycan ərazisində yaşamadığını təsdiq etmək, digər tərəfdən isə Atropatena – Mada etnik mənşeyinin, o cümlədən Avesta, zərdüştlük və İran mədəniyyətinin türk əsilli Azərbaycan xalqına dəxli olmadığını söyləmək N.Cəfərovu iraçlılarla üz-üzə qoyduğu kimi, ifrat turançılarla da üz-üzə qoyur. Çünki türklərin Azərbaycanda və onunla qonşu ərazilərdə bizim eradan əvvəl yaşadıklarını yeri gəldi-gəlmədi israr edən ifrat turançılar Atropatena – Mada amilini də qeyd-şərt-

siz türk etnosu ilə əlaqələndirirlər. Və məsələ xeyli dərəcədə qəlizləşir. N.Cəfərov bu məqamda bir çox silahdaşlarından ayrılmalı və həqiqiliyinə inandığı sözü təkbaşına söyləməli olur. N.Cəfərov türk əsilli Azərbaycan xalqının etnik baxımdan irandilli mənəblərə bağlı olmaması məsələsini o qədər qətiyyətlə irəli sürür ki, hətta bu məsələdə Azərbaycan Xalq Cümhuriyyətinin liderlərindən olan M.Ə.Rəsulzadəyə belə güzəştə getmir: «1920-1922-ci illərdə o, (M.Ə.Rəsulzadə – M.K.)... məşhur «Əsrimizin Səyavuşu» əsərini yazır... «Əsrimizin Səyavuşu» deyəndə Azərbaycan nəzərdə tutulur. Səyavuş fars Söhrabın türk Firəngizdən olan oğludur. Yəni M.Ə.Rəsulzadənin verdiyi şərhə görə, Azərbaycan fars, iranlı atadan və türk, turanlı anadan doğulmuş bir övladdır. Bu ideya o zamanlar da mövcud idi. 30-cu illərdən isə xüsusi təbliğ olunmağa başlandı ki, Azərbaycanın genetik əsasında İran etnosu dayanır. Belə bir yanlış ideologiyanın əsasının qoyulmasında «Əsrimizin Səyavuşu» xüsusi rol oynayır. Bu gün Azərbaycan xalqının genetik əsasını qarışıq şəkildə təqdim edən tarixçilər də birbaşa, yaxud üstüörtülü şəkildə M.Ə.Rəsulzadəyə əsaslanırlar». Məsələyə bu cür sərt yanaşarkən N.Cəfərovun güvəndiyi ən başlıca amil, əlbəttə ki, dildir. N.Cəfərov türkcənin Azərbaycan ərazisində aparıcı dilə çevrilməsinin assimilyasiya nəticəsində baş verməsi fikrini (Azərbaycan tarixşünaslığında dərin kök salmış bir fikri) real məntiqə sığmayan bir fikir kimi rədd edir. Və bu işi görərkən tarixin dərinliklərinə getməzdən əvvəl bugünkü Azərbaycanın etnik mənzərəsini xatırlatmalı olur: «Azərbaycanın müasir etnocoğrafi mənzərəsinə fikir vermək kifayətdir ki, bir sıra etnogenetik nəticələri mülahizə-gümanlarla

deyil, reallıq əsasında bilavasitə çıxaraq: Azərbaycanın həm şimalında, həm də cənubunda bu və ya digər dərəcədə təcrid olunmuş vəziyyətdə... yaşayan, etnik adalar təşkil edən xalqlar məhz qeyri-türklərdir. Türklər isə bu coğrafiyanın, nə zamandan burada məskunlaşmalarından asılı olmayaraq, ümumi, vahid-kompakt əhalisidir... Özbəklər kimi, qazaxlar kimi, türkmənlər kimi... Bu isə o deməkdir ki, türklər həmin ölkələrdə məskunlaşarkən (istər I minillikdə, istərsə də II minillikdə) aborigenlərlə qaynayıb-qarıxmamış, sadəcə, bu cür hallarda, demək olar ki, tarixən həmişə müşahidə edil-di-yi kimi, aborigenləri sıxışdırmış, onlar isə özünümühafizə instinkti ilə, yaşayış üçün o qədər də münasib olmayan yerlərdə məskunlaşmağa məcbur olmuşlar». N.Cəfərovun cızdığı bu tarixi mənzərədən hasil olan əsas fikir türklərin aborigenləri assimilyasiyaya uğratmaması, öz dillərini onlara (aborigenlərə) qəbul etdirməməsi ilə bağlıdır. Tarixi reallıq N.Cəfərovu sövq edir ki, gəlmə və yerli münasibətində əks-təsir məsələsini diqqət mərkəzinə çəksin, yerli dilin gəlmə dilə təsir göstərməsi faktını yada salsın: «Q.Təbrizi, Ə.Xaqani, N.Gəncəvi, C.Rumi kimi onlarla dahi sənətkarın yaradıcılıq fəaliyyəti göstərir ki, həmin dövrdə (XI-XII əsrlərdə – M.K.) aborigen əhali türkləşməkdən daha çox, türklər həmin aborigenlərin dilləri ilə qohum olan dildə yazırdılar... Belə olan halda aborigenlərin nəyinə lazım idi ki, türkləşsinlər, «başıpozuq köçərilər»in «bəsit» dilini qəbul etsinlər və nəticə etibarilə özləri də yüksək mədəni səviyələrini itirsinlər?» N.Cəfərovun «başıpozuq köçəri» və «bəsit dil» söhbətini salması heç də təsadüfi deyil. N.Cəfərov çox gözəl bilir ki, antitürk təbliğatı uzun illər boyu məhz

«başıpuzuq köçəri» – «mədəni aborigen» müqayisəsi əsasında aparılıb. Təbliğatın təsiri altına düşən adamın «başıpuzuq köçəri»ni bir tərəfə qoyub, «mədəni aborigen»in ətəyindən tutmaqdan başqa bir çarəsi olmayıb. Passionar bir etnosun böyük bir məmləkətdə əksəriyyət təşkil edən övladları beləcə yetim uşaq kimi yolayrıcında çaş-baş qalıb. Bic-vələdüzzinna söz oyunu ilə yetim uşağa döndərilmiş türk övladına öz əcdadını ləyaqətlə nişan vermək bu məmləkətdə uzun illər müşkülə dönüb. Müşkülə çarə qılmaq duyğusunun, öz varlığını və kimliyini dünyaya dəfələrlə sübut etmiş əcdad qarşısında mənəvi borc hissinin nəticəsidir ki, N.Cəfərov tarixi-mədəni kök məsələsinə dönə-dönə qayıdır və bu məsələyə bir-iki yox, silsilə əsərlər həsr edir.

Azərbaycan ərazisində türk etnosunun məskunlaşması və Azərbaycan xalqının bu əsasda formalaşması tarixinin birinci mərhələsini N.Cəfərov eramızın başlanğıcında hun-qıpçaqların Qafqaza gəlişi ilə əlaqələndirir: «Hun-qıpçaqlar eramızın başlanğıcında Qafqazın Şimalında, ümumən Böyük çöldə, yaxud Qıpçaq çöllərində yayılaraq bu yerlərin əsas sakinlərinə, hətta belə demək mümkünsə, sahiblərinə çevrildilər. Və çox keçmədi ki, onlar Qafqazın Cənubunda da göründülər... Azərbaycanda (Qafqazın Cənubunda) məskunlaşan hun-qıpçaqlar, əsasən, savirlərdən, bulqarlardan və xəzərlərdən ibarət idi. Və I minilliyin ortalarında onlar Albaniya ərazisində o qədər geniş yayılmışdılar ki, akademik Z.Bünyadovun verdiyi məlumata görə, Xəlifə I Müaviyyə Azərbaycanın ərəblər tərəfindən işğalı zamanı bu ölkənin necə bir ölkə olması barədə maraqlanarkən qoşun komandanı demişdi: «Azərbaycan qədimlərdən türk ölkəsidir...»

Ərəblərə qarşı mübarizədə... artıq «yerli» adlana bilən türklər – savirlər, bulqarlar, xəzərlər də iştirak edirdilər. Görünür, IX əsrdəki məşhur Babək hərəkətində həmin türklər də bu və ya digər dərəcədə rol oynayırdılar... Çünki ərəblərin təbliğ etdiyi İslamla barışmayacaq dinləri məhz onlar daşıyırdılar». Özünəməxsus hərbi məktəbi yaradan və bu məktəbin təlimini tək fiziki güc yox, həm də böyük təfəkkür hesabına həyata keçirən hun-qıpçaqların yazı-pozuya fikir verməməsi müasir dövrdə antitürk siyasi kampaniyası aparılan əlində mühüm fürsətə çevrilib. Eramızın başlanğıcından Azərbaycan ərazisində məskunlaşan hun-qıpçalara məxsus hansısa yazılı abidənin əldə olmaması türkü inkar etmək «hərəkəti»na rəvac verib. Amma bir suala cavab tapmaq o qədər də asan olmayıb: əgər türklər ilk dəfə Qafqaza eramızın I minilliyindən sonrakı çağlarda gəlirlərsə, onda V-X əsrlərin Qafqaz mənbələrindəki türk sözləri hardandır? Axı Altaydan (türklərin ilk məskənindən) Qafqaza xeyli uzaq məsafədir və eramızın əvvəllərində həmin ərazilər arasında söz alış-verişi baş tutmayan bir sövdadır. Bu cür sualların cavabını, necə deyərlər, dağda-daşda axtarmağa ehtiyac yoxdur. Bu cür sualların cavabı eramızın ilk çağlarından etibarən türklərlə Qafqaz xalqlarının eyni ərazidə yan-yanışı yaşamasında və həmin səbəbdən bir-birlərinin dillərinə az-çox bələd olmasında axtarılmalıdır.

Azərbaycan xalqının türk etnosu əsasında formalaşmasının ikinci mərhələsini N.Cəfərov II minilliyin başlanğıcında – XI əsrdə oğuz türklərinin Azərbaycana axını ilə əlaqələndirir: «Onlar (oğuz türkləri – M.K.) Azərbaycanın etnosiyasi baxımdan dağınıq, qeyri-mütəşəkkil cənubunu

çox qısa bir müddətdə tutub, Şimali Qafqazın cənubuna doğru hərəkət etdilər. Lakin burada oğuzları kifayət qədər ciddi müqavimət gözləyirdi. Alp Arslan bu müqaviməti də tezliklə qıra (və Qafqazın cənubunu işğal edə) bildi. Və beləliklə, XI əsrin sonlarında Azərbaycanın həm şimalı, həm də cənubu artıq oğuz türklərinin yaratdıqları Səlcuq imperiyasının tərkibinə daxil oldu». Hun-qıpçaqlardan fərqli olaraq, oğuzlar hərbi sahə ilə yanaşı, yazı-pozu işlərinə də xüsusi fikir verir, əvəzsiz abidələr yaradırdılar. Belə abidələrin əlimizə gəlib çatan bir nümunəsi «Kitabi-Dədə Qorqud»dur. Oğuzların Qafqazdakı və Qafqazətrafi ərazilərdəki həyat tərzi, o cümlədən «yerli» qonşularla münasibəti «Kitab»da kifayət qədər aydın göstərilib. Eposdakı hadisələri diqqətlə izləyən hər kəsə bəllidir ki, müsəlman oğuzların vuruşduğu qüvvələr sırasında İber – Qafqaz, Bizans (yunan) «kafirləri» ilə yanaşı, qıpçaqlar da vardır. Bu isə tarixi həqiqətə tamamilə uyğundur. Tarixi həqiqət ondan ibarətdir ki, oğuz türkləri Azərbaycan ərazisinə yürüş edən dövrdə qıpçaqlar artıq bu ərazidə məskunlaşmış və məskunlaşdıqları min ilə yaxın bir müddətdə yerli əhaliyə çevrilmişdilər. «Kitab»da oğuz-qıpçaq düşmənçiliyi bir tərəfdən müsəlman və qeyri-müsəlman qarşılışması ilə bağlıdırsa, digər tərəfdən gəlmə və yerli qarşılışması ilə bağlıdır. N.Cəfərov bütün bu qıpçaq-oğuz münasibətlərini yalnız «Kitab»ın süjeti əsasında yox, həm də qıpçaq – oğuz dil paralelləri əsasında şərh edir: «Bən əvəzinə mən, varmaq əvəzinə getmək, yazı əvəzinə çöl və s. kimi yüzlərlə fakt vardır ki, oğuzların II minilliyin birinci yarısında Azərbaycanda yerləşməsi prosesində qıpçaqların onlara güclü linqvistik müqavimət göstərdiyini sü-

but edir. «Kitabi-Dədə Qorqud» da daxil olmaqla orta əsrlər Azərbaycan yazılı abidələri qıpçaq – oğuz leksik paralelləri ilə zəngindir».

Qıpçaq-oğuz paralelləri bir daha göstərir ki, N.Cəfərov milli etnik tarixi milli dil tarixi ilə qırılmaz əlaqədə götürür, Azərbaycan xalqının təşəkkülü problemini Azərbaycan dilinin təşəkkülü problemindən qətiyyəən ayırmır. Tarix və dil məsələsinə eyni müstəvidə baxdığına görədir ki, N.Cəfərov Azərbaycan tarixi ilə bağlı yanlış konsepsiyaların bu və ya digər dərəcədə dilçilikdə də əks-səda tapdığını açıq-aydın görə bilir. Açıq-aydın nəzərə çarpan yanlışlardan biri Sovet təcridetmə siyasəti ilə bağlıdır. Xalqlar dostluğunu, millətlərin qardaşlığını şüara çevirən sovet hökuməti türk xalqlarını-qan qardaşlarını bir-birindən ayrı salmağın neçə cür üsulunu tətbiq edirdi. Baş məqsədi vahid sovet xalqı formalaşdırmaqdan ibarət olan bir hökumət qan qardaşlarında özünüdərk meyli görcək qondarma milli özünəməxsusluq ideyasını ortaya atırdı və dərhal həmin ideyanı həyata keçirirdi. Əlifba islahatı belə ideyalardan biri idi. Sovet İttifaqında yaşayan və nə zamandan bəri ərəb əlifbası ilə yazıb-oxuyan (müəyyən qədər vahid yazı sistemi əldə edən) türk xalqlarına latın yazısı əsasında fərqli əlifbalar verildi. Üstündən heç on-on beş il keçməmiş orta q türk əlifba mədəniyyətinə növbəti zərbə vuruldu – latın əsaslı əlifbalar kiril əsaslı fərqli əlifbalarla əvəz olundu. (Müstəqillik dövründə təzədən latın əlifbasına keçməyimiz ayrı söhbətin mövzusu dur. Son əlifba islahatı ilə bağlı təkcə onu demək istəyirəm ki, sovet rejimindən təzəcə qurtardığımız həmin dövrdə yalançı milli özünəməxsusluq bəlasından yaxa qurtara

bilməmişdik, kommunistşayağı vətənpərvərlik havası hələ də başımızda idi. O zərərli havanın təsiri idi ki, Türkiyə latını ilə ortaq məxrəcə gəlmək istəmədik. Və nəticə, təbii ki, çox acınacaqlı oldu. Keçmiş Sovet İttifaqında yaşayan bir çox başqa türk xalqları da müstəqillik dövründə latın əlifbasına məhz bizim kimi keçdilər – hər kəs «özünəməxsus» işarələrdən dördəlli yapışdı.) N.Cəfərov bu cür acınacaqlı təcridolunma xəttinin türkologiyaya mənfi təsirini sovet dövründə yazılmış ən sanballı dilçilik əsərlərində də görür və həmin təsirin əlamətlərini dəqiqliklə göstərir. N.Cəfərova görə, Azərbaycan dili tarixinə dair tədqiqatlarda ən başlıca metodoloji qüsur Azərbaycan dilini türk dillərinin müştərək dövrlərindən ayırmaqdan ibarətdir. Azərbaycan dilini türk dillərinin müştərək dövrlərinə bağlayan xüsusiyyətləri nəzərə almamağın nəticəsidir ki, a) Azərbaycan türkcəsinin mənşəyindən bəhs olunarkən yalnız Azərbaycan ərazisindəki tarixi türklük potensiyasından çıxış edilib; b) orta əsrlərin (xüsusilə XV-XVI əsrlərin) dil abidələrinə birtərəfli şəkildə yiyə durulub, yəni həmin abidələrin müştərəkliyi qəbul edilməyib; c) XVI-XVII əsrlərdən sonra Azərbaycanda gədən dil prosesləri yalnız Azərbaycandaxili proseslər kimi şərh olunub və s. N.Cəfərovun fikrincə, Azərbaycan dili tarixinə dair kitablarda «belə bir yanlış təsəvvür yaradılıb ki, Azərbaycan xalqı (və Azərbaycan türkcəsi) müstəqil bir xalq (və dil) olaraq VII-IX, yaxud IX-XI, yaxud da XI-XII əsrlərdə formalaşdığından bundan sonrakı etnik proseslər (türk etnoslarının axını, məsələn, XIII-XIV əsrlərdə)... Azərbaycana xarici müdaxilədən başqa bir şey deyildir. Araşdırmalar isə israrla sübut edir ki, etnodil prosesləri Azər-

baycanda (ümumən türk dünyasında) XVII əsrə qədər intensiv olmuşdur... Və beləliklə, paradoksal bir vəziyyət əmələ gəlmişdir: Azərbaycan dili «Tarix»lərində «yerli» türkçülük ümumi (həqiqi) türkçülüyə qarşı qoyulmuşdur». Dilin tarixini xalqın tarixindən qətiyyən ayrı götürməyən və türk tayfalarının Azərbaycan ərazisinə ilk gəlişi tarixini xüsusi nəzərə alan N.Cəfərov belə hesab edir ki, Azərbaycan dilinin təşəkkül dövrü I minilliyin əvvəllərindən II minilliyin ortalarına qədər çəkir. Bu dövr məhz müştərək ümumtürk dövrüdür. Qədim ümumtürk dili tədricən bölünməyə başlayır və həmin proses I minilliyin sonu, II minilliyin əvvəllərində üç türk dilinin (qıpçaq, karluq və oğuz dillərinin) formalaşması ilə başa çatır. Oğuz dilinin fəaliyyəti XVI əsrə qədər davam edir və yalnız bu dövrdən sonra oğuz dili müstəqil dillərə (türk, türkmən, qaqauz, Azərbaycan dillərinə) ayrılır. XVII əsrdən sonra daha qabarıq hiss olunmağa başlayan bu dövrü N.Cəfərov «Azərbaycan dilinin yenidən təşəkkül dövrü» adlandırır və təbii ki, həmin dövrə xüsusi diqqət yetirir. Təsadüfi deyil ki, N.Cəfərovun dilçiliyə dair fundamental əsərlərindən bir neçəsi («Azərbaycan türkcəsinin milliləşməsi tarixi», «Azərbaycan ədəbi dili: funksional üslubların təşəkkülü»...) dilimizin XVII-XVIII əsrlər mərhələsinə – yenidən təşəkkül dövrünə həsr edilib. N.Cəfərov dilimizin milliləşmə tarixini yazarkən bu dilin ruhən qədim ümumtürk dilinə bağlılığını əsaslı şəkildə nəzərə alıb.

N.Cəfərovun yazdığı milli dil tarixinin digər dil «Tarix»lərindən bir mühüm fərqi də dilə kompleks yanaşılmasında özünü göstərir. N.Cəfərov dilin tarixində ümumkulturoloji prosesləri, dialekt, yaxud tayfa dili proseslərini,

xalq danışığı dili – folklor dili proseslərini, ədəbi dil, yaxud yazı dili proseslərini, o cümlədən dil, nitq və üslub təzahürlərini ayrı-ayrılıqda yox, üzvi əlaqədə öyrənir, həmin proses və təzahürləri bir-birinə bağlayan əsas xətləri tapıb üzə çıxarmağı araşdırmanın əsas istiqamətinə çevirir.

Xalqımızın təşəkkül tarixində üçüncü dövrün XV-XVI əsrlərdə, dilimizin yenidən təşəkkülü tarixinin XVII əsrdə başladığını xüsusi xatırladan N.Cəfərov həmin dövrlərin (ən çox da XVII-XVIII əsrlərin) ədəbiyyatına biganə qala bilməzdi və qalmır. «Füzulidən Vaqifə qədər», «Azərbaycan intibahı: problemlər, mülahizələr», «Vidadidən Vaqifə qədər (janr texnologiyalarının inkişafı)», «Koroğlu»nun poetikası» və s. irihəcmli və sanballı əsərlər mədəniyyətimizin XVII-XVIII əsrlər mərhələsinə N.Cəfərovun nə qədər böyük əhəmiyyət verdiyini bir daha göstərir. Xatırladığım əsərlərdən birinin başlığından görüldüyü kimi, N.Cəfərov XVII-XVIII əsrləri Azərbaycan mədəniyyətinin intibah dövrü adlandırır. Yalnız adlandırıb məsələnin üstündən keçirmi? Əlbəttə ki, yox. Kifayət qədər tarix, dil, ədəbiyyat və mədəniyyət faktını analitik təfəkkür süzgəcindən keçirən N.Cəfərov Azərbaycan elmində Azərbaycan intibahı haqqında yeni söz deyir.

N.Cəfərovdan qabaqkı intibahşünaslığımız bu yazının əvvəlində ötəri bəhs etdiyimiz ultratürkçülüüyü yada salır. Çünki ultratürkçülər türk etnosunun iştirak etmədiyi (yaxud iştirakının əsaslı sübut olunmadığı) Mada–Atropatena mədəniyyətini türk mədəniyyəti elan edib çaşqınlıq yaratdıqları kimi, intibahşünaslarımız da farsca olan XI-XII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatını intibah ədəbiyyatı elan etməklə xeyli

dərəcədə dolaşılıq yaradıblar. Dolaşılığın nədən ibarət olduğunu başa düşmək üçün intibah ədəbiyyatının əsas mahiyyətini xatırlatmaq kifayətdir. Avropa intibahının əsas mahiyyəti milli dildə, real zəmində özünü ifadə etməklə bağlıdır. Roma imperiyası dağılandan və sxolastik Orta əsrlər dövrü başa çatandan sonra Avropa xalqları öz dillərində, dünyəvi istiqamətdə və humanist məzmununda ədəbiyyat (bütövlükdə mədəniyyət) yaratmaqla Yeni dövrə – intibah mərhələsinə qədəm qoydular. Bu mərhələ Avropa xalqlarının milli kökə, etnik mədəniyyətə qayıdış mərhələsi oldu. Söhbəti Azərbaycan ədəbiyyatının üstünə gətirsək, qeyd etməliyik ki, XI-XII əsrlər Azərbaycan şairlərinin, xüsusən də Xaqani və Nizaminin böyük ədəbiyyat nümunələri yaratdıqlarını heç kim danmır. Fikir ayrılığına səbəb olan məsələ fars dilində yaranan bu ədəbiyyatın milli kökə, etnik mədəniyyətə nə dərəcədə bağlı olması məsələsidir. İntibahşünaslarımız XI-XII əsrlər ədəbiyyatımızın milli kökə bağlılıq məsələsini o qədər də açıb-ağartmırlar. Onların diqqət yetirdikləri başlıca cəhət Xaqani və Nizaminin humanist sənətkar olması, dünyaya çıxarılması əsərlər yazmasıdır. N.Cəfərov isə bunları intibah ədəbiyyatı üçün yetərli saymır: «İntibah, birinci növbədə, etnik mədəniyyətə... qayıtmaq hesabına mümkündür, halbuki XI-XII əsrlər Azərbaycan mədəniyyətində bu cəhət müşahidə edilmir. XI-XII əsrlər Azərbaycan mədəniyyəti tipoloji baxımdan ümumşərq mədəniyyətinin tərkib hissəsidir, ona görə ki, Azərbaycan mədəniyyətinin XI-XII əsrlərdəki çiçəklənməsi ümumşərq bazasının hesabındadır, müsəlman mədəniyyətinin ümumi yüksəlişi Azərbaycan türk mədəniyyətini də ehtiva edir. Şübhəsiz, müsəlman

mədəniyyəti öz xarakteri etibarilə humanist mədəniyyət idi, lakin milli mədəniyyət deyildi». N.Cəfərovun fikirlərinə qoşularaq xatırladaq ki, orta əsrlərdə ümumşərq, ümummüsəlman mədəniyyət sistemi o dərəcədə oturmuşdu ki, ana dilli ədəbiyyatımız da bir neçə əsr həmin sistem əsasında yarandı.

Məlum oldu ki, ümumşərq mədəniyyətinin təsiri dərin qatlarda imiş və türk ola-ola fars dilində yazmaq ümumşərq mədəniyyətinin göstəricilərindən yalnız biri imiş. Düzdür, XIII-XVI əsrlərdə ana dilində yazmaq məsələsində biz avropalılardan geri qalmamışıq. Həmin tarixi mərhələdə ana dilində yazmağa həm avropalılar, həm də biz, demək olar ki, XIII əsrdən başlamışıq. Amma həmin tarixi mərhələdə yaranan anadilli Azərbaycan ədəbiyyatı ilə anadilli italyan, ispan, fransız, ingilis ədəbiyyatlarının məzmununda əsaslı fərq var. XIV-XVI əsrlər anadilli Azərbaycan ədəbiyyatı ümumşərq ədəbiyyatının tərkib hissəsi olaraq qalırsa, XIV-XVI əsrlər anadilli italyan, ispan, fransız, ingilis ədəbiyyatları az-çox milli ədəbiyyat məzmunu daşıyır. N.Cəfərov Azərbaycan ədəbiyyatının XI-XII əsrlər mərhələsi kimi, XIII-XVI əsrlər mərhələsinə də məhz millilik baxımından yanaşır və XIII-XVI yüzilliklər anadilli poeziyamızın ən nəhəng nümayəndəsi olan Füzulini belə intibah sənətkarı hesab etmir: «Füzuli poeziyası nəhəng poeziyadır, amma intibah poeziyası deyil».

Milliliyi intibahın əsas əlaməti kimi götürən N.Cəfərov ədəbiyyatımızın Nizami və Füzuli mərhələlərindən keçib Vaqif mərhələsi üzərində dayanır. N.Cəfərov Nizami və Füzuli mərhələlərini yox, Vaqif mərhələsini ədəbiyyatımızın milliləşmə mərhələsi kimi qəbul edir və Azərbaycan intibahşünas-

lığında fərqli konsepsiyanı məhz bu istiqamətdə irəli sürür. Həmin konsepsiyaya görə, Azərbaycan ədəbiyyatının inkişaf tarixində intibah dövrü XI-XII əsrləri yox, XIII-XVI əsrləri yox, XVII-XVIII əsrləri əhatə edir. N.Cəfərov milliliyi diqqət mərkəzinə çəkməklə yanaşı, XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatının, bir intibah ədəbiyyatı kimi, başqa mühüm cəhətlərini də xatırladır: humanizm və realizm.

Azərbaycan dilini və mədəniyyətini ümumtürk kontekstindən təcrid edib araşdırmağı ciddi metodoloji qüsurlayan N.Cəfərov XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan intibahının təsadüfi hadisə olmadığını, qanunauyğun etnik mədəni prosesin təbii nəticəsi kimi meydana çıxdığını həm də türk və türkmən ədəbiyyatlarının faktlarını müqayisəyə cəlb etməklə əsaslandırır: «XVII-XVIII əsrlərdə türk və türkmən mədəniyyətləri də intibah keyfiyyəti ilə xarakterizə olunur – deməli, türk-oğuz mədəniyyətinin intibahından danışmaq ehtiyacı meydana çıxır... XVII əsrin əvvəllərindən etibarən Türkiyədə klassik mədəniyyət süqut edir, satiranın rolu güclənir – Əhməd Nədim kimi xalq ədəbiyyatına əsaslanan şair yetişir, onu ancaq M.P.Vaqiflə müqayisə etmək mümkündür... XVII əsrin əvvəllərindən türkmən mədəniyyətinin tarixində intibah baş verir – Məhtumqulunun yaradıcılığı ilə türkmən ədəbiyyatındakı intibah yüksək səviyyəyə qalxır, Məhtumqulunun yaradıcılığı da M.P.Vaqifin yaradıcılığı kimi məzmunca realistdir, – həm lirik, həm də satirik şairdir». Türk və türkmən ədəbiyyatları ilə Azərbaycan ədəbiyyatının bu cür müqayisəsi intibahın qanunauyğun özünəqayıdış prosesi olduğunu əsaslandırmağa kömək etdiyi kimi, intibah ədəbiyyatının məzmun incəliklərini xırdalamağa da yaxından

kömək edir. Bədii gülüş belə məzmun incəlikləri sırasına daxildir. N.Cəfərov ədəbiyyatşünaslığımızdakı məlum və məşhur «satirik üslub şeirdə Q.Zakirdən başlayır» hökmündən çəkinməyib M.P.Vaqif (eləcə də M.V.Vidadi) yaradıcılığındakı bədii gülüş elementlərinə nəzər salır və həmin elementləri intibah şeirinin səciyyəvi əlamətlərindən biri kimi qiymətləndirir.

Milli mədəniyyətimiz barədə yeni söz demək ona görə mümkün olur ki, söz deyən (N.Cəfərov) hər hansı dil və ədəbiyyat faktına həmin faktın yarandığı konkret tarixi şərait çərçivəsində baxmaqla kifayətlənmir, ədəbi-mədəni hadisəni dünən, bu gün və sabah ölçülərini ehtiva edən böyük zaman meyarı ilə götür-qoy edir. Hadisələri böyük zaman meyarı ilə qiymətləndirməyin səciyyəvi əlamətidir ki, N.Cəfərov XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan intibahını yetişdirən tarixi-mədəni amillərlə yanaşı, həmin intibahın bu günə gəlib çıxan cəhətlərini də nəzər-diqqətə çatdırır. N.Cəfərovun tez-tez M.P.Vaqif-S.Vurğun əlaqələrini xatırlatması əslində Azərbaycan intibah ədəbiyyatının müasir poeziyamızda əks-səda verən əlamətlərinin (məsələn, şifahi ədəbiyyatın yazılı ədəbiyyata, xalq dilinin ədəbi dilə çevrilməsinin) ayrıca qeyd və şərh edilməsidir. N.Cəfərov bu fikirdədir ki, S.Vurğunun müasir şeir dilimizi o vaxtaca görünməmiş bir yüksəkliyə qaldırması, ilk növbədə, S.Vurğunun folklorə, xalq dilinə bağlılığının bəhrəsidir.

N.Cəfərov mədəniyyət tariximizə münasibətdə inkarçı mövqe tutmur, ədəbi-mədəni irsimizin bütün uğurlarına böyük ehtiramla yanaşır. Amma orası da var ki, N.Cəfərov milli mədəniyyətin, özünüdərk faktına çevrilən sənətin ya-

ranmasında dili – yüksək səviyyədə ifadə olunan təmiz ana dilini aparıcı amil sayır. Doğrudan da, XIII-XVI əsrlər ana-dillli ədəbiyyatımız M.P.Vaqifı yetirdiyi kimi, XVII-XVIII əsrlər intibah ədəbiyyatı da XIX-XX əsrlərin xəlqi ədəbiyyatını meydana çıxarıb. Təbii ki, bütün tarixi mərhələlərində ədəbiyyatımız dünyanın müxtəlif tipli ədəbiyyatları ilə qarşılıqlı əlaqədə olub və bu əlaqə ən qüdrətli sənətkarlarımıza belə öz təsirini göstərib. Amma təsir nə dərəcədə olub, kənar təsir sənətkarı etnik-millî zəmindən ayırıbmı? Bax məsələnin məğzi burdadır. İş burasındadır ki, M.P.Vaqif, S.Vurğun kimi sənətkarların başqa ədəbiyyatlardan təsirlənməsi ilə farsca yazan Ə.Xaqani, N.Gəncəvi kimi sənətkarların başqa ədəbiyyatlardan təsirlənməsi arasında köklü fərq var. Bir çox ədəbiyyatşünaslarımız həmin fərqlə göz yumduqları halda, N.Cəfərov aydın mövqə tutur və məsələyə konkret münasibət bildirir: «Azərbaycan ədəbiyyatının əsas hadisələrini ikinci, yaxud üçüncü dərəcəli hadisələrdən ayırmaq lazımdır. Və Azərbaycan ədəbi mədəniyyətini xarakterizə edərkən birinci növbədə xalq yaradıcılığı, onun poetexnologiyası əsasında yaranmış professional ədəbiyyat diqqət mərkəzinə çəkilməlidir. Əgər belə olmasa, yəni «iç struktur»un deyil, «dış struktur»un «varisliyi»nə əsaslanmağa çalışsaq, vahid genotip üzərində möhkəm dayanmayan eklektik bir mədəniyyətin varisi olmaqdan başqa çarəimiz qalmazdı».

...N.Cəfərov bir işlə yox, çox işlə məşğul olur. N.Cəfərov bir məsələdən yox, çox məsələdən yazır. Amma bütün bu işlər və bütün bu məsələlər son nəticədə gəlib bir mətləb üzərinə çıxır. O mətləb milli varlıq yolunda çarpışmaq mətləbidir.

2009

KƏRKÜK SEVDASI

Professor Qəzənfər Paşayevdən yazan müəlliflərin, demək olar ki, hamısı Kərkük məsələsinə, ötəri də olsa, toxunur. Təsadüfi deyil ki, müəlliflərdən biri Qəzənfər Paşayevin portret cizgilərini oxucuya "Azərbaycandakı Kərkük" adı altında təqdim edir. Q.Paşayevdən yazanların Kərkük məsələsinə toxunmadan ötüşə bilməməsinin səbəbi məlumdur: Kərkük Q.Paşayev yaradıcılığının baş mövzudur. Kərkükün Q.Paşayev yaradıcılığının baş mövzusa çevrilməsinin nədən başlaması da çoxlarına bəllidir: Q.Paşayev İraqda tərcüməçiliklə məşğul olub. Bəli, bir neçə il İraqda yaşayıb-fəaliyyət göstərmək Kərkükdən yazmağa əsaslı bir zəmin yaradıb. Amma, mənəcə, bir müddət İraqda yaşayıb-fəaliyyət göstərmək Q.Paşayev Kərküknaməsinin vəsiləsi olsa da, başlıca səbəbi olmayıb. Bir müddət Kərkükdə çalışıb Kərküknamə yaratmaq mahiyyətə "istədiyim yar idi, yetirdi Pərvərdigar" kəlamındakı mənə və məzmunu daha çox uyğun gəlir. Yəni ürəkdə bir Kərkük sevdası vardı, Kərkükdə olmaq bu sevdanın əməli işlərlə ifadə olunmasına rəvac verdi.

Kərkük Q.Paşayev yaradıcılığında sadəcə predmet deyil. Kərkük Q.Paşayev yaradıcılığında baxış nöqtəsidir, xüsusi mövqedir. Məhz bu mövqe Q.Paşayevi Kərküklə yanaşı, Dərbənddən, Təbrizdən, Borçalıdan.... da yazmağa sövq edir. Məsələ burasındadır ki, Q.Paşayev Azərbaycan türklərinin mənəvi varlığına bir bütöv kimi baxmaq istəyir. Bu bütövə coğrafi meyarla yanaşmağın heç də həmişə özünü doğrultmadığını nəzərə alan Q.Paşayev bizdən kənar

yaşayan ellərimizi məqsədli şəkildə, xüsusi diqqət mərkəzində saxlayır. Dərbənddən, Borçalıdan, Təbrizdən yazmaq, Kərkükə onlarla məqalə, neçə-neçə kitab həsr etmək, qınına çəkilib burnunun ucundan o tərəfi görməmək xislətinə, dolayı da olsa, etiraz etməyin bir formasına, üsuluna çevrilir.

Burnunun ucundan o tərəfi görməmək köhnənin dəridir və ziyalılarımız zaman-zaman bu dərdin səbəbi və çarəsi barədə düşünüb-daşınmalı olublar. XX əsrin əvvəllərinin görkəmli ziyalılarından olan və ədəbiyyatşünaslığımız tarixində şərəfli yer tutan F.Köçərli 1909-cu ildə yazır: «Avamlığımızın ucundan vətənimizdə özümüzü qəriblər, evimizdə yadlar kimi saxlayırıq... İngilis, firəng, alman, yəhudi və qeyriləri haraya getsələr, hansı məkana düşsələr, oranı özlərinə mütəəlliq yer hesab edib, heç bir şeydən çəkinmirlər, heç kəsdən xof və ehtiyat etmirlər. Elm və bilik bir yandan, ev və məktəb tərbiyəsi başqa bir yandan onları cürətli, zirək, hünərli və hətta bir az... insafsız eləyir desək, səhv etmiş olmarıq».

XX əsrin əvvəllərində öz evimizdə – Şəkidə, Şirvanda, Qarabağda, Naxçıvanda özümüzü qərib kimi aparmışıqsa, deməli, evimizdən bir az kənara çıxanda miskin vəziyyətinə düşmüşük. Və bu vəziyyət öz evinin hakimi-mütləqi olan və özgə evində belə özünü dəryada balıq kimi hiss edən avropalılarla müqayisədə daha acınacaqlı təsir bağışlayıb. F.Köçərli bu acınacaqlı halı aradan qaldırmağın yolunu məktəbdə, maarifdə, yəni cəhalətdən, nadanlıqdan uzaqlaşmaqda görüb. Məsələyə F.Köçərlinin gözü ilə baxıb, ötən tarixə ümumi nəzər salsaq, qeyd etməliyik ki, XX əsrin ortalarından bu yana, Allaha şükür, məktəb-maarifdən elə bir

korluğumuz olmayıb və bu gün özümüzü öz evimizdə az-çox cəsarət sahibi kimi hiss edə bilirik. Amma F.Köçərlinin toxunduğu məsələ əslində bu gün də problem olaraq qalır. Problem ondadır ki, biz dünyanın, heç olmazsa, soydaşlarımız yaşayan ərazilərinə öz evimiz kimi baxmağı, rəsmi sərhədlərimizdən qıraqda mövcud olan mədəniyyətimizə sahib çıxmağı mənəvi tələbata çevirə bilmirik. Fikrimi bir misalla əsaslandırıb, Q.Paşayev barədə söhbətə qayıtmaq istəyirəm. Misal ondan ibarətdir ki, biz tez-tez XVI əsrin sonlarına qədər vahid Oğuz ədəbiyyatının varlığından və bu ədəbiyyata münasibətdə mənim-sənin (yəni Azərbaycan türkü, Türkiyə türkü, türkmən, qaqauz) söhbətinin əsassız olmasından danışıyıq. Sözdən əməli iş keçəndə isə mənim-sənin məsələsi əməlli-başlı özünü göstərir və bu məsələ ədəbiyyat tarixinə aid mötəbər kitablara da yol tapa bilir. Belə olmasaydı, biz gözəl qoşmalar, gəraylılar müəllifi Yunis İmrəni (XIII əsr) öz şairimiz sayar, divan ədəbiyyatında heca vəznli şeirimizin tarixini Ş.İ.Xətəidən (XVI əsr) yox, məhz Y.İmrədən başlayardıq.

Y.İmrəni öz şairimiz saymaqda, bu böyük şairi ədəbiyyat tariximizə daxil etməkdə, heca vəznli yazılı şeir tariximizi bu böyük sənətkardan başlamaqda bizə mane olan nədir? Başqa maneələri deyə bilmərəm, bir maneə, mənəcə, Y.İmrənin «azərbaycanlı» olmamasıdır, daha doğrusu, Azərbaycanda doğulmamasıdır. Gəlin boynumuza əlaq ki, ortağ Oğuz ədəbiyyatının görkəmli nümayəndələrini biz «azərbaycanlı» elan edib sonra ədəbiyyat tariximizə daxil etmişik. M.Füzulinin ata-babasının bir vaxt Azərbaycandan köçüb İraqa getməsi barədə mülahizələr həmin «azərbaycanlılıq»

meylinin təzahürüdür. Bu meyl İ.Nəsimiyə münasibətdə də özünü göstərir. Yeri düşdü-düşmədi, İ.Nəsimi Azərbaycan ərazisi ilə əlaqələndirilir, əldə tutarlı fakt olmaya-olmaya İ.Nəsiminin Şamaxıda doğulduğu iddia edilir.

Mənəvi varlığımıza coğrafi meyarla yanaşmağın heç də həmişə özünü doğrultmadığını nəzərə alan Q.Paşayev fərqli mövqe tutur. Yeri gəlmişkən xatırladım ki, belə fərqli mövqe İ.Nəsimiyə münasibətdə də özünü göstərir. Q.Paşayev İ.Nəsiminin Bağdad yaxınlığındakı Nəsim kəndində doğulmasına dair mülahizə üzərində dayanır. Özü də bu mülahizə üzərində Q.Paşayev çox sakitcə, yəni həyəcansız-filansız dayanır. Belə yerdə özünü bir müəllif kimi çox sakit və təmkinli aparmaq bir yandan İraq-türkman mənbələrinin verdiyi tutarlı dəlil-sübutlar hesabına mümkün olursa, bir yandan da Q.Paşayevin ədəbi-tarixi hadisələrə məhz fərqli münasibəti hesabına mümkün olur. Soydaşlarımızın toplu halında yaşadığı hər hansı ərazini öz evi bilən Q.Paşayev çoxumuzdan fərqli olaraq, İ.Nəsiminin Bağdad yaxınlığındakı Nəsim kəndində doğulması ilə onun böyük Azərbaycan şairi olması arasında əndişəyə səbəb olacaq bir nöqtə görmür.

İ.Nəsimi və M.Füzuli yaradıcılığını daha çox Azərbaycan türkcəsinin məhsulu sayan, Azərbaycandakı ədəbiyyatımızla Azərbaycandan kənardakı ədəbiyyatımız arasında ən böyük bağlılığın dil bağlılığı olduğunu diqqət mərkəzində saxlayan Q.Paşayev İraq-türkman araşdırmalarını, ilk növbədə, dil araşdırmalarından başlayır. «İraq türkmanları kimdir, onlar bizə, yoxsa Orta Asiya türkmənlərinə daha yaxındır?» sualına cavab verərkən Q.Paşayev dil faktlarını önə çəkir: «Türkmən dilini səciyyələndirən əsaslı fərqlər vardır.

Məsələn, türkmən dilində ilkin uzanan saitlər (baaş-yara, qöör-gor və s.) geniş yayıldığı halda, bu xüsusiyyətə nə Azərbaycan dilində, nə də Kərkük dialektində rast gəlirik. Ərəb və ingilis dillərində yer alan diş arası *s*, *z* səslərinə türkmən dilində təsadüf edildiyi halda, bu səslər nə Azərbaycan dilində, nə də Kərkük dialektində müşahidə edilir. Türkmən dilində *g* samiti olmadığı halda, Azərbaycan dilində də, Kərkük dialektində də bu səs geniş yayılmışdır. İndiki, keçmiş və gələcək zaman şəkilçilərində və bir çox başqa xüsusiyyətlərdə də türkmən dili tamamilə fərqlənir». İ.Nəsiminin İraq Divanını dil baxımından araşdıran Q.Paşayev indi ədəbi dilimizin lüğət tərkibindən çıxmış, amma bu gün belə Kərkük dialektində işlənən *ulaşmaq*, *varmaq*, *yürü*, *kəndi*, *qutlu*, *tütün (tüstü)*, *yey*, *irişmək (çatmaq)* və s. kimi sözlərin; eləcə də bu gün ədəbi dilimizdə işlənən, amma Kərkük dialektində olmayan *özgə*, *murdar*, *şiltaq*, *gerçək*, *sındırmaq* və s. kimi sözlərin İ.Nəsiminin İraq Divanında yer aldığını üzə çıxarır. Yaxud iraqılı soydaşlarımızın heç də təsadüfən «türkman» adı daşmadığını əsaslandırmaq üçün Q.Paşayev başqa mənbələrlə yanaşı, İ.Nəsimi, həmçinin Ş.İ.Xətai dilinə üz tutur:

Ərəbin nitqi bağlandı dilindən,
Səni kimdir deyən kim türkmansan.

(İ.Nəsimi)

Getdikcə tükənir ərəbin kuhi-məskəni,
Bağdad içrə hər necə kim türkman qonar.

(Ş.İ.Xətai)

Q.Paşayev bu cür dil faktlarına, o cümlədən bir sıra digər faktlara söykənilib «türkman» adının tarixi həqiqəti əks etdirdiyini diqqətə çatdırır, həmin adı daşıyan eli Azərbaycan türkləri adlı Bütövün bir parçası kimi öyrənir. Bütöv və parça arasındakı ən böyük mənəvi körpünün dil olduğunu araşdırmanın ana xəttinə çevirən Q.Paşayev dilin ən bariz, ən təbii ifadəsini folklorda tapır. Təsadüfi deyil ki, Q.Paşayev iri həcmli elmi əsərlərindən birini («Kərkük dialektinin fonetikasını») dilə həsr edibsə, başqa birini («İraq-türkman folkloru»)nu) ağız ədəbiyyatına həsr edib. Q.Paşayev folklor araşdırmaları ilə kifayətlənməyib, elmi araşdırmalar qədər, bəlkə, ondan da çox əhəmiyyət daşıyan toplama və tərtib işi ilə məşğul olub, İraq-türkman ağız ədəbiyyatı nümunələrinin toplandığı neçə-neçə kitab çap etdirib: «Kərkük bayatıları» (R.Rza ilə birlikdə, 1968), «Arzu-Qənbər dastanı» (1971), «Kərkük mahnıları» (1973), «İraq-Kərkük atalar sözləri» (1978), «İraq-Kərkük bayatıları» (1984), «Kərkük tapmacaları» (1984), «Kərkük folkloru antologiyası» (1987). Q.Paşayevin İraq-türkman folkloru ilə bağlı araşdırmaları və toplama-tərtib işləri bu zəngin folklorun müxtəlif janrlarını (inanclar, yemindlər, dualar, bəddualar və fallar, mərasim nəğmələri, xoyratlar və manilər, türkülər, beşik nəğmələri, bayatı-tapmacalar, nağıllar, atalar sözləri və məsəllər, tapmacalar, lətifələr, dastanlar və s.) əhatə edir. İraq-türkman folkloruna aid araşdırmaları və toplama-tərtib işləri ilə Q.Paşayev iki mühüm vəzifəni yerinə yetirmiş olur: bir yandan bizi İraqda yaşayan soydaşlarımızın ağız ədəbiyyatı ilə yaxından tanış edir, başqa bir yandan bütövlükdə Azərbaycan folkloruna, onun ayrı-

ayrı janrlarına yenidən baxmaq imkanı yaradır. Məsələ burasındadır ki, İraq-türkman folklorunun hər hansı janrı ilə, həmin janra aid nümunələrlə və Q.Paşayevin elmi şərtləri ilə tanış olduqda istər-istəməz tutuşdurmalar aparırsan, məsələlərə Kərkük-Azərbaycan müstəvisində yanaşib ayrı-ayrı janrların «yeni-yeni» variantları və bir sıra görünməyən tərəfləri barədə dolğun təsəvvür əldə edirsən.

Folklor janrları içərisində eləsi yoxdur ki, Q.Paşayev o janra aid «yeni» nümunə təqdim etməmiş olsun. «Yenilik» ondan ibarətdir ki, təqdim edilən nümunə ya bizdə yoxdur, ya da bizdəkinin maraqlı variantıdır:

Oğlan, oğlan od gəti,

Oda salavat gəti.

(İnanc nümunəsi)

Ağ baxt,

Altun taxt,

Qara xəlayiq,

Bayaz əkməkçi,

Siyah kölə

Dilərəm qızıma.

(Alqış nümunəsi)

Ver, Allahım, ver,

Yağmurunnan sel.

Köpəkli xırman,

Qoç-qoyun qurban.

Hey Çəmçələ, Çəmçələ!

Çəmçələm yağış istər,
Dam-divarı yaş istər.
(Mövsüm-mərasim nəğmələrindən)

Ev sənin, eşiq sənin,
Dördəki beşik sənin.
(Toy nəğmələrindən)

Qalanın dibində üç ağac incir,
Əlimdə biləkcə, qolumda zincir.
Zinciri boş bağla, hər yanım incir,
Atma bu daşları, mən yaralıyam,
El-aləm al geyib, mən qaralıyam.
(Xalq mahnularından)

Belə misalların sayını Q.Paşayevin kitabları hesabına nə qədər desən, artırmaq olar. Amma Kərkük folklorunun bizə tanış olmayan nümunələrlə zəngin olduğunu bir neçə misalla əsaslandırmağa çalışıb, bu folklorun populyar janrlarına toxunmaq istəyirəm. Kərkük folklorunun populyar janrları sırasında xoyratlar, heç şübhəsiz, birinci yerdədir. Əta Tərzibaşının sözləri ilə desək: «Kərkük anıldığı zaman xatirə ilk olaraq xoyrat gəlir və xoyrat adını duyduğumuz vaxt xəyalımızda Kərkük eli canlanır». Bizdən ötrü Kərkükün bir növ rəmzinə çevrilən xoyrat və manilərlə, bu şeir örnəklərindəki yüksək poetizmlə ilk dəfə tanış olduqda, hər şeydən qabaq, M.Füzuli şeiriyyətinin quru yerdə yaranmadığına bir daha əmin olduq. Əmin olduq ki, M.Füzuli şeiriyyətinin mühüm qaynaqlarından biri böyük şairin

doğma el-obada eşitdiyi və ruhuna-canına hopdurduğu xoyrat və manilərdir. Xoyrat və manilərin M.Füzuli sənətinə qida verən məzmun gözəlliyi ilə yanaşı, bayatılarla üst-üstə düşən və düşməyən forma gözəlliyi də diqqəti cəlb etdi, xoyrat və manilərlə tutuşdurmada bayatılarımızı yenidən götür-qoy etmək zərurəti yarandı. Yaranmış zərurətdən doğan ən ardıcıl və sistemli araşdırmaları Q.Paşayev özü apardı. Bizə İraq-türkman folklorundan kifayət sayda və sanbalda örnək təqdim edən Q.Paşayev həmin örnəkləri hərtərəfli elmi süzğəcdən keçirməklə özünü bir folklorşünas kimi təsdiq etdi. Dilçi, tərcüməçi və publisist olması folklorşünaslıq fəaliyyətində ona geniş imkanlar açdı. Kərkük folkloru haqqında akademizmdən uzaq olan aydın mühakiməli, səlis dilli məlum monoqrafiya – «İraq-türkman folkloru» monoqrafiyası məhz həmin imkanlar hesabına meydana çıxdı.

Kərkük xoyrat və manilərinin forma özəllikləri içərisində diqqəti daha çox cəlb edən məsələlərdən biri kəmmisra məsələsi idi. Tədqiqatçılar xoyrat və manilərlə tanışlığın ilk mərhələsində (XX əsrin altmışıncı illərində) kəmmisra məsələsini bayatılardan fərqi bir göstəricisi kimi qiymətləndirmişdilər. Sonra məsələyə münasibət təcridən dəyişdi. Kəmmisra məsələsi baxımından bayatılarımızın yenidən izlənməsi toplama və tərtib işlərində yol verdiyimiz bir sıra qüsurlara aydınlıq gətirilməsinə kömək etdi. Məlum oldu ki, söyləyicilər heç də həmişə bayatını «mən aşiq», «aşiqəm», «əzizim», «əziziyəm» və s. kimi sözlərlə başlamırlar, həmin sözləri çox vaxt bayatıların əvvəlinə biz toplayıcı və tərtibçilər artırırıq. Yəni aydın oldu ki, birinci misranın 3-5

hecadan ibarət olması bayatılarda da özünü göstərən cəhətlərdən biridir. Bu qənaəti faktik bədii materiala və özünəqədərki nəzəri mülahizələrə söykənilib əsaslı şəkildə ortaya qoyan Q.Paşayevin fikrinə şərik çıxıram və toplama-tərtib təcrübəmdən bir məqamı xatırlatmaq istəyirəm. Məqam ondan ibarətdir ki, bir vaxt həmkarlarımla birlikdə Laçın, Qubadlı, Zəngilan bölgələrində folklor ekspedisiyasında olanda kəmmisralı bayatıları, az da olsa, yazıya aldığ və həmin nümunələri necə var, o şəkildə nəşr etdik:

Daşdı canım,
Dərd gəldi, çaşdı canım.
Öz dərdim özüm çəkim,
Desinnər, daşdı canım.

Sal yana,
Dara telin, sal yana.
Necəsən, bir ah çəkim,
Kür quruya, sal yana.

Xoyrat-mani-bayatı əlaqələrində Q.Paşayevin diqqətə çatdırdığı məsələlərdən biri də qafiyələnmənin cinaslı, cinassız olması məsələsidir. Q.Paşayev xoyratlarla manilərin başlıca forma fərqi məhz bu nöqtədə axtarır. Belə hesab edir ki, xoyratların cinaslı, manilərin cinassız olması bu nümunələrin janr özünəməxsusluğudur. Bəs cinaslı olub-olmamasına, həmçinin ilk misranın 3-5 hecalı olub-olmamasına görə bayatılar necə qruplaşdırılmalıdır? Xoyratlarla müqayisədən ortaya çıxan və bayatılarımızı Kərkük müs-

təvisində öyrənməyə yönələn bu cür suallara cavab tapmaqda üz tutduğumuz mötəbər qaynaqlardan biri Q.Paşayev yenə Kərküknaməsidir: «...kəsik bayatıların-xoyratların əvvəlinə Azərbaycanda lüzumsuz olaraq «əziziyəm», «mən aşiq», «eləmi», sözlərini artıraraq bir-iki nəfərin (Əzizi, Sarı Aşiq kimi el sənətkarlarının – M.K.) adına çıxmaqla ... xalq yaradıcılığının dəyərini, istəsək də, istəməsək də, azaltmağa səy göstərmiş oluruq. Ən acınacaqlısı isə odur ki, bunu başqa xalqlara da elə beləcə çatdırmağa çalışmışıq. Bütün bu deyilənlər, folklorşünaslarımızın son illərdə gəldiyi qənaət, bayatıya əvvəllər verilən tərifə başqa münasibətlə yanaşmağı tələb edir. Bizcə, bayatı və xoyratlara: «hər misrası 7 hecadan ibarət olan, *a, a, b, a* şəklində qafiyələnən dördlüklərə bayatı, birinci misrası 3-5 arası, qalan misraları 7 hecalı olan cinaslı dördlüklərə xoyratlar-kəsik bayatılar deyilir» tərifi vermək olar». Q.Paşayevin irəli sürdüyü bu tərifə əsaslanıb yuxarıdakı bayatılardan ikincisini cinas qafiyəsinə və kəmmisrasına görə «xoyrat-kəsik bayatı» adlandırmağa bilərik. Bəs misal çəkdiyimiz bayatılardan birincisini necə, onu da elə adlandırmaq mümkündürmü? Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, Q.Paşayev Kərküknaməsindən sonra folklorşünaslarımız bayatıları tərtib və nəşr edərkən bu sayaq suallarla qarşılaşmalı olublar. Məsələn, V.Vəliyev 1985-ci ildə «Yazıçı» nəşriyyatında çap etdirdiyi «Bayatılar» kitabının «Elə getdi» adlı bölməsini «xoyratvari bayatılar» kimi təqdim edib. Həmin bayatıların xoyratvariliyi ilk misranın məhz kəsik olmasındadır. Xoyratlar üçün səciyyəvi olan digər mühüm cəhətə, yəni cinas qafiyə məsələsinə gəldikdə isə, qeyd edilməlidir ki, V.Vəliyevin «xoyratvari bayatılar»

kimi səciyyələndirdiyi nümunələrin yalnız bir qismi cinas qafiyəlidir. Göründüyü kimi, cinassız qafiyələr üstündə qurulan kəsik bayatların da «xoyratvari bayatılar» sırasında verilməsi xoyratın məlum poetikası ilə ziddiyyət yaradır. Buna baxmayaraq, kəsik bayatılara xüsusi diqqət yetirilməsini bayatılarımızın tərtibində əhəmiyyətli addım sayırıq və bu addımın atılmasında Q.Paşayev Kərküknaməsinin mühüm rol oynamasını bir daha qeyd etmədən ötüşə bilmirik. Onu da xatırlatmağı lazım bilir ki, janrın adı ilə poetikasının yuxarıda göstərilən şəkildə ziddiyyət yaratması Q.Paşayevin də diqqətindən yayınmayıb. Q.Paşayev Kərkük dördlükləri içərisində elələri ilə qarşılaşıb ki, həmin nümunələr nə xoyrat, nə mani poetikasına uyğun gəlir. Görünür, bunu nəzərə aldığından Q.Paşayev Kərkük dördlüklərindən ibarət kitabının adını «İraq-Kərkük xoyrat və maniləri» yox, «İraq-Kərkük bayatıları» qoyub. Doğrudan da, «bayatı» adı, haqqında danışdığımız dördlüklərin (cinaslı-cinassız, kəsik misralı-tam misralı olub-olmamasına baxmayaraq) bütün nümunələrini əhatə edir.

Q.Paşayevin bayatıya münasibətdə yaratdığı canlanma yuxarıda xatırlatdığım amillərlə bitmir. Xatırlanmalı amillər sırasına bir neçə başqasını da əlavə etmək olar. Məsələn, bayatıda misraların sayı qeyd edilməsi vacib olan məsələlərdəndir. Bu məsələ, yəni bayatının dördədən çox misra üstündə qurulması bizim folklorşünasların qabaqlar da toxunduğu məsələlərdən biri olub. Təsədüfi deyil ki, 1930-cu ildə Əmin Abid «Türk xalqları ədəbiyyatında «mani» növü və Azərbaycan bayatılarının xüsusiyyəti» adlı məqaləsində dörd misralıdan səkkiz misralıya qədər müxtəlif manilərin ayrı-ayrı

türk xalqlarının folklorunda qeydə alınmasından bəhs edir. Yaxud H.Araslı 1956-cı ildə çap etdirdiyi «XVII-XVIII əsrlər Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi» kitabında altı misralı bayatılarımızdan söhbət açır. Həmçinin A.Məmmədova Azərbaycan Əlyazmalar İnstitutunun arxivindən iyirmi bir ədəd altı misralı bayatı tapıb üzə çıxarır. Göründüyü kimi, çoxmisralı bayatılarımızdan bəhs edilərkən altı misralı nümunələr daha çox diqqət mərkəzində olub. Q.Paşayev isə İraq-türkman qaynaqlarından çıxış etməklə çoxmisralı bayatı məsələsində təsəvvürümüzü xeyli genişləndirib. Məlum olub ki, İraq türkmanlarında bayatının səkkiz, on, on iki, on dörd misradan ibarət nümunələri var:

Naşı gül,
Naşı bülbül, naşı gül.
Bir güldün, ağılım aldın,
Bir də belə naşı gül.
Səl gülsən, aləm gülər,
Ömrümün yoldaşı gül.
Oturub gül qoxuyur
Kırpiyi gül, qaşı gül.
Otuz iki çiçəyin
Hamısının başı gül.

Q.Paşayevin gətirdiyi bu cür misallar Kərkük bayatılarının formaca əlvanlığı barədə bizdə dolğun təsəvvür yaratmaqla bərabər, həm də bizi məsələyə dar çərçivədə yanaşmamağa, xalq ədəbiyyatının, o cümlədən xalq lirika-

sının improvizəyə, janrdaxili dəyişmələrə geniş meydan verdiyini nəzərə almağa çağırır.

Q.Paşayevin Kərküklə bağlı araşdırmalarında etnoqrafik materiallara geniş yer verilməsini də mühüm əhəmiyyət daşıyan cəhətlər sırasında qeyd etmək lazım gəlir. Məlumdur ki, dünyanın hər yerində folklor etnoqrafiya ilə vəhdətdə götürülür və həmin sahələr eyni elmi mərkəzlərin (folklor-etnoqrafiya qurumlarının) tədqiqat predmetinə çevrilir. Dünya elmi təcrübəsinə əsaslanan Q.Paşayev Kərkük folkloruna həsr etdiyi doktorluq dissertasiyasında etnoqrafik materialları ayrı-ayrı janrların mifo-poetikasını açmağın mühüm qaynağına çevirir. Xalqın dünyagörüşünü öyrənməkdə etnoqrafiyanı mühüm mənbə sayan Q.Paşayev İraq haqqındakı «Altı il Dəclə-Fərat sahillərində» adlı publisistik əsərində də etnoqrafik detallara geniş yer verir və kitabın populyarlıq qazanmasını həm də bu cəhətlə təmin etmiş olur. Yeri gəlmişkən qeyd edim ki, xalqın həyat tərzini, adət-ənənəsi Q.Paşayevi bir tərcüməçi kimi də düşündürür. Başqa sözlə desək, etnoqrafiyaya üz tutmaqda folklorşünas Q.Paşayevlə tərcüməçi Q.Paşayevin marağı üst-üstə düşür, birbirini tamamlayır. Q.Paşayev A.Dümanın başqa bir əsərini yox, xalqımızın həyat tərzini, adət-ənənələrini zəngin faktlarla əks etdirən «Qafqaz səfəri» əsərini tərcümə edir. Yaxud Amerika alimi S.Benetin başqa bir əsərini yox, Qafqaz xalqlarının, eləcə də Azərbaycan türklərinin mədəniyyətinə, adət-ənənələrinə həsr edilmiş «Necə yaşayasan, yüzü haqlayasan» əsərini tərcümə edir.

...Bu yazının ana xəttinə – Kərkük mövzusunda qayıdıb fikrimi belə yekunlaşdırmaq istəyirəm: Q.Paşayev İraq

türkmanlarının həyat və məişətini ağız ədəbiyyatı ilə birlikdə araşdıraraq, bu yöndə kitablar yazaraq bizi də Kərkük sevdasına mübtəla elədi. Böyük sevda şairi M.Füzulini yetirən el-oba Q.Paşayev Kərküknaməsindən sonra bizim üçün Şəki, Şirvan, Qarabağ, Naxçıvan... kimi əlçatan, üneytən el-oba oldu.

2012

MƏTNLƏRDƏN CİDDİ MƏTLƏBLƏRƏ DOĞRU

Çağdaş ədəbiyyatşünaslıq elmimizdə öz sözü və öz yeri olan professor Kamran Əliyev barədə bu vaxta qədər iki məqalə yazmışam. Məqalələrdən biri K.Əliyevin elmi yaradıcılığına həsr olunsa da, ikincisi onun bədii yaradıcılığına həsr olunub. Yəni bir vaxt K.Əliyevin ilk monoqrafiyasından yazmağa ehtiyac duyduğum kimi, onun ilk povestindən də yazmağa ehtiyac duymuşam. Belə hesab etmişəm ki, povest müəllifi K.Əliyev ədəbiyyatşünas K.Əliyevi bir az da yaxından tanımağa kömək edir. Əvvəla, K.Əliyev povestlər yazmaqla bədii təxəyyül sahibi olduğunu, özündə elmi təfəkkürlə bədii təxəyyülü birləşdirdiyini əsaslı şəkildə göstərə bilir. İkinci tərəfdən isə povestlər yazmaq yaradıcılığına elmi əsərlər həsr etdiyi sənətkarlarla həmfikir olmağın bir formasına çevrilir. Romantik və realist yazıçılarımızın toxunduğu ciddi mətləbləri elmi əsərlərində incələməklə kifayətlənməyən K.Əliyev həmin mətləblərdən bir çoxuna bədii əsərlərində yenidən qayıtmalı olur.

Povestlərinə əsaslanıb ədəbiyyatşünas K.Əliyevin həm də bədii təxəyyül sahibi olduğunu nəzərə aldıqda qələm dostumuzun elmi yaradıcılığındakı səciyyəvi bir cəhəti üzə çıxara bilirik. Həmin cəhət ondan ibarətdir ki, elmi əsərlərində K.Əliyev fikri necə gəldi, o şəkildə ifadə etmək yolunu tutmur və müəyyən qədər bədii yaradıcılıqdan gələn forma axtarışlarına xüsusi diqqət yetirir. Üzeyir Hacıbəyovun ömür və yaradıcılıq yolu barədə danışmaq istərkən K.Əliyev gözənlənmədən dahi bəstəkarın əsərlərini yox, onun fotosəkil-

lərini təhlil predmetinə çevirir. Ü.Hacıbəyovun uşaqlıq, gənclik və qismən ahıl çağlarına və bu çağların səciyyəvi cəhətlərinə K.Əliyev məhz şəkillərin dili ilə nəzər salır: «Şəkildəki seminaristlərin heç birində müşahidə edilməyən amiranəlik onu yoldaşlarından fərqləndirir. Şübhəsiz, belə bir görkəm Üzeyirin eqoizminin deyil, özünə güvənməyinin ciddi əlamətidir... 1904-cü ildə çəkilməmiş başqa bir şəkil isə göstərir ki, Ü.Hacıbəyov Qori seminariyasında xüsusi hörmət qazanmışdır. Belə ki, seminariyanın ilk illərində çəkilmiş şəkildən fərqli olaraq, Üzeyir artıq burada ilk sırada soldan birincidir. Bəlkə, belə demək daha ciddi aydınlıq yarada bilər ki, tələbəlik illərində Ü.Hacıbəyovun şəkil çəkdirərkən «inkışafı» ikinci sırada sağdan birinci durmaqdan ilk sırada soldan birinci dayanmağa doğru «hərəkət»lə təyin edilir». Məqalədə «yoldaşlar və dostlarla çəkilən şəkillər» mövzusunun axıracan izləyən K.Əliyev tədricən «Ü.Hacıbəyovla çəkilən şəkillər» mövzusuna keçir və H.Sarabski, H.Terequlov, M.Maqomayev, həmçinin Q.Qarayev, S.Rüstəmov, Niyazi kimi sənətkarların Ü.Hacıbəyovla çəkdirdiyi fotolar əsasında dahi bəstəkarın müasirləri arasında böyük nüfuz sahibi olmasından, istedadlı varislər yetişdirib özündən sonra bir məktəb yaratmasından bəhs edir. Yaxud tək çəkilmiş şəkilləri izləmək K.Əliyevə imkan verir ki, əli siqaretli, dalğın baxışlı insanın zahiri görkəmi əsasında zamanın ağır sınaqlarından keçmiş bir mütəfəkkirin portret cizgiləri barədə söhbəti ümumiləşdirə və tamamlaya bilsin.

Hər hansı sənətkarın portretini və həmin sənətkarın yaradıcılığı ilə bağlı problemləri araşdırma mövzusunə çevirərkən gözlənilməz baxış nöqtələri tapmaq! Məqalə və

monoqrafiyalarda K.Əliyevin xüsusi maraq göstərdiyi bu cəhət bir çox hallarda özünü lap əvvəldən – yazıların sər-lövhəsindən bürüzə verməyə başlayır: «Qafqaz davası», «Pa-risin süqutu», «İstiqbal savaşı». Bu başlıqları görə oxucu müəllifin tarixi hadisələr fonunda publisistik əsər ortaya qoyacağını zənn edir. Amma həmin başlıqlı yazılarla tanışlıqdan sonra oxucuya bəlli olur ki, müəllif əslində tarixi-ədəbi faktlar (məsələn, ədəbiyyatımızda Qafqaz mövzusu, Qərb və Şərq problemi, istiqbal məsələsinə münasibət) fo-nunda müxtəlif dünyagörüşlü və müxtəlif üslublu sənətkarlar arasında müqayisələr aparır və özünəməxsus qənaətlərə gəlir.

Tənqid və ədəbiyyatşünaslıq nümunələrində forma məsələsinin K.Əliyevi nə qədər düşündürdüyünü göstərən daha ciddi fakt: «Tənqidin poetikası» adlı bir kitab. Bəli, K.Əliyev qələminin məhsulu olan bu kitabda az işlənmiş bir mövzudan – ədəbi tənqiddə sənətkarlıq məsələlərindən də bəhs olunur. Kitaba «Ədəbi tənqiddə bədiilik», «F.Kö-çərli tənqidinin sənətkarlıq məsələləri» adlı ayrıca məqalələr daxil edən müəllif yerinə düşən, məzmunla qırılmaz əlaqədə olan və məzmunun açılmasında mühüm rol oynayan bə-diiliyi ədəbi tənqid üçün bir məziyyət sayır. K.Əliyev «tən-qiddə bədiilik» dedikdə heç də yalnız yeri gəldikcə tən-qidçinin məcazi mənalı söz, ifadə və cümlələr işlətməsini, fikri obrazlı şəkildə bildirməsini nəzərdə tutmur. K.Əliyev «tənqiddə bədiilik» adı altında həm də bədii əsərlərdən gəlmə paralellik, dialoq, haşiyə və s. kimi elementlərdən istifadə etməyi nəzərdə tutur.

Ədəbi tənqidin bədiiliyinə xüsusi əhəmiyyət verən K.Əliyev, təbii ki, şeir, nəsr və dramaturgiya nümunələrinin təhlilində sənətkarlıq məsələlərini diqqətdən kənar saxlaya bilməzdi. Bunun belə olduğunu K.Əliyevin fundamental elmi əsərinin adından da hiss etmək olar: «Azərbaycan romantizminin poetikası». XX əsr Azərbaycan romantizminə həsr olunan bu əsərdə K.Əliyev, heç şübhəsiz, romantik sənətin ümumi prinsipləri və qanunauyğunluqlarını ciddi şəkildə nəzərə alır, M.Hadi, H.Cavid, A.Səhhət, A.Şaiq, A.Divanbəyoglu kimi sənətkarların yaradıcılığını dünya romantizminin estetikası zəminində araşdırır. Bununla yanaşı, onu da qeyd etmək vacibdir ki, romantizmə dair araşdırmalarda K.Əliyevin ən başlıca istinad nöqtəsi bədii mətnin özü olur. Yəni K.Əliyev nəzəri fikirlərdən bədii mətnə yox, bədii mətndən nəzəri fikrə doğru irəliləməyi daha məqbul yol hesab edir və romantik sənətlə bağlı tədqiqatını daha çox bu istiqamətdə qurur. Romantik nəsr, şeir və dramaturgiya nümunələrinin mətnində K.Əliyev obrazlar sistemini üzə çıxarmağa çalışır. Qeyd olunan sistemin üzə çıxarılmasında romantik qəhrəmanın hərəkəti, zaman və məkan kimi problemlərin, həmçinin təbiət obrazları və mifoloji obrazların, Şərq və Qərb, Yaxın və Uzaq, Həyat və Ölüm kimi poetik qarşıdurmaların ətraflı araşdırmaya cəlb edilməsi mühüm əhəmiyyət daşıyır. Məlum olur ki, romantik sənətdə təsadüfi heç nə yoxdur. Ən kiçik detaldan ən geniş təsvirəcn hər şey poetik sistemə – mərkəzində romantik qəhrəman dayanan poetik sistemə xidmət edir. Otaq, zindan, çəmənlik, bağ-bağça, yol və s. kimi məkan təsvirləri; ay, ulduz, bulud və s. kimi təbiət obrazları; İblis, Mələk və s.

kimi mifoloji obrazlar romantik qəhrəmanın hiss-həyəcan və düşüncələrini, onun ziddiyyətli və mürəkkəb daxili aləmini ifadə etməyin vasitəsinə çevrilir. Deməli, romantik nəsr, şeir və dramaturgiya nümunələrini poetik sistem baxımından incələməklə K.Əliyev romantik qəhrəmanların (dolayısı ilə romantik sənətkarların) yaşantılarının, onların dilə gətirdikləri mətləblərin incələnməsinə nail olur. Və bu mətləblər elə mətləblərdir ki, bu günün özündə belə bizi dərinləndərinə düşündürür. Məsələn, Şərqi-Qərb, Yaxın-Uzaq problemi. Bu gün bizi heç də az düşündürməyən bu məsələyə XX əsr Azərbaycan romantiklərinin münasibəti heç də birtərəfli və birmənalı deyil. Qərbə əksər hallarda rəğbətlə yanaşan və Uzaqda ümid işığının yandığını dönə-dönə dilə gətirən sənətkarlarımız bəzən ümitsizliyə qapanır və Qərbi şər yuvası kimi ittiham etmək məcburiyyətində qalırlar.

Romantiklərin Qərbə hüsn-rəğbəti, söz yox ki, Şərqi inkar etmək motivləri üstündə köklənir. K.Əliyevin sözləri ilə desək, romantiklər də «uzaq obyektə maraq mövcud cəmiyyətə – yaxına etirazın nəticəsi kimi» özünü göstərir. Və bu məsələdə (Şərqi, müsəlman aləmini tənqid etməkdə) romantiklər heç də realistlərdən geri qalmırlar. M.Ə.Sabir «Harda müsəlman görürəm qorxuram» deyirsə, M.Hadi «Ar eyləyirəm söyləməyə kəndimə insan, İnsan sifətində görünür çünki müsəlman» deyir. M.Ə.Sabir «Quş kimi göydə uçar yerdəkilər, Bizi kömdü yerə minbərdəkilər» deyirsə, M.Hadi «Mülki-islama bax, qaranlıqdır, qərbə bax gör ki, hökmranlıqdır» deyir, «Mən ölmədən əvvəl vətənim oldu məzarım» qənaətinə gəlir. Səadəti Uzaqda axtarıb, cəhəlat içində boğulan müsəlman mühitinə etiraz etməyin kəskin nümunə-

lərindən birinə H.Cavidin «Şeyx Sənan»ında rast gəlirik. Başlıca missiyası İslam dinini təbliğ etməkdən ibarət olan Şeyx Sənan Xumar adlı gürcü qızının eşqi yolunda nəinki öz missiyasını yerinə yetirməkdən boyun qaçırır, həm də bu azmış kimi boynundan xaç asmağa, donuz otarmağa, ən dəhşətlisi isə Quranı yandırmağa razılıq verir. Yeri gəlmişkən qeyd edək ki, Şeyx Sənanın bu qeyri-adi hərəkəti ədəbi mühidə həmişə mübahisələr doğurub. Sovet dövründə Şeyx Sənan bir obraz kimi ədəbi məhkəməyə çəkilib. Məlum təsir və təzyiqlər nəticəsində ittihamçı rolunda çıxış etməli olan C.Cabbarlı Şeyx Sənanı «məsləki öz şəxsi səadət və ehtiraslarına fəda edən xain» adlandırıb. K.Əliyev bu cür mübahisəli məqamların tədqiq və təhlilini xüsusən vacib sayır. O, M.Cəfər, Y.Qarayev kimi ədəbiyyatşünasların fikirlərinə söykənib, Şeyx Sənanın normalara sığmayan hərəkətlərini onun ilahi yüksəklikdə dayanmaq ideali ilə əlaqələndirir: «Şeyx Sənanın Zəhraya «sadiq qalmaması»nın səbəbi Zəhranı sevməməkdə 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». Deməli, Xumara məhəbbət və bu məhəbbət yolunda Quranın yandırılmasına razılıq vermək kimi ağılsız hərəkət qaragüruhçu şeyxlər mühitinə kəskin etirazın bir formasıdır. K.Əliyevin ədəbi mühidə mübahisə və ittihamlara səbəb olmuş Şeyx Sənan obrazı ilə bağlı mülahizələri H.Cavid sənətinin dərinliyinə varmaqda oxucuya yardımçı olur.

K.Əliyev romantiklərin Yaxını tənqid edib, Uzağı ideallaşdırması xəttini izləməklə kifayətlənmişdir. K.Əliyev

Uzağa bəslənən ümidlərin boşa çıxması və Qərbin tənqid hədəfinə çevrilməsi məqamlarını da ciddi araşdırmaya cəlb edir.

Birinci Dünya müharibəsi Şeyx Sənanın üz döndərdiyi şeyxlər mühitinin yox, Qərbin törətdiyi bir müharibə idi. Qərbin dünyanı odlara yaxdığını, qan içində boğduğunu, bəşər övladının Qərb siyasəti adlı mistik bir şərin əlində əsir-yesir olduğunu görən H.Cavid dünya ədəbiyyatının ən qəmlı pyeslərindən olan «İblis»i yazdı. Və «İblis» də «Şeyx Sənan» kimi qızğın mülahizələr doğurdu, əsərin baş qəhrəmanını (İblisi) başa düşmək xeyli çətinlik törətdi. Bunu nəzərə alan K.Əliyev «Şeyx Sənan» kimi «İblis»ə də xüsusi diqqət yetirməli olur və başqa ədəbiyyatşünaslarımızdan fərqli olaraq, romantiklərin ədəbi-nəzəri görüşlərini romantizmə aid əsərlərin doğru-düzgün təhlilində mühüm mənbələrdən biri kimi götürür. «İblis» əsərinin təhlilində A.Şaiqin mülahizələrinə əsaslanan K.Əliyev həmin əsərdəki İblis obrazını «insanları vəhşətlərə sürükləyən və maddi ehtirasatın, bu maddi ehtirasata qida verən Qərb siyasətinin simvolu» kimi qiymətləndirir. H.Cavidin «İblis», həmçinin «Uçurum» pyesləri əsasında K.Əliyev romantiklərin Qərbə qarşı hiddətinin kor-koranə bir münasibət yox, dərin götür-qoydan keçən əsaslı, bir münasibət olduğunu diqqətə çatdırır.

K.Əliyevin «Poetika» adlı (daha doğrusu, adında təbii olaraq «poetika» termininə rast gəldiyimiz) üç kitabından biri də folklorə həsr olunub: «Eposun poetikası: «Dədə Qorqud» və «Koroğlu». Bu kitaba qədər K.Əliyevin folklorə dair tədqiqatları, əsasən, folklor və yazılı ədəbiyyat məsə-

lələrini əhatə edib. «Romantizm və folklor» adlı ayrıca kitab çap etdirən K.Əliyev yazılı ədəbiyyat nümunələrinin xalq ədəbiyyatından gələn motivlərinə, folklor qəhrəmanı və romantik qəhrəman əlaqələrinə toxunub. «Eposun poetikası...» isə «Romantizm və folklor» kitabından fərqli bir kitabdır. Fərq ondadır ki, K.Əliyev «Eposun poetikası...»nda artıq bir folklorşünas kimi çıxış edir. Öz araşdırma yoluna (faktik materialdan nəzəri ümumiləşdirmələrə getmək yoluna) bu kitabda da sadıq qalan K.Əliyev özünəməxsus «etnopoetika» termini təklif edir, «Dədə Qorqud» boyları və «Koroğlu» qollarını «etnos və epos» müstəvisində təhlil süzgəcindən keçirib, folklorşünaslar üçün maraqlı olan, yeni araşdırmalara rəvac verən fikirlər irəli sürür.

Folklorumuzun, yazılı ədəbiyyatımızın, tənqid və ədəbiyyatşünaslığımızın az öyrənilmiş mövzularına, mübahisə doğuran məsələlərinə sanballı məqalələr, monoqrafiyalar həsr edən, arabir ürəyini povestlər yazmaqla boşaldan K.Əliyevə 60 yaşının tamam olduğu bir vaxtda «sağ olsun» demək istəyirəm. Sağ olsun ki, illəri boşuna keçirməyib, bu vaxta qədərki ömür payını mənalı yaşayıb. Və bizlərə imkan verib ki, onunla dostluğumuzdan qürur duyaq.

2013

BAŞLIQLAR

I BÖLMƏ. YAZIÇILAR

| | |
|--|----|
| Zövqü səfa şairinin tənhalığı | 3 |
| H.Cavid və mifoloji düşüncə | |
| 1. Hər kaşanədə, viranədə İblis | 27 |
| 2. Hər baxışda bir Mələk | 43 |
| C.Məmmədquluzadə və xalq gülüş mədəniyyəti | |
| 1. Ölü kimdir, diri kim? | 60 |
| 2. Ağıllı kimdir, dəli kim? | 74 |

II BÖLMƏ. ƏDƏBİYYATŞÜNASLAR

| | |
|---|-----|
| Dünənin, bu günün və sabahın ədəbiyyatşünası | 90 |
| Elmi düşüncədə və ictimai fəaliyyətdə genişlik..... | 103 |
| Cavabdehlik..... | 141 |
| Kərkük sevdası..... | 159 |
| Mətnlərdən ciddi mətləblərə doğru | 175 |

Muxtar Kazımoğlu (İmanov).
Portretlər.

Bakı, «Nurlan», 2013.

Nəşriyyat direktoru:
Prof. Nadir Məmmədli

Kompyuterdə yığdı:
Ülviyyə Əliyeva

Korrektor:
Aynurə Səfərova

Kağız formatı: 60/84 32/1

Mətbəə kağızı: 11

Həcmi: 184 səh

Tirajı: 300

Kitab Azərbaycan MEA Folklor İnstitutunun
Kompyuter Mərkəzində yığılmış, səhifələnmiş,
“Nurlan” NPM-də ofset üsulu ilə
hazır deopozitivlərdən çap olunmuşdur.